Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Humanistyczny

Karina Jakuć

Wiktora Pielewina teksty, interteksty i parateksty. Aspekt językowy i przekładowy

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Jolanty Lubochy-Kruglik, prof. UŚ

Katowice 2025

Spis treści

Wstęp..... 4

Rozdział I Wiktor Pielewin – życie i twórczość.....11

Rozdział II Postmodernizm jako kontekst teoretyczny.....26

2.1 Postmodernizm – definicje i główne założenia.....26

2.2 Postmodernizm w literaturze rosyjskiej.....34

Rozdział III Gry językowe w prozie Pielewina 40

3.1 Koncepcja gier językowych w filozofii Ludwiga Wittgensteina.....40

3.2 Problemy terminologiczne i klasyfikacja gier językowych.....42

3.3 Gry językowe w przekładzie – między dosłownością a adaptacją.....50

3.4 Tłumaczenie antroponimów intencjonalnych.....57

3.5 Gry językowe na poziomie leksyki.....70

3.6 Słowotwórcze gry językowe.....90

3.7 Gry fonetyczne.....108

Rozdział IV Intertekstualność – między tekstami i kulturami.....125

4.1 Intertekstualność w ujęciu teoretycznym – koncepcje i podejścia.....125

4.2 Intertekstualność jako problem przekładowy.....134

4.3 Intertekstualność w prozie Pielewina a polskie tłumaczenia.....138

Rozdział V Parateksty w twórczości Pielewina.....157

5.1 Parateksty – między autorem a czytelnikiem.....157

5.2 Parateksty jako wyzwanie przekładowe.....165

5.3 Tytuł jako klucz – o przekładzie tytułów powieściach Pielewina.....167

5.4 Przypisy w oryginale i przekładzie.....176

5.5 Głos autora w przypisach – strategie przekładu.....182

5.6 Przypisy tłumacza.....204

5.6.1 Odniesienia intertekstualne w przypisach.....205

5.6.2 Realia w tłumaczeniu literackim – strategie i efekty recepcyjne.....217

5.6.3 Ideonimy, antroponimy i chrematonimy – strategie przekładowe.....222

5.6.4 Przypisy encyklopedyczne i ich wpływ na percepcję tekstu.....242

5.6.5 Przypisy-metateksty i ich rola w budowaniu kontekstu kulturowego.....248

Zakończenie.....258

Bibliografia.....260

Streszczenie.....279
Summary.....282
Резюме.....285

3:2327403342

Wstęp

Proza Wiktora Pielewina stanowi fascynujący przedmiot badań interdyscyplinarnych, obejmujących literaturoznawstwo, językoznawstwo, przekładoznawstwo oraz kulturoznawstwo. Twórczość tego współczesnego rosyjskiego pisarza skłania do redefinicji gatunków literackich, łączy bowiem elementy bajki, utopii i menippei. Jednocześnie, jego teksty, bogate w neologizmy, terminy naukowe, żargon oraz odniesienia intertekstualne, stanowią wyjątkowe wyzwanie dla tłumaczy i badaczy przekładu. Mimo że twórczość Pielewina była już przedmiotem kilku rozpraw doktorskich i wielu artykułów naukowych, brakuje jak dotychczas kompleksowej analizy specyfiki językowej jego prozy oraz możliwości jej oddania w tłumaczeniu.

Celem niniejszej pracy jest analiza polskich przekładów wybranych utworów Pielewina w kontekście barier językowych i kulturowych, jakie napotykają tłumacze. Szczególna uwaga zostanie poświęcona kodom kulturowym oraz strategiom ich translacji, co nie tylko umożliwi lepsze zrozumienie kulturowej tożsamości twórczości tego pisarza, ale także może przyczynić się do wzbogacenia teorii i praktyki przekładu literackiego.

Materiał egzemplifikacyjny został wyekscerpowany z następujących utworów oryginalnych i ich polskich przekładów [1]: *Generation „П”* (*Generation „P”*);

[1] Wszystkie cytaty wykorzystane w dysertacji pochodzą ze wskazanych poniżej wydań: В. О. Пелевин: *Generation «П».* Москва 2013. Dalej w pracy oznaczone jako *Generation П*; W. Pielewin: *Generation „P“*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2002. Dalej w pracy oznaczone jako *Generation P*; В. О. Пелевин: *Священная книга оборотня*. Санкт-Петербург 2004. Dalej w pracy oznaczone jako *Священная*…; W. Pielewin: *Święta księga wilkołaka*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2006. Dalej w pracy oznaczone jako *Święta*…; В. О. Пелевин: *Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре*. Москва 2005. Dalej w pracy oznaczone jako *Шлем…*; W. Pielewin: *Hełm grozy. Mit o Tezeuszu i Minotaurze.* Tłum. M. Buchalik. Kraków 2006. Dalej w pracy oznaczone jako Hełm…; В. О. Пелевин: *Empire V.* Санкт-Петербург. Dalej w pracy oznaczone jako *Empire V…*; W. Pielewin: *Empire V*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2008. Dalej w pracy oznaczone jako *Empire V*…; В. О. Пелевин: *Бэтмен Аполло*. Санкт-Петербург 2013. Dalej oznaczone w pracy jako *Бэтмен…*; W. Pielewin: Batman Apollo. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Kraków 2013. Dalej oznaczone w pracy jako Batman…; В. О. Пелевин: *S.N.U.F.F*. Санкт-Петербург 2020. Dalej oznaczone w pracy jako *S.N.U.F.F.;* W. Pielewin: *S.N.U.F.F*. Tłum. A. Janowski. Konin 2018. Dalej oznaczone w pracy jako *S.N.U.F.F*.; В. О. Пелевин: *Любовь к трем Цукербрина.* Санкт-Петербург 2014. Dalej oznaczone w pracy jako *Любов…*; W. Pielewin: *Miłość do trzech Zuckerbrinów*. Tłum. A. Janowski. Konin 2017. Dalej oznaczone w pracy jako *Miłość*…; В. О. Пелевин: *Ананасная вода для прекрасной дамы*. Москва 2015. Dalej oznaczone w pracy jako *Ананасная*...; W. Pielewin: *Napój ananasowy dla pięknej damy*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2011. Dalej oznaczone w pracy jako *Napój*…; В. О. Пелевин: *Омон Ра*. Москва 2001. Dalej oznaczone w pracy jako *Омон…,*W. Pielewin: *Omon Ra*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2007. Dalej oznaczone w pracy jako *Omon*...

4:2066864897

Священная книга оборотня (*Święta księga wilkołaka*); *Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре* (*Hełm grozy. Mit o Tezeuszu i Minotaurze*); *Empire V* (*Empire V*), *Бэтмен Аполло* (*Batman Apollo*), *S.N.U.F.F.* (*S.N.U.F.F.*); *Любовь к трем Цукербринам* (*Miłość do trzech Zuckerbrinów*); *Ананасная вода для прекрасной дамы* (*Napój ananasowy dla pięknej damy*); *Омон Ра* (*Omon Ra*).

Współczesne językoznawstwo postuluje holistyczne podejście do języka, które uwzględnia jego nierozerwalny związek z kontekstem kulturowym, społecznym oraz pragmatycznym. Język nie jest już postrzegany jedynie jako system znaków i reguł gramatycznych, lecz jako dynamiczny nośnik kultury, przekazujący wartości, normy i sposób myślenia danej społeczności. Dla tłumacza i badacza przekładu analiza różnic kulturowych odgrywa rolę bardzo istotną, ponieważ każdy akt translacji to nie tylko przekład treści językowej, ale także transfer całego bagażu kulturowego, który dany tekst ze sobą niesie. W konsekwencji wymusza to redefinicję roli tłumacza, który w obecnych realiach nie jest już jedynie przekaźnikiem znaczeń i mediatorem między kulturami, ale też twórcą aktywnie kształtującym charakter transferu międzykulturowego. Staje on wobec wyzwań związanych zarówno z adaptacją treści do odbiorcy docelowego, jak i z zachowaniem intencji komunikacyjnej tekstu źródłowego. W efekcie przekład staje się procesem wielopoziomowym, obejmującym nie tylko aspekty językowe, ale także pragmatyczne, semiotyczne i ideologiczne.

Wpływ tej mediacyjnej roli tłumacza jest widoczny na każdym etapie procesu tłumaczeniowego, niezależnie od jego rodzaju – czy to w przekładzie literackim, audiowizualnym czy specjalistycznym. Każdy z nich bowiem wymaga od tłumacza zdolności interpretacji i adaptacji treści w taki sposób, aby były one zrozumiałe, akceptowalne i naturalne dla odbiorcy w danym kręgu kulturowym.

Jednym z istotnych pojęć związanych z rolą tłumacza jako mediatora jest refrakcja, rozumiana jako adaptacja dzieła literackiego do potrzeb i oczekiwań obcej publiczności. Refrakcja nie jest jedynie prostą zmianą formy tekstu, lecz świadomym działaniem mającym na celu przekształcenie i dostosowanie utworu do kulturowych kodów i norm funkcjonujących w kulturze docelowej[2]. Proces ten wpływa na sposób,

[2] A. Lefevere: *Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury.* Tłum. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: 223–246.

5:8149153416

w jaki tekst zostaje odebrany i interpretowany, prowadząc często do jego reinterpretacji w nowym kontekście. Współczesne podejścia w przekładoznawstwie, takie jak teoria skoposu (Hans Vermeer) czy podejście funkcjonalne (Katharina Reiss), zwracają uwagę na fakt, że każde tłumaczenie powinno być dostosowane do celu komunikacyjnego i potrzeb odbiorcy, co dodatkowo uwydatnia rolę tłumacza jako stratega i kreatora dialogu międzykulturowego.

Badania, których wyniki prezentuję w niniejszej pracy, mają charakter interdyscyplinarny. Opierają się jednak w dużej mierze na założeniach współczesnego przekładoznawstwa oraz językoznawstwa postulującego postrzeganie zjawisk językowych z uwzględnieniem kontekstu kulturowego. Podstawą badania jest założenie, że zjawiska językowe powinny być rozpatrywane w ścisłym powiązaniu z kontekstem kulturowym, który wpływa zarówno na ich strukturę, jak i funkcję komunikacyjną.

Analizie poddano wybrane teksty z wykorzystaniem metody porównawczej, polegającej na identyfikacji, opisie i interpretacji podobieństw oraz różnic występujących w różnych kulturach w odniesieniu do tych samych zjawisk językowych. Zastosowanie tej metody jest, jak się wydaje, uzasadnione, ponieważ język w sposób szczególny manifestuje się w tłumaczeniu, które stanowi akt komunikacji międzykulturowej, wymagający uwzględnienia zarówno aspektów lingwistycznych, jak i kulturowych.

W badaniach wykorzystuję założenia metodologiczne zaproponowane przez takich badaczy jak m.in. Roman Lewicki[3], Krzysztof Hejwowski[4], Dorota Urbanek[5], a

Współczesne teorie przekładu. Antologia, Znak, Kraków: 223-246

[3] R. Lewicki: *Konotacja obcości w przekładzie*. Lublin 1993; R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000; R. Lewicki*: Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017.

[4] K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2004.

[5] D. Urbanek: *Dialektyka przekładu*. Warszawa 2011; D. Urbanek: *Elementy trzeciej kultury w procesie przekładu*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 63.

6:4520732989

także Anna Bednarczyk[6], Maria Krzysztofiak[7], Barbara Kielar[8], Tadeusz Szczerbowski[9], Lawrence Venutti[10] czy Wiktor Winogradow[11].

Swe rozważania rozpoczynam od przedstawienia aktualnego stanu badań i przyjętej metodologii oraz zarysowania biografii Wiktora Pielewina, podkreślając jej wpływ na twórczość pisarza. Następnie omawiam jego dorobek literacki w kontekście założeń postmodernizmu oraz analizuję cechy jego idiostylu.

W kolejnej części dysertacji dokonuję analizy wybranych problemów przekładowych, koncentrując się przede wszystkim na grach językowych, które stanowią nie tylko istotny element prozy Pielewina, lecz także charakterystyczny wyróżnik literatury postmodernistycznej. Podejmuję tutaj próbę klasyfikacji gier językowych, określam ich funkcje w tekście oryginalnym oraz dokonuję analizy strategii translatorskich zastosowanych w procesie przekładu. Szczególną uwagę poświęcam wpływowi tych decyzji na odbiór utworów w nowym kontekście kulturowym.

Czwarty rozdział poświęcony jest zagadnieniu intertekstualności. Konieczność szczegółowej analizy tego zjawiska wynika z obecności licznych w twórczości Pielewina odniesień do literatury rosyjskiej i światowej, kultury Dalekiego Wschodu, buddyzmu, filozofii, a także anglojęzycznych zwrotów, które wymagają kontekstualizacji i omówienia. Te intertekstualne nawiązania nie tylko wzbogacają warstwę znaczeniową jego dzieł, ale stanowią również klucz do ich pełniejszej interpretacji. Pominięcie ich analizy może skutkować utratą istotnych aspektów znaczeniowych, które Pielewin świadomie zakodował w swojej twórczości.

Twórczość Pielewina jest głęboko osadzona w szerokim kontekście kulturowym, co sprawia, że jej odbiór może być problemem dla czytelnika nieznającego źródeł tych odniesień. Częste nawiązania do tradycji literackiej i symboliki nie zawsze są

[6] A. Bednarczyk: *Kulturowe aspektu przekładu literackiego*. Katowice 2002; A. Bednarczyk: *Wtręty obcojęzyczne w oryginale i w przekładzie piosenek Włodzimierza Wysockiego na język polski*. W: *Training of Translators and Interpreters*. Red. U. Dąmbska-Prokop, P. Płusa. Częstochowa 1997, s. 27–40.
[7] M. Krysztofiak: *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań 1996.
[8] B. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław 1988.
[9] T. Szczerbowski: *Gry językowe w przekładach „Ulissesa" Jamesa Joyce'a.* Kraków 1998.
[10] L. Venuti: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London 1995.
[11] В. С. Виноградов: *Введение в переводоведение*. Москва 2001.

7:4162449711

oczywiste, zwłaszcza dla odbiorców spoza kręgu kultury rosyjskiej. Ponadto odniesienia do buddyzmu i filozofii Dalekiego Wschodu wymagają odpowiedniej wiedzy kulturowej, aby w pełni zrozumieć ich rolę w narracji oraz wpływ na konstrukcję postaci i świata przedstawionego.

Z kolei liczne zwroty anglojęzyczne oraz odwołania do popkultury zachodniej pełnią różnorodne funkcje – mogą być odbierane jako element ironiczny, krytyczny lub stanowić wyraz globalizacji i przenikania się kultur. W wielu przypadkach ich znaczenie wykracza poza dosłowne tłumaczenie, co czyni ich interpretację istotną dla uchwycenia głębszego sensu utworu. Szczegółowe omówienie tych aspektów nie tylko przyczynia się do lepszego zrozumienia zamysłu autora, lecz także pozwala na pełniejsze doświadczenie estetyczne jego dzieł, ukazując wielowymiarowość i złożoność prozy Pielewina.

Obfitość cytatów i kryptocytatów w twórczości Pielewina stanowi niezwykle interesujący materiał badawczy, nie tylko z perspektywy przekładu, ale również jako istotne zjawisko kulturowe. Na podstawie wybranego korpusu tekstowego przeprowadzam analizę, która pozwala na sformułowanie wniosków dotyczących przyczyn powstawania barier językowych i kulturowych w procesie tłumaczenia. Rozważam również strategie i techniki stosowane przez tłumaczy w celu minimalizacji tych trudności oraz dostosowania tekstu do odbiorców funkcjonujących w odmiennych realiach kulturowych.

Ostatnia część pracy poświęcona jest paratekstom zarówno tłumacza, jak i autora, które odgrywają kluczową rolę w procesie komunikacji międzykulturowej. W rozdziale tym analizuję ich znaczenie, rozpoczynając od omówienia złożoności oryginalnych tytułów utworów Pielewina, charakteryzujących się wielowarstwowym znaczeniem, licznymi odniesieniami intertekstualnymi oraz grami słownymi. Następnie przechodzę do analizy ich przekładów, koncentrując się na strategiach stosowanych przez tłumaczy w celu zachowania intencji autora oraz odtworzenia bogactwa semantycznego oryginału w nowym języku i odmiennym kontekście kulturowym.

Szczególną uwagę poświęcam funkcjom tytułów w różnych kulturach, badając różnice w ich odbiorze. W prozie Pielewina tytuły pełnią często funkcję klucza interpretacyjnego, stanowiąc jednocześnie element przyciągający uwagę czytelnika i

8:4385075821

wprowadzający go w tematykę utworu. Ich analiza pozwala na uchwycenie istotnych różnic w sposobach odbioru literatury w kulturze rosyjskiej oraz w kulturach docelowych, w których dzieła Pielewina zostały przetłumaczone.

Porównanie tych aspektów umożliwia lepsze zrozumienie strategii translatorskich oraz ich skuteczności w kontekście przekładu dzieł o tak bogatym i wielopoziomowym charakterze. Dzięki temu badanie to może przyczynić się do głębszego poznania nie tylko twórczości Pielewina, ale także wyzwań związanych z jej adaptacją dla odbiorców o odmiennym zapleczu kulturowym i językowym.

Przedmiotem badań w tej części są również inne formy paratekstów, takie jak przypisy autora i tłumaczy. Analizuję je pod kątem zasadności ich wprowadzania z perspektywy czytelnika oraz ich wpływu na odbiór tekstu. Przypisy tłumaczy, zwłaszcza w kontekście tak złożonej i pełnej odniesień twórczości jak dzieła Pielewina, często stanowią narzędzie ułatwiające dostęp do ukrytych znaczeń i odniesień intertekstualnych. Poddaję przypisy krytycznej ocenie, zwracając uwagę na ich skuteczność w wyjaśnianiu znaczących kontekstów, a także na potencjalne negatywne skutki, jakie mogą powodować, jeśli są nadużywane lub nieadekwatne do poziomu kompetencji odbiorcy. Nadużycie przypisów może bowiem prowadzić do zaburzenia płynności lektury oraz rozproszenia uwagi czytelnika, wpływając na jego interpretację tekstu.

Celem tego rozdziału jest nie tylko ukazanie znaczenia paratekstów w twórczości Pielewina, ale także przedstawienie ich roli jako narzędzia kształtującego sposób interpretacji dzieła w różnych kontekstach kulturowych. Analiza ta pozwala również lepiej zrozumieć, w jaki sposób parateksty mogą wspierać lub ograniczać proces tłumaczenia i odbioru literatury, co ma istotne implikacje zarówno dla teorii, jak i praktyki przekładu. Szczególną uwagę poświęcam także poziomom ekwiwalencji tekstów, oceniając, w jakim stopniu przekład oddaje wielowymiarowość oryginału.

W badaniach uwzględniam również kategorię podmiotu wypowiadawczego, czyli typ zachowań tłumacza wobec autora[12], co pozwala na określenie stopnia interwencji translatorskiej i jej wpływu na odbiór utworu w innym kontekście

[12] W kontekście przekładu i analizy tekstów, szczególnie ważne jest zrozumienie, jak kategoria ta funkcjonuje i jak wpływa na odbiór dzieła w różnych kulturach.

9:5565561155

kulturowym. Analizuję decyzje translatorskie podjęte w tekście oraz ich konsekwencje dla percepcji dzieła w nowym środowisku kulturowym.

> Interkulturowa kompetencja translacyjna jest bowiem efektem znajomości co najmniej dwóch kultur, ich systemów wartości oraz obrazów świata. Konieczność konfrontacji różnych – najczęściej dwóch – języków i kultur stanowi wyzwanie, przed którym stają zarówno tłumacze, jak i osoby uczące się języków obcych. W procesie przekładu nie zawsze chodzi o dosłowne (słownikowe) odwzorowanie znaczenia wyrazu, lecz o objaśnienie go społeczności posługującej się danym językiem z zarysowaniem odpowiedniego tła kulturowego. Pojęcia te, oprócz znaczenia słownikowego, niosą bowiem ze sobą zestaw cech zakorzenionych w kulturze danego społeczeństwa, budzą określone skojarzenia oraz wyrażają wartości, które mogą być trudne do zrozumienia dla odbiorców spoza danej tradycji kulturowej[13].

Istotnym aspektem mojej analizy jest zgłębienie kodów kulturowych, które do tej pory nie były w wystarczającym stopniu uwzględniane w badaniach nad twórczością Pielewina. Przyjęcie takiego podejścia pozwala skierować uwagę badawczą na elementy istotne dla danej kultury – te, które kształtują jej tożsamość, budzą określone skojarzenia i wyrażają wartości często nieczytelne lub trudne do pełnego uchwycenia dla odbiorców wywodzących się z innych środowisk kulturowych.

Analiza problemów translatorskich w kontekście kodów kulturowych umożliwia lepsze zrozumienie wyzwań, przed którymi stają tłumacze, starając się zachować oryginalny wydźwięk utworu przy jednoczesnym dostosowaniu go do odbiorców z odmiennym zapleczem kulturowym. Wyniki tej analizy mogą stanowić wkład w rozwój badań nad twórczością Pielewina, ukazując jej miejsce w szerokim kontekście międzykulturowej wymiany literackiej. Pozwalają również na identyfikację mechanizmów, które umożliwiają lub utrudniają skuteczną adaptację tekstów w różnych przestrzeniach kulturowych, co może mieć praktyczne implikacje zarówno dla teoretyków, jak i praktyków przekładu.

[13] P. Żmigrodzki: *Stan dyskusji i krytyki naukowej w językoznawstwie*. „Postscriptum". Nr 2–1(48–49), 2004–2005, s. 149.

10:7804388150

ROZDZIAŁ I

Wiktor Pielewin – życie i twórczość

Wiktor Olegowicz Pielewin to współczesny prozaik rosyjski, znany przede wszystkim ze swoich satyryczno-groteskowych dzieł o wyraźnym charakterze postmodernistycznym. Jest jednym z najbardziej cenionych i popularnych autorów współczesnej literatury rosyjskiej, a jego twórczość spotyka się z uznaniem zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami. Choć krytycy często klasyfikują go jako przedstawiciela postmodernizmu, sam Pielewin wielokrotnie wyrażał sceptycyzm, a nawet krytyczne podejście wobec tego nurtu, dystansując się od jednoznacznych etykiet stylistycznych i filozoficznych. W wywiadzie udzielonym Sally Laird, pisarz stwierdza:

> I don't like postmodernism; it's like eating the flesh of a dead culture. People like Sorokin, I don't care for. Basically, he has only one trick— after you've read one story you don't have to read any of the others. It's destructive writing. Somebody had to destroy socialist realism, but now it's dead, and you can't keep feeding off it. And in a sense the real socialist realism is more interesting than the parodies of it. It's so weird to read that stuff now[14].

Wypowiedź ta ujawnia ambiwalentny stosunek Pielewina do współczesnych nurtów literackich. Z jednej strony autor krytykuje destruktywny charakter postmodernizmu, z drugiej jednak jego twórczość obfituje w elementy charakterystyczne dla tego nurtu, takie jak intertekstualność, dekonstrukcja czy ironia. Pielewin jawi się więc jako pisarz wymykający się jednoznacznym klasyfikacjom, co sprawia, że jego literatura pozostaje niezwykle intrygująca i otwarta na

[14] „Nie lubię postmodernizmu; to jak spożywanie resztek martwej kultury. Ludzie tacy jak Sorokin mnie nie interesują. W zasadzie ma on tylko jeden trik – kiedy przeczytasz jedno jego opowiadanie, nie musisz już czytać innych. To destruktywne pisarstwo. Ktoś musiał zniszczyć socrealizm, ale teraz jest martwy i nie można się już nim żywić. W pewnym sensie sam socrealizm jest bardziej interesujący niż jego parodie. Dziś czytanie tych rzeczy wydaje się dziwaczne" [Przekł. K.J.]: S. Laird: *Voices of Russian Literature Interviews with Ten Contemporary Writers*. Oxford 1999, s 184.

11:6402696406

wielopoziomowe interpretacje. Jego dzieła balansują między krytyką współczesnej rzeczywistości a grą z konwencjami literackimi, co czyni go jednym z najbardziej oryginalnych twórców współczesnej prozy rosyjskiej.

Informacje o życiu Wiktora Pielewina dostępne w źródłach publicznych są bardzo ograniczone. Autor konsekwentnie strzeże swojej prywatności i rzadko udziela wywiadów, co czyni go postacią enigmatyczną i jeszcze bardziej intrygującą. Jak zauważa Siergiej Moskalow, „zamkniętość to cecha u Pielewina zdecydowanie nabyta, a nie wrodzona”[15]. Sam pisarz podkreśla, że samotność stanowi naturalny stan egzystencji człowieka. W swoich wypowiedziach zwraca uwagę na podział ludzi na tych, którzy są świadomi swojej samotności, oraz tych, którzy jej nie dostrzegają. Pielewin zalicza siebie do tej pierwszej grupy, podkreślając, że w pełni akceptuje swoją samotność i traktuje ją jako integralną część swojego życia[16].

Postawa Pielewina wobec samotności znajduje odzwierciedlenie w jego twórczości, w której często powracają motywy izolacji, alienacji oraz kontemplacji ludzkiej natury. Autor zdaje się sugerować, że samotność, choć bywa trudna i nieunikniona, może stanowić jednocześnie źródło siły oraz inspiracji twórczej. Dzięki temu jego literatura staje się swoistym dialogiem z czytelnikiem, poruszając fundamentalne kwestie egzystencjalne i eksplorując kondycję człowieka w zglobalizowanym świecie, zdominowanym przez technologię i wszechobecną informację. Poprzez ukazywanie jednostki zagubionej w chaosie współczesnej rzeczywistości, Pielewin zachęca odbiorców do refleksji nad sensem istnienia, poszukiwaniem tożsamości oraz rolą duchowości w nowoczesnym świecie.

Wiktor Pielewin urodził się 22 listopada 1962 roku w Moskwie. Jego ojciec – Oleg Pielewin – był związany z działalnością wojskową. Ukończył akademię wojskową, zdobywając dyplom inżyniera mechanika, specjalisty w zakresie środków artyleryjskich. Po zakończeniu kariery wojskowej pracował jako wykładowca na katedrze wojskowej Moskiewskiego Państwowego Uniwersytetu Technicznego im. N. Baumana (Московский Государственный технический университет имени

[15] С. Полотовский: *Пелевин и поколение пустоты*. Москва 2012, s. 21.
[16] S. Laird: *Voices of Russian Literature Interviews with Ten Contemporary Writers*. Oxford 1999, s. 188–189.

12:9786230505

Н.Э. Баумана). Matka Pielewina – Zinaida Jefremowa – ukończyła Instytut Gospodarki Narodowej i kierowała działem jednego z moskiewskich supermarketów[17].

W wywiadach Pielewin opisuje swoje dzieciństwo jako zwyczajne, podkreślając, że jego twórczość nie jest bezpośrednio związana z doświadczeniami z tego okresu. Niemniej jednak przyznaje, że pewne epizody z dzieciństwa znalazły odzwierciedlenie w jego literaturze. Przykładem może być motyw jazdy na rowerze, który pojawia się w powieści *Omon Ra*[18]. Pielewin łączy w nim proste, dziecięce doświadczenie z groteskową i satyryczną wizją radzieckiej rzeczywistości, co jest charakterystyczne dla jego stylu pisarskiego. Ten sposób narracji pozwala autorowi na ukazanie absurdu codziennego życia w kontekście większych, często surrealistycznych konstrukcji, które stanowią istotny element jego twórczości.

Choć Pielewin sam umniejsza znaczenie swojego dzieciństwa w kontekście twórczości, można przypuszczać, że środowisko, w którym dorastał – z jednej strony akademicko-wojskowe, z drugiej zaś związane z codziennym życiem i zarządzaniem – miało istotny wpływ na jego wrażliwość oraz sposób postrzegania rzeczywistości. Ta różnorodność doświadczeń mogła przyczynić się do ukształtowania szczególnej perspektywy, która znajduje odzwierciedlenie w jego literaturze, łączącej elementy realizmu z groteską i metafizyczną refleksją. Pielewin z niezwykłą sprawnością zestawia prozaiczne, codzienne realia z filozoficzną głębią i surrealistycznymi wizjami, tworząc w ten sposób wielowymiarowy obraz współczesnego świata.

Wiktor Pielewin uczęszczał do szkoły nr 31, która była uznawana za jedną z najlepszych placówek edukacyjnych nie tylko w Moskwie, ale także w całym Związku Radzieckim. Szkoła ta wyróżniała się wysokim poziomem nauczania, zwłaszcza w zakresie języka angielskiego, co w latach 70. w Związku Radzieckim było zjawiskiem stosunkowo rzadkim[19]. Po ukończeniu szkoły średniej w 1979 roku Pielewin rozpoczął studia w Moskiewskim Instytucie Energetycznym na Wydziale Elektryki i Automatyzacji Przemysłu i Transportu (ros. Московский энергетический институт, Факультет электрооборудования и автоматизации промышленности и транспорта).

[17] А. Алексеев: *Виктор Пелевин*, https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-viktor-pelevin.html. (dostęp 20.12.2023).
[18] Ibidem, s. 182.
[19] С. Полотовский: *Пелевин и поколение пустоты*. Москва 2012, s. 14.

13:2649747113

Ukończył je z tytułem magistra, a następnie planował kontynuację kariery akademickiej, rozpoczynając studia doktoranckie. Jednakże jego zainteresowania przesuwały się stopniowo w stronę literatury. W 1988 roku Pielewin podjął naukę w Instytucie Literaturoznawstwa im. Maksima Gorkiego. Praca, na której podstawie został przyjęty, dotyczyła problemu ojczyzny w poezji Siergieja Jesienina i Aleksandra Błoka. Wybór tych dwóch poetów wskazuje na fascynację Pielewina rosyjską tradycją literacką i jej związkiem z tożsamością narodową. Mimo to jego pobyt na uczelni był stosunkowo krótki – po niespełna trzech latach zrezygnował z dalszej nauki. Decyzja ta mogła wynikać z rosnącej potrzeby niezależności twórczej oraz niechęci do instytucjonalnych ram akademickich, które ograniczały jego swobodę artystyczną[20].

Epizod ten jest istotny, ponieważ ilustruje dążenie Pielewina do poszukiwania własnej drogi twórczej, wykraczającej poza tradycyjne podejście do literatury. Jego późniejsza twórczość wyraźnie odzwierciedla tę potrzebę autonomii, zarówno w zakresie doboru tematów, jak i wypracowaniu indywidualnego stylu literackiego.

Debiutem literackim Pielewina była publikacja opowiadania *Колдун Игнат и люди* (*Czarownik Ignat i ludzie*), które ukazało się w 1989 roku na łamach czasopisma „Наука и религия" („Nauka i Religia"). Było to przełomowe wydarzenie w jego karierze, które zapoczątkowało jego drogę jako pisarza. W tym samym roku Pielewin rozpoczął pracę jako korespondent w redakcji czasopisma „Face to Face", co pozwoliło mu zdobyć cenne doświadczenie zawodowe w dziedzinie pisania i publicystyki, a jednocześnie doskonalić swój warsztat literacki.

W 1992 r. Pielewin wydał swój pierwszy zbiór opowiadań *Синий фонарь* (*Niebieska latarnia),* który został spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem zarówno wśród krytyków, jak i czytelników. Książka ta przyniosła mu w 1993 roku prestiżową nagrodę „Mały Booker" (*Малый Букер*)[21], przyznawaną za wybitne osiągnięcia literackie. W tym samym roku ukazała się również jego pierwsza powieść, *Омон Ра* (*Omon Ra*), która od razu przyciągnęła uwagę krytyków i publiczności, ujawniając

[20] А. Алексеев: *Виктор Пелевин*, https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-viktor-pelevin.html. (dostęp 20.12.2023).
[21] Doroczna nagroda literacka przyznawana w latach 1992–2001. Celem nagrody jest identyfikacja i wspieranie najciekawszych i aktualnych trendów w życiu literackim Rosji. https://web.archive.org/web/20170119052936/http://www.rsl.ru/ru/s3/s331/s122/s1223629/s12236293827/. (dostęp 18.05.2024).

14:2757728221

charakterystyczny styl autora – pełen groteski, surrealizmu i satyry skierowanej przeciw radzieckiej rzeczywistości. Powieść szybko zyskała status kultowego dzieła rosyjskiego postmodernizmu, a Pielewin umocnił swoją pozycję jako jeden z najbardziej oryginalnych i przenikliwych obserwatorów współczesnej rzeczywistości.

Za prawdziwy przełom w karierze Pielewina uznaje się rok 1996, kiedy to ukazała się jego powieść *Чапаев и пустота* (*Mały palec Buddy*) [22]. Utwór ten stał się kamieniem milowym w literaturze rosyjskiej lat 90., łącząc w sobie elementy filozofii buddyjskiej, dekonstrukcję sowieckiego mitu oraz psychodeliczne wizje rzeczywistości. *Mały palec Buddy* zdobył szerokie uznanie zarówno w Rosji, jak i za granicą, przyciągając uwagę czytelników i krytyków swoją wielopoziomową narracją oraz niekonwencjonalnym podejściem do tematów egzystencjalnych, tożsamości i świadomości.

Wiktor Pielewin jest laureatem wielu prestiżowych nagród literackich, które potwierdzają jego wyjątkową pozycję zarówno w literaturze rosyjskiej, jak i międzynarodowej. Do najważniejszych wyróżnień należą: „Великое кольцо", „Золотой шар", „Малый Букер", „Бронзовая улитка", „Интерпресскон", „Странник", „Немецкая литературная премия имени Рихарда Шенфельда". W 2001 roku Pielewin został uhonorowany prestiżową nagrodą „Нонино-2001", przyznaną mu jako najlepszemu pisarzowi zagranicznemu. To wyróżnienie dodatkowo umocniło jego pozycję jako autora cenionego na arenie międzynarodowej. W Rosji jego twórczość również została doceniona – zdobył trzecie miejsce w prestiżowym konkursie literackim „Большая книга", a także otrzymał nagrodę „Электронная буква" w kategorii „Проза года"[23].

Lista nagród przyznanych Wiktorowi Pielewinowi podkreśla zarówno różnorodność, jak i szeroki zasięg jego twórczości – od literatury science fiction po filozoficzne powieści postmodernistyczne. Otrzymane wyróżnienia, zarówno krajowe, jak i międzynarodowe, świadczą nie tylko o jego popularności, ale także o znaczącym wkładzie w rozwój współczesnej literatury. Pielewin, dzięki swojej twórczości, potrafi

[22] С. Полотовский: *Пелевин и поколение пустоты*. Москва 2012, s. 29–30.
[23] *Encyklopedia fantastyki*, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Wiktor_Pielewin#Nagrody. (dostęp 20.12.2023).

15:1626726060

przemawiać do czytelników o zróżnicowanych gustach i doświadczeniach kulturowych, łącząc elementy głębokiej refleksji filozoficznej z przystępną narracją i uniwersalnymi tematami. Jego zdolność do tworzenia wielopoziomowych tekstów, balansujących między satyrą, groteską a duchowymi poszukiwaniami, czyni go autorem, który nieustannie inspiruje zarówno odbiorców, jak i krytyków literackich na całym świecie.

Do najpopularniejszych utwór pisarza należą powieści i opowiadania, które zdobyły szerokie uznanie czytelników oraz krytyków, zarówno w Rosji, jak i na świecie. Są to m.in.: *Generation „П”* (*Generation „P”*), *Чапаев и пустота* (*Mały palec buddy*), *Жизнь насекомых* (*Życie owadów*), *Числа* (*Liczby*), *Священная книга оборотня* (*Święta księga wilkołaka*), *Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре* (*Hełm grozy. Mit o Tezeuszu i Minotaurze*), *Empire V* (*Empire V*), *Бэтмен Аполло* (*Batman Apollo*), *S.N.U.F.F., Принц Госплана* (*Książę Państwowego Komitetu ds. Planowania*), *Желтая стрела* (*Żółta strzała*), *Смотритель* (*Strażnik*), *Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами* (*Lampa Matuzalema albo ostateczna bitwa czekistów z masonami*), *Любовь к трем Цукербринам* (*Miłość do trzech Zuckerbrinów*).

Autor z wyjątkową swobodą łączy w narracji różnorodne rejestry językowe, wplatając do niej terminy naukowe, pojęcia filozoficzne, zapożyczenia z innych języków, a także elementy języka potocznego i kolokwialnego. Pielewin jest mistrzem kreowania neologizmów, które nie tylko wzbogacają język jego utworów, ale często przenikają do kultury popularnej, stając się częścią współczesnego dyskursu społecznego. Jego teksty obfitują również w aforyzmy, nazwy znaczące oraz celne kryptocytaty, które nadają utworom dodatkową głębię i otwierają pole do wielowarstwowych interpretacji. Dzięki temu proza Pielewina staje się swoistą intelektualną grą, zachęcającą czytelnika do aktywnego uczestnictwa w procesie odczytywania ukrytych znaczeń i kontekstów kulturowych.

Bohaterowie powieści Pielewina operują zarówno językiem literackim, jak i potocznym, co skutkuje dynamiczną zmianą rejestrów. Ponadto, autor z powodzeniem łączy elementy kultury wysokiej i niskiej, tworząc kolaż literacki typowy dla postmodernizmu. Z jednej strony odnosi się do motywów klasycznych i idei filozoficznych, z drugiej zaś – wprowadza odniesienia do współczesności, kultury

16:9103315345

masowej czy nowych technologii. Choć takie podejście może utrudniać odbiór jego dzieł, stanowi jednocześnie ich wyróżnik, czyniąc twórczość Pielewina wyjątkową i intrygującą.

Pielewin tworzy idiolekt, który nie tylko pozwala na natychmiastowe rozpoznanie jego stylu, ale także czyni obcowanie z jego prozą prawdziwym wyzwaniem – zarówno dla czytelników, jak i dla tłumaczy. Jego językowa twórczość wymaga od odbiorcy nie tylko erudycji i znajomości kontekstów kulturowych, lecz także umiejętności dekodowania licznych aluzji i gier językowych. Pełne zrozumienie dzieł Wiktora Pielewina wymaga doskonałej znajomości realiów epoki, w której osadzone są jego utwory.

Proza Wiktora Pielewina budzi skrajne emocje – obok licznych pochwał pojawiają się również opinie krytyczne. Różnorodność ocen dobrze ilustrują wypowiedzi krytyków literackich. Anna Narinskaja, na przykład, uznaje powieść *Любовь к трем Цукербринам* (*Miłość do trzech Zuckerbrinów*) za banalną próbę krytyki współczesnych hipsterów, podczas gdy z kolei wysoko ceni *Чапаев и пустота* (*Mały palec Buddy*), doceniając jej głębię filozoficzną i narracyjną. Podobnie ambiwalentne stanowisko prezentuje Aleksander Gawriłow – z jednej strony bardzo pozytywnie ocenia powieść *Священная книга оборотня* (*Święta księga wilkołaka*), z drugiej zaś krytykuje *Empire V* za nadmierną konstrukcyjność i przewidywalność[24].

Różnice w odbiorze twórczości Pielewina wynikają przede wszystkim z trudności w odczytaniu aluzji zawartych w jego tekstach. Te liczne odniesienia – choć stanowią intelektualne wyzwanie – mogą wywoływać wrażenie chaosu lub nawet poczucie braku sensu wśród czytelników mniej obeznanych z kontekstami kulturowymi, filozoficznymi i literackimi, do których nawiązuje autor. Wielość tych intertekstualnych odniesień otwiera szerokie możliwości interpretacyjne, ale jednocześnie wymaga od odbiorcy odpowiedniego przygotowania, wnikliwości oraz zdolności do odczytywania ukrytych znaczeń. Autor konsekwentnie angażuje czytelnika w intelektualną grę, wymagającą erudycji i otwartości na wieloznaczność.

[24] *Лучшие и худшие книги Пелевина, по мнению критиков*, https://thecity.m24.ru/articles/1032. (dostęp 05.12.2021).

17:3506668838

Pomimo niemal trzydziestoletniej, nieprzerwanej kariery literackiej, Pielewin regularnie publikuje nowe teksty, nie tracąc przy tym swojej oryginalności i charakterystycznego stylu. Nigdy celowo nie zabiegał o popularność ani nie dostosowywał swojej twórczości do masowego odbiorcy, jednak z satysfakcją przyznaje, że jego książki trafiają do szerokiego grona czytelników. Dzięki temu udowadnia, że literatura ambitna, pełna intelektualnych wyzwań i odniesień kulturowych, może zyskać uznanie nie tylko wśród krytyków, ale również wśród szerszej publiczności[25].

Utwory Wiktora Pielewina można interpretować jako próbę uchwycenia głębokich przemian społecznych i kulturowych, jakie zaszły w Rosji po rozpadzie Związku Radzieckiego. W centrum jego zainteresowania znajduje się los Rosji oraz egzystencjalne dylematy jej mieszkańców, którzy muszą odnaleźć się w nowych realiach politycznych i społecznych. Pisarz z dużą przenikliwością opisuje zmagania jednostki ze współczesnym światem, często krytykując konsumpcjonizm, zachodni styl życia oraz negatywne postawy społeczne, takie jak konformizm czy powierzchowność relacji międzyludzkich. Z pozoru nieskomplikowane fabuły jego utworów skrywają bogatą warstwę metaforyczną, odzwierciedlającą ludzkie zachowania i uniwersalne dylematy egzystencjalne. Pielewin zręcznie łączy satyrę z filozoficzną refleksją, kreując narracje, które zachęcają do głębszej analizy zarówno współczesnej Rosji, jak i kondycji człowieka w globalnym świecie. Jak sam podkreśla, opisuje rzeczywistość w taki sposób, w jaki ją postrzega, łącząc poważne tematy z tymi mniej istotnymi[26]. W jego powieściach idee absurdu i groteski przeplatają się z motywem tragiczności, ukazując bohaterów zmagających się z egzystencjalnymi wyzwaniami. Ewa Pańkowska stwierdza, że „[u] Pielewina groteska wymierzona zostaje, na przykład, przeciwko kultywowanemu w Związku Radzieckim mitowi ofiarnictwa i heroizmu, bezsensownemu poświęcaniu życia w imię utopijnej idei komunizmu” [27].

[25] S. Laird: *Voices of Russian Literature Interviews with Ten Contemporary Writers*. Oxford 1999, s. 185.
[26] Ibidem, s. 184.
[27] E. Pańkowska: *Obrazowanie satyryczne w wybranych utworach Wiktora Pielewina*. W: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich 6*. Białystok 2005, s. 72.

18:4789441616

Istotnym motywem jego twórczości jest też demitologizacja, czyli obalanie mitów związanych z postaciami, zjawiskami lub ideami[28]. Pielewin zachęca swoich czytelników do sceptycyzmu wobec narzucanych narracji i poszukiwania własnej prawdy. Przykładem takiego podejścia jest powieść *Omon Ra*, w której „szydzi z okresu, w którym propaganda radziecka starała się przekonać cały świat o swojej potędze i chciała uchodzić za groźnego rywala, podczas gdy lotnictwo było w opłakanym stanie, a ZSRR posiadał jedynie kilka samolotów"[29].

Jak podkreśla Justyna Mirońska, „w *Omon Ra* widzimy całą plejadę wojskowych, przerysowane portrety oficerów, wierzących w zwycięstwo Idei"[30]. Pielewin ukazuje ich groteskowe zaangażowanie w realizację utopijnego planu, który odzwierciedla mechanizmy propagandy oraz manipulacji społecznej charakterystyczne dla okresu Związku Radzieckiego.

Demitologizacja w utworach Pielewina służy podważeniu schematów myślenia i narzucanych wzorców, które często okazują się iluzoryczne. Obnażając ich irracjonalność, autor zaprasza czytelnika do ponownego przemyślenia przyjmowanych założeń i wartości.

Kolejnym przykładem demitologizacji w twórczości Wiktora Pielewina jest powieść *Generation П* (*Generation P*), w której współczesna Rosja zostaje przedstawiona jako kraj zdominowany przez media, reklamę i konsumpcjonizm. Bohater powieści – Wawilen Tatarski – staje się częścią systemu, który tworzy i manipuluje rzeczywistością za pomocą technologii reklamowych, co pokazuje destrukcyjny wpływ kultury masowej na jednostkę i społeczeństwo.

W powieści *Empire V* Wiktor Pielewin wykorzystuje motyw wampiryzmu jako alegorię współczesnych elit rządzących, obnażając mechanizmy władzy i kontroli społecznej. Wampiry w tym utworze to elitarne jednostki, które nie tylko dominują nad społeczeństwem, ale także kształtują jego wartości, potrzeby i sposób postrzegania rzeczywistości. Autor demitologizuje romantyczny wizerunek wampirów znany z literatury i popkultury, przedstawiając je jako symbole władzy opartej na manipulacji,

[28] Hasło: *demitologizacja*: https://sjp.pwn.pl/sjp/demitologizacja;2554617.html (dostęp 18.05.2024).
[29] J. Mirońska: *Groteska i absurd w twórczości Wiktora Pielewina (reminiscencja prozy Mikołaja Gogola)*. „Slavia Orientalis". T. LXI, nr 1, 2012, s. 53.
[30] Ibidem.

19:3143981725

wyzysku oraz kreowaniu iluzorycznych narracji, które utrzymują ludzi w stanie podporządkowania.

Jak widać, bohaterami książek Wiktora Pielewina są nie tylko ludzie, ale również owady, zwierzęta, wilkołaki i wampiry – postaci symboliczne, reprezentujące zagubionych obywateli Rosji po upadku Związku Radzieckiego. Te metaforyczne figury uosabiają jednostki pozbawione stałego systemu wartości, uwikłane w swoje własne wyobrażenia i iluzje, które stopniowo pogrążają się w duchowej i moralnej pustce. Poprzez ich losy Pielewin ukazuje kondycję współczesnego człowieka zagubionego w świecie pozbawionym wyraźnych punktów odniesienia.

Istotnym elementem jego twórczości jest również kultura Dalekiego Wschodu, a w szczególności buddyzm, który stanowi dla autora nie tylko źródło inspiracji, ale także narzędzie analizy współczesnej rzeczywistości oraz ludzkiej natury. Buddyjskie koncepcje pustki, samoświadomości i oświecenia duchowego są obecne w wielu dziełach Pielewina, takich jak *Чапаев и Пустота* (*Mały palec Buddy*), *Generation П*, *Тайные виды на гору Фудзи*[31] (*Ukryte widoki na górę Fudżi*) oraz innych. Bohaterowie prowadzą filozoficzne rozmowy na temat życia, śmierci i prawdy. Pisarz przedstawia ich drogę prowadzącą do oczyszczenia wewnętrznego i przemiany duchowej, ukazując zmagania z sensem życia i poszukiwaniem prawdy[32]. Powieść *Mały palec Buddy* szczególnie mocno opiera się na buddyjskich koncepcjach pustki i transcendencji, które stanowią filozoficzną podstawę fabuły, nadając utworowi głęboko refleksyjny wymiar. Pielewin zręcznie splata te idee z narracją, ukazując świat jako iluzję i konstruując rzeczywistość, w której granice między tym, co realne, a tym, co wyimaginowane, stają się płynne[33].

[31] Powieść nie została dotychczas przetłumaczona na język polski.
[32] A. Imosa: *Buddyzm w literaturze na przykładzie opowiadania Iwan Kublachanow Wiktora Pielewina*. „Ogrody Nauki i Sztuk". Nr 2015 (5), 2015, s. 538.
[33] Odwołaniom do filozofii buddyzmu w twórczości Pielewina poświęcono wiele opracowań. Temat ten zgłębiła m. in. Ewa Pańkowska w artykule: *W poszukiwaniu utraconego (czy nieosiągalnego?) szczęścia... Postmodernistyczno-buddyjski „traktat" Wiktora Pielewina: powieść Тайные виды на гору Фудзи.* „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 21, 2021, s. 51–74 oraz Aleksandra Imosa: *Buddyzm w literaturze na przykładzie opowiadania Iwan Kublachanow Wiktora Pielewina*. „Ogrody Nauki i Sztuk". Nr 2015 (5), 2015, s. 535–540; *Opisać nieopisywalne, czyli literackie ujęcie sansary i nirwany w twórczości Wiktora Pielewina.* "The Polish Journal of the Arts and Culture". New Series 4 (2/2016), 2016, s. 7–25.

20:6375336353

Pielewin przyznaje, że nie interesuje go większość współczesnej literatury rosyjskiej, choć wymienia kilku autorów, których bardzo ceni[34] – Andrieja Bitowa, autora powieści *Пушкинский дом* (*Dom Puszkina*), Fazila Iskandera – za jego wczesne prace oraz Michaiła Bułhakowa, szczególnie za jego powieść *Мастер и Маргарита* (*Mistrz i Małgorzata*). W ich twórczości Pielewin dostrzega głębię, która jest dla niego inspirująca, ale przyznaje, że bardziej ukształtowali go zagraniczni pisarze – Aldous Huxley, Hermann Hesse oraz Carlos Castaneda. W ich dziełach Pielewin odnajduje motywy duchowego poszukiwania, introspekcji i eksploracji rzeczywistości, które są mu szczególnie bliskie. Interesują go także mniej znani autorzy zajmujący się okultyzmem i tematami związanymi z duchowością, co znajduje odbicie w filozoficznych i mistycznych elementach jego twórczości[35].

Nawiązywanie do tradycji literackiej nadaje twórczości Wiktora Pielewina charakter wielowymiarowy, czyniąc ją zarówno intelektualnym wyzwaniem, jak i przestrzenią literackiej gry z odbiorcą. Jak zauważa Jolanta Lubocha-Kruglik:

> Pisarz często wykorzystuje postmodernistyczny chwyt palimpsestu – tworzy własne teksty, wykorzystując fragmenty cudzych. W jego prozie można odnaleźć liczne odwołania do twórczości Dostojewskiego, Tołstoja, Nabokowa, Akunina i innych znanych pisarzy – nie tylko rosyjskich. To wszystko sprawia, że «jego teksty stają się kodem, który wymaga rozszyfrowania i, jak każda zagadka, przyciąga»[36].

Intertekstualność w prozie Pielewina przejawia się zarówno w bezpośrednich odniesieniach, jak i subtelnych aluzjach, które mogą przybierać formę cytatów, kryptocytatów lub przekształconych motywów literackich. Dzięki temu jego utwory nieustannie dialogują z kanonem literackim, zachęcając odbiorcę do aktywnego uczestnictwa w interpretacji i odkrywania ukrytych warstw znaczeniowych. Pielewin często dekonstruuje dobrze znane wzorce narracyjne, nadając im nowe konteksty i reinterpretując klasyczne motywy, co pozwala mu tworzyć teksty, które balansują na granicy parodii i filozoficznej refleksji. Elementy intertekstualne w twórczości

[34] S. Laird: *Voices of Russian Literature Interviews with Ten Contemporary Writers*. Oxford 1999, s 183–185.
[35] Ibidem.
[36] J. Lubocha-Kruglik*: Kody kulturowe Wiktora Pielewina i ich odzwierciedlenie w przekładzie: wybrane aspekty*. W: *Język i pamięć: księga jubileuszowa dedykowana Panu Profesorowi Wojciechowi Chlebdzie z okazji 70. urodzin*. Red. V. Mokienko J. Tarsa Jadwiga. Opole 2020, s. 376.

21:5444979082

Pielewina zaskakują swoją złożonością i niekonwencjonalnym zastosowaniem. Autor nie traktuje ich jedynie jako ornamentu literackiego, lecz jako integralną część konstrukcji swoich dzieł. Te odniesienia i cytaty, zarówno jawne, jak i ukryte, pełnią funkcję klucza do odczytywania metafor i konceptów, które definiują jego twórczość. Intertekstualność w twórczości Pielewina odzwierciedla jego zdolność do twórczego przekształcania motywów literackich i filozoficznych. Dzięki temu jego proza staje się literacką łamigłówką, wymagającą od czytelnika nie tylko wiedzy, ale i otwartości na różnorodne interpretacje.

Ewa Pańkowska zauważa, że twórczość Wiktora Pielewina jest trudna do jednoznacznej klasyfikacji. Jego prozę określa się jako soc-art (sztuka społeczna), pop-art (sztuka popularna), surrealizm, realizm fantastyczny, realizm psychodeliczny, postrealizm (zwany również realizmem egzystencjalnym), czy fantastykę filozoficzną[37].

Zdaniem badaczki:

> Pelewin buduje pomost pomiędzy dziedzictwem kulturowym, tradycją klasyczną a subkulturą młodzieżową. Pisarz często wykorzystuje również elementy fantasy i surrealizmu. Tworzy alternatywne światy, w których rzeczywistość przeplata się z fikcją. Pozwala mu to na eksperymentowanie z formą, strukturą tekstu i gatunkami literackimi. W jednym tekście można znaleźć różne gatunki literackie, na przykład, *fantasy*, powieść kryminalna, *science fiction*, a nawet cyberpunk. Proza Pielewina bywa łączona z różnymi odmianami i podgatunkami fantastyki. Na początku artystycznej drogi pisarza uznano właśnie za przedstawiciela *science fiction*, chociaż zdecydowanie wykraczał on poza ramy fantastyki, a jego fantazjowanie często zawiera w sobie akcenty satyryczne (ostra satyra społeczno-polityczna)[38].

Ponadto, Pielewin jest jednym z pierwszych autorów, którzy wprowadzili do literatury rosyjskiej kategorię wirtualności[39]. Zdaniem Pańkowskiej

> komputery, Internet, rzeczywistość wirtualna, wszelkiego rodzaju symulacje i animacje komputerowe, coraz większa zależność ludzi od maszyn, sztuczne inteligencje, zbuntowane programy i wirusy komputerowe to znaki rozpoznawcze kolejnego

E. Pańkowska: *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*. Białystok 2016, s. 22.

[38] Ibidem, s. 23.

[39] Ibidem, s. 24.

22:1821504546

podgatunku fantastyki – *cyberpunku* (*technopunku*), który również widoczny jest w twórczości Pielewina[40].

W charakterze przykładu można tu wymienić utwory takie jak *Любовь к трем Цукербринам* (*Miłość do trzech Zuckerbrinów*), *Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре* (*Hełm grozy. Mit o Tezeuszu i Minotaurze*), *Generation „П”* czy *Принц Госплана* (*Książę Państwowego Komitetu ds. Planowania*).

W trakcie czytania mity są obalane, reinterpretowane, tworzone na nowo i ponownie podważane, co zmusza odbiorcę do ciągłej refleksji nad naturą rzeczywistości i prawdy. Dowcipy w jego utworach nabierają głębszego znaczenia, często przekształcając się w aforyzmy, które pozostają z czytelnikiem na długo po zakończeniu lektury. Fantazja i rzeczywistość są w książkach Pielewina niemal nie do odróżnienia, podobnie jak humor i powaga, które splatają się w nierozerwalny sposób. Liczne niespodziewane zwroty akcji, nagłe przejścia między wątkami oraz intelektualne pułapki sprawiają, że czytelnik nigdy nie może być pewien, dokąd zaprowadzi go narracja.

Twórczości Pielewina poświęcono już kilka rozpraw doktorskich, które analizują różne aspekty jego literatury. Do najważniejszych należą m. in.: *Реконфигурация в романной поэтике Виктора Пелевина. Солипсизм – язык – история* Mateusza Jaworskiego[41], *Powieści Wiktora Pielewina końca XX i początku XXI wieku w kontekście światowego postmodernizmu* Ewy Pańkowskiej[42], *Proza Wiktora Pielewina w kontekście współczesnych dyskursów literackich* Joanny Siepietowskiej[43], *Ponowoczesność i tożsamość. O prozie Wiktora Pielewina i Jerzego Pilcha w perspektywie „końca literatury”* Tomasza Nakoniecznego[44], *Proza Wiktora Pielewina w kontekście rosyjskiego postmodernizmu* Grzegorza Szymczaka[45], a także *Postmodernistyczny obraz Rosji w powieściach Wiktora Pielewina* Katarzyny

[40] Ibidem, s. 25.
[41] M. Jaworski: *Реконфигурация в романной поэтике Виктора Пелевина. Солипсизм – язык – история*. Poznań 2017.
[42] E. Pańkowska: *Powieści Wiktora Pielewina końca XX i początku XXI wieku w kontekście światowego postmodernizmu*. Białystok 2013.
[43] J. Siepietowska: *Proza Wiktora Pielewina w kontekście współczesnych dyskursów literackich*. Lublin 2015.
[44] T. Nakonieczny: *Ponowoczesność i tożsamość. O prozie Wiktora Pielewina i Jerzego Pilcha w perspektywie „końca literatury”.* Poznań 2010.
[45] G. Szymczak: *Proza Wiktora Pielewina w kontekście rosyjskiego postmodernizmu*. Warszawa 2004.

23:6006616780

Vitkovskiej [46] . Powstało też wiele artykułów omawiających wybrane aspekty twórczości Pielewina oraz poszczególne utwory. Badania te mają charakter głównie literaturoznawczy, choć są wśród nich także prace językoznawcze.

Wśród polskich badaczy, którzy szczegółowo analizowali twórczość Pielewina, warto wymienić takie nazwiska jak Magdalena Ochniak[47], Ewa Pańkowska[48], Jolanta Lubocha-Kruglik[49], Mateusz Jaworski[50], Andrzej Polak[51], Andrzej Dudek[52], Weronika

[46] K. Vitkovska: *Postmodernistyczny obraz Rosji w powieściach Wiktora Pielewina*. Gdańsk 2011.

[47]M. Ochniak*: Multimedialny „Hełm grozy" Wiktora Pielewina*, W: *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich*. Red. J. Kapuścik. Kraków 2008, s. 308–317; *Metaforyczny most (Rozważania na marginesie pewnego eseju Wiktora Pielewina)*, W: *Od modernizmu do postmodernizmu. Literatura rosyjska XX-XXI wieku*. Red. A. Skotnicka, J. Świeży. Kraków 2014, s. 669–679; М. Охняк: *Мотив метаморфозы в романе Виктора Пелевина „Омон Ра"*, „Literatūra Rusistica Vilniensis". Nr 56/57 (2), 2015, s. 82–89.

[48] E. Pańkowska: *S.N.U.F.F.: Człowiek w pułapce symulakrów (postmodernistyczna koncepcja Wiktora Pielewina).* „Acta Neophilologica". XXI (2), 2019, s. 201–215; *Kategoria pustki w światopoglądzie powieści „Mały palec Buddy" Wiktora Pielewina.* „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 14, 2014, s. 65–87, *Kategorie „hiperrealności" i „wirtualności" w twórczości Wiktora Pielewina.* W: *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*. Pod redakcją W. Supy. Białystok 2013, s. 297–309; *Numerologia mistyczna w powieści „Liczby" Wiktora Pielewina* „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 12, 2012, s. 117–132, *Obrazowanie satyryczne w wybranych utworach Wiktora Pielewina*. W: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich* VI. Pod red. W. Supy. Białystok 2005, s. 241–249.

[49] J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa: *Gra (z) tekstem, gra z czytelnikiem. Kilka uwag o polskim przekładzie powieści Wiktora Pielewina T.* „Przegląd Rusycystyczny". Nr 1, 2018, s. 129–142, J. Lubocha-Kruglik, K. Nurgali: *Паратексты автора и Переводчика (на материале Произведений Виктора Пелевина).* „Przegląd Rusycystyczny". Nr 2, 2021, s. 22; J. J. Lubocha-Kruglik: *Бравый новый мир Виктора Пелевина. К вопросу о польском переводе романа S.N.U.F.F.* „Przekłady Literatur Słowiańskich" T. 14/2024, s. 1–19.

[50] M. Jaworski: *Pamięć z gipsu. O kruchości tradycji i modelowaniu przeszłości-przyszłości w późnej twórczości Wiktora Pielewina,* „Przegląd Rusycystyczny".Nr 3(171), 2020, s. 38–46; *Historiozofia alternatywna w prozie Wiktora Pielewina. Na przykładzie powieści „Empire V" i „Batman Apollo*, „*Studia Rossica Posnaniensia".* (41), 2018, s. 95–104.

[51] A. Polak: *S.N.U.F.F. – utopia zrealizowana (o pewnym aspekcie nowej powieści Wiktora Pielewina),* „Przegląd Rusycystyczny". Nr 4 (144), 2013. s. 107–122; *Ludzki robot, nieludzki człowiek. S.N.U.F.F. (2011) Wiktora Pielewina* W: Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. T. 1, Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny. Red. J. Tymieniecka-Suchanek. Katowice 2014, s. 244–256; *Zabawa czy afekt? O ideologicznym uwikłaniu twórczości Wiktora Pielewina*, „Studia Rossica Posnaniensia". Vol. XLVII/2, 2022, s. 61–76.

[52]A. Dudek: *Między groteską a rzeczywistością wirtualną. Wiktor Pielewin „Generation 'P'"*. „Prace Komisji Kultury Słowian", t. IV, Humanistyka slawistyczna dziś. Nowe spojrzenie i stanowiska t. IV. Red. L. Suchanek. Kraków 2005, s. 71–84.

24:2927559473

Biegluk-Leś[53], Wanda Supa[54], Marcin Zwiercan[55], Justyna Mirońska[56] czy Agnieszka Baczewska-Murdzek[57].

Pomimo dużego zainteresowania twórczością Wiktora Pielewina, kompleksowa analiza specyfiki językowej jego prozy oraz możliwości jej odzwierciedlenia w przekładzie pozostaje obszarem badawczym wymagającym dalszego pogłębienia. Język Pielewina, obfitujący w gry językowe, neologizmy oraz liczne intertekstualne odniesienia, stawia przed tłumaczami wyjątkowe wyzwania, które wykraczają poza standardowe zadania translatorskie.

Złożoność tej prozy rodzi potrzebę opracowania szczegółowych metod analizy, umożliwiających pełniejsze uchwycenie jej wielopoziomowości w procesie translacji. Istotne staje się nie tylko precyzyjne oddanie treści, ale również przeniesienie do innej przestrzeni kulturowej charakterystycznego stylu autora, jego ironii, humoru oraz subtelnych gier znaczeniowych, które nadają jego tekstom unikatowy charakter.

[53] W. Biegluk-Leś: *W labiryntach dyskursu. „Hełm grozy" Wiktora Pielewina*, „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 8, 2008, s. 65–75.
[54]W. Supa: *Postmodernistów rosyjskich gry z historią*. „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 9, 2009, s. 69–84.
[55]M. Zwiercan: *„Homo zapiens" – samoświadomość niewolnika iluzji w „Generation 'P'" Wiktora Pielewina*, „Slavia Orientalis". T. 58, nr 4, 2009, s. 449–463; *Groteskowy obraz manipulacji medialnej w powieści „Generation 'P'" Wiktora Pielewina*. W: *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*. Red. A. Dudek. Kraków 2010, s. 387–398.
[56]J. Mirońska: *Groteska i absurd w twórczości Wiktora Pielewina (reminiscencja prozy Mikołaja Gogola)*, „Slavia Orientalis". T. LXI, nr 1, 2012, s. 49–63.
[57] A. Baczewska-Murdzek: *Absurd, czyli pytanie o sens ludzkiej egzystencji. Żółta strzała Wiktora Pielewina*. „Acta Neophilologica". XIX (2), 2017, s. 85–96.

25:6010095152

ROZDZIAŁ II

Postmodernizm jako kontekst teoretyczny

2.1 Postmodernizm – definicje i główne założenia

Postmodernizm to termin budzący wiele kontrowersji, często mylnie interpretowany jako określenie epoki, prądu filozoficznego lub formacji dyskursywnej, która nadeszła po modernizmie i zdominowała współczesną kulturę[1]. Jak podkreślają badacze, „postmodernistyczna niejednoznaczność terminologiczna rodzi chaos, ponieważ nie dostarcza klarownych definicji ani uschematyzowanych instrukcji” [2].

W latach 1966–1968 w Stanach Zjednoczonych upowszechnił się termin *poststrukturalizm*, natomiast w Europie dominującym pojęciem stał się *postmodernizm*[3]. Jak jednak zauważa Anna Burzyńska, nie są to terminy tożsame. Poststrukturalizm odnosi się przede wszystkim do „statusu epistemologicznego i ontologicznego teorii literatury oraz wiedzy o literaturze, a także ich możliwości poznawczych i językowych” [4]. Postmodernizm natomiast „oznacza wielość nowych tendencji we współczesnej kulturze, zwłaszcza w sztuce, które pojawiły się po szeroko rozumianym modernizmie” [5].

W polskim piśmiennictwie w odniesieniu do teorii i filozofii postmodernistycznej stosuje się wymiennie określenia *postmodernizm* oraz *ponowoczesność*, podczas gdy w kontekście literatury i sztuki używa się głównie terminu *postmodernizm*[6].

[1] *Słownik wiedzy o literaturze*. Pod red. R. Cudaka, M. Pytasza. Chorzów 2005, s. 314.
[2] A. Włodarczyk: *Etyka interpretacji tekstu literackiego. Postmodernizm. Humanizm. Dydaktyka*. Kraków 2014, s. 19.
[3] A. Burzyńska, M. P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2006, s. 338.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem.
[6] *Słownik wiedzy o literaturze*. Pod red. R. Cudaka, M. Pytasza. Chorzów 2005, s. 317.

26:7982611227

Z uwagi na założenia niniejszej pracy skoncentruję się przede wszystkim na charakterystyce postmodernizmu w literaturze, analizując jego najistotniejsze cechy oraz wpływ na współczesne formy narracyjne.

Jak trafnie zauważa Arkadiusz Lewicki:

> Wśród najnowszych koncepcji definiujących literacki postmodernizm można wyodrębnić dwie tendencje zawierające w sobie większość teorii szczegółowych. Najważniejsza różnica pomiędzy tymi stanowiskami dotyczy stosunku postmodernizmu do epoki go poprzedzającej – modernizmu[7].

Zgodnie z pierwszą „jest on szczytową formą modernizmu, jego logicznym uzupełnieniem, ostateczną konsekwencją[8]. Druga

> widzi w nim bowiem nie tyle twórcze rozwinięcie ideałów modernistycznych, ile próbę pogodzenia ich z tradycyjną, realistyczną formułą literatury. Dla tak rozumianego postmodernizmu kluczowym pojęciem jest wielokodowość, która presuponuje, że dzieło literackie powinno być czytane z równą przyjemnością przez czytelnika podążającego za fabułą, jak i przez znawcę, który potrafi odnaleźć drugie i trzecie (oraz kolejne) dno ukryte w tekście[9].

Jak podaje *Słownik wiedzy o literaturze,* postmodernizm

> pojawia się w anglojęzycznej krytyce literackiej pod koniec lat 50., w odniesieniu do upadku wielkiej literatury po II wojnie światowej; wcześniej terminu tego używał w odniesieniu do poezji hiszpańskojęzycznej Federico de Onis w *Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana*[10]. Literatura modernistyczna uległa wyczerpaniu, zaczęła powtarzać i cytować samą siebie. Kulminację tego zjawiska dostrzegł John Barth – czołowy przedstawiciel nurtu postmodernistycznego w literaturze amerykańskiej – w jednym z opowiadań Borgesa, w którym pewien Pierre Menard ponownie napisał Don Kichota, słowo w słowo takiego samego jak książka Cervantesa.

[7] A. Lewicki: *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław 2007, s. 29
[8] Ibidem.
[9] Ibidem, s. 30.
[10] F. de Onis: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Sevilla 2012. Termin *postmodernizm* użyty przez Onísa w latach 30. XX wieku odnosił się do specyficznego kontekstu literackiego tamtego okresu i różni się od współczesnego rozumienia postmodernizmu w literaturze i sztuce.

27:8207720890

> Kilkanaście lat później to negatywnie postrzegane wyczerpanie literatury przemieni się u Bartha w odnowę (*replenishment*). W tym samym mniej więcej czasie angielskiego słowa *postmodernism* zaczęto używać zarówno w odniesieniu do spekulacji teoretyczno-filozoficznych, jak i do pewnych, najogólniej, eklektycznych nurtów w literaturze, sztuce i architekturze”[11].

Encyklopedia PWN natomiast definiuje postmodernizm następująco:

> Ogólne określenie nowych tendencji we współczesnej kulturze, filozofii nauki, życiu społecznym i politycznym, oraz sposobów ich opisu; używane w 3 znaczeniach: okres w rozwoju kultury następujący po okresie modernizmu, liczonego od schyłku XIX w. (z główną fazą 1910–30) do połowy XX w., zapoczątkowany w latach 60. XX w. na gruncie literatury amerykańskiej, później rozwijający się także w Europie Zachodniej […]; epoka kulturowo-cywilizacyjna następująca po epoce nowoczesności, liczona od narodzin oświeceniowego światopoglądu w XVIII w., do lat 60. XX w. […]; „kondycja postmodernistyczna”, a więc uwarunkowania sytuacji społecznej, ekonomicznej, mentalnej w obecnym postindustrialnym, wyrafinowanym technologicznie stanie zachodniej cywilizacji[12].

Z kolei *Wielki słownik języka polskiego* tak eksplikuje interesujący nas tutaj termin:

> Postawa estetyczna od drugiej połowy XX wieku, podważająca osiągnięcia modernizmu, sztywny podział dzieł czy realizacji na poszczególne typy, gatunki, estetyki; postulująca łączenie odmiennych tradycji i wzorców oraz wielość stosowanych technik[13].

Nie istnieje spójny program postmodernistów, który można by określić w sposób ścisły i uniwersalny. Postmodernizm to nurt różnorodny i wieloaspektowy, w którym zamiast jednej, klarownej doktryny, można wskazać pewne wspólne cechy i

[11] *Słownik wiedzy o literaturze*. Pod red. R. Cudaka, M. Pytasza. Chorzów 2005, s. 316.
[12] Hasło: *postmodernizm*: *Encyklopedia PWN.* https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/postmodernizm;3960928.html (dostęp 23.03.2024).
[13] Hasło: *postmodernizm*: *Wielki słownik języka polskiego*. https://wsjp.pl/haslo/do_druku/67290/postmodernizm (dostęp 17.03.2024).

28:7233195357

charakterystyczne elementy twórczości. Należy jednak pamiętać, że rozwój postmodernizmu przebiegał w różnych krajach w odmiennych warunkach kulturowych, historycznych i społecznych. Każdy kontekst narodowy nadał temu nurtowi unikatowe oblicze, uwzględniając specyfikę lokalnej tradycji, wartości oraz doświadczeń społecznych[14].

> Artysta, pisarz postmodernistyczny znajduje się w sytuacji filozofa: tekst, który pisze, dzieło, które tworzy, z zasady swej nie rządzi się już ustanowionymi regułami i nie może być oceniane za pomocą sądu determinującego, przez zastosowanie powszechnie znanych kategorii do tego właśnie tekstu, do tego właśnie dzieła. Owe kategorie, owe reguły są właśnie tym, czego dzieło lub tekst poszukuje. Artysta i pisarz pracują więc bez reguł, po to, by ustanowić reguły tego, co zostanie stworzone[15].

Zdaniem Zdzisława Łapińskiego dla założeń postmodernizmu istotny okazuje się dekonstrukcjonizm Jacquesa Derridy[16]. Dekonstrukcję można zdefiniować jako „sprowadzenie wszystkich oznaczanych, czyli różnorodnych rzeczywistości, treści przedmiotowych i pojęciowych, do płaszczyzny oznaczających, czyli słów, nazw – i swobodną grę z tymi znakami”[17]. Zakłada ona „odejście od głównego, centralnego sensu tekstu i ukazuje możliwość istnienia innych znaczeń”[18].

Istotą postmodernizmu jest również analiza i rozkład tradycyjnych znaczeń, struktur, hierarchii czy binarności. W tekstach postmodernistycznych zaciera się granica między prawdą a fikcją, co prowadzi do refleksji nad naturą samego tekstu i procesu pisania[19]. Postmodernizm charakteryzuje się porzuceniem zasady całości, jedności i prawdy[20]. Postmoderniści odrzucają te zasady zarówno w praktyce twórczej, jak i w

[14] W. Bolecki: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”. Nr 1, 1993, s. 7.
[15] J. Lyotard: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Tłum. M. Markowski W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1998, s. 26.
[16] Z. Łapiński*: Postmodernizm: co to i po co?* „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”. Nr 1, 1993, s. 82.
[17] М. Н. Эпштейн: *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва 2000, s. 91–92.
[18] Г. Ю. Литвинцева: *Своеобразие российского постмодернизма*, s. 163. https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-rossiyskogo-postmodernizma. (dostęp 08.01.2024).
[19] W. Bolecki: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”. Nr 1, 1993, s. 12.
[20] D. Kulas: *Dyskurs filozofii postmodernistycznej*. Katowice 2006, s. 20.

29:5101071686

rozważaniach teoretycznych. Odrzucenie jedności autora jest postrzegane jako „śmierć autora”[21].

> Postmodernizm „odrzuca naiwne i subiektywistyczne strategie ukierunkowane na wyrażanie twórczej oryginalności, na samowyrażanie autorskiego «ja» – i otwiera epokę «śmierci autora», kiedy sztuka staje się grą cytatów, otwartego naśladowania, pożyczania i wariacji na tematy innych[22].

Dzieło literackie nie jest już oryginalne, lecz stanowi mieszankę wielu innych tekstów, dlatego nie ma tutaj tradycyjnego rozumienia pojęcia *autor*. Pisarze nie tworzą oryginalnych dzieł, lecz raczej reorganizują i przetwarzają materiały znane z wcześniejszych tekstów literackich. Po śmierci (lub zniknięciu) autora można swobodnie interpretować tekst, który staje się wielowymiarową przestrzenią[23].

Wiele tekstów postmodernistycznych stanowi zbiór relatywnie niepowiązanych ze sobą fragmentów, które negują kod literacki nadający czytelnikowi predyspozycje do poszukiwania koherencji[24]. Tym samym postmodernizm kładzie nacisk na sam akt czytania, współudział w dekodowaniu i tworzeniu znaczeń przez czytelnika, aktywną postawę odbiorczą polegającą na odczytywaniu aluzji, stylizacji, elementów parodystycznych i pastiszowych[25]. „Cały świat traktowany jest jako tekst, jako nieskończony system odwołań, wyrafinowana gra wymykających się znaczeń. Jedność sensu zanika w procesie dekonstrukcji na rzecz nieliniowego pisma, konfliktu interpretacji i pluralizmu czytelniczych strategii. Jedność stylu zastępuje się polistylistyką, eklektyką, mieszanką wysokiego i niskiego, masowego i elitarnego, itp.”[26].

Charakterystyczną cechą poetyki postmodernizmu jest również jej „hybrydalność, połączenie kanonów klasycznych i modernistycznych, w niektórych

[21] В. И. Кузин: *Аватары постмодернизма*, s. 62. https://cyberleninka.ru/article/n/avatary-postmodernizma. (dostęp 08.01.2024).
[22] М. Н. Эпштейн: *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва 2000, s. 207.
[23] Я. Мэйпин: *Специфика постмодернистской прозы В. Пелевина 1990-х гг.: некоторые наблюдения.* «Филологические науки. Вопросы теории и практики». № 2, 2018, s. 263.
[24] D. Kulas: *Dyskurs filozofii postmodernistycznej*. Katowice 2006, s. 53.
[25] P. Stasiewicz: *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*. Białystok 2016, s. 73.
[26] В. И. Кузин: *Аватары постмодернизма*, s. 62. https://cyberleninka.ru/article/n/avatary-postmodernizma (dostęp 08.01.2024).

30:9036307404

przypadkach dające innowacyjny efekt estetyczny”[27]. Jej artystycznym wyrazem jest stylistyczny pluralizm, eklektyzm i kolażowość artefaktów[28], dlatego motywem przewodnim postmodernistów staje się pluralizm, tj. „łączenie w jednym tekście elementów odmiennie nacechowanych pod względem semantycznym, gatunkowym i stylistycznym, reprezentujących rozmaite konwencje wypowiedzi, estetyki, światopoglądy i języki […]”[29]. Pozwala to każdemu autorowi na uwypuklenie problemu na własny sposób. Postmoderniści akceptowali wiele możliwych rozwiązań, w wyniku czego literatura nie była jednokierunkowa, nie narzucała jedynej, słusznej formy[30].

Charakterystyczna dla postmodernizmu dyfuzja między sztuką wysoką a masową, kulturą ludową, folklorem świadczy o powstaniu nowego, pluralistycznego paradygmatu estetycznego. Łącząc techniki prozy intelektualnej z fabularną rozrywkowością, która zapewnia przyjemność z czytania, literatura postmodernistyczna kierowana jest zarówno do czytelnika masowego, jak i do miłośników gier skojarzeniami literackimi. Fabularność i rozrywkowość były kolejną próbą zbliżenia sztuki i życia codziennego poprzez stworzenie wspólnej estetyki łączącej klasycyzm, awangardę i kulturę masową. Jednocześnie eklektyczne literackie symulakry miały często drugie dno, ukrywając wirtuozerię przeznaczoną dla koneserów[31].

Postmodernizm udowadnia, że w sztuce wszystko już było, że niemożliwe jest stworzenie czegoś nowego i oryginalnego[32]. Postmoderniści więc odwołują się do osiągnięć poprzednich wieków[33]. Na problem ten zwraca również uwagę Mieczysław Dąbrowski:

> W literaturze postmodernistycznej pisarze zdają sobie sprawę z konwencjonalności i konwencjonalizacji sztuki, nie mają złudzeń, że można wymyślić jeszcze coś oryginalnego. Pynchon pisał o wyczerpaniu «wszelkich możliwych permutacji i

[27] Н. Б. Маньковская: *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург 2000, s. 195.
[28]Ibidem.
[29]E. Kasperski: *Pierwiastek negacji w postmodernizmie pokusy i zagrożenia*. „Universitatis Lodziensis, Folia Scientiae Atrium et Litterarum”. Z. 8, *Postmodernizm po polsku*, 1998, s. 205.
[30]M. Dąbrowski: *Postmodernizm: fakty i znaki zapytania*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 30”, 1995, s. 8.
[31] Н. Б. Маньковская: *Эстетика Постмодернизма*. Санкт-Петербург 2000, s. 180–181.
[32]Т. Н. Голобородова, И. Н. Дубина: *Дискурс творчества в постмодернизме*. https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-tvorchestva-v-postmodernizme/viewer. (dostęp 05.12.2023).
[33] Г. Ю. Литвинцева: *Своеобразие российского постмодернизма*, s. 163. https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-rossiyskogo-postmodernizma. (dostęp 08.01.2024).

31:1751338572

kombinacji», John Barth sugerował «niemożność stworzenia czegokolwiek nowego». Ale z tego braku postmodernizm zsyntetyzował wartość pozytywną: pisarze decydują się na swoistą grę konwencjami narracyjnymi i konstrukcjami pisarskimi. *Gra w klasy* Cortazara to tekst, który jest jak kostki domina: można je dowolnie zestawiać, otrzymując za każdym razem nowe całości[34].

Szczególne miejsce w literaturze postmodernistów zajmuje intertekstualność. Każdy tekst postmodernistyczny wypełniony jest odwołaniami, aluzjami, kodami, formułami, idiomami, strukturami rytmicznymi, śladami innych tekstów[35]. W celu zbudowania wielowarstwowych narracji postmoderniści włączają w swoje dzieła elementy popkultury, motywy historyczne, filozoficzne czy naukowe[36]. Obserwujemy tu podjęcie gry z tradycją i świadomą rezygnację z nowoczesności. W ten sposób dawne dzieła uzyskują nowe życie i nabierają nowego znaczenia. Ich odbiór często jest uzależniony od znajomości innych tekstów, bez nich bowiem prawidłowe odczytanie zamysłu autora będzie niemożliwe lub znacznie utrudnione[37]. Dialog między nowym dziełem a dziełami powstałymi wcześniej, a także między autorem a idealną publicznością jest dowodem potwierdzającym otwartą strukturę estetyki postmodernizmu[38].

W postmodernizmie świat jawi się jako chaos, w którym obrazy przeszłości i przyszłości istnieją w formie symulakrów[39] – kopii bez oryginału, pozorów rzeczywistości odtwarzanych i przekształcanych przez kulturę masową. Zjawisko to zostało opisane przez Jeana Baudrillarda, jednego z teoretyków postmodernizmu, twórcę koncepcji symulakrów i symulacji. Filozof twierdził, że w epoce postmodernizmu rzeczywistość zostaje zastąpiona przez sieć symulakrów – samowystarczalnych kompleksów znakowych, które nie mają żadnych realnych

[34]M. Dąbrowski: *Postmodernizm: fakty i znaki zapytania*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 30", 1995, s. 9.
[35] В. И. Кузин: *Аватары постмодернизма*, s. 64. https://cyberleninka.ru/article/n/avatary-postmodernizma (dostęp 08.01.2024).
[36]М. Ю. Чотчаева, В. Т. Сосновский: *Постмодернизм в культуре современности*. „Вестник Агу". № 2, 2017, s. 180.
[37]A. Szachaj: *Co to jest postmodernizm*. „Ethos*"*. Vol. 33–34, 1996, s. 70.
[38]Н. Б. Маньковская: *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург 2000, s. 51.
[39]О. С. Безручко: *Реминисценция и язык постмодернизма*, s. 196.
https://cyberleninka.ru/article/n/reministsentsiya-i-yazyk-postmodernizma. (dostęp 05.12.2023).

32:1061246526

odniesień i istnieją jedynie jako odzwierciedlenia innych znaków. Konsekwencją tego zjawiska jest zatarcie różnicy między tym, co rzeczywiste, a tym, co symulowane, co sprawia, że postmodernistyczna literatura i sztuka często kwestionują pojęcia autentyczności, tożsamości i prawdy, operując ironią, pastiszem i intertekstualnością[40].

Autorzy postmodernistyczni, czerpiąc inspirację z filozofii Jeana Baudrillarda, eksplorują koncepcję symulakrów w kontekście narracji i konstrukcji tekstu, przekształcając literaturę w swoistą grę językową. W ich twórczości znaczenia stają się płynne, wieloznaczne i nieuchwytne, a granice między fikcją a rzeczywistością ulegają rozmyciu. Postacie literackie w tych narracjach często funkcjonują jako symulakry[41] – nie są jedynie indywidualnymi jednostkami, lecz przekształconymi wersjami wcześniejszych wzorców kulturowych lub wytworami fikcyjnej rzeczywistości medialnej i kulturowej.

Taka strategia narracyjna prowadzi do dekonstrukcji tradycyjnych form przedstawienia i podważa konwencjonalne oczekiwania wobec literatury, zmuszając odbiorcę do aktywnego uczestnictwa w procesie interpretacji.

Najważniejszy dla postmodernistów staje się język, za którego pomocą kreowany jest świat. Teksty postmodernistów obnażają funkcjonujące stereotypy, mają wywoływać określone konotacje i reakcje, pobudzać ciekawość czytelnika i zmuszać go do refleksji[42].

Podsumowując, można stwierdzić, że postmodernizm definiuje szereg charakterystycznych cech, które wspólnie tworzą jego specyfikę. Wśród najistotniejszych można wymienić dekonstrukcję podmiotu estetycznego, intertekstualność oraz grę językową, które stanowią podstawowe narzędzia artystycznej ekspresji. Cytatowość jako metoda twórcza prowadzi do tworzenia tekstów o wielowarstwowej strukturze, w których znaczenia są płynne i niejednoznaczne. Istotnym elementem jest również nieokreśloność, kult niejasności, błędów i pominięć, które podważają tradycyjne sposoby interpretacji dzieła.

---

[40]М. Липовецкий: *Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса*, s. 53. https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-russkoy-literature-agressiya-simulyakrov-i-samoregulyatsiya-haosa. (dostęp 04.01.2024).

[41]J. Baudrillard: *Precesja symulakrów*. Tłum. T. Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów.* Red. R. Nycz. Kraków 1998 s. 175.

[42]A. Szachaj: *Co to jest postmodernizm*. „Ethos*”*. Vol. 33–23, 1996, s. 70–71; 75.

33:7831823720

Postmodernizm charakteryzuje się także fragmentarycznością, ironią, parodią oraz dekanonizacją tradycyjnych wartości estetycznych, co przejawia się w świadomym odrzuceniu hierarchii i autorytetów kulturowych. Pluralizm i eklektyzm pozwalają na swobodne mieszanie stylów – wysokiego i niskiego, kultury elitarnej i masowej, nadając dziełom postmodernistycznym charakter gry konwencjami. Znaczącą rolę odgrywa również estetyzacja brzydoty, cielesność oraz powierzchowne, zmysłowe podejście do świata, w którym hedonizm zastępuje tradycyjną kategorię tragiczności w sferze estetyki.

Wśród terminów i pojęć, za których pomocą najczęściej charakteryzowana jest kultura postmodernizmu, można wymienić takie terminy jak: *znaczące bez znaczonego*, *symulakrum*, *intertekstualność*, *cytatowość*, *dekonstrukcja*, *fragmentaryzm*, *eklektyzm, pluralizm*, *relatywizm*, *rozproszenie znaczeń*, *upadek binarnych opozycji*, *różnorodność*, *sceptycyzm*, *ironia*, *parodia*, *pastisz*[43].

Wszystkie te elementy składają się na światopogląd postmodernistyczny, który podważa ideę jedynej, obiektywnej prawdy, oferując w zamian różnorodność perspektyw, wielość interpretacji oraz nieustanną grę znaczeń.

2.2 Postmodernizm w literaturze rosyjskiej

Specyfika postmodernizmu rosyjskiego stanowi przedmiot intensywnego zainteresowania zarówno badaczy rosyjskich, jak i zagranicznych. Jak zauważają: „Postmodernizm w Rosji stopniowo wynurza się z chaosu wydarzeń politycznych i kulturowych oraz powszechnej niewiedzy o jego cechach, częściowo spowodowanej zaniedbaniami w dziedzinie przekładów”[44].

Zdaniem Justyny Mirońskiej „społeczeństwo rosyjskie, znudzone sztampowością form literackich i monotonnością poruszanych dotąd tematów, zapragnęło nowego spojrzenia na świat – odświeżonego i oryginalnego”[45]. Zjawisko

[43]М. Н. Эпштейн: *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва 2000, s. 6.
[44]H. Janaszek-Ivanickovä: *Postmodernizm rosyjski z perspektywy międzynarodowej.* „Acta Neophilologica”. IV, 2002, s. 57–60.
[45]J. Mirońska: *Groteska i absurd w twórczości Wiktora Pielewina (reminiscencja prozy Mikołaja Gogola)*. „Slavia Orientalis”. T. LXI, nr 1, 2012, s. 50.

34:5746873568

to rozwijało się w kontekście szczególnych uwarunkowań historycznych i społecznych, które różnią je od zachodnich modeli postmodernizmu. Transformacja ustrojowa, rozpad Związku Radzieckiego oraz wynikający z nich kryzys tożsamości stały się kluczowymi tematami rosyjskiej literatury postmodernistycznej, wpływając na jej specyficzne rysy i narracyjne strategie. Postmodernizm pojawił się na przełomie lat 60. i 70. „na skrzyżowaniu dwóch tendencji pozornie wzajemnie się uzupełniających: krytyki sowieckich metanarracji oraz prób odrodzenia zahamowanych dyskursów awangardy”[46]. Ostatecznie zaś ukształtował się pod koniec lat 80. w okresie pierestrojki.

Postmodernizm rosyjski, choć czerpie inspiracje z zachodnich wzorców, w dużej mierze pozostaje osadzony w rodzimej tradycji literackiej i filozoficznej. Często nawiązuje do klasycznych dzieł rosyjskiej literatury, takich jak twórczość Dostojewskiego, Gogola czy Tołstoja, dekodując je na nowo w postmodernistycznym kontekście. Przesiąknięty ironią, grą intertekstualną i dekonstrukcją wielkich narracji, odzwierciedla napięcia między przeszłością a teraźniejszością, chaosem a porządkiem, autentycznością a symulacją.

W postmodernizmie rosyjskim wyróżnić można dwa główne nurty. Pierwszy wynika z soc-artu jako parodystycznej ramy socrealizmu. Jego najbardziej charakterystycznymi cechami są bunt przeciw normie, przeniesienie akcentu z tradycyjnej dla rosyjskiej kultury duchowości na cielesność. Antynormatywność jako zasada obejmująca wszystkie sfery – od moralności po język – przekształca się w szokującą estetykę. Zło staje się dominantą literatury, estetyka łączy się z brzydotą zamiast z pięknem. Całkowita desakralizacja wprowadza na scenę parodiowe symulakrum nadczłowieka – wściekłego cynika, chama, chuligana i ofiary jednocześnie[47]. Dominuje potrzeba szokowania, odrzucenie kanonów, nagromadzenie przejawów fizyczności i patologii. Obecne są wulgarne słownictwo, szokujące opisy natury i fizjologii, przemoc[48].

[46] M. Lipowiecki: *Paralogie. Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920–2000*. Red. P. Fast, K. Syska. Tłum. P. Fast, P. Łaniewski, K. Syska. Katowice 2018, s. 70–71.
[47] Н. Б. Маньковская: *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург 2000, s. 295–296.
[48] Г. Ю. Литвинцева: *Своеобразие российского постмодернизма.* https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-rossiyskogo-postmodernizma. (dostęp 08.01.2024).

35:9648559157

Drugi nurt natomiast charakteryzuje się dążeniem do skupienia się na czystej grze, stylizacji, przekształcaniu parodii w absurdy. Następuje rezygnacja z tradycji na rzecz przedstawienia kilku wariantów prawdy lub jej braku; oburzenie przekształca się w nostalgiczny, krytyczny sentymentalizm[49].

Do charakterystycznych cech postmodernizmu rosyjskiego można zaliczyć jego upolitycznienie, od którego wolny jest postmodernizm zachodni. Powstając nie po modernizmie, ale po socrealizmie, postmodernizm rosyjski dąży do oderwania się od totalnie zideologizowanego podłoża, stosując metody antytotalitarne. Jedną z jego istotnych cech jest kreowanie specyficznej atmosfery kulturowej kompensującej szereg tradycyjnych kompleksów rosyjskiej kultury (wtórności, opóźnienia itp.)[50]. Jeśli zachodni postmodernizm jest rezultatem poszukiwań twórczych intelektualistów dążących do ponownego spojrzenia na style, koncepcje i wartości epoki modernizmu w duchu demokratycznego pluralizmu kulturowego i gry intelektualnej, to postmodernizm rosyjski był początkowo ukierunkowany na przezwyciężenie sprzeczności społeczno-kulturowych, ideologicznych i moralnych związanych z przejściem społeczeństwa od totalitaryzmu do demokracji[51].

Halina Janaszek-Ivanickovä zauważa, że „na miejsce jedynie słusznej prawdy realizmu socjalistycznego wkracza wielość prawd i wielość opcji, a z pola widzenia ustępuje determinizm”[52]. Badaczka konstatuje również, że „niebezpieczną dla przeciwników systemu totalitarną myśl silną zastępuje myśl słaba”[53], bowiem „antyfundamentalizm postmodernistyczny otworzył […] przestrzeń wolności zablokowaną przez wszelkie idee i koncepcje o charakterze totalitarnym, których socrealizm był jednym z najbardziej widomych przejawów”[54]. W wielu przypadkach kontynuuje on sztucznie przerwany nurt modernizmu i awangardy: dąży do powrotu do „srebrnego wieku”, a raczej do jego odrodzenia. Jednocześnie dziedziczy również tendencje podważające postulaty dyskursu modernistycznego, takie jak wolność

[49] Н. Б. Маньковская: *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург 2000, s. 297.
[50] Ibidem, s. 293.
[51] Г. Ю. Литвинцева: *Своеобразие российского постмодернизма.* https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-rossiyskogo-postmodernizma. (dostęp 08.01.2024).
[52] H. Janaszek-Ivanickovä: *Postmodernizm rosyjski z perspektywy międzynarodowej.* „Acta Neophilologica”. IV, 2002, s. 59.
[53] Ibidem.
[54] Ibidem.

36:3750815087

filozoficzna świadomości twórczej i jej dążenie do przekształcenia świata. Jednak w miarę rozwoju postmodernizmu zauważalne było coraz większe oddalenie od istotnej cechy estetyki modernistycznej i awangardowej, jaką było mitologizowanie rzeczywistości, w której mit był materializacją indywidualnej koncepcji wolności. Postmodernizm celowo niszczy wszelkie mity, traktując je jako ideologiczną podstawę władzy nad świadomością, narzucającą jej jednolitą, absolutną i ściśle hierarchiczną koncepcję prawdy, wieczności, wolności i szczęścia. Począwszy od krytyki mitologii komunistycznej, postmodernizm dość szybko przechodzi do krytyki mitycznych koncepcji rosyjskiej literatury klasycznej i awangardy rosyjskiej, a następnie mitów współczesnej kultury masowej. W ten sposób strategię postmodernizmu wobec mitu bardziej trafnie można określić nie jako destrukcję, ale jako dekonstrukcję, przebudowę według innych, kontrmitologicznych zasad[55].

Michaił Epsztejn zwraca uwagę na podobieństwo między postmodernizmem a komunizmem jako programowej metody oddziaływania na świadomość społeczną. Jego zdaniem komunizm oraz postmodernizm reprezentują w Rosji dwie fazy kształtowania się jednego projektu ideowo-estetycznego. Komunizm postulował przekształcanie świata na podstawie poznania jego realnych praw, zgodnie z ideami postępowymi i staraniami świadomej części ludzkości. Postmodernizm natomiast odkrywa naturę świata, przekształconą i wypieraną przez system sztucznych znaków oraz ideologicznych symulacji rzeczywistości [56] . Jeśli komunizm zapowiadał nadchodzące zwycięstwo idei, przekształcających rzeczywistość, to postmodernizm ujawnia już brak jakiejkolwiek innej rzeczywistości poza rzeczywistością samych idei (znaków, obrazów, nazw). I chociaż na Zachodzie o postmodernizmie mówi się od lat 70., a w Rosji dopiero od końca lat 80., to postmodernizm, podobnie jak wiele nurtów zapożyczonych z Zachodu, jest w istocie zjawiskiem głęboko rosyjskim[57].

Kolejną ważną kwestią, która posłużyła jako punkt wyjścia do opracowania koncepcji postmodernizmu rosyjskiego, jest wspomniana już teoria symulakrów

[55] М. Липовецкий: *Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса.* s. 55. https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-russkoy-literature-agressiya-simulyakrov-i-samoregulyatsiya-haosa. (dostęp 04.01.2024).
[56] М. Н. Эпштейн: *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва 2000, s. 58–59.
[57] Ibidem. s. 54–55.

37:8407740625

Baudrillarda[58]. W postmodernizmie rosyjskim symulakry są przeciwstawiane nie autentycznej rzeczywistości, ale jej brakowi, czyli pustce. Z jednej strony strumień symulakrów niszczy rzeczywistość, przemienia ją w kolekcję powszechnie dostępnych iluzji, zjawisko braku, z drugiej zaś – symulakry pozwalają odtwarzać rzeczywistość. Stają się one jednak źródłem generowania rzeczywistości tylko w przypadku świadomości ich iluzorycznej natury[59].

Postmodernizm rosyjski proklamuje obojętność podmiotu oraz utworu wobec binarnych opozycji kultury socrealistycznej, wskazując na powszechne podobieństwo, zrównując zjawiska, które wydają się przeciwstawne, dalekie i wzajemnie wrogie[60]. W tym kontekście, różne przeciwności, takie jak swój – obcy, kosmos – chaos, obecność – nieobecność, są gromadzone we wspólnej przestrzeni znaczeniowej obejmującej fabułę, motyw, charakter, obraz słowny, wers czy akapit. To prowadzi do specyficznego wzoru wywołującego paradoksalne skojarzenia, gdzie przeciwieństwa nie zanikają, lecz wywołują eksplozje semantyczne prowadzące do destrukcji binarności lub ustabilizowania konfliktu. W rezultacie postmodernizm rosyjski prezentuje się w przestrzeni literackiej jako konfliktowy, niestabilny, ale jednocześnie normatywny[61].

Postmodernizm rosyjski i zachodnioeuropejski pomimo znaczących różnic mają oczywiście wiele wspólnego[62]. W ocenie Lipowieckiego są to: „podważanie formalnej struktury, dominująca w poetyce postmodernizmu iluzja chaosu, spontaniczna, a czasem, zdawałoby się, wręcz bezsensowna gra dyskursów, symboli, języków i resztek minionych porządków symbolicznych”[63]. I w Rosji, i na Zachodzie nurt ten przezwycięża typową dla modernizmu orientację na elitę, angażując się w przestrzeń twórczą folkloru, karnawału i kultury masowej. Dzieła przeznaczone są zarówno dla czytelnika elitarnego, jak i masowego. Są atrakcyjne pod względem reklamowym

[58] M. Lipowiecki: *Paralogie. Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920–2000*. Red. P. Fast, K. Syska. Tłum. P. Fast, P. Łaniewski, K. Syska. Katowice 2018, s. 61.
[59] М. Липовецкий: *Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса*. s. 63. https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-russkoy-literature-agressiya-simulyakrov-i-samoregulyatsiya-haosa. (dostęp 04.01.2024).
[60] Ibidem. s. 57.
[61] M. Lipowiecki: *Paralogie. Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920–2000*. Red. P. Fast, K. Syska. Tłum. P. Fast, P. Łaniewski, K. Syska. Katowice 2018, s. 79–80.
[62] Г. Ю. Литвинцева: *Своеобразие российского постмодернизма.* https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-rossiyskogo-postmodernizma. (dostęp 08.01.2024).
[63] M. Lipowiecki: *Paralogie. Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920–2000*. Red. P. Fast, K. Syska. Tłum. P. Fast, P. Łaniewski, K. Syska. Katowice 2018, s. 24.

38:1142520081

jednak ich ironiczną interpretację może zrozumieć tylko przygotowany, znający te teksty czytelnik.

39:3501349545

ROZDZIAŁ III

Gry językowe w prozie Pielewina

3.1 Koncepcja gier językowych w filozofii Ludwiga Wittgensteina

Pojęcie „gra językowa" zostało wprowadzone do dyskursu naukowego przez Ludwiga Wittgensteina – jednego z najwybitniejszych filozofów XX wieku. W pracy *Dociekania filozoficzne* Wittgenstein stwierdza, że język to zbiór gier językowych, na który składają się, np., wyrażenia, zdania, czyli elementy językowe oraz czynności, w które są one wplecione[1]. Jak zauważa Marek Maciejczak, Wittgenstein patrzy na język jak na formę życia i myślenia. Bada formy i reguły praktyk językowych przez pryzmat funkcji komunikacyjnej języka. Pytając o sens dźwięków czy napisów, należy bowiem uwzględnić kontekst, czyli sposób użycia i zastosowanie w konkretnych miejscach[2]. Filozof podkreśla, że nie można podać pełnej charakterystyki gier, ale jedynie ich przykłady. W jego opinii funkcje języka sprowadzają się do działalności językowej rozumianej jako prośby, rozkazy, proszenie, opisywanie, pozdrawianie, powitanie dzięki czemu między rozmówcami pojawia się gra językowa, wymuszająca na nich określone zachowania[3]. Wittgenstein utożsamia znaczenia słów ze sposobem ich użycia w „grze językowej", co powoduje, że grą językową staje się każde użycie języka. W związku z tym można mówić o nieskończonej liczbie takich gier, ponieważ język stale się zmienia[4].

[1] L. Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne.* Tłum. B. Wolniewicz. Warszawa 2000, s. 39.
[2] M. Maciejczak: *Dwie teorie języka: Ludwig Wittgenstein (1889–1951) i Martin Heidegger (1889–1976).* „Studia Philosophiae Christianae". 43/1, 2007, s. 9.
[3] A. Derra: *Człowiek – gracz językowy*. https://filozofuj.eu/aleksandra-derra-czlowiek-gracz-jezykowy/?fbclid=IwAR0DvnASNprDV55AaHNh6i5-0_nM0m4lp0ejoVF6XVAwYXxOLft2yvLVIwM. (dostęp 15.05.2021).
[4] M. (Wołos) Lenartowicz: *Koncepcja „gry językowej" Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa.* Kraków 2002, s. 21–23.

40:1090022906

Autor *Dociekań filozoficznych* nie podaje dokładnej definicji gry językowej, wskazuje jednak, że gry tworzą zbiór dzięki podobieństwom, które nazywa „rodzinnymi". Można je dostrzec jedynie poprzez zbadanie konkretnych gier i wyróżnienie podobnych czynności:

> Przypatrz się np. kiedyś temu, co nazywamy „grami". Chodzi mi tu o gry typu szachów, gry w karty, w piłkę, gry sportowe itd. Co jest im wszystkim wspólne? — Nie mów: „Muszą mieć coś wspólnego, bo inaczej nie nazywałyby się «grami»" — tylko patrz, czy mają coś wspólnego. — Gdy im się bowiem przypatrzysz, to nie dojrzysz wprawdzie niczego, co byłoby wszystkim wspólne, dostrzeżesz natomiast podobieństwa, pokrewieństwa — i to cały ich szereg […] Podobieństw tych nie potrafię scharakteryzować lepiej niż jako „podobieństwa rodzinne", gdyż tak właśnie splatają się i krzyżują rozmaite podobieństwa członków jednej rodziny: wzrost, rysy twarzy, kolor oczu, chód, temperament itd.[5]

Brak reguł wspólnych dla wszystkich gier powoduje złudzenie, że grą może być dowolna czynność, która swoimi cechami przypomina inne gry. Nie musi ona natomiast spełniać koniecznych warunków wszystkich gier, ponieważ nie ma takiej możliwości[6]. Znajomość reguł ułatwia jednakże udział w grze. Wiemy, jak w nią grać, nie zastanawiając się nad jej znaczeniem. Analogiczną sytuację obserwujemy podczas mówienia. Jeżeli ktoś używa języka poprawnie, to tylko dlatego, że ta poprawność jest uwarunkowana obowiązującymi regułami[7]. Reguły nie odgrywają jednej określonej roli, ale są różne w zależności od gry. Wittgenstein porównuje je do drogowskazu, dzięki któremu wiemy, jak w danej grze postępować. Grając, uczymy się, które reguły są ważne, a które są nieistotne. Jako przykład można podać grę w szachy, w której należy poruszać figurami w określony sposób. Nie ma znaczenia natomiast to, z czego są one zrobione. W innej grze natomiast mogłoby to stanowić już istotną cechę[8].

---

[5] L. Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne.* Tłum. B. Wolniewicz. Warszawa 2000, s. 73.
[6] M. (Wołos) Lenartowicz: *Koncepcja „gry językowej" Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa.* Kraków 2002, s. 21–23.
[7] A. Derra: *Człowiek – gracz językowy*. https://filozofuj.eu/aleksandra-derra-czlowiek-gracz-jezykowy/?fbclid=IwAR0DvnASNprDV55AaHNh6i5-0_nM0m4lp0ejoVF6XVAwYXxOLft2yvLVIwM. (dostęp 27.11.2022).
[8] L. Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne*. Tłum. B. Wolniewicz. Warszawa 2000, s. 53.

41:3694741671

Nie sposób więc nie dostrzec, że gry językowe w ujęciu Wittgensteina rozumiane są bardzo szeroko, na co wskazywałam już wcześniej. Przypomnijmy, że dla filozofa każde użycie języka staje się grą językową. Natomiast w innych teoriach pojęcie *gra językowa* rozumiane jest znacznie węziej, głównie jako zabawa słowem w celu wywołania efektu stylistycznego.

3.2 Problemy terminologiczne i klasyfikacja gier językowych

Pojęcie *gra językowa* jest przedmiotem zainteresowania przedstawicieli wielu dyscyplin naukowych – m.in. literaturoznawców, językoznawców i filozofów. Jest też częstym obiektem badań traduktologów. Nic więc dziwnego, że terminologia odnosząca się do tego zjawiska jest bardzo różnorodna. W anglojęzycznych opracowaniach naukowych można spotkać takie określenia jak *play on words*, *wordplay*, *puns*, *language games*, *language play, play with words*: w rosyjskich – *игра слов, языковая игра*[9].

Obserwowana rozbieżność terminologiczna jest wynikiem pewnych różnic znaczeniowych pomiędzy leksemami tworzącymi poszczególne terminy. Wyrażenie *Language games* rozumiane jest następująco:

> A concept developed by Ludwig Wittgenstein, referring to simple examples of language use and the actions into which the language is woven. Wittgenstein argued that a word or even a sentence has meaning only as a result of the "rule" of the "game" being played[10]

oraz:

[9] Podobnie w literaturze niemieckiej – *wortspiel*, *sprachspiel*, *Spiel mit der Sprachel* czy francuskiej – *jeux de mots, jeux avec les mots, jeux sur les mot, jeux deI.* Zdaniem Marty Lenartowicz niemieckie słowo *Spiel*, na przykład, ma szersze znaczenie niż polski termin *gra*. *Spiel* należy rozumieć jako obszar znaczeniowy obejmujący pola semantyczne pojęć *gra* + *zabawa*. Zob. M. (Wołos) Lenartowicz: *Koncepcja „gry językowej" Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa.* Kraków 2002, s. 17.
[10]Hasło: *language game*: https://www.quora.com/What-is-a-language-game-in-philosophy (dostęp 26.11.2022).

42:1024765393

A term invented by Wittgenstein and used in *The Philosophical Investigations* to bring into prominence the fact that the speaking of language is part of an activity, or a form of life, and consists of both language and actions[11].

Play on words natomiast:

A humorous use of a word with more than one meaning or that sounds like another word[12].

Wordplay z kolei to:

The activity of joking about the meanings of words, especially in an intelligent way,

puns:

A humorous use of a word or phrase that has several meanings or that sounds like another word.

Podobne znaczenie posiadają również terminy *Play with words*:

Use words that sound similar or that have several different meanings especially in a clever or funny way[13]

oraz *language play*:

Occurs when people manipulate the forms and functions of language as a source of fun for themselves and/or for the people they are with[14].

Analiza definicji zawartych w *Cambridge Dictionary* prowadzi do wniosku, że terminy *play on words, wordplay, puns, play with words* oraz *language play* mogą być traktowane jako synonimy. Natomiast odniesienia do filozofii Wittgensteina dostrzegalne są wyłącznie w kontekście eksplikacji pojęcia *language games*.

[11]Hasło: *language game*: M. A. Peters: *Language-games philosophy: Language-games as rationality and method.* https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00131857.2020.1821190?cookieSet=1 (dostęp 26.11.2022).
[12]Hasło: *play on words*: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/play-on-words (dostęp 26.11.2022).
[13]Hasło: *play with words*: https://www.merriam-webster.com/dictionary/play%20with%20words%2Flanguage. (dostęp 26.11.2022).
[14]Hasło: *language play*: D. Crystal: *Language play and linguistic intervention*, https://www.davidcrystal.com/Files/BooksAndArticles/-3930.pdf.(dostęp 26.11.2022).

43:5256266170

W języku rosyjskim natomiast używane są zwykle dwa terminy, a mianowicie *языковая игра* i *игра слов*. Przytoczmy ich definicje.

Языковая игра:

> Термин Людвига Витгенштейна, введённый им в Философских исследованиях 1945 года для описания языка как системы конвенциональных правил, в которых участвует говорящий. Понятие языковой игры подразумевает плюрализм смыслов[15],

a także:

> Определенный тип речевого поведения говорящих, основанный на преднамеренном (сознательном, продуманном) нарушении системных отношений языка, т.е. на деструкции речевой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя/читателя эстетический и, в целом, стилистический эффект. Связана с выражением в речи комических смыслов[16].

Игра слов z kolei to zgodnie z eksplikacją słownikową:

> Остроумная шутка, основанная на употреблении одного слова вместо другого или на подмене одного значения другим значением того же слова; каламбур[17].

Przytoczone definicje interesujących nas tutaj terminów są więc w zasadzie podobne. Terminy *language games* oraz *языковая игра* nawiązują do filozofii Wittgensteina i wskazują na szerokie rozumienie pojęcia gra. Pozostałe definicje koncentrują się na współczesnym rozumieniu tego pojęcia, traktując je jako zabawę słowem i błyskotliwe wykorzystanie znaczeń poszczególnych słów.

W literaturze polskiej natomiast najczęściej spotykamy określenia *gra słów* i *gra językowa.* Tadeusz Szczerbowski podkreśla jednak, że pojęcia *gra językowa* nie odnajdujemy ani w *Słowniku terminów literackich*, ani w *Tezaurusie terminologii*

[15] Hasło*: языковая игра*: https://kartaslov.ru/значение-слова/языковая+игра. (dostęp 26.11.2022).
[16] Ibidem (dostęp 26.11.2022).
[17] Hasło: *игра слов*: https://kartaslov.ru/значение-слова/игра+слов (dostęp 26.11.2022).

44:3105904934

translatologicznej, choć termin ten występuje w wielu innych opracowaniach leksykograficznych[18].

Słownik terminów literackich definiuje *grę słów* następująco:

> Wykorzystywanie brzmieniowego podobieństwa między słowami do uwydatniania ich znaczeniowej wartości lub wielowartościowości, wzajemnej obcości lub spajających je więzów pokrewieństwa, analogii czy kontrastu. Gra słów stanowi zabieg semantyczny realizowany na wiele sposobów. Najważniejszym z nich jest kalambur, inne z nich to np.: amfibologia, anagram, antanaklasis, antymetabola, aprosdoketon, cacemphaton, diafora, figura etymologiczna, kontaminacja, metagram, paragram, parechesis, paronomazja, poliptoton i rozmaite odmiany powtórzenia[19].

Uniwersalny słownik języka polskiego z kolei jako „dowcip, żart oparty na wieloznaczności lub podobieństwie brzmienia wyrazów”[20]. Według *Praktycznego słownika współczesnej polszczyzny* gra słów to „figura stylistyczna polegająca na wykorzystaniu polisemii, homonimii i homofonii wyrazów”[21], a *Inny słownik języka polskiego* podaje, że „gra słów to najczęściej żartobliwe posłużenie się słowami wieloznacznymi lub mającymi podobne brzmienie”[22].

Tadeusz Szczerbowski nie utożsamia jednak terminów *gra językowa* i *gra słów.* Uważa, że gra językowa stanowi przejaw refleksji metajęzykowej, która przewartościowuje wypowiedź oraz realizację funkcji poetyckiej w rozumieniu Romana Jakobsona. Według badacza gra językowa nie zawsze ma charakter komiczny, jak w przypadku kalamburu, ani nie jest tak powszechna jak gry w półsłówka. Gra językowa posiada szerszy zakres – opiera się nie tylko na słowach, ale także na tekstach[23]. Oznacza to uzależnienie wytwarzania i odbioru utworu od znajomości innych tekstów, a także od obecności jednego tekstu w drugim poprzez, na przykład, cytat czy aluzję[24]. Szczerbowski wyróżnia cztery rodzaje gier językowych: strategie

---

[18] T. Szczerbowski: *Gry językowe w przekładach „Ulissesa” Jamesa Joyce’a.* Kraków 1998, s. 34.
[19] *Słownik terminów literackich.* Pod red. J. Sławińskiego, M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej. Warszawa 1988, s. 169.
[20] *Uniwersalny słownik języka polskiego.* Pod red. S. Dubisza. Warszawa 2003, s. 1061.
[21] *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny.* Pod red. H. Zgółkowej. Poznań 1997, s. 21.
[22] *Inny słownik języka polskiego.* Pod red. M. Bańko. Warszawa 2000, s. 473.
[23] T. Szczerbowski: *Gry językowe w przekładach „Ulissesa” Jamesa Joyce’a.* Kraków 1998, s. 117–118.
[24] Szerzej zjawisko intertekstualności omawiam w kolejnym rozdziale.

45:7668451128

formy fonicznej, strategie reinterpretacji etymologicznej, strategie intertekstualne oraz typy mieszane (złożone). Gry językowe można więc podobnie jak przekłady podzielić na 3 typy: wewnątrzjęzykowe (w obrębie jednego języka); międzyjęzykowe (w obrębie 2 lub więcej języków) i intersemiotyczne (w obrębie 2 lub więcej kodów semiotycznych)[25].

Do rozpoznania gry językowej nie wystarczy więc sama znajomość kodu językowego. Potrzebny jest szerszy zakres kompetencji komunikatywnej odbiorcy[26], ponieważ taki zabieg stylistyczny w warstwie strukturalnej i semantycznej przekracza reguły owego kodu[27]. Podobne stanowisko zajmuje Ewa Jędrzejko, która opisuje gry językowe jako:

> Szczególny sposób organizacji środków z różnych poziomów systemu językowego, uwzględniający także cały kulturowy polisystem ich możliwych – pośrednich lub bezpośrednich – odniesień ekstratekstualnych. Dzięki temu zostaje lub może zostać uruchomiona dodatkowa (tzn. poza znaczeniem wnoszonym za pomocą jednostek i reguł kodu językowego) sfera znaczeń wtórnych, warunkowanych związkami języka i kultury. Odkrycie i rozpoznanie sensu takich zabiegów jest warunkiem odczytywania tych znaczeń, a tym samym spełnienia zakładanej funkcji gry oraz aktywnego, satysfakcjonującego poznawczo i estetycznie uczestnictwa w swoistej (bo nie zawsze tylko czysto rozrywkowej, ludycznej) zabawie, jaką nadawca tekstu proponuje odbiorcy[28].

Z przytoczonych opinii wynika, że gry językowe nie są traktowane jedynie jako typowa gra słów i nie chodzi wyłącznie o użycie języka w celu komunikacji. Istotne bowiem okazują się również odwołania do kultury mające znaczący wpływ na prawidłową interpretację. Do prawidłowego zrozumienia gry potrzebna jest wspólna wiedza i doświadczenie nadawcy oraz odbiorcy, a także określony sposób postrzegania

[25] T. Szczerbowski: *Gry językowe w przekładach „Ulissesa" Jamesa Joyce'a.* Kraków 1998, s. 117–118.
[26] B. Guz: *Język wchodzi w grę – o grach językowych na przykładzie sloganów reklamowych, nagłówków prasowych i tekstów graffiti*. „Poradnik Językowy", z. 10, 2001, s. 18.
[27] E. Jędrzejko: *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych.* W: *Gry w języku, literaturze i kulturze.* Red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk. Warszawa 1997, s. 66.
[28] Ibidem.

46:1422601682

rzeczywistości[29]. Warto również przytoczyć tutaj stanowisko Izabeli Łuc, która za gry językowe uważa

> wszystkie formy eksperymentowania językiem i jego zmianami, które pozwalają na odkrywanie ich różnorodności kombinatorycznej, wariantów wykorzystania w odmiennych sytuacjach komunikacyjnych oraz przekształceń materiału językowego, naruszających zasady fonetyki, semantyki, leksyki i składni[30].

Są one też

> zwerbalizowanymi lub ikonicznymi wypowiedziami o wtórnych znaczeniach, innowacyjnych kontekstach, wymagających od odbiorcy wykonania szeregu operacji umysłowych, umiejętności analityczno-syntetycznego odczytania znaczeń, myślenia konwergencyjnego i dywergencyjnego czy intertekstualnego odbioru i wiązania znaków w spójną całość, odnajdywania asocjacji, cech wspólnych, różnicujących i pokrewnych między porównywanymi komunikatami, interpretowania oraz odgadywania ukrytych sensów, aluzji, pamfletów, pastiszów itp.[31].

Zdaniem badaczki

> dzięki znajomości kodu językowego i nabytym kompetencjom językowym i komunikacyjnym może dojść do zwrotności komunikacyjnej – kontynuacji gry, wyrażającej się w rozpoznawaniu komunikacyjnych dwuznaczności i odpowiedzi na nie – interaktywności[32].

Gra językowa może więc zostać uruchomiona przez nietypowe użycie słów i frazeologizmów. Pisarz, chcąc zwrócić uwagę czytelnika, musi wykazać się doskonałą znajomością sztuki wykorzystywania leksyki[33].

Istotą gry językowej są operacje, których celem jest pobudzenie odbiorcy do poszukiwania wieloznacznych związków pomiędzy pojęciami[34]. To szczególna forma myślenia w duchu kreatywności języka oparta na możliwościach mówiącego do

[29] F. Grucza: *Kulturowe determinanty języka oraz komunikacji językowej.* W: *Język, kultura – kompetencja kulturowa*. Red. F. Grucza. Warszawa 1992, s. 39–40.
[30] I. Łuc: *Współczesne gry komunikacyjno-językowe.* Katowice 2010, s. 8–9.
[31] Ibidem.
[32] Ibidem.
[33] А. П. Сковородников: *О понятии и термине «языковая игра».* Москва 2004, s. 79–87.
[34] M. (Wołos) Lenartowicz: *Koncepcja „gry językowej" Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa.* Kraków 2002*,* s. 9.

47:1075399730

aktualizowania, naruszenia i wykorzystywania znaków językowych[35]. Świadome i przemyślane naruszenie systemowych związków języka, destrukcja normy językowej w celu utworzenia niekanonicznych form i struktur językowych, które w wyniku tej destrukcji uzyskują nacechowanie ekspresywne, wywołują u odbiorcy określony efekt stylistyczny i estetyczny. Gra dopuszcza dowolne użycie różnorodnych chwytów językowych poprzez świadome odstąpienie od normy językowej i nietradycyjne wykorzystanie znaków językowych[36]. Celem tych działań jest najczęściej uzyskanie efektu humorystycznego u odbiorcy, który zazwyczaj zna normy języka i jest w stanie dostrzec każde celowe odstępstwo od reguł. Gry językowe tworzone są dzięki wiedzy na temat systemowych związków językowych i prawidłowego użycia elementów językowych. Jest to umiejętność kreatywnego łamania standardowego modelu wykorzystywania języka. Gra przejawia się tylko w chwili, gdy nadawca jest świadom zmiany konwencjonalnych struktur języka. Jest ona zawsze ukierunkowana na stworzenie nowego sensu, pozwala na zauważenie wielu cech szczególnych języka, które w innych okolicznościach mogłyby pozostać niedostrzeżone[37].

Gry językowe trudno poddać jednoznacznej klasyfikacji, ponieważ ich tworzenie często zależy od potencjału twórczego autora. Oprócz wyobraźni istotną rolę odgrywa również funkcja, jaką dana gra pełni w tekście – jest ona determinowana m.in. intencjami autora, kontekstem oraz treścią utworu. Głównym celem gier językowych jest wywołanie odpowiedniej reakcji u odbiorcy, najczęściej poprzez uzyskanie efektu komicznego. Teksty nasycone grami językowymi nie tylko urozmaicają proces czytania, lecz także wpływają na percepcję dzieła. Poprzez oryginalne wykorzystanie środków językowych pomagają tworzyć nową treść, odkrywać ukryte znaczenia oraz budować określone skojarzenia. Przykładem mogą być *graficzne gry językowe*, takie jak zabawy ortografią, interpunkcją, idiografami czy emotikonami, których istotą jest kreatywna gra znakiem. Tworzenie nowych form w celu wzbogacenia języka to funkcja słowotwórcza, dzięki grom zaś można poznać możliwości języka, wykorzystać asocjacyjny potencjał słów, który dopuszcza dowolność sposobu wyrażenia treści i

[35] Т. А. Гридина: *Языковая игра: стереотип и творчество.* Екатеринбург 1996, s. 4.
[36] *Большой лингвистический словарь.* Ред. В. Д. Стариченок. Ростов-на-Дону 2008, s. 721.
[37] В. З. Санников: *Русский язык в зеркале языковой игры.* Москва 2002, s. 15.

48:1094060459

różnorodną interpretację jej znaczenia[38]. Tak wyrazisty sposób przekazywania treści skutecznie zwraca uwagę odbiorcy.

Kiedy w centrum uwagi znajduje się nie sama treść komunikatu, lecz sposób jego przekazu, można mówić o funkcji estetycznej. Za pomocą gier językowych autor dokładniej i precyzyjniej przekazuje swoje myśli, obrazy oraz intencje. Gra jest wtedy związana z treścią wypowiedzi i pełni dodatkowo funkcję ekspresywną. Gry językowe mogą zostać wykorzystane także wtedy, kiedy autor nie chce wyrazić swojej myśli eksplicytnie. Pełnią one wówczas funkcję maskującą[39].

Ostatnia funkcja, na którą należy zwrócić uwagę, to funkcja hedoniczna. Mówimy o niej wtedy, kiedy gra językowa wykorzystywana jest przez nadawcę do zwrócenia na siebie uwagi. Najlepiej oddają to gry będące wynikiem działań podejmowanych w celu uzyskania zadowolenia z samego procesu ich tworzenia oraz uzyskanego efektu[40].

Powyższe rozważania pozwalają na wyprowadzenie wniosku, że grę słów należy traktować raczej jako rodzaj gry językowej, a nie jako jej synonim. Gra językowa to nieskończony proces, w którym autor świadomie wykorzystuje język jako materiał do eksperymentowania. Improwizuje i wpływa na rzeczywistość poprzez język oraz mowę. Świadome odchodzi od poprawności w celu osiągnięcia nowatorskich form wyrażania siebie. Odczuwa satysfakcję z aktu tworzenia nowych form i demonstracji indywidualnego stylu[41]. Mówca, grając, ma na celu przede wszystkim rozbawienie odbiorcy, a także wyrażenie siebie w sposób oryginalny i nietypowy[42]. Ponadto język informuje o rzeczywistości i o tym, jak ją postrzegamy. Opisujemy ją więc nie tylko za pomocą znaczeń leksykalnych, lecz także konotacji uruchamianych przez poszczególne słowa[43].

---

[38] Т. П. Куранова: *Функции языковой игры в медиаконтекст.* „Ярославский педагогический вестник", 2010, s. 272–274.
[39] Ibidem.
[40] Ibidem.
[41] С. Ж. Нухов: *ЯИ в английском словообразовании: имя существительное.* Уфа 1997, s. 27, 56.
[42] Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова: *Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика.* Москва 1983, s. 174.
[43] D. Kępa-Figura, P. Nowak: *Językowy obraz świata a medialny obraz świata*. „Zeszyty Prasoznawcze". Nr 1–2, 2006, s. 51–52.

49:1195096410

Do celów mojej rozprawy przyjmuję rozumienie gry językowej zaproponowane przez Tadeusza Szczerbowskiego oraz Władimira Sannikowa. W swoich badaniach będę stosować termin *gra językowa* w odniesieniu do każdego nieoczywistego i twórczego zabiegu wewnątrztekstowego, dzięki któremu autor osiąga zamierzony cel.

W niniejszym rozdziale przedmiotem badań będą gry językowe w utworach Wiktora Pielewina w konfrontacji z ich przekładem na język polski. Materiał egzemplifikacyjny został podzielony na cztery podstawowe grupy:

- Antroponimy intencjonalne;
- Leksykalne gry językowe;
- Słowotwórcze gry językowe
- Fonetyczne gry językowe.

Proponowany podział jest jednak umowny, co wynika z faktu, że gry językowe w utworach Pielewina wymykają się jednoznacznej klasyfikacji. Najczęściej bowiem obserwujemy ich występowanie na wielu poziomach (np. leksykalnym i fonetycznym lub fonetycznym i słowotwórczym), co utrudnia ich przyporządkowanie do jednej tylko konkretnej grupy.

3.3 Gry językowe w przekładzie – między dosłownością a adaptacją

Przekład to proces złożony i czasochłonny, który zawsze stanowi wyzwanie. Ostateczny kształt tłumaczenia zależy nie tylko od wiedzy i wykształcenia tłumacza, ale także od jego doświadczenia oraz wrażliwości na artystyczne i stylistyczne walory dzieła. Istotną rolę odgrywa również umiejętność trafnej interpretacji utworu, dostosowanej do potrzeb przekładu[44]. Tłumaczenie tekstów literackich jest procesem nieprzerwanych poszukiwań rozwiązań, w którym brakujące elementy mogą być kompensowane za pomocą innych środków językowych[45]. Dotyczy to zwłaszcza

[44] M. Krysztofiak: *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań 1996, s. 37.
[45] Д. А. Швейцер: *Перевод и лингвистика*. Москва 1973, s. 264.

50:1659851803

tekstów, które zostały intencjonalnie zaprogramowane przez swoich autorów w sposób niekonwencjonalny[46].

Podejmując decyzję dotyczącą strategii przekładu, tłumacz w istotny sposób wpływa na percepcję tekstu przez odbiorców. Wśród strategii tłumaczeniowych wyróżnia się m.in. *domestykację* (określaną także jako *udomowienie* lub *adaptacja*) oraz *egzotyzację* (znaną również jako *forenizacja*) [47]. Domestykacja może być rozumiana w dwojaki sposób. W wąskim ujęciu polega na zastąpieniu elementów języka wyjściowego, które odnoszą się do zjawisk nieznanych w kulturze języka docelowego, ich funkcjonalnymi odpowiednikami – czyli takimi, które mogą zostać uznane za sytuacyjnie ekwiwalentne w danym kontekście kulturowym. W szerszym znaczeniu domestykacja jest strategią przekładu o charakterze swobodnym i niedosłownym, która świadomie narusza ekwiwalencję między tekstem źródłowym a docelowym. Jej celem jest eliminacja obcości w odbiorze przekładu poprzez dostosowanie treści do realiów i oczekiwań odbiorców tekstu docelowego[48].

Adaptacja wynika z konieczności uwzględnienia przez tłumacza warunków sytuacyjnych, w których funkcjonują zarówno tekst wyjściowy, jak i docelowy. Obejmuje proces porównania obu tekstów oraz „twórczego działania", mającego na celu dostosowanie przekładu do nowego kontekstu. Adaptacja oznacza świadome wprowadzenie zmian, które pozwalają dostosować treść tekstu źródłowego do realiów sytuacyjnych tekstu docelowego. W wyniku udomowienia cechy kultury źródłowej zostają zneutralizowane, a przekład maksymalnie upodabnia się do tekstów funkcjonujących w kulturze docelowej, co sprawia, że odbiorca nie odczuwa jego obcości[49].

Jak zauważa Roman Lewicki, zastosowanie domestykacji sprawia, że

[46] M. Krysztofiak: *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań 1996, s. 124.
[47]Jean-Paul Vinay i Jean Darbelnet wyróżniają następujące strategie: modulacja, transpozycja, ekwiwalencja, adaptacja, zapożyczenie, kalka i tłumaczenie dosłowne. J. Vinay, J. Darbelnet: *Comparative Stylistics of French and English*. *A methodology for translation*. Amsterdam/Philadelphia 1995, https://archive.org/details/comparativestyli0000vina/page/366/mode/2up (dostęp 10.10.2022)
[48] *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Pod red. U. Dąmbskiej-Prokop. Częstochowa 2000, s. 27.
[49]Ibidem.

51:9595892247

> odbiorca otrzymuje […] jednostki i cechy tekstu, które w żadnym stopniu nie zwracają jego uwagi, nie wykraczając poza sferę jego normalnego, tj. zwykłego dla wszystkich, także nietłumaczonych tekstów, doświadczenia językowego[50].

Egzotyzacja natomiast to strategia przekładowa, która polega na nasyceniu translatu nośnikami obcości[51], czyli elementami przywołującymi u odbiorców „skojarzenia z obcymi krajami, kulturami i językami”[52]. Egzotyzacja ma na celu zachowanie specyficznych dla kultury źródłowej terminów oraz zachowanie formy zbliżonej lub identycznej do oryginału. Dana strategia pomaga w zachowaniu kolorytu innej kultury i wzbogaceniu wiedzy czytelnika[53]. Egzotyzacja sprawia, że percepcja tekstu staje się trudniejsza, ponieważ odbiorca napotyka elementy kulturowe obce jego własnej tradycji. W przeciwieństwie do adaptacji, egzotyzacja polega na celowym wprowadzeniu obcości do tekstu. Tłumacz świadomie zachowuje realia kultury źródłowej, przenosząc odbiorcę przekładu w kontekst oryginału i konfrontując go z nieznaną rzeczywistością[54]. Zdaniem Krzysztofa Hejwowskiego:

> w przypadku elementów kulturowych nie należy oczekiwać u odbiorców przekładu podobnej reakcji, gdyż to, co jest dobrze znane i swojskie dla odbiorców oryginału, będzie obce, a czasem wręcz egzotyczne dla odbiorców przekładu[55].

Warto jednak podkreślić, że bliskość kulturowa może być też czynnikiem ułatwiającym przekład.

Jednym z przejawów innowacyjności w utworach literackich są autorskie gry językowe, które nie tylko stanowią źródło komizmu, ale także często stwarzają istotne trudności tłumaczeniowe. Ewa Teodorowicz-Hellman zauważa, że to właśnie w przekładzie elementów komizmu językowego granice nieprzekładalności ujawniają się najpełniej, ponieważ nie zawsze istnieje możliwość znalezienia odpowiednich

[50] R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 144.
[51] Ibidem.
[52] R. Lewicki: *Konotacja obcości w przekładzie*. Lublin 1993, s. 23.
[53] M. Maras: *Egzotyzacja i domestykacja w polskim tłumaczeniu powieści „Harry Potter i kamień filozoficzny” J. K. Rowling*. „Forum Filologiczne Ateneum”. 1(6)2018, 2018, s. 88.
[54] R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 144.
[55] K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2004, s. 72.

52:5683600552

ekwiwalentów w języku docelowym.[56]. Nie można jednak mówić o możliwości wypracowania uniwersalnego podejścia do tego typu sytuacji, ponieważ stopień (nie)przekładalności może się różnić w zależności od przypadku. Możemy mieć do czynienia, na przykład, z sytuacją, w której komizm tkwi w samej strukturze języka i wynika z jego specyfiki. W takich przypadkach nieprzekładalność jest konsekwencją leksykalnej, morfologicznej lub gramatycznej specyfiki języka oryginału, która nie znajduje bezpośrednich odpowiedników w języku docelowym[57]. Różnice systemowe między językami sprawiają, że tłumacz nie zawsze może zastosować analogiczne strategie jak w tekście źródłowym, aby wiernie oddać żart lub grę językową[58].

Tłumaczenie gier językowych wydaje się jednym z najtrudniejszych wyzwań, przed jakimi staje tłumacz, ponieważ ich przekład jest uwarunkowany nie tylko ograniczeniami językowymi i kulturowymi, ale także wymaga umiejętności odpowiedniej interpretacji[59]. Krzysztof Hejwowski w monografii *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* gry językowe i kalambury wymienia wśród elementów będących źródłem barier w przekładzie[60]. Część badaczy mówi o granicy przekładalności wtedy, kiedy „tłumacz wyczerpał wszelkie środki dostępne w języku przekładu, ale mimo to nie osiągnął ekwiwalencji funkcjonalnej między tekstem oryginału a przekładu”[61]. Z uwagi na to przez wielu teoretyków przekładu gry językowe rozpatrywane są w ramach kategorii nieprzekładalności[62] lub względnej nieprzekładalności[63]. Odmienne stanowisko prezentuje w tej kwestii Wenedikt Winogradow, którego zdaniem wszystko jest przekładalne i zależy jedynie od zdolności tłumacza[64]. Podobną opinię wyraża Nikołaj Lubimow, twierdząc, że tłumacz powinien dołożyć wszelkich starań, aby przełożyć grę, ponieważ nieprzekładalna gra językowa

[56] E. Teodorowicz-Hellman: *Komizm w przekładzie prozy dla dzieci (Pippi Pończoszanka Astrid Lindgren po polsku).* W: *Komizm a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1997, s. 210.
[57] W. Kalaga: *Komizm a przekładalność*. W: *Komizm a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1997, s. 11–12.
[58] E. Teodorowicz-Hellman: *Komizm w przekładzie prozy dla dzieci (Pippi Pończoszanka Astrid Lindgren po polsku).* W: *Komizm a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1997, s. 210.
[59] T. Szczerbowski: *Gry językowe w przekładach „Ulissesa” Jamesa Joyce’a.* Kraków 1998, s. 40.
[60] K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Warszawa 2006, s. 122.
[61] Ibidem.
[62] P. Fast: *O granicach przekładalności.* W: *Przekład artystyczny*, t. I: Problemy teorii i krytyki. Red. P. Fast. Katowice 1991, s. 24. i K. Majdzik, D. Słapek: *Narzędzie analizy przekładu*. Toruń 2015, s. 63.
[63] B. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław 1988, s 89–90.
[64] В. С. Виноградов: *Введение в переводоведение.* Москва 2001, s. 198; 220.

53:7885703954

nie istnieje[65]. Nora Gal oraz Jerzy Jarniewicz nieprzełożenie gry językowej uważają za porażkę tłumacza[66].

Tłumaczenie gry językowej jest aktem twórczym, co sprawia, że jej wierne odtworzenie w innym języku na tych samych zasadach, co w oryginale, jest niemożliwe. Możliwe jest jedynie określenie ogólnych prawidłowości dotyczących formy takich jednostek oraz metod ich przekładu. Każde tłumaczenie tego rodzaju ma charakter unikatowy, a decyzje podejmowane przez tłumacza powinny być analizowane indywidualnie, w odniesieniu do konkretnego przypadku[67]. Zdaniem Krzysztofa Hejwowskiego tłumaczenie takich elementów tekstu determinowane jest wieloma czynnikami – m.in. zapotrzebowaniem rynku oraz otwartością odbiorców na potencjalny przekład[68]. Winogradow podkreśla natomiast, że jeszcze do niedawna czytelnicy przekładów nasyconych nieprzetłumaczalnymi grami językowymi mieli do czynienia z wieloma przypisami objaśniającymi, co uczony uznaje za rażące nadużycie[69]. Przypisy niewątpliwie pomagają czytelnikowi zrozumieć tekst, jednak nie usuwają bariery nieprzekładalności[70]. Obecnie tłumacze coraz częściej rezygnują z opatrywania tekstu przypisami, zastępując je autorskimi grami językowymi, analogicznymi do tych stosowanych w oryginale. Takie podejście pozwala na wywołanie u czytelnika przekładu podobnego efektu komicznego, co w tekście źródłowym. Efekt ten jest jednak często osiągany za pomocą odmiennych rozwiązań, ponieważ różnice systemowe między językami nie zawsze umożliwiają bezpośrednie przeniesienie tych samych środków stylistycznych. Tłumacz, starając się zachować zamysł autora, musi zatem dostosować narzędzia językowe do specyfiki kultury docelowej, balansując między wiernością treści a funkcjonalnością przekładu[71].

Jacqueline Henry w monografii *La traduction des jeux de mots* przedstawia następującą klasyfikację przekładu gier słownych:

---

[65] Н. М. Любимов: *Перевод искусство*. Москва 1982, s. 128.
[66] Н. Галь: *Слово живое и мертвое*. Москва 2001, s. 147; J. Jarniewicz: *Problematyka rodzaju w przekładzie literackim*. W: *Warsztaty translatorskie*, t. 2. Red. R. Sokoloskiego. Lublin–Ottawa 2002, s. 79.
[67] В. Н. Якименко: *Каламбур как лингвостилистический прием в английском языке и пути его воссоздания* в переводе. Киев 1984, s. 77.
[68] K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Warszawa 2006, s. 108.
[69] В. С. Виноградов: *Введение в переводоведение*. Москва 2001, s. 198, 220.
[70] B. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław 1988, s. 90.
[71] В. С. Виноградов: *Введение в переводоведение*. Москва 2001, s 198.

54:7428107149

- Tłumaczenie izomorficzne: odtwarza ten sam schemat gry za pomocą tych samych elementów formalnych (np. anagram zostaje oddany anagramem);
- Tłumaczenie homomorficzne: odtwarza ten sam model/schemat gry słownej za pomocą innych terminów;
- Tłumaczenie heteromorficzne: gra słowna, która pojawia się w przekładzie; jej podstawa jest inny niż w oryginale mechanizm językowy;
- Tłumaczenie wolne: brak gry słownej w przekładzie lub użycie gry w miejscu, w którym tekst oryginalny jej nie zawiera[72].

W. N. Chapierskij i M. W. Chapierskaja[73] podkreślają, że grę językową należy przekazać w taki sposób, aby zachować styl autora. Pierwszą z nich jest metoda ekwiwalencji, polegająca na zastosowaniu środków językowych analogicznych do tych użytych w oryginale. Zdaniem autorów adekwatny przekład jest możliwy wtedy, gdy w języku docelowym uda się znaleźć ekwiwalent stanowiący podstawę gry językowej, co pozwoli na przeprowadzenie podobnych operacji słowotwórczych. W sytuacji, gdy bezpośrednie odwzorowanie ekwiwalentu nie jest możliwe lub struktura języka docelowego nie pozwala na zastosowanie analogicznych rozwiązań, badacze sugerują metodę analogii. Jest ona szczególnie przydatna w przypadku istotnych różnic między językami. W tym podejściu tłumacz posługuje się odpowiednikiem, który choć nie odzwierciedla dosłownie treści oryginału, to zachowuje element gry językowej poprzez skojarzenia i konotacje, umożliwiając odbiorcom podobne doświadczenie interpretacyjne.

Kolejna technika, którą można zastosować w przekładzie gier językowych, to przekład opisowy. Tłumaczenie nastawione jest wówczas na jedynie przekaz sensu i

[72]K. Majdzik, D. Słapek: *Narzędzie analizy przekładu*. Toruń 2015, s. 64. za: J. Henry: *La traduction des jeux de mot*. Paris 2003, s. 290–291.
[73] W dostępnych źródłach nie podano pełnych imion badaczy.

55:1042447132

treści komunikatu. Ostatnia z proponowanych technik to przekład dosłowny[74], który nie daje możliwości przekazu wszystkich niuansów utworu oryginalnego[75].

Hejwowski uważa, że najskuteczniejszą metodą tłumaczenia gier jest opuszczenie, przypis lub zastąpienie wybranego elementu innym [76].

Wśród pozostałych propozycji odnajdujemy także opuszczenie, utworzenie całkowicie nowej gry językowej lub wprowadzenie gry w innym miejscu [77]. W przypadku tłumaczenia gier z wyrazami wieloznacznymi dopuszcza się przekazanie tylko jednego znaczenia, wykorzystanie innego wyrazu wieloznacznego, utworzenie okazjonalizmu zgodnie z zasadami słowotwórstwa obowiązującymi w języku przekładu lub zachowanie jednego ze znaczeń i wyeksplikowanie pozostałych za pomocą innych środków językowych, np. poprzez zastosowanie porównania[78].

Jak wynika z przedstawionych stanowisk, badacze wskazują na kilka metod przekładu gier językowych. Do najczęściej stosowanych technik należą przypis, kompensacja, przekład dosłowny (z komentarzem tłumacza lub bez), a także przekład wolny [79]. Proces tłumaczenia tego rodzaju tekstów jest wymagający i wiąże się z koniecznością uwzględnienia zarówno aspektów językowych, jak i kulturowych, jednak – jak podkreślają badacze – pozostaje wykonalny.

Fakt, że tłumaczenia tekstów zawierających gry językowe wciąż się pojawiają, stanowi dowód na to, że twierdzenia o ich całkowitej nieprzekładalności nie znajdują dostatecznego uzasadnienia. Praktyka translatorska pokazuje, że dzięki odpowiednim strategiom możliwe jest zachowanie istotnych funkcji oryginału, co pozwala odbiorcom docelowym na zbliżone doświadczenie lekturowe.

---

[74]В. Н. Хаперский, М. В. Хаперская: *Подходы к передаче приёмов языковой игры в переводе современной художественной литературы*. https://upload.pgu.ru/iblock/97e/p40037.pdf. (dostęp 22.11.2022).
[75]Е. М. Александрова: *Гибридная игра как семиотико-людическая модель перевода каламбура: стратегии, тактики, преобразования.* „Вестник Московского университета". Сер. 22. *Теория перевода*, 2018, s. 11.
[76]K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Warszawa 2006, s. 122.
[77]М. Ю. Ивонина: *К проблеме передачи текстообразующей языковой игры в переводе (на материале «Максим и анекдотов» С. Шамфора)*. https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-peredachi-tekstoobrazuyuschey-yazykovoy-igry-v-perevode-na-materiale-maksim-i-anekdotov-s-shamfora/viewer. (dostęp 05.12.2022).
[78]Ibidem.
[79] Е. М. Александрова: *Гибридная игра как семиотико-людическая модель перевода каламбура: стратегии, тактики, преобразования*, „Вестник Московского университета". Сер. 22, *Теория перевода*, 2018, s. 9.

56:3457273906

W twórczości Pielewina elementy gry językowej najczęściej wykorzystywane są przy konstruowaniu antroponimów, zwłaszcza tych o charakterze intencjonalnym. Z tego względu swoje rozważania rozpocznę od analizy sposobów przekładu antroponimów intencjonalnych, które odgrywają ważną rolę w warstwie znaczeniowej i stylistycznej jego utworów. Badanie tych struktur pozwoli na głębsze zrozumienie strategii translatorskich stosowanych w celu zachowania oryginalnych efektów humorystycznych, intertekstualnych oraz kulturowych w języku docelowym.

3.4 Tłumaczenie antroponimów intencjonalnych

W wierszu *Ogólniki* Cyprian Kamil Norwid pisze: *Odpowiednie dać rzeczy słowo!* W ujęciu poety słowo nie jest jedynie synonimem wyrazu – stanowi przede wszystkim objaśnienie, naukę, wiedzę, a nawet przekazanie tego, co najbardziej ludzkie. Jest wartością duchową oraz domeną wielkiej twórczości [80]. Norwidowska refleksja na temat roli słowa pozostaje aktualna nie tylko w kontekście poezji, ale również prozy, w której autorzy poprzez kreatywne nazewnictwo mogą wywierać istotny wpływ na świadomość czytelnika. Sztuka nadawania nazw w literaturze staje się bowiem narzędziem budowania wielopoziomowych znaczeń, które kształtują interpretację i emocjonalny odbiór tekstu.

Pisarze postmodernistyczni od zawsze wykazywali szczególną skłonność do zabaw słowotwórczych, a jednym z najwdzięczniejszych obszarów do tego rodzaju eksperymentów były antroponimy – imiona, nazwiska, pseudonimy, przydomki oraz przezwiska. Mogą one pełnić funkcję subtelnego przesłania skierowanego do odbiorców, ujawniając ukryte sensy, nawiązania kulturowe lub ironię, charakterystyczną dla poetyki postmodernizmu. Dzięki temu nazwy własne w literaturze stają się integralnym elementem narracji, wpływając na sposób odbioru i interpretacji dzieła[81]. Jak zauważa Jolanta Jóźwiak, antroponimy

[80] O. Taranek-Wolańska, https://zpe.gov.pl/b/odpowiednie-dac-rzeczy-slowo---norwidowska-koncepcja-poezji/PrZ8Bj2UP (dostęp 12.03.2022)
[81]I. Masojt: *Intencjonalne antroponimy w litewskim przekładzie Pana Tadeusza A. Mickiewicza*, s. 156. https://docplayer.pl/20244809-Intencjonalne-antroponimy-w-litewskim-przekladzie-pana-tadeusza-a-mickiewicza.html. (dostęp 22.03.2022 r.).

57:1503720425

są praktycznie zawsze uwikłane kontekstowo oraz kulturowo, ich dobór jest przemyślany, a zatem odgrywają niebagatelną rolę w utworze oryginalnym, a przez to i w jego przetłumaczonej na inny język wersji[82].

Antroponimy zaliczane są do tzw. potencjalnych nośników obcości w przekładzie; charakteryzują się konotacją obcości, tzn. zdolnością wprowadzania do tekstów skojarzeń z innymi krajami, kulturami, językami, spowodowaną odczuwaniem przez odbiorcę niezgodności z doświadczeniem własnym oraz niezwykłości określonego elementu[83].

Skojarzenia, o których mowa powyżej, odgrywają kluczową rolę w przypadku tzw. antroponimów znaczących, nazywanych również intencjonalnymi lub symbolicznymi. Zdaniem Hejwowskiego jednak każdy antroponim jest znaczący, ponieważ imię lub nazwisko zawsze musi coś oznaczać – przynajmniej dla jednego uczestnika aktu komunikacji językowej. Badacz podkreśla, że antroponimy posiadają również znaczenia motywacyjne, które można zweryfikować na podstawie słowników etymologicznych. W związku z tym Hejwowski proponuje, aby zamiast określenia *znaczący* używać terminu *intencjonalny*[84]. Mimo tej propozycji wielu badaczy nadal stosuje oba terminy zamiennie. Antroponimy intencjonalne pełnią istotną funkcję w literaturze, ponieważ nie tylko wskazują na cechy charakteru danej postaci, ale również – dzięki swojej wewnętrznej strukturze – umożliwiają odbiorcy wizualizację elementów świata przedstawionego. W efekcie nazwy własne stają się ważnym narzędziem narracyjnym, które wzbogaca interpretację dzieła i wpływa na sposób postrzegania bohaterów przez czytelników.

W przypadku antroponimów intencjonalnych często obserwujemy zjawisko metaforycznego przeniesienia na imię bohatera innego imienia – na przykład postaci historycznej, bohatera literackiego lub nazwy popularnych miejsc i fikcyjnych wydarzeń. Tego rodzaju proces metaforyzacji odgrywa istotną rolę w budowaniu głębszych znaczeń i intertekstualnych odniesień w utworze. Aby jednak zabieg ten był

[82]J. Jóźwiak: *Antroponimy we współczesnych tłumaczeniach rosyjskich tekstów literackich.* „Acta Polono-Ruthenica". 18, 2013, s. 175–183.
[83]R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu.* Lublin 2000, s. 112.
[84]K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Warszawa 2006, s. 91.

58:2117853246

skuteczny i czytelny dla odbiorcy, konieczna jest uprzednia analiza społeczno-kulturowa nazw osób i miejsc pojawiających się w tekście. Pozwala ona na właściwe uchwycenie konotacji i odniesień kulturowych, które mogą znacząco wpływać na interpretację postaci i świata przedstawionego[85].

Wybór materiału egzemplifikacyjnego do niniejszej analizy nie jest przypadkowy, ponieważ literatura postmodernistyczna z powodzeniem aktualizuje odwieczny problem współistnienia imienia i przedmiotu, nadając mu nowy wymiar. Utwory należące do tego nurtu nie tylko kontynuują tradycję wykorzystywania nazw znaczących, ale także unowocześniają ją poprzez różnorodne strategie narracyjne. Postmodernizm wprowadza m.in. autorski komentarz, refleksje bohaterów dotyczące semantyki nazw, a także autorskie antroponimy, które często wymykają się jednoznacznej interpretacji. Dzięki temu imiona w literaturze postmodernistycznej przestają pełnić jedynie funkcję identyfikacyjną – stają się nośnikiem wielowymiarowych znaczeń, które podważają tradycyjne relacje między znakiem a jego odniesieniem, zachęcając czytelnika do aktywnego uczestnictwa w procesie interpretacji.

Antroponimy występujące w utworach postmodernistycznych nie tylko pełnią funkcję nominatywną, określając tożsamość bohaterów, lecz także – dzięki swojej strukturze i złożonej budowie – wprowadzają ich w szerszy kontekst społeczny utworu. Zastosowanie określonych form antroponimów odgrywa istotną rolę w konstruowaniu relacji między postaciami, pomagając w zarysowaniu więzi społecznych oraz ukazaniu hierarchii i zależności pomiędzy bohaterami.

Nazwy własne determinują ponadto określone zachowania i decyzje bohaterów, odzwierciedlają ich refleksje na temat otaczającej rzeczywistości, a także stają się dominantą przy wyborze modelu zachowania[86]. Nierzadko również stanowią podstawę fabuły utworu.

---

[85] Е. М. Дронова: *Семантические характеристики аллюзивных имён собственных. https://lse2010.narod.ru/index/0-210.* (dostęp 22.03.2022).

[86] А. О. Белоконева: *Миф, имя, судьба героя в эстетике постмодернизма (на материале произведений В. О. Пелевина)*, s. 65. https://cyberleninka.ru/article/n/mif-imya-sudba-geroya-v-estetike-postmodernizma-na-materiale-proizvedeniy-v-o-pelevina/viewer. (dostęp 23.03.2022).

59:8907849941

Niezwykle ważną cechą nazw własnych wykorzystywanych w literaturze postmodernizmu jest więc ich aluzyjność, nastawienie na wywoływanie skojarzeń, implicytne przekazywanie informacji, nawiązania intertekstualne[87]. W wielu utworach postmodernistycznych pojawiają się również antroponimy zawierające elementy humoru, którego podstawą jest intertekstualność i ekspresywność danych nazw. Takie antroponimy odsyłają najczęściej do klasyki literatury i znanych postaci[88].

Imiona, nazwiska, a zwłaszcza patronimiki traktowane są w przekładach jako sygnały kategorii obcości. Jak zauważa R. Lewicki, odbiorca może je traktować jako niepożądane, neutralne lub nawet rażące; może też ich nie zauważyć[89]. Przekład takich jednostek zależy od strategii obranej przez tłumacza i odpowiednich technik, za pomocą których ją realizuje. Najczęściej są to transliteracja lub transkrypcja, rzadziej – rekonstrukcja. Hejwowski proponuje jeszcze przetłumaczenie takich antroponimów, a następnie nadanie im charakteru imion obecnych w kulturze wyjściowej[90].

W przypadku tekstów Pielewina proces ten staje się znacznie bardziej złożony, ponieważ antroponimy znaczące nie tylko odwołują się bezpośrednio do fabuły utworów, ale także opisują rzeczywistość, która jest często nieznana lub niewystarczająco znana odbiorcy wtórnemu. Autor, nadając imiona swoim bohaterom, często pomija patronimiki – elementy tradycyjnie wskazujące na pochodzenie danej postaci. Jest to jeden z charakterystycznych zabiegów stosowanych przez Pielewina, który nie tylko podkreśla jego indywidualny styl literacki, ale także odzwierciedla tendencję obserwowaną we współczesnym języku rosyjskim, polegającą na stopniowym odchodzeniu od tej formy imiennictwa.

Warto jednak zaznaczyć, że trend ten nie spotyka się z powszechną aprobatą, zwłaszcza wśród Rosjan przywiązanych do tradycji, dla których patronimik pozostaje istotnym elementem kulturowym i społecznym, świadczącym o szacunku oraz wpisującym się w wielowiekową praktykę językową.

---

[87]В. А. Васильева, И. О. Окунева: *Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина),* https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-perevoda-allyuzivnyh-imen-sobstvennyh-na-angliyskiy-yazyk-v-literature-postmodernizma-na-primere-proizvedeniy-viktora-pelevina/viewer. (dostęp 23.03.2022).

[88] I. Domaciuk-Czarny: *Nazwy własne w fantasy humorystycznej na przykładzie utworów Jacka Piekary i Pawła Majki.* „ Rozprawy Komisji Językowej", t. LX, 2014, s. 52; 57.

[89] R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu.* Lublin 2000, s. 45.

[90]K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Warszawa 2006, s. 103.

60:8060021217

Imię związane z rzeczywistością radziecką – *OMOH (Omon)* – nosi bohater utworu *Omon Ra*. Jak dowiadujemy się z powieści, Omonem nazywał go ojciec, który pracował w milicji i chciał, żeby syn również został milicjantem:

> *Омон – имя не особо частое и, может, не самое лучшее, какое бывает. Меня так назвал отец, который всю свою жизнь проработал в милиции и хотел, чтобы я тоже стал милиционером. – Пойми, Омка, – часто говорил он мне, выпив, – пойдёшь в милицию – так с таким именем, да ещё если в партию вступишь…* (*Омон*…, s. 7)

Jolanta Lubocha-Kruglik zauważa, że imię to miało być przepustką do lepszego życia, pod którym ojciec Omona rozumiał pracę w milicji. Takie podejście stanowi jawne odzwierciedlenie wyobrażeń człowieka radzieckiego o wpływie imienia na los[91].

Omon stanowi przykład imienia intencjonalnego mocno nacechowanego kulturowo, związanego z konkretną rzeczywistością. OMOH – to bowiem nazwa skrócona specjalnych oddziałów milicji (Отряд милиции особого назначения), których zadaniem było m.in. rozpędzanie demonstracji uznanych przez władze radzieckie za nielegalne, zatrzymywanie szczególnie niebezpiecznych dla państwa przestępców itp.

Bohater noszący to imię, w wyniku wewnętrznej metamorfozy i pod wpływem wspomnień z dzieciństwa, postanawia je zmienić i nazwać się *Omon Ra*. Już w młodości *Omon*, zafascynowany kosmosem, zwrócił uwagę na boga *Ra* z głową sokoła (przypomnijmy, że w Związku Radzieckim sokołami nazywano lotników i kosmonautów). Nieco później Omon wybiera nazwę egipskiego boga jako swój kryptonim w szkole lotniczej: *Ja, Ra wierny sokół ojczyzny* (*Omon*…, s. 76). Imię *Omon* jest ciekawe również z innych względów. W języku rosyjskim wymawia się go jak *amon*. Z uwagi na to, kiedy w oryginale pojawia się zapis *Омон-Ра*, to jego wymowa jest identyczna z wymową imienia egipskiego boga. Nawiązanie do mitologii jest więc w oryginale oczywiste. *Омон-Ра* można również odczytywać jako odniesienie do władzy totalitarnej w Związku Radzieckim, jako symbol reżimu i rządów sprawowanych żelazną ręką. Imię *Ra* można traktować również jako nawiązanie do

[91] J. Lubocha-Kruglik: *Kody kulturowe Wiktora Pielewina i ich odzwierciedlenie w przekładzie: wybrane aspekty.* W: *Język i pamięć*. Księga jubileuszowa dedykowana Panu Profesorowi Wojciechowi Chlebdzie z okazji 70. urodzin. Red. W. Mokijenko, J. Tarsa. Opole 2020, s. 378.

61:1074853294

Stalina, którego nazywano słońcem. Wszystkie te możliwe odczytania pozostają prawdopodobnie poza zasięgiem przeciętnego polskiego czytelnika. Ażeby więc w jakiś sposób zrekompensować te straty semantyczne Ewa Rojewska-Olejarczuk stosuje w przekładzie swojego autorstwa transliterację z objaśnieniem. Znaczącą dla całego utworu abrewiaturę tłumaczka rozszyfrowuje jako *Otdieł milicyi osobogo naznaczenija* i wyjaśnia w przypisie, że jest to *Specjalny Oddział Milicji*. Taka eksplikacja jednak, bez znajomości realiów, nie daje możliwości szerokiej interpretacji. Straty kulturowe są więc nieuniknione.

Przytoczona wyżej analiza tego antroponimu nadal jednak nie wyczerpuje wszystkich możliwości interpretacyjnych. Pielewin bowiem, jak to ma w zwyczaju, bawi się słowem z każdej strony – również dosłownie. *OMOH* zapisane cyrylicą, a przeczytane wspak w alfabecie łacińskim, można odczytać jako *HOMO.* To również podkreśla szczególne znaczenie imienia bohatera. Niestety, w języku polskim – z uwagi na użycie alfabetu łacińskiego – zachowanie tej gry językowej okazuje się niemożliwe.

Dodatkową trudność stanowi tłumaczenie kryptonimu *Omon Ra*. Wybór techniki transliteracji sprawia, że polski czytelnik dostrzega nawiązanie do mitologii egipskiej jedynie w komponencie *Ra*, podczas gdy odbiorca rosyjskojęzyczny może uchwycić również grę fonetyczną zawartą w pełnej nazwie. Tego rodzaju subtelności językowe i kulturowe stanowią istotne wyzwanie dla tłumacza, który musi dokonać wyboru pomiędzy wiernością formie a koniecznością dostosowania tekstu do percepcji odbiorcy docelowego.

Znaczące imię nosi również brat Omona, nazwany przez ojca Owirem. *Овир* (*Owir*) to kolejny przykład gry językowej w twórczości Pielewina – w języku rosyjskim jest to akronim oznaczający *Отдел виз и регистрации* (Wydział Wiz i Rejestracji). Instytucja ta funkcjonowała zarówno w okresie Związku Radzieckiego, jak i w Rosji postsowieckiej, pełniąc kluczową rolę w zakresie kontroli dokumentów i podróży zagranicznych. Wybór takiego imienia dla bohatera nie jest przypadkowy – nawiązuje ono do biurokratycznej rzeczywistości sowieckiej, w której aparat państwowy ściśle regulował mobilność obywateli. Nadanie tej nazwy postaci służy zatem jako ironiczny komentarz do realiów społeczno-politycznych, a także podkreśla rolę instytucjonalnej kontroli w życiu jednostki. Tego rodzaju intertekstualność, charakterystyczna dla stylu

62:5841714800

Pielewina stanowi dodatkowe wyzwanie dla tłumacza, który musi uchwycić nie tylko treść, ale i kulturowy kontekst związany z nazwą.

Nadając synowi takie imię, ojciec – podobnie jak w przypadku Omona – chciał zapewnić mu dobrą przyszłość, zakładając, że wyjedzie on za granicę i zostanie dyplomatą. Tłumaczenie tej abrewiatury może jednak stanowić wyzwanie, ponieważ w polskim systemie prawnym nie istnieje jednostka o analogicznej funkcji. W związku z tym tłumaczka Ewa Rojewska-Olejarczuk, podobnie jak w przypadku imienia pierwszego bohatera, zdecydowała się na transkrypcję oryginalnej nazwy *Отдел виз и регистрации* jako *Otdieł wiz i riegistracyi*, dodając objaśnienie – *Wydział Wizowo-Meldunkowy*. Choć taka instytucja nie funkcjonuje w Polsce, użycie przymiotników *wizowy* i *meldunkowy* jasno wskazuje na zakres kompetencji zbliżony do tego, jaki pełnił sowiecki OWIR. Niemniej jednak, mimo komentarza tłumaczki oraz stworzenia odpowiednika *per analogiam*, gra językowa obecna w oryginale przestaje być równie oczywista i wyrazista dla polskiego odbiorcy. Tłumaczenie tego rodzaju skrótów akronimicznych wymaga nie tylko dosłownego przekładu, ale również uwzględnienia kontekstu kulturowego i funkcjonalnego, co jest jednym z największych wyzwań w adaptacji dzieł Pielewina na język polski.

Oba analizowane tu imiona stanowią przykład nie tylko znaczących nazw własnych, ale też wyraźnych sygnałów kategorii obcości. Silnie nawiązują one do nazw instytucji związanych z rzeczywistością języka oryginału, co dla czytelnika umiejscowionego w innej przestrzeni kulturowej może być utrudnieniem. Dodajmy przy tym, że chodzi o czytelnika współczesnego, który w miarę tego jak rośnie dystans czasowy, coraz mniej wie o realiach przeszłości. Polski przekład tych jednostek przekazuje znaczenie poszczególnych elementów, jednak ich nacechowanie kulturowe i możliwość różnego odczytania pozostają poza zasięgiem polskiego odbiorcy. Informacje podane przez tłumaczkę w przypisach są na pewno pomocne, jednak nie wywołują pożądanych konotacji, nie przekazują nastroju ponurego i ironicznego wyśmiewania się z rzeczywistości radzieckiej.

Na uwagę zasługuje również nazwisko obu opisanych wcześniej bohaterów. *Кривомазов* (pol. *Kriwomazow*) – to bezpośrednie nawiązanie do powieści *Bracia*

63:9617915829

Karamazow Fiodora Dostojewskiego. Odwołań intertekstualnych można doszukiwać się również na poziomie samych postaci. Ojciec Owira i Omona to wdowiec i alkoholik, który nie poświęca swoim dzieciom należytej uwagi. Nie dożył zresztą nawet ich dorosłości, tak więc bracia wychowywali się głównie pod opieką ciotki. Taki obraz widoczny jest również w powieści Dostojewskiego. Poprzez tego rodzaju intertekstualne odniesienia Pielewin nie tylko oddaje hołd klasycznej literaturze rosyjskiej, ale także ironicznie przekształca jej motywy, adaptując je do współczesnej rzeczywistości. Istotnym aspektem jest również symbolika nazwiska *Kriwomazow*. Pierwszy człon – *kriwo* (krzywo) – można interpretować jako wykonanie czegoś w sposób nieprawidłowy, błędny, a także jako symbol nieautentyczności. *Krzywość* może kojarzyć się ponadto z nietrafieniem, niepowodzeniem lub życiowym fiaskiem. W ten sposób nazwisko bohatera staje się kolejną aluzją do losów Owira i Omona. Owir umiera, nie realizując planu ojca, by zostać dyplomatą, podczas gdy Omon – zamiast spełnić oczekiwania i zostać milicjantem – zostaje kosmonautą, co również stanowi pewne odchylenie od zamierzonej ścieżki życiowej[92]. Zastosowana przez tłumaczkę technika transkrypcji bez dodatkowych objaśnień sprawia, że odczytanie tych intertekstualnych odniesień – zarówno przez odbiorcę pierwotnego, jak i wtórnego – zależy wyłącznie od jego wiedzy ogólnej oraz wcześniejszego przygotowania kulturowego. Nic więc dziwnego, że niektóre subtelne analogie mogą pozostać niezauważone przez część czytelników, co w konsekwencji może prowadzić do uproszczonej interpretacji utworu.

Kolejne przykłady pochodzą z powieści *Ананасная вода для прекрасной дамы* (*Napój ananasowy dla pięknej damy*), której bohater – *Семён Левитан* (Siemion Lewitan) zostaje zaangażowany przez swojego najlepszego kolegę z obozu pionierskiego – *Влада Шмыгу* (Włada Szmygę) do tajnej operacji Sił Bezpieczeństwa Narodowego. Całą operację nadzoruje pułkownik *Добросвет* (Dobroswiet). Siemion Lewitan – to człowiek elokwentny i wykształcony. Ukończył filologię angielską, dzięki

[92]А. О. Белоконева: *Миф, имя, судьба героя в эстетике постмодернизма (на материале произведений В. О. Пелевина).* „Вестник Кемеровского государственного университета", s. 67. https://cyberleninka.ru/article/n/mif-imya-sudba-geroya-v-estetike-postmodernizma-na-materiale-proizvedeniy-v-o-pelevina/viewer. (dostęp 23.03.2022).

64:1069231761

czemu płynnie mówi po angielsku. W tekście powieści wielokrotnie powtarzana jest informacja, że Lewitan – to nazwisko wielu znanych osób, takich jak Izaak Lewitan czy Jurij Lewitan, którzy z pochodzenia byli Żydami. Pierwszy z nich był znanym malarzem, drugi zaś – prezenterem radiowym. Z racji noszonego nazwiska główny bohater utworu jest więc poniekąd „skazany" na to, aby, podobnie jak jego imiennicy, dokonać w życiu czegoś ważnego. *Семён* (Siemion) – to jedna z trzech rosyjskich wersji biblijnego imienia *Szymon*. Dwie pozostałe – to *Симон* (Simon) i *Симеон* (Simeon), które pojawiają się w kontekstach religijnych. W języku polskim obok formy *Szymon* również funkcjonują dwa warianty – *Symeon* i *Simeon*. W odróżnieniu od bohatera omawianego utworu biblijny *Семён*, mimo że powołany do służby Bogu, był złym i okrutnym człowiekiem, który wraz ze swoim bratem Lewim napadł na miasto Sychem. Słowo *Lewi* również stanowi część nazwiska Lewitan. Oznacza ono *błyskotliwy,* a więc także wpisuje się w charakterystykę bohatera utworu Pielewina. Polska tłumaczka zdecydowała się na wybór odpowiednika *Siemion*, co powoduje, że polskiemu czytelnikowi trudno powiązać go z bohaterem biblijnym. Utracone zostają również inne konotacje oraz ekspresywność rosyjskiej nazwy.

Kolejny bohater – *Влад Шмыга* (Władd Szmyga) – najlepszy przyjaciel Siemiona, to mroczna postać, którą zachwyca talent Siemiona. Czasem zajmują go myśli o samobójstwie. Jego nazwisko pochodzi od czasownika *шмыгать* (szmygać), które oznacza: 'miotać się, krzątać się, kręcić się, wtrącać się, a także chować się' [93]. Taka interpretacja jednak nie wyczerpuje wszystkich możliwych odniesień, bowiem w języku rosyjskim istnieje również rzeczownik *шмыга*, który dawniej oznaczał włóczykija. To określenie także wpisuje się w charakterystykę bohatera.

Tłumaczka zdecydowała się na zachowanie tego nazwiska zapewne z uwagi na fakt, że w języku polskim funkcjonuje czasownik *szmygać*, który, podobnie jak w rosyjskim, oznacza 'krzątać się, przebiegać tu i tam' [94]. Choć nie jest on powszechnie znany większości użytkowników języka polskiego, może budzić skojarzenia z bardziej popularnym czasownikiem *śmigać*, oznaczającym „szybko się przemieszczać" [95].

[93] Hasło: *шмыгать*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1092986. (dostęp 23.03.2022).
[94] Hasło: *szmygać*: https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szmyga%C4%87. (dostęp 23.03.2022).
[95] Hasło: *śmgać*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/%C5%9Bmiga%C4%87.html. (dostęp 23.03.2022).

65:6620953968

Dodatkowo oba te czasowniki – *шмыгать* i *śmigać* – wykazują fonetyczne podobieństwo, co umożliwia zachowanie gry językowej w przekładzie. Dzięki temu polski odbiorca może wywołać skojarzenia z ruchliwością i energią, co wpisuje się w charakterystykę bohatera. Taki zabieg translacyjny nie tylko pozwala na utrzymanie istotnych cech postaci, ale również na zachowanie humorystycznego i ironicznego wydźwięku, który jest integralnym elementem twórczości Pielewina.

Ciekawą postacią jest również *Добросвет* (Dobroswiet) przedstawiony w powieści jako osoba wybitna i doskonała. To główny konsultant do spraw duchowo-ezoterycznych, który odpowiada za stan boski Siemiona. Tłumaczka postanowiła zachować oryginalną nazwę i zastosowała transliterację z elementem transkrypcji. Nazwa *Добросвет* (Dobroswiet) kojarzy się czytelnikom rosyjskim ze słowami *добро* (dobro) i *свет* (światło, świat, świt). W języku polskim istnieją ekwiwalenty o podobnym brzmieniu (dobro i świat), tak więc pewna analogia zostaje w przekładzie zachowana, choć bez zachowania wieloznaczności oryginału. Nazwa bohatera w oryginale nawiązuje również do takich wyrazów złożonych jak *добросовестность* (pol. sumienność, obowiązkowość, szczerość) i *добросовестный* (pol. sumienny, obowiązkowy, szczery), które określają człowieka starannie wykonującego swoje obowiązki. Wymienione wyżej cechy można przypisać także Dobroswietowi, jednak ten element charakterystyki bohatera nie został w przekładzie zachowany.

W imionach znaczących tworzonych przez Pielewina nierzadko spotykamy zjawiska podstandardowe. Zilustrujmy to przykładem pochodzącym z powieści *Священная книга оборотня* (*Święta księga wilkołaka*):

> *«А Хули» по-китайски означает «лиса А». По аналогии с русскими именами можно сказать, что «А» – это мое имя, «Хули» – фамилия.* […] *Кто мог подумать в те дни, что моя благородная фамилия станет когда-нибудь бранным словом*. (*Священная…*, s. 10)

Występujące w tym fragmencie imię lisicy – *A Huli* – odsyła do tradycyjnej mitologii chińskiej, w której dziewięcioogoniasta lisica nosi nazwę *Huli jing*. *Хули* – to również wykrzyknienie, przysłówek używany jako łącznik między wyrazami, który zastępuje

66:4939919602

słowa takie jak ‘*co, ale jak, dlaczego, po co’*: *Хули портите друг другу настроение* (po co psujecie sobie nastrój)? Leksem ten najprawdopodobniej stanowi skróconą wersję przekleństwa: *А на хуй ли* (po chuj), nawiązuje również do czasownika *хулить* (zniesławiać, ostro potępiać, skarcić; wcześniej – zbezczeszczenie wszystkiego, co dobre, poprawne, a nawet życzliwe) [96] oraz rzeczownika *хула* (bluzgi, przekleństwa)[97].

W tłumaczeniu na język polski imię *A Huli* nie jest odbierane jako wulgaryzm i nawet nie nasuwa takich skojarzeń:

> *A Huli" znaczy po chińsku „lisica A". W rozumieniu rosyjskim „A" to moje imię, a „Huli" – nazwisko. […] Kto by pomyślał w owych czasach, że moje szlachetne nazwisko stanie się kiedyś wulgaryzmem?* (*Święta*…, s. 10)

Z polskiego tłumaczenia dowiadujemy się jedynie, że interesujące nas nazwisko pochodzi z języka chińskiego, natomiast jego wieloznaczność nie zostaje zachowana. Ewa Rojewska-Olejarczuk nie zdecydowała się na wprowadzenie przypisu, mimo że Pielewin niejednokrotnie podkreśla w tekście podwójną semantykę tego imienia:

> *Кому-то может показаться, что жить в России и называться А Хули – довольно грустная судьба. Примерно, как жить в Америке и зваться Whatze Phuck.* (*Священная*…, s.15)

> *Ktoś mógłby pomyśleć, że żyć w Rosji i nazywać się A Huli to dość smutny los. Mniej więcej tak jak żyć w Ameryce i nazywać się Whatze Phuck*. (*Święta*…, s.14)

Brak dodatkowych wyjaśnień powoduje, że bez znajomości języka rosyjskiego czytelnik przekładu nie dostrzeże obecności w treści komunikatu leksyki podstandardowej, przez co intencje autora oryginału nie zostają przekazane.

Oprócz imienia lisica ma również pseudonim – *Адель (Adela)*, który wybrała sobie podczas zakładania konta na portalu internetowym:

[96] Hasło: *хулить*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1083934. (dostęp 23.03.2022).
[97] Hasło: *хула*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/slovo_o_polku_igoreve/1026/хула. (dostęp 23.03.2022).

67:2871336129

Осталось выбрать творческий псевдоним. Найдя через «Google» подходящий список, я взяла из самого его начала имя «Адель». (*Священная*…, s. 55)

Pozostało mi tylko wybrać pseudonim twórczy. Odszukawszy przez "Google" odpowiedni wykaz, wzięłam z samego początku imię "Adela". (*Święta*…, s. 51)

Imię *Адель* [adel'] (pol. *Adela)* i jego skrót *Ада* (pol. *Ada*) zawierają w sobie rdzeń *ад* [ad] oznaczający w języku rosyjskim piekło, dlatego aluzja do tego rzeczownika jest dla osób rosyjskojęzycznych od razu widoczna. Intensyfikuje ją również trawestacja popularnej bożonarodzeniowej piosenki dla dzieci, którą w czasach radzieckich śpiewano w okresie noworocznym: *В лесу родилась ёлочка, в лесу она росла* (*w lesie urodziła się choinka, w lesie ona rosła*). W wyniku tego przekształcenia otrzymujemy wersję zawierającą rzeczownik *piekło*: *В аду родилась ёлочка, в аду она росла...* (*w piekle urodziła się choinka, w piekle ona rosła*). Leksem *ад* [ad] ma charakteryzować daną postać. Bohaterka zarabia bowiem na życie swoim ciałem, stąd – jako grzesznicy – bliżej jej do piekła niż do nieba.

W polskim tłumaczeniu zastosowano ekwiwalent *Adela*. Nie jest to jednak imię znaczące, tak więc nie ma możliwości przekazania wieloznaczności oryginału i jego nacechowania:

Pozostało mi tylko wybrać pseudonim twórczy. Odszukawszy przez „Google" odpowiedni wykaz, wzięłam z samego początku imię „Adela". (*Święta*…, s. 51)

Tłumaczka podjęła jednak próbę zrekompensowania tej straty poprzez zastosowanie alternatywnych środków językowych. Zamiast trawestacji oryginalnej rosyjskiej piosenki *В лесу родилась ёлочка, в лесу она росла*, która jest praktycznie nieznana polskiemu czytelnikowi, w tłumaczeniu pojawia się fragment zawierający wyrażenie *piekielne skojarzenia*. Dodatkowo, pod tekstem zamieszczono przypis z objaśnieniem, że *Ad* to w języku rosyjskim oznacza *piekło*. Taki zabieg translatorski można uznać za udany, ponieważ pozwala na zachowanie sensu wyrażenia wyjściowego, jednocześnie dostosowując je do realiów kulturowych odbiorcy docelowego. Odwołanie do rosyjskiej piosenki, jak już wspomniałam, byłoby dla polskiego czytelnika

68:8334836925

najprawdopodobniej niezrozumiałe i nie spełniłoby swojej funkcji. Zastosowany ekwiwalent *piekielne skojarzenia* skutecznie kompensuje utracone konotacje oryginalnego imienia intencjonalnego, zachowując jego wydźwięk metaforyczny i stylistyczny.

Omówione powyżej przykłady stanowią jedynie niewielką część antroponimów obecnych w powieściach Wiktora Pielewina. Niemniej jednak można uznać je za reprezentatywne dla jego twórczości, gdyż pozwalają na wskazanie kluczowych problemów i wyzwań związanych z procesem przekładu. Antroponimy znaczące są ściśle powiązane z fabułą utworów pisarza i odgrywają istotną rolę w charakterystyce bohaterów. W związku z tym wszelkie straty semantyczne, które mogą pojawić się w procesie tłumaczenia, wpływają na odbiór całego dzieła.

Zadaniem tłumacza jest wybór takich technik przekładowych, które umożliwią czytelnikowi docelowemu zrozumienie informacji zawartych w oryginale. Analiza materiału egzemplifikacyjnego wykazała jednak, że zadanie to okazało się wyzwaniem, któremu tłumaczka, Ewa Rojewska-Olejarczuk, nie zawsze była w stanie sprostać. Szczególne trudności występowały w przypadku nazw silnie zakorzenionych w kulturze źródłowej. Wybory translatorskie, takie jak zastosowanie transliteracji, transkrypcji czy przekładu dosłownego, często nie były w stanie oddać wieloznaczności oryginalnych antroponimów i ich funkcji w tekście. W konsekwencji prowadziło to do utraty pewnych elementów gry językowej, mimo że tłumaczka podejmowała próby ich zrekompensowania poprzez objaśnienia w przypisach.

Strategia egzotyzacji przy tłumaczeniu imion nie zawsze była najtrafniejsza, zwłaszcza że istniały alternatywne rozwiązania, które mogły lepiej odpowiadać oczekiwaniom polskiego odbiorcy. W efekcie nie udało się w pełni zachować zgodności z oryginałem ani odtworzyć analogicznego ładunku emocjonalnego. Chociaż zachowanie znaczących antroponimów w oryginalnej formie może utrudniać odbiór dzieła, niesie ono również pewne korzyści – przede wszystkim pomaga w kreowaniu obrazu obcej kultury i rzeczywistości. Z tego względu ocena decyzji tłumaczki powinna uwzględniać zarówno wyzwania związane z przekładem, jak i potencjalne korzyści płynące z zastosowanej strategii.

69:4471001459

3.5 Gry językowe na poziomie leksyki

Jednym z najczęściej spotykanych typów gier językowych w twórczości Pielewina są te, które opierają się na zasobie leksykalnym języka rosyjskiego. Autor wykorzystuje bogactwo językowe nie tylko w celu wywołania efektu komizmu czy ironii, ale również w realizacji wielu innych funkcji. Gry te zwracają uwagę czytelnika na istotne zagadnienia, podkreślają wagę poruszanych problemów, a także służą do charakterystyki bohaterów – wskazania na cechy ich wyglądu zewnętrznego, osobowości czy zachowania.

Do najczęściej stosowanych przez Wiktora Pielewina gier leksykalnych należą homonimia, polisemiczność oraz aliteracja. Autor chętnie parafrazuje przysłowia i związki frazeologiczne, odwołuje się do klasycznych utworów literackich oraz realiów rosyjskich, a także wykorzystuje palindromy. Tworząc gry językowe, Pielewin celowo odwołuje się do wiedzy uprzedniej i encyklopedycznej odbiorców tekstu źródłowego, zachęcając ich do aktywnego zaangażowania w procesie interpretacji.

Przekazanie złożoności tych gier językowych czytelnikom z innych kręgów kulturowych stanowi zazwyczaj duże wyzwanie dla tłumacza. Wśród licznych leksykalnych gier językowych obecnych w twórczości Pielewina można wyróżnić zarówno takie, które nie sprawiły tłumaczce większych trudności, jak i te, które z różnych względów okazały się niemożliwe do pełnego odtworzenia w języku docelowym. Ograniczenia wynikające z różnic językowych i kulturowych często prowadzą do konieczności wyboru strategii kompensacyjnych, które pozwalają na częściowe zachowanie efektu stylistycznego i znaczeniowego oryginału.

W niniejszym podrozdziale uwaga zostanie skupiona wyłącznie na grach językowych, które można uznać za reprezentatywne dla twórczości Wiktora Pielewina. Są one szczególnie interesujące ze względu na swoją złożoną strukturę oraz bogactwo konotacji, jakie wywołują.

W utworach Pielewina odnaleźć można liczne przykłady parafraz przysłów, frazeologizmów oraz fragmentów zaczerpniętych ze znanych dzieł literackich. Przykład przedstawiony poniżej pochodzi z powieści *Generation „П”* (*Generation „P”*), która opowiada o losach młodego copywritera Wawilena Tatarskiego. Bohater

70:1681548032

specjalizuje się w tworzeniu intrygujących sloganów reklamowych, mających na celu zachęcenie rosyjskich konsumentów do zakupu różnorodnych produktów.

Jednym z takich haseł, opracowanym na potrzeby kampanii reklamowej słodkich napojów gazowanych *не-кола* (*niecola*), jest fraza: *Спрайт — не кола для Николы*. W polskim przekładzie zdanie to zostało oddane jako: *Sprite. Niecola dla Nikoły*.

Tłumaczenie to w prosty i czytelny sposób oddaje oryginalną grę słów, zachowując rytm i lekkość komunikatu reklamowego. Przekład umożliwia polskiemu odbiorcy zrozumienie żartu językowego, jednocześnie dostosowując go do specyfiki języka docelowego.

W celu zwiększenia atrakcyjności hasła i przyciągnięcia uwagi odbiorców Tatarski dokonuje jego modyfikacji. Jego nowa propozycja brzmi następująco:

> *ПУСТЬ НЕТУ НИ КОЛА И НИ ДВОРА.*
> *СПРАЙТ. НЕ-КОЛА ДЛЯ НИКОЛЫ* (*Generation П*, s. 42)

Widoczna w powyższym sloganie gra językowa opiera się na modyfikacji frazeologizmu *Ни кола и ни двора*, który w języku rosyjskim oznacza „klepać biedę, nie mieć nic, być bardzo biednym". Pielewin w kreatywny sposób przekształca to powiedzenie, nadając mu nowy wydźwięk – zwraca uwagę na problem marnowania oszczędności na różnego rodzaju przyjemności. W tym kontekście slogan reklamowy ma zachęcić konsumentów do wyboru napoju Sprite zamiast konkurencyjnej Coca-Coli, sugerując, że człowiek pijący Sprite jest szczęśliwy i nie musi martwić się o utratę majątku.

Tłumaczka, Ewa Rojewska-Olejarczuk, zdecydowała się na następujące rozwiązanie:

> *A NIECH STRACĘ CZTERY KOŁA*
> *SPRITE. NIECOLA DLA NIKOŁY* (*Generation P*, s. 38)

Tłumaczenie to oddaje podstawowy sens oryginalnego sloganu, adaptując frazeologizm do polskiego kontekstu kulturowego. Zamiast kalki, tłumaczka wybrała powiedzenie *A niech stracę*, które w języku polskim sugeruje zgodę na poświęcenie

71:4926768670

czegoś w imię przyjemności. Wprowadzenie zwrotu *cztery koła* jako nawiązania do pieniędzy lub samochodu dodaje sloganowi humorystycznego wydźwięku, zachowując jednocześnie jego reklamowy charakter i rytm. Jest to przykład strategii adaptacyjnej, w której tłumacz dąży do zachowania efektu stylistycznego i pragmatycznego tekstu źródłowego, dostosowując go do oczekiwań polskiego odbiorcy.

Decyzję tłumaczki dotyczącą części sloganu *ПУСТЬ НЕТУ НИ КОЛА И НИ ДВОРА* należy ocenić pozytywnie, ponieważ stanowi ona udaną rekonstrukcję gry językowej obecnej w oryginale. E. Rojewska-Olejarczuk skutecznie wyrównała straty na poziomie semantycznym, a polskie tłumaczenie *A niech stracę cztery koła* z powodzeniem oddaje sens wyjściowego frazeologizmu. Co więcej, zastosowana leksyka nawiązuje do dalszej części sloganu, zachowując spójność brzmieniową i asocjacyjną, podobnie jak w oryginale (*koła, niecola, Nikoły*). Tego rodzaju konsekwencja językowa sprawia, że przekład zachowuje wewnętrzną harmonię i wzmacnia efekt perswazyjny.

Warto również podkreślić, że slogan został przetłumaczony zgodnie ze strategią powszechnie stosowaną w przekładzie tekstów reklamowych. Oznacza to, że nie tylko wiernie oddaje treści istotne z punktu widzenia celów marketingowych, ale również skutecznie zachęca do zakupu produktu. Tym samym tłumaczenie nie ogranicza się jedynie do odtworzenia warstwy językowej oryginału, lecz uwzględnia również kontekst kulturowy odbiorcy docelowego, co czyni je skutecznym narzędziem komunikacyjnym.

Podobną grę, opartą na odwołaniu do znanego przysłowia, odnajdujemy w przykładzie przytoczonym poniżej:

ПАР КОСТЕЙ НЕ *ЛАМЕНТ*. (*Generation П*, s. 43)

Jest to trawestacja przysłowia: *Пар костей не ломит, вон души не гонит*, które nie posiada bezpośredniego odpowiednika w języku polskim. Przysłowie to nawiązuje zarówno do tradycji rosyjskiej bani, jak i do upalnych dni. Jego sens polega na stwierdzeniu, że „lepiej, żeby było ciepło niż zimno, lepiej założyć ciepłą czapkę niż

72:4014376789

zmarznąć”[98]. Nadmiar ciepła nikomu nie szkodzi, a wręcz pomaga, na przykład w łagodzeniu dolegliwości stawowych. Dlatego mawiano: *пар костей не ломит*[99].

Dla czytelnika oryginału odniesienie do tego powiedzenia jest od razu czytelne, pomimo transformacji, jaką zastosował Pielewin. W wersji zaproponowanej przez pisarza powiedzenie to pełni funkcję sloganu reklamowego – promuje ofertę sprzedaży popularnej marki amerykańskich papierosów *Parliament* (*Парламент*). Zgodnie z założeniami skutecznego sloganu, musi on spełniać określone kryteria: być krótki, chwytliwy, łatwy do zapamiętania oraz zrozumiały dla przeciętnego konsumenta. Slogan w wersji rosyjskiej presuponuje, że paczka papierosów *Parliament* nigdy nikomu nie zaszkodziła i w związku z tym jest produktem wartym zakupu.

W tłumaczeniu na język polski, ze względu na brak bezpośredniego ekwiwalentu, pojawia się slogan odwołujący się do innych realiów:

PAR W IZBIE PARÓW NIE LAMENT. (*Generation P*, s. 39)

Tłumaczka zdecydowała się oddać slogan reklamowy, zastępując wyraz *nap* (pol. para) jego polskim homonimem *par*, oznaczającym brytyjski tytuł arystokratyczny, zwykle związany z prawem zasiadania w Izbie Lordów. Tytuł ten, funkcjonujący również we Francji (fr., ang., ros. *пэр*), w średniowieczu odnosił się do członka grupy feudalnej złożonej z równych sobie wasali podlegających jednemu seniorowi[100].

Dzięki zastosowaniu dostępnych środków językowych tłumaczka zdołała zachować zamysł autora, tworząc slogan, który – mimo zmian – oddaje jego funkcję i charakter. Przekład nie wywołuje jednak takich samych konotacji jak oryginał i nie nawiązuje bezpośrednio do kultury źródłowej. Mimo to należy uznać go za udany, bowiem również spełnia swoją funkcję – zachęca do nabycia papierosów określonej marki.

Nazwa *Parlament* została w tłumaczeniu rozdzielona na dwie części (*Par – lament*), pomiędzy którymi wstawiono dodatkowe wyrażenie. Taka konstrukcja może wywoływać skojarzenia z „lepszym” światem. Obecność *parów* (w „izbie parów”) nie

[98] Так обычно говорили о бане или о жарком дне, ведь лучше пусть будет жарко, чем холодно. Лучше надеть теплую шапку, чем замерзнуть. А. Полева, https://ifilman.ru/zhar-kostej-ne-lomit-ili-par/. (dostęp 27.03.2023).
[99] А. Полева, https://ifilman.ru/zhar-kostej-ne-lomit-ili-par/. (dostęp 27.03.2023). Rosjanie zwykle stosują jedynie pierwszą część tego powiedzenia, tj. *пар костей не ломит*.
[100] Hasło: *par*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/par (dostęp 27.03.2023).

73:7355504047

powinna powodować lamentu, czyli cierpienia, skarg ani płaczu. Papierosy *Parlament* należą do klasy premium, dlatego nawiązanie do wyższych sfer wydaje się celowe i przemyślane. Jednak leksem *par* nie jest powszechnie używany w polszczyźnie, co może utrudniać jego prawidłowe odczytanie przez każdego użytkownika języka. Z tego powodu interpretacja sloganu i zrozumienie jego pełnego sensu może sprawiać trudności. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę, że nie jest to literatura masowa, można założyć, iż czytelnik sięgający po takie dzieło posiada określoną wiedzę, która pozwoli mu właściwie zinterpretować tę grę językową.

Kolejny przykład pochodzi z tego samego utworu i również ma postać sloganu reklamowego:

> *Вещизм. Как ныне сбирается Вещий Олег – то есть за вещами в Царьград.* (*Generation П*, s. 114)

Tatarski stworzył ten slogan, odnosząc się do zjawiska gromadzenia przez ludzi licznych przedmiotów. Pielewin zwraca w ten sposób uwagę na problem konsumpcjonizmu i materializmu. W zaproponowanej przez niego grze językowej wykorzystane zostały wyrazy o wspólnym rdzeniu: *вещи* (rzeczy), *вещизм* (materializm), *вещий* (wieszcz) oraz *вещами* (narzędnik od *вещи*). Dodatkowo fragment sloganu – *Как ныне сбирается Вещий Олег* – pochodzi ze znanego Rosjanom utworu Aleksandra Puszkina pt. *Песнь о вещем Олеге* (*Pieśń o Wieszczym Olegu*). Zdanie to zostało również wykorzystane przez jednego z najsłynniejszych bardów rosyjskich, Włodzimierza Wysockiego, w pieśni pod tym samym tytułem.

W przekładzie na język polski interesujący nas fragment wygląda następująco:

> *Ciuchy. Jako drzewiej wybiera się Wieszczy Oleg na wyprawę do Carogrodu.* (*Generation P*, s. 34)

Leksemy użyte w oryginale, tj. *вещизм* (materializm, merkantylizm), *Вещий* (Wieszczy) oraz *вещами* (rzeczami), nie posiadają w języku polskim ekwiwalentów o wspólnym rdzeniu, a ich brzmieniowe podobieństwo również nie jest możliwe do oddania. W związku z tym zachowanie aliteracji w tłumaczeniu stało się niewykonalne.

74:4189067991

Dodatkowym wyzwaniem są też liczne odniesienia do kultury rosyjskiej. Elementy nacechowane kulturowo, takie jak nawiązania do historii Rosji (Oleg Mądry, Carogród) oraz literatury, nie zostały w tekście przekładu szczegółowo objaśnione. W efekcie dla wielu czytelników mogą one pozostać niezrozumiałe lub, przeciwnie, mogą zachęcić ich do dalszych poszukiwań.

Tłumaczka zdecydowała się na tłumaczenie sloganu za pomocą innych środków językowych. Rosyjski wyraz *вещизм*, oznaczający postawę traktowania rzeczy, bogactw materialnych czy cielesnych przyjemności jako głównego celu życia[101], został zastąpiony potocznym leksemem „ciuchy" (odnoszącym się do ubrań). Imię *Вещий Олег*, należące do Księcia Nowogrodzkiego, zostało przetłumaczone jako *Oleg Wieszczy*. Jest to nazwa własna, która nie jest powszechnie znana w języku polskim, a występuje jedynie w przekładzie utworu Aleksandra Puszkina *Песнь о вещем Олеге* (*Pieśń o Wieszczym Olegu*) autorstwa Mieczysława Jastruna[102].

Użycie przez tłumaczkę ekwiwalentu *Oleg Wieszczy* zamiast *Oleg Mądry* miało na celu nawiązanie do utworu Puszkina, tak jak w oryginale. Tłumaczka zdecydowała się więc odejść od kanonicznego tłumaczenia M. Jastruna: *I oto wybiera się Oleg, kniaź wieszczy*[103] i przełożyła ten fragment samodzielnie, dostosowując go do kontekstu reklamy w powieści.

Ostatni element aliteracji – *за вещами* – został zastąpiony sformułowaniem *na wyprawę*. Wybór ten można uzasadnić próbą zachowania elementów aliteracji na poziomie sylab *wie* oraz *wy*: wie drzewiej – Wieszczy oraz wybiera się – wyprawę.

Kolejna kwestia, na którą warto zwrócić uwagę, dotyczy nazwy własnej *Царьград* (*Carogród*). Jest to dawna nazwa Konstantynopola (obecnie – Stambuł). Konstantynopol oznacza Miasto Konstantyna wywodzi się z literackiego greckiego określenia ἡ Κωνσταντίνου Πόλις, a także z krótszej formy ἡ Πόλις, (Miasto), analogicznie do łacińskiego *Urbs* (Rzym). W średniowieczu używano także nazwy „Miasto Cesarskie" (ἡ Βασιλίς Πόλις), co stało się podstawą dla określenia *Царьград*, pol. *Carogród.* Konstantynopol, położony na terytorium współczesnej Turcji, obecnie

[101] Hasło: *materializm*: https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/materializm;3938572.html (dostęp 10.12. 2022).
[102] A. Puszkin*: Pieśń o wieszczym Olegu*. W: *Życie słowiańskie*, 7–8. Kuźnica 1949. Tłum. M. Jastrun, s. 486.
[103] Ibidem.

75:1108023665

słynie między innymi z produkcji podrabianych ubrań. Turcja to także popularny kierunek wyjazdów wielu Rosjan, którzy podróżują tam nie tylko w celach turystycznych, ale także handlowych. Konstrukcja zaproponowana przez Pielewina – *за вещами в Царьград* – wskazuje zarówno cel, jak i miejsce wyprawy. Można ją interpretować jako satyrę na wszechobecny materializm.

W polskim tłumaczeniu brak jest jednak elementu, który wskazywałby na cel wypraw do Carogrodu, co sprawia, że ta warstwa znaczeniowa oryginału nie została w pełni oddana.

Przeprowadzona analiza pokazuje, że nie wszystkie elementy gry językowej zostały w przekładzie odzwierciedlone. Tłumaczka podjęła wprawdzie intertekstualną grę z utworem Puszkina *Песнь о вещем Олеге* (*Pieśń o Wieszczym Olegu*), jednak nie udało się jej zachować aliteracji, co osłabiło wymiar ekspresywny tekstu przekładu. Aliteracja została odtworzona jedynie częściowo, na poziomie niektórych sylab (*wie*, *wy*). Dodatkowo elementy, które mogły być niezrozumiałe dla czytelników przekładu, nie zostały objaśnione, co może utrudniać ich właściwą interpretację.

W kolejnej grze językowej Pielewin ponownie wykorzystuje aliterację. Lisica A Huli, bohaterka utworu *Święta księga wilkołaka*, opowiada o procesie wyrabiania dziegciu. Autor zastosował tu rzeczownik *дурман* (bieluń) oraz czasownik *дурманить* (odurzać), tworząc grę opartą na wspólnym rdzeniu. W tekście źródłowym sytuacja komunikacyjna umożliwia użycie wyrazów pokrewnych, dzięki czemu powstaje wypowiedź spójna i zrozumiała dla czytelnika:

> *В далекое время деготь в Америке делали из растения, которое называлось Jimson Weed, или Datura – по-русски «дурман». И раз уж мы заговорили на эту тему. Религиозные ханжи обвиняют нас, оборотней, в том, что мы дурманим людям мозги и искажаем Образ Божий. Говорящие так не очень хорошо представляют себе Образ Божий, поскольку лепят его с собственных куличных рыл. В любом случае «искажать» и «дурманить» — это слишком оценочный язык, который переводит вопрос в эмоциональную плоскость и не дает понять существо дела.* (*Священная*…, s. 262)

76:2944726517

W języku polskim taka gra językowa jest niemożliwa do odtworzenia. Wybrane ekwiwalenty nie posiadają wspólnego rdzenia, przez co zastosowanie aliteracji staje się niewykonalne. Tłumaczka skupiła się więc na przekazaniu treści komunikatu, korzystając z ekwiwalentów słownikowych:

> *W dawnych czasach dziegieć wyrabiano w Ameryce z rośliny, która nazywała się Jimson Weed albo datura – czyli bieluń. I skoro już o tym mowa, religijni obłudnicy obwiniają nas, lisice, o to, że mącimy ludziom w głowach i zniekształcamy Obraz Boży. Mówiący tak niezbyt dobrze wyobrażają sobie Obraz Boży, jako że tworzą go na podobieństwo własnych szamotowych ryjów. W każdym razie „mącić" i „zniekształcać" to język niezbyt adekwatny, który przenosi zagadnienie na płaszczyznę emocjonalną i nie pozwala wniknąć w istotę sprawy*. (*Święta*…, s. 239)

Jak zauważamy, treść komunikatu i jego główny sens zostały przekazane. Jednakże brak możliwości zachowania aliteracji osłabił wymiar stylistyczny przekładu (widoczny w oryginale szczególnie dzięki wyrazom pokrewnym – *дурман*, *дурманить*). Przekład skupia się zatem na czytelności i adekwatności znaczeniowej, ale rezygnuje z niektórych środków stylistycznych, które w tekście wyjściowym wzmacniają efekt artystyczny.

W tym samym tekście można jednak odnaleźć próbę zachowania aliteracji w przypadku innej gry językowej:

> *В этом мире нет ничего, кроме пыли. Но небесное существо помнит про свет, который делает пыль видимой. А бесхвостая обезьяна просто пускает пыль в глаза себе и другим. Поэтому, когда умирает небесное существо, оно становится светом. А когда умирает бесхвостая обезьяна, она становится пылью.* (*Священная*…, s. 359–360)

> *Na tym świecie nie ma nic oprócz pyłu. Ale istota niebiańska pamięta o świetle, które czyni ten pył widzialnym. A bezogoniasta małpa po prostu zasypuje tym pyłem oczy sobie i innym. Dlatego kiedy istota niebiańska umiera, staje się światłem. A kiedy umiera bezogoniasta małpa, staje się pyłem.* (*Święta*…, s. 329)

77:7355508367

W przytoczonym przykładzie rzeczownik *пыль* (pol. pył) zostaje użyty kilkakrotnie, a w trzech zdaniach występuje w swoim dosłownym znaczeniu. W związku z tym tłumaczenie z zachowaniem gry językowej nie stanowiło problemu. Trudności pojawiły się jednak przy tłumaczeniu frazeologizmu *пускает пыль в глаза* (mydlić oczy), ponieważ jego wierne odtworzenie w przekładzie wykluczyłoby możliwość zachowania pełnej aliteracji. Tłumaczka zastąpiła wyrażenie *пускает пыль в глаза* sformułowaniem *zasypuje tym pyłem*. Polskie wyrażenie nie oznacza dosłownie mydlenia oczu, ale częściowo oddaje treść komunikatu oryginału. Zasypywanie pyłem oczu można skojarzyć z ukrywaniem prawdy, niedomówieniami czy wręcz kłamstwem. Dzięki tej decyzji translatorskiej tłumaczenie zachowuje czytelność, przekazuje sens komunikatu wyjściowego, a jednocześnie pozwala na utrzymanie aliteracji obecnej w oryginalnym tekście.

Kolejna gra, którą odnajdujemy w utworze *Generation „P”*, dotyczy propozycji komercyjnej:

> *Коммерческая идея: объявить тендер на отливку колоколов для Храма Христа Спасителя. Кока-колокол и Пепси-колокол*. (*Generation П*, s. 200)

Przytoczony fragment opisuje pomysł zorganizowania konkursu na odlanie dzwonów dla Świątyni Chrystusa Zbawiciela. W tekście pojawia się trzykrotne powtórzenie wyrazu *колокол* (dzwon), w tym jego modyfikacje w formach *Кока-колокол* (Coca-dzwon) i *Пепси-колокол* (Pepsi-dzwon).

Ewa Szczęsna zwraca uwagę, że powtarzanie elementów językowych modyfikuje ich znaczenie. Pisze:

> Akt powtarzania modyfikuje znaczenie, sprawia, że element powtórzony zyskuje odmienny status bytowy niż element pierwszy, przez co staje się czymś nowym. Powtarzanie sprawia, że między obu elementami wytwarza się specjalny rodzaj relacji syntaktycznych, które z jednej strony wiążą te elementy w pewną całość (gdyż powtórzeniem nie jest tylko element drugi, ale relacja, w jaką wchodzi on z elementem pierwszym), z drugiej zaś różnicują je pod względem pełnionej funkcji, co powoduje odmienności w sferze znaczeń

78:9300379663

każdego elementu. Oznacza to w efekcie, że sam akt powtórzenia uniemożliwia powtórzenie całkowite rozumiane jako identyczność elementów[104].

W kontekście tego fragmentu powtórzenie wyrazu *колокол* nie jest jedynie mechanicznym dublowaniem, lecz wprowadza nową jakość znaczeniową. Modyfikacje takie jak *Кока-колокол* i *Пепси-колокол* wiążą tradycyjne skojarzenia związane z dzwonami sakralnymi z kontekstem komercyjnym, co stanowi satyryczny komentarz dotyczący komercjalizacji i profanacji symboli religijnych. Coca-Cola i Pepsi-Cola są bowiem ikonami kultury masowej XX wieku, jak również symbolami Stanów Zjednoczonych.

Tłumaczenie wskazanego fragmentu na język polski wygląda następująco:

> *Propozycja komercyjna: ogłosić konkurs na odlanie dzwonów do Świątyni Chrystusa Zbawiciela. Cola-kołokoł i Pepsi-kołokoł*. (*Generation P*, s. 169)

Złożona gra językowa obecna w utworze Pielewina nie znajduje pełnego odzwierciedlenia w przekładzie. W decyzjach tłumaczki widać brak konsekwencji, który przejawia się m.in. w doborze ekwiwalentów. Leksem *колокол* został oddany za pomocą polskiego odpowiednika *dzwon*, jednak w dalszej części fragmentu tłumaczka posłużyła się transkrypcją, wprowadzając formy hybrydowe *Cola-kołokoł* i *Pepsi-kołokoł*[105].

Takie rozwiązanie prowadzi do częściowej utraty złożoności gry językowej obecnej w oryginale, ponieważ nie zachowano jednorodności w tłumaczeniu ważnego elementu językowego. Dzwon – jako symbol o znaczeniu zarówno sakralnym, jak i kulturowym – w wersji tłumaczonej traci niektóre konotacje wynikające z powtórzeń i transformacji obecnych w oryginale. Zastosowanie transkrypcji wyrazu *kołokoł* w zestawieniu z tłumaczeniem *dzwon* osłabia też spójność stylistyczną przekładu.

Poniżej znajduje się kolejny przykład gry słów, która ponownie nawiązuje do nazwy Coca-Cola (ros. *кока-кола*). W celu wzmocnienia efektu gry językowej opartej na

[104] E. Szczęsna: *Powtórzenie i polisemiotyczność. Typy i formy powtórzeń*. „Przegląd Humanistyczny". Nr 2, 2007, s. 57.
[105] Ibidem.

79:4034621348

aliteracji, Pielewin wykorzystuje wyrazy, które nie należą do jednej rodziny językowej, lecz łączy je wspólna pierwsza sylaba: *колготки* (rajstopy), *колбаски* (kiełbaski) oraz *колымские рассказы* (opowieści kołymskie):

Кока-колготки, кока-колбаски, кока-колымские рассказы. (*Generation П*, s. 200)

Gra językowa w takiej postaci nie została jednak przekazana w polskim tłumaczeniu:

Coca-kolczyki, coca-kołysanka, coca-kołymskie opowieści. (*Generation P*, s. 169)

W pierwszych dwóch złożeniach (w oryginale *колготки* i *колбаски* – rajstopy i kiełbaski) tłumaczka zastosowała inne ekwiwalenty, odpowiednio: *kolczyki* i *kołysanka*. Natomiast ostatni człon (*колымские рассказы* – opowieści kołymskie) został przetłumaczony dosłownie jako *kołymskie opowieści*.

Ten dobór ekwiwalentów stanowi próbę zachowania aliteracji, chociaż pierwszy komponent leksemu *kolczyki* różni się fonetycznie od pozostałych (*kol – koł*). Decyzja translatorska może być interpretowana jako przewaga formy nad treścią, co w przypadku gier językowych nie jest rzadkością. Zachowanie rytmu i aliteracji w tłumaczeniu było, jak się wydaje, priorytetem tłumaczki, jednak odbyło się kosztem pełnego oddania pierwotnego znaczenia i konotacji niektórych wyrazów.

Ciekawe jest zwłaszcza ostatnie złożenie – *кока-колымские рассказы*, które zawiera odniesienie intertekstualne do opowiadań rosyjskiego pisarza Warłama Szałamowa zatytułowanych *Колымские рассказы*[106] . Jest to cykl opowiadań przedstawiających życie w obozach pracy (gułagach) w Związku Radzieckim. Książka została przetłumaczona na język polski przez Juliusza Baczyńskiego pod tytułem *Opowiadania kołymskie*. To tłumaczenie jest uznawane za kanoniczne, a jego tytuł – za przyjęty ekwiwalent w języku polskim.

Tłumaczka zdecydowała się jednak na inne rozwiązanie, wybierając odpowiednik *opowieści kołymskie*. Taki wybór trudno zaaprobować, ponieważ nie jest on

[106] В. Шаламов: *Колымские рассказы.* Лондон 1978.

80:1375689910

uzasadniony wymogami tekstu ani regułami gry językowej. Niemniej nawet przy takim wyborze zachowana zostaje ogólna konwencja gry.

Warto zauważyć, że powtórzenia – jako forma gry językowej – wymagają od odbiorców minimalnego wysiłku intelektualnego, ponieważ są łatwo dostrzegalne, a nie wynikają z głębszej analizy myślowej[107]. Jednak, jak wykazała powyższa analiza, zachowanie tej konwencji stylistycznej w tłumaczeniu nie zawsze jest możliwe ze względu na różnice fonetyczne między leksemami. Oddanie nawet pozornie najprostszej gry językowej może stanowić wyzwanie i wymagać od tłumacza świadomych decyzji, które balansują między zachowaniem treści, formy a spójnością stylistyczną.

W kolejnym przykładzie Pielewin zaprasza czytelnika do udziału w grze językowej opartej na homonimii, czyli wykorzystaniu identycznych form językowych do wyrażania różnych znaczeń. Przykładem jest zabawa przymiotnikiem *карьерный*. W języku rosyjskim wyraz ten może być utworzony od dwóch różnych rzeczowników: *карьер* (kopalnia odkrywkowa) oraz *карьера* (kariera):

> *Лучше поделюсь профессиональными наблюдениями о перспективах здешней карьерной девушки („карьерная" от слова „карьера", а не „карьер").*
> (*Священная*…, s.104)

Analizowany fragment pochodzi z powieści pt. *Święta księga wikołaka*. Jest to fragment listu napisanego do lisicy Huli przez jej koleżankę. Główna bohaterka, mieszkająca w Moskwie, pracuje jako ekskluzywna prostytutka. Od pewnego czasu koresponduje ze swoją koleżanką „po fachu", która mieszka w Tajlandii. Nadawczyni listu opisuje, jak obecnie wygląda jej życie i praca w Dalekiej Azji. W jednym z fragmentów listu zapisuje słowa: *карьерная от слова карьера, а не карьер*. Jest to dwuznaczne, bowiem wyraz *карьерная* można odnieść zarówno do kariery zawodowej(*карьера*), jak i do kopalni (*карьер*). Wybierając takie wyrażenie, koleżanka Huli subtelnie podkreśla, że w Tajlandii w ich zawodzie istnieją ogromne możliwości zarobkowe, a droga do zawodowego sukcesu może być stosunkowo szybka.

[107] D. Butler: *Polski dowcip językowy.* Warszawa 1974, s. 71.

81:9970518801

Tłumaczenie podanego przykładu wygląda następująco:

> *Lepiej podzielę się z Tobą swoimi obserwacjami na temat perspektyw tutejszej dziewczyny naszej profesji.* (*Święta*…, s. 71)

Tłumaczka zastosowała tutaj technikę opuszczenia, tak więc część zdania została w przekładzie pominięta. W danym przypadku jest to zabieg uzasadniony, bowiem polskie ekwiwalenty nie posiadają wspólnych elementów, nie łączy je również podobieństwo formy. Sens komunikatu został jednak zachowany. Warto podkreślić, że tłumaczka nie zdecydowała się na wprowadzenie komentarza, który mógłby wyjaśniać zjawisko homonimii odnoszącej się do wspomnianego przymiotnika. Takie rozwiązanie jest jednak zrozumiałe, biorąc pod uwagę fakt, że w literaturze pięknej nadmiar przypisów czy objaśnień nie jest pożądany, gdyż może zaburzać odbiór tekstu.

Formy homonimiczne stanowiące podstawę gry językowej odnajdujemy również w innym utworze – *Empire V*. Pielewin ponownie bawi się tutaj mianownikiem wyrazu *карьера* (pol. *kariera*) oraz dopełniaczem wyrazu *карьер* (pol. *kopalnia odkrywkowa*), który w dopełniaczu przybiera postać – *карьера*, czyli taką samą jak mianownik rosyjskiego wyrazu *kariera*:

> *Как бы ни называлась человеческая профессия, это просто участок карьера по добыче денег. Человек работает в нём всю жизнь. У него это называется «карьерой», хе, хе...* (*Empire V*, s. 178)

W przytoczonym fragmencie jeden z bohaterów wyraził swoją opinię na temat pracy. Według niego praca w jednym miejscu przez całe życie uniemożliwia osiągnięcie rzeczywistej kariery zawodowej. W jego przekonaniu *ludzka profesja, to odcinek wyrobiska, z którego wydobywa się pieniądze.* (*Empire V*…, s. 178). Zauważmy, że praca jest celową działalnością człowieka prowadzącą do wytworzenia określonych dóbr materialnych[108]. W analizowanym przykładzie za takie dobro bohater uznaje pieniądze. Wyrobisko natomiast to przestrzeń w nieruchomości gruntowej lub

[108] Hasło: *praca*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/praca.html. (dostęp 25.04.2023).

82:5470309690

górotworze powstała w wyniku robót górniczych, stanowiąca źródło minerałów[109]. W umyśle bohatera praca jest zatem porównana do wydobywania minerałów z kopalni. Aby wydobyć minerały, trzeba pracować, podobnie jak w życiu, by zdobyć pieniądze. Praca w kopalni nie jest jednak pracą rozwojową, nie daje bowiem wiele możliwości awansu czy rozwoju kariery zawodowej. Mówiąc tutaj o karierze, bohater ironizuje, mając na myśli niemożność jej zrobienia w tym miejscu. Myśl o karierze w wyrobisku nasuwa mu się poprzez skojarzenie z wyrazem *карьер* (wyrobisko)*, a nie карьера* (kariera).

W polskim tłumaczeniu fragment ten wygląda następująco:

> *Jakkolwiek nazywałaby się ludzka profesja, jest to po prostu odcinek wyrobiska, z którego wydobywa się pieniądze. Człowiek pracuje w nim przez całe życie. i nazywa to „karierą", che, che...* (*Empire V*, s. 178)

W przytoczonym powyżej fragmencie tłumaczka wykorzystała ekwiwalenty słownikowe, które nie dały jej możliwości zachowania gry językowej zawartej w tekście oryginalnym. Informacja na temat tej gry słownej została jednak umieszczona w przypisie: *Karjer to po ros. wyrobisko, odkrywka, karjera – kariera.* Wydaje się jednak, że taki sposób przedstawiania informacji jest dla osób nieznających języka rosyjskiego nieczytelny. Czytelnik otrzymuje, co prawda, informację na temat homonimów wykorzystanych w tekście oryginału, ale dalej nie wie, dlaczego zostały zastosowane ani jaka jest ich funkcja w kontekście danego fragmentu. Taka decyzja translatorska powoduje, że odbiorca nieznający języka oryginału może nie zrozumieć aluzji oraz ironii zawartej w wypowiedzi bohatera.

Wieloznaczność wyrazów to chwyt, z którego Wiktor Pielewin korzysta bardzo często. Zjawisko to obrazują kolejne przykłady:

> *Когда товарищ генерал-полковник первый раз в новой форме на работу вышел, старейшие сотрудники всплакнули даже.* (*Священная*…, s. 371)

[109] Hasło: *wyrobisko*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/wyrobisko.html. (dostęp 25.04.2023).

83:4486316190

Powyższy przykład został wyekscerpowany z utworu *Священная книга оборотня* (*Święta księga wilkołaka*). Generał przyszedł do pracy po raz pierwszy w nowym mundurze, co wpłynęło na niego bardzo pozytywnie. Jednakże jego inny niż zwykle wygląd rozbawił starszych pracowników. Do gry językowej Pielewin wykorzystał tutaj wyraz wieloznaczny *форма*. W języku rosyjskim posiada on następujące znaczenia: ‘wygląd, widoczność; odzież tego samego kroju i koloru; zarys zewnętrzny; urządzenie nadające czemuś określony kształt; sposób istnienia treści; w językoznawstwie: materialne wyrażenie znaczenia gramatycznego; zarysy części ciała; ustalony wzór czegoś’ [110]. W przytoczonym fragmencie *форма* oznacza zarówno formę (dobrą kondycję) jak i mundur. Fragment ten został przetłumaczony na język polski w następujący sposób:

> *Kiedy towarzysz generał pierwszy raz przyszedł do pracy w nowej formie, starsi pracownicy aż się popłakali*. (*Święta*…, s. 340)

W języku polskim wyraz *forma* posiada następujące eksplikacje: ‘wygląd czegoś; przejaw czegoś; układ skoordynowanych elementów; zespół środków artystycznych użytych przez artystę; też: wyraz zewnętrzny dzieła sztuki; stan sprawności fizycznej lub psychicznej człowieka; stan sprawności organizmu osiągnięty na skutek treningu; sposób postępowania, zachowania się; szablon, wykrój; naczynie do pieczenia ciasta; naczynie nadające kształt roztopionej masie plastycznej; budowa wyrazu’ [111]. Jak zauważamy, *forma* jest wyrazem wieloznacznym zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim, a wiele znaczeń się pokrywa. Z uwagi na to przypis tłumaczki mógłby zostać pominięty bez zakłócenia ogólnej interpretacji fragmentu. Niemniej jednak tłumaczka decyduje się na umieszczenie komentarza, który wymaga od czytelnika skupienia dodatkowej uwagi na grze językowej. Efektem tego jest przeniesienie uwagi czytelnika z tekstu głównego na przypis, co może wpłynąć na odbiór utworu. Przypis w tej formie umożliwia identyfikację gry słownej obecnej w oryginale, lecz jednocześnie w mniejszym stopniu aktywizuje odbiorcę.

[110] Hasło: *форма*: что-означает.рф/форма. [Tłum. K.J.] (dostęp 28.04.2023).
[111] Hasło: *forma*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/forma.html. (dostęp 28.04.2023).

84:8586423719

Kolejny przykład to gra językowa z utworu *Ананасная вода для прекрасной дамы* (*Napój ananasowy dla pięknej damy*). Odnajdujemy tu odniesienia zarówno do rzeczywistości amerykańskiej, jak i rosyjskiej. Szczególną uwagę należy zwrócić na nazwy własne, które mogą być odbierane jako sygnały kategorii obcości, a jednocześnie są źródłem gry słownej.

> *– А что сказал толстый, что они так смеялись?*
>
> *– Он сказал, – отозвался ангел, что - реальную Силиконовую Долину a- la russ уже давно построили — это и есть Рублевка, потому что у наложниц там силиконовые груди*. (*Ананасная*..., s. 303)

W przytoczonym fragmencie pojawia się nazwa *Rublowka*, która jest miejscem doskonale znanym wszystkim Rosjanom – najczęściej jednak tylko z fotografii w kolorowych czasopismach. Rublowka to potoczna nazwa przedmieścia Moskwy, gdzie dawniej mieli swoje dacze partyjni dygnitarze – m.in. Józef Stalin, Leonid Breżniew czy Borys Jelcyn. Obecnie jest to jedno z najbardziej prestiżowych miejsc w Rosji, skupisko rezydencji milionerów i ich pięknych żon.

Nieprzypadkowo więc w oryginale pojawia się określenie *Силиконовая Долина (Dolina Silikonowa)*. Jak zauważamy, wyrażenie to w języku rosyjskim odnosi się do słynnej amerykańskiej Doliny Krzemowej (*Silicon Valley;* ros. *Кремниевая Долина*), będącej symbolem innowacji i nowoczesności. Jednak autor wprowadza grę językową, wskazując na podobieństwo brzmienia wyrazów *silicon* (krzem) i *силикон* (*silikon*), używanego w chirurgii plastycznej. Taki zabieg prowadzi do ironicznego zestawienia dwóch rzeczywistości – amerykańskiej i rosyjskiej. Ironia polega na tym, że zamiast odnosić się do technologicznego postępu (jak w amerykańskim odpowiedniku), rosyjska „Dolina Silikonowa" jest symbolem sztuczności i próżności, zaś silikonowe implanty stały się wyznacznikiem statusu społecznego.

W polskim przekładzie dany fragment wygląda następująco:

> *– A co powiedział gruby, że się tak śmiali?*
> *– Powiedział – odparł anioł – że prawdziwą Dolinę Krzemową a la russe już dawno zbudowano i to jest właśnie Rublowka, jako że nałożnice mają tam silikonowe piersi.*
> (*Napój*…, s. 303)

85:1004812788

W wyniku podjętych decyzji translatorskich omawiany fragment może być dla polskiego odbiorcy niezrozumiały, przede wszystkim zaś jest niespójny, ponieważ nie oddaje powiązań pomiędzy poszczególnymi jego elementami. Obco brzmiąca nazwa własna *Rublowka* nie została przez tłumaczkę w żaden sposób „oswojona", na przykład poprzez dodanie odpowiedniego przypisu.

W tym fragmencie Pielewin ponownie bawi się słowami, wykorzystując nieprawidłowe, ale powszechnie używane w Rosji tłumaczenie nazwy własnej *Silicon Valley*. *Dolina Krzemowa* jest znanym na całym świecie centrum zaawansowanych technologii, sprzyjającym rozwojowi przedsiębiorczości. Autor korzysta z możliwości, jakie oferuje język angielski, a dokładniej – z wieloznaczności leksemu *silicon*, który, jak już wskazałam wyżej, oznacza zarówno *krzem*, jak i *silikonowy*. Odniesienie tego drugiego znaczenia do opisu kobiet zamieszkujących Rublowkę wydaje się oczywiste i stanowi podstawę gry językowej w tekście oryginalnym. Polski przekład jednakże nie oddaje tej gry językowej. Tłumaczka zrezygnowała bowiem z możliwości utworzenia podobnej nazwy, tj. *Dolina Silikonowa*, czyli *Dolina Krzemowa*. Taki wybór oddala tłumaczenie od intencji autora i powoduje brak spójności pomiędzy poszczególnymi partiami tekstu. W rezultacie czytelnik traci możliwość odpowiedniego odczytania zawartych w nim aluzji. Rublowka nie jest bowiem Doliną Krzemową w sensie sprzyjających warunków do prowadzenia biznesu; jest ona jedynie miejscem zamieszkania rosyjskich magnatów, znanym przede wszystkim z luksusu i ostentacyjnego przepychu. Przy takim rozwiązaniu trudniej jest uchwycić analogię pomiędzy Doliną Krzemową a silikonowymi piersiami. Komunikat w tekście przekładu został więc zdecydowanie zubożony – nie tylko zniknęła gra językowa, ale również komizm stanowiący w oryginale narzędzie do ośmieszenia modelu świata znanego czytelnikowi kultury wyjściowej.

Ostatni z przykładów, który chciałabym tutaj omówić, zawiera grę językową wyjątkowo trudną do oddania w innym języku:

86:6181221946

РАЗ НАДО – РОСНАНО! Надпись отражалась в плоском донышке шампанской бутылки – и получался как бы перевод с вавилонского, разъясняющий скрытый в заклятии смысл: !ОНАНСОР – ОДАН ЗАР. (*Ананасная*..., s. 300)

Jej podstawą są dwa elementy występujące w haśle reklamowym: РАЗ НАДО oraz РОСНАНО. W dosłownym tłumaczeniu otrzymujemy następującą jego postać – Skoro trzeba – to Rosnano. Rosnano to nazwa znanej rosyjskiej firmy związanej z nanotechnologią. Istota gry językowej polega tutaj na możliwości odczytania nazwy *POCHAHO* wspak, co ujawnia ukryty, podwójny sens. Lustrzane odbicie *POCHAHO* przekształca je w *OHAHCOP*, co przestaje być nazwą firmy, a nawiązuje do imienia Onana – postaci biblijnej z Księgi Rodzaju, której imię stało się podstawą określenia „onanizm". W ten sposób Pielewin tworzy wielowarstwowy efekt: z jednej strony poddaje krytyce firmę Rosnano (symbol nowoczesnej, technologicznej Rosji), z drugiej zaś nadaje jej ironiczną, niemal groteskową symbolikę poprzez odniesienie do postaci biblijnej.

Dodatkowym elementem tej gry językowej jest warstwa brzmieniowa. Zwrot *РАЗ НАДО* (*ras nada*, „skoro trzeba") brzmi bardzo podobnie do *POCHAHO* (*rasnana*). Dzięki temu Pielewin łączy grę semantyczną z grą fonetyczną, co wzmacnia ironiczny wydźwięk tekstu. Lustrzane odbicie napisu widoczne w płaskim dnie butelki od szampana podkreśla zamierzony przez autora efekt odczytywania hasła w dwojaki sposób – jako reklamy oraz ukrytego „zaklęcia" z ironicznym przesłaniem.

W przekładzie dany fragment wygląda następująco:

РАЗ НАДО – POCHAHO! Napis odbijał się w denku butelki po szampanie i wychodził z tego jakby przekład z babilońskiego, wyjaśniający ukryty i nienawistny sens: !OHAHCOP – ОДАН ЗАР. (*Napój*…, s. 301)

Tłumaczka pozostawia kluczowe hasło w zapisie oryginalnym, tj. cyrylicą, wykorzystując technikę transferu z objaśnieniem. Z uwagi na to, że osoby nieznające języka rosyjskiego nie miałyby możliwości samodzielnego odczytania tego hasła, wprowadziła następujący przypis: *Hasło reklamowe: Skoro trzeba – Rosnano – rosyjska korporacja zajmująca się rozwojem nanotechnologii (s. 301). Dodatkowo

87:8018976576

zamiściła przypis objaśniający grę słów: **Onan – postać biblijna (od jej imienia pochodzi określenie onanizm i sor – śmieci, brudy (s. 301).

Można więc uznać, że zasadnicze kwestie zostały czytelnikowi przekazane, jednakże gra językowa została w przekładzie znacznie zredukowana. Zastosowanie techniki transferu w połączeniu z objaśnieniem pozwala na przekazanie podstawowego sensu tekstu, jednak traci się w ten sposób komizm i kreatywność oryginalnej gry słów.

Przekład gier językowych w znacznym stopniu zależy od zasobu leksykalnego języka docelowego. Z przeprowadzonej analizy wynika, że leksykalne gry językowe, które są charakterystycznym elementem prozy Pielewina, stanowią zwykle dla tłumaczy duże wyzwanie. Rezygnacja z ich przekładu lub niemożność ich przełożenia pozbawia dzieło wielu istotnych atrybutów.

W procesie tłumaczenia leksykalnych gier językowych Pielewina problemem nie jest brak ekwiwalentów słownikowych. Największą trudnością jest sposób, w jaki autor wykorzystuje leksykę do kreowania konwencji gry. Pielewin często operuje dwuznacznościami, homonimią oraz skojarzeniami kulturowymi, które trudno jest wiernie przełożyć, zachowując jednocześnie zamierzone przez niego efekty humorystyczne i intelektualne.

Nieuniknione w tej sytuacji straty semantyczne tłumaczka stara się rekompensować, wykorzystując przypisy objaśniające oraz ekwiwalenty słownikowe. Przypomnijmy jednak, że przypisy są często postrzegane jako „porażka" tłumacza i ostateczna konieczność. Jednocześnie warto zauważyć, że przypis może być skutecznym sposobem na przezwyciężenie nieprzekładalności wynikającej z barier językowych i kulturowych[112]. Jak wynika z przytoczonych przykładów, przypisami opatrywane są głównie wyrazy wieloznaczne, które trudno przełożyć, zachowując ich pełny sens i funkcję w oryginale. Tłumaczka jednak nie sięga zbyt często po tę technikę, być może obawiając się, że przypisy mogą zostać zignorowane przez czytelnika. Warto również zwrócić uwagę na brak konsekwencji w jej działaniu – nie tłumaczy ona wszystkich obcych słów i pojęć związanych z kulturą prymarną. Jej komentarze pojawiają się

[112] E. Skibińska: *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*. W: *Przypisy tłumacza*. Red. E. Skibińska. Wrocław 2009, s. 13.

88:3794352300

stosunkowo często, ale nie zawsze są one wystarczająco czytelne dla odbiorcy kultury docelowej. Najmniej konsekwentna była tłumaczka w przypadku przekładu gier opartych na aliteracji. Zostały one zachowane jedynie w tych fragmentach, w których Pielewin powtarzał ten sam wyraz. W pozostałych przypadkach – gdy gra językowa opierała się na różnych wyrazach posiadających wspólny komponent fonetyczny lub morfologiczny – tłumaczka zrezygnowała z jej zachowania.

Omówione leksykalne gry językowe pełnią jednocześnie funkcję sloganów reklamowych[113]. W przypadku omawianych przykładów slogany Pielewina nie tylko realizują cele takich komunikatów, ale także wzbogacają przekaz reklamowy o elementy humorystyczne, satyryczne i krytyczne wobec współczesnej rzeczywistości.

Analiza haseł reklamowych w przekładzie wykazała, że tłumaczce udało się zachować tę konwencję[114]. Przekłady jej autorstwa są również sugestywne i przekonujące, skutecznie realizując poszczególne etapy oddziaływania na odbiorcę, nawet mimo trudności wynikających z różnic językowych i kulturowych.

Przedstawione przykłady pokazują, że choć pełne oddanie złożoności gier językowych jest niekiedy niemożliwe, sens komunikatu i stylistyka utworu mogą zostać zachowane poprzez zastosowanie odpowiednich technik tłumaczeniowych.

Przeprowadzona analiza pozwala stwierdzić, że to nie konwencja gry językowej determinowała decyzje tłumaczki, ale kontekst oraz sens komunikatu.

[113] Reklamę można scharakteryzować jako akt komunikacji, który realizuje trzy główne cele: perlokucyjny (skłonienie odbiorcy do konkretnego działania będącego efektem skuteczności przekazu reklamowego. W przypadku reklamy jest to zazwyczaj zachęcenie do zakupu lub skorzystania z oferowanej usługi); perswazyjny (nakłanianie odbiorcy do podjęcia konkretnego działania; reklama ma za zadanie wpłynąć na emocje, przekonania lub decyzje odbiorcy, aby zachęcić go do nabycia reklamowanego produktu.); informacyjny (przekazywanie informacji o towarach i usługach): A. Sokół-Klein: *Specyfika komunikatu reklamowego*. W: *Komunikowanie publiczne. Wybrane zagadnienia*. Łódź 2014, s. 105.

[114] Każdy przekaz reklamowy powinien realizować określony schemat oddziaływania na odbiorcę. Hasła reklamowe muszą być na tyle oryginalne i ciekawe, by zwrócić uwagę potencjalnego konsumenta, zainteresować go produktem, wzbudzić w nim chęć posiadania go i w konsekwencji nakłonić do zakupu. Ibidem.

89:9988770043

3.6 Słowotwórcze gry językowe

Kolejną grupę stanowią słowotwórcze gry językowe, których podstawą jest tworzenie nowych wyrazów lub autorska modyfikacja wyrazów już istniejących. Pielewin wykorzystuje ten rodzaj gier w charakterze środka stylistycznego do wyrażania zróżnicowanych uczuć i stosunku bohaterów do otaczającej ich rzeczywistości, wywoływania określonych reakcji u odbiorcy, pobudzania wyobraźni czytelnika. Ich obecność sprawia, że przekaz nasycony tego rodzaju zabiegami leksykalnymi nie tylko bawi, ale również utrwala się w pamięci odbiorcy. Umożliwiają one podkreślenie ważnych elementów tekstu i nadanie mu dodatkowego znaczenia – mogą pełnić funkcję hiperboli, co pozwala na zaakcentowanie dramatyzmu, humoru czy też intensywnych emocji. Pielewin stosuje je jako narzędzie krytyki radzieckiego systemu politycznego oraz związanej z nim rzeczywistości. Jak zauważa Justyna Mirońska:

> Bardzo widoczne u Pielewina jest również Gogolowskie spojrzenie na otaczającą rzeczywistość. Twórczość Mikołaja Gogola, słynącego z właściwego sobie prostodusznego humoru, przedstawiania karykaturalności zjawisk, a także z komizmu sytuacji najprostszych, znajduje swój oddźwięk we współczesnej literaturze rosyjskiej. Pielewin, tak zręcznie operujący groteską i absurdem, przedstawia, tak samo jak Gogol, świat pełen fantazji, niezwykłości, a rzeczy trywialne, zabarwione przez niego odpowiednią dawką ironii, zaczynają nabierać głębszego sensu[115].

W grach, które będą tutaj przedmiotem analizy, liczne są neologizmy i okazjonalizmy – stylistycznie i ekspresyjnie nacechowane znaki językowe, które podkreślają twórczy zamysł autora. Wśród neologizmów można wyróżnić: jednostki wyrazowe ustabilizowane w normie leksykalnej, które z czasem wchodzą do powszechnego użytku; jednostki ustabilizowane częściowo, które funkcjonują w języku ograniczonym zasięgiem lub w specyficznych kontekstach; formacje całkowicie nieustabilizowane, które pozostają eksperymentalnymi tworami językowymi,

[115] J. Mirońska: *Groteska i absurd w twórczości Wiktora Pielewina (reminiscencja prozy Mikołaja Gogola).* „Slavia Orientalis". T. LXI, nr 1, 2012, s. 50.

90:4274526094

charakterystycznymi dla określonych tekstów literackich lub twórczości konkretnego autora[116]. Okazjonalizmy zaś, jak zauważa Filip Tołkaczewski:

> Są […] indywidualnym tworem przynależącym do określonego nadawcy, rezultatem jego świadomej działalności w celach uzyskania określonych efektów komunikacji. Ponadto występują jednostkowo, a ich znaczenie konstytuuje się wyłącznie w danym kontekście. Stanowią duże wyzwanie translatorskie ze względu na brak nie ma odpowiednika w konwencjonalnej leksykografii dwujęzycznej[117].

Urszula Sokólska z kolei konstatuje:

> Są to neologizmy tworzone doraźnie, dla potrzeb konkretnego tekstu. Mają one charakter sytuacyjny, są odzwierciedleniem jednorazowej, spontanicznej reakcji nadawcy tekstu na dany bodziec[118].

Neosemantyzmy natomiast to innowacje językowe, które nadają nowe znaczenie wyrazom już istniejącym[119].

Okazjonalizmy, neologizmy i neosemantyzmy w twórczości Pielewina aktualizują innowacyjność jego wypowiedzi. Mogą też pełnić funkcję ekspresywną, ponieważ czynią tę wypowiedź atrakcyjnym zjawiskiem językowym [120] . Poza zasobem leksykalnym języka rosyjskiego Pielewin chętnie korzysta również z zapożyczeń z języka angielskiego.

Moje rozważania ilustrujące te zjawiska rozpocznę od fragmentu, w którym Pielewin prezentuje kontrowersyjne opinie na temat Żydów. Jeden z bohaterów zostaje tu przedstawiony jako osoba nastawiona do nich bardzo niechętnie:

> *Не скажу, чтобы у него не было недостатков. Он любил иногда устно пройтись по еврейской части. Он мог сказать «жидоремонт» вместо «евроремонт» – или,*

[116] Sokólska U.: Neologizm jako element stylotwórczy. W: Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś. Red. Urszula Sokólska. Białystok 2011, s. 309–325. http://hdl.handle.net/11320/9764. (dostęp 04.05.2023).
[117] F. Tołkaczewski: *Okazjonalizmy Wasilija Szukszyna w przekładzie na język polski*. „Acta Polono-Ruthenica". XXIII, 2017, s. 136.
[118] Badaczka dodaje też, że „[s]truktury tego typu, tworzone doraźnie, systemowo i pozasystemowo, właściwe są w zasadzie jednemu konkretnemu twórcy, przez niego stworzonymi i użytymi po raz pierwszy": Sokólska U.: Neologizm jako element stylotwórczy. W: Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś. Red. Urszula Sokólska. Białystok 2011, s. 309–325. http://hdl.handle.net/11320/9764. (dostęp 04.05.2023).
[119] Hasło: *neosemantyzm*: https://sjp.pwn.pl/sjp/neosemantyzm;2568999.html. (dostęp 17.04.2023).
[120] H. Salich: T*echniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich*. Warszawa 2018, s. 25.

91:5892907474

наоборот, «подъевреивать» вместо «поджидать». А когда я спросил его о каком-то писателе, он коротко охарактеризовал его как: «уже нежидорукоподаваемый, но ещё путиноприглашаемый». (*Ананасная*..., s. 77)

Na wydanie jednoznacznej opinii pozwalającej scharakteryzować stosunek bohatera jako zdecydowanie negatywny nie pozwalają użyte w tekście wyrażenia: *иногда* (*czasami* – niekiedy, co pewien czas) oraz obrazowe *устно пройтись по еврейской части*, które w polskim przekładzie zostało zastąpione potocznym czasownikiem *przejechać się* w znaczeniu 'ostro skrytykować albo wyśmiać kogoś lub coś'. Jednakże, co typowe dla prozy Pielewina, ukrytych sensów jest tu znacznie więcej. Do prawidłowego ich odczytania niezbędna jest znajomość pewnych realiów społecznych, historycznych, a nawet językowych.

Tłumaczenie na język polski, mimo zakładanej bliskości kulturowej, wielu istotnych kwestii nie rozwiązuje w sposób zadowalający:

Miał jednak swoje wady. Lubił się niekiedy w rozmowie przejechać po Żydach. Potrafił na przykład mówić „żydosceptyk" zamiast „eurosceptyk", „toważydostwo" zamiast „towarzystwo". Kiedy zaś zagadnąłem go o jakiegoś pisarza, scharakteryzował go krótko: „Już nieżydozakolegowany, ale jeszcze putinozapraszany". (*Napój*…, s. 79)

W przytoczonym przykładzie odnajdujemy w oryginale neologizm *жидоремонт* mający postać wyrazu złożonego z dwóch innych, a mianowicie *жид* (żyd / Żyd) i *ремонт* (tu: remont). Został on utworzony *per analogiam* do bardzo popularnej w ostatnich latach rosyjskiej abrewiatury «евроремонт» powstałej z dwóch wyrazów *европейский* i *ремонт*. W tłumaczeniu na język polski słowo to oznacza 'remont kapitalny'.

W interesującym nas fragmencie na uwagę zasługuje również samo słowo *жид*, które we współczesnym języku rosyjskim traktowane jest jako określenie pogardliwe, ponieważ neutralnym określeniem Żyda jest wyraz *еврей*. W słowniku Władimira Dala słowo *жид* eksplikowane jest jako stare określenie Żydów (ros. евреев)[121], w słowniku

[121] *Толковый словарь живого великорусского языка*. Под ред. В. И. Даля. Часть I. Москва 1863, s. 483.

92:2895437471

Dmitrija Uszakowa natomiast widnieje przy nim informacja, że jest używane w kręgach antysemickich[122]. Dodać tu można, że słowo *жид* powstało w wyniku transformacji słowa *иудей*. W języku jidysz rosyjski wariant *еврей* brzmi jak «йид», a więc podobnie do rosyjskiego жид. Do 1917 roku słowo жид było używane oficjalnie, potem – w 1922 roku wycofano go z użycia. Obecnie w języku rosyjskim wyraz 'жид' występuje, jednak ze względu na poprawność polityczną nie zaleca się używania go w przestrzeni publicznej[123].

Wyraz *евроремонт* oraz wyraz *еврей* mają wspólny komponent *евр-*. Wyraz *жидоремонт* go nie posiada, niemniej, mając na uwadze grę językową zaproponowaną przez pisarza, tj. wywołanie skojarzeń z Żydami, również i on wpisuje się w tę konwencję. Traktować go tu należy jako neologizm, który jak każde nowo utworzone słowo budzi zainteresowanie ze względu na swą obcość.

W przekładzie w charakterze ekwiwalentu dla wyrazu *евроремонт* tłumaczka zastosowała leksem *eurosceptyk*, który również jest złożeniem *euro* i *sceptyk* i oznacza osobę przeciwną integracji z Unią Europejską. Neologizm Pielewina *жидоремонт* w polskim przekładzie otrzymał postać *żydosceptyk* (Żyd i sceptyk), który może oznaczać osobę niechętną integracji z Żydami lub być eufemistycznym określeniem antysemity. Decydując się na taki wybór, tłumaczka zachowała elementy gry językowej oryginału, ale na własnych zasadach.

Kolejnym leksemem, któremu warto poświęcić uwagę, jest czasownik *поджидать* (pol. *czekać* bądź *wyczekiwać*). Pielewin zamienia komponent *жид* w wyrazie *поджидать* elementem *еврей.* W efekcie w oryginale pojawia się neologizm *подъевреивать*. Obserwujemy więc tutaj sytuację odwrotną niż w przypadku słowa *евроремонт*, ponieważ *поджидать* zawiera w sobie niepoprawny politycznie wyraz *жид*.

Polska tłumaczka dla czasownika *поджидать* proponuje ekwiwalent w postaci rzeczownika – *towarzystwo*, w którym element *–rzy-* zamienia na *–żyd-* dla neologizmu *подъевреивать* tworzy swój – na bazie wybranego wcześniej – *toważydostwo*,

[122] *Толковый словарь* Д. Н. Ушакова, https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=15369. (dostęp 10.09.2022).
[123] Р. Пятигорский: *Откуда пошло слово «ЖИД»?,* https://toldot.com/urava/ask/urava_5705.html. (dostęp 10.09.2022).

93:1048025664

zachowując tym samym konwencję gry językowej. Dzięki takiemu zabiegowi, mimo zastosowania transpozycji, udaje się jej przekazać zamysł autora oryginału i wywołać pożądane konotacje związane z Żydami.

Mniejszym wyzwaniem dla tłumaczki była druga część analizowanego fragmentu, w którym pojawia się wyraz złożony *нежидорукоподаваемый* (partykuła przecząca *не* + *жид* + niewystępujący w słownikach leksem – *рукоподаваемый*). To ostatnie słowo – mające postać imiesłowu przymiotnikowego – zostało z kolei utworzone na bazie wyrażenia *подавать руку* (*podawać rękę*/ *wyciągać rękę*) i przymiotnika *нерукопожатный* – neologizmu, który jest już odnotowywany w słownikach w znaczeniu ‘człowiek, który zhańbił się niegodnym, podłym, amoralnym postępowaniem; taki, któremu wstyd podawać rękę’[124]. Neologizm stworzony przez Pielewina posiada wyraźne wartościowanie negatywne, skierowane w stronę Żydów[125], co jest zgodne z postawą bohatera powieści *Ананасная вода для прекрасной дамы* (*Napój ananasowy dla pięknej damy*). Bohater, kierując się swym negatywnym nastawieniem, przenosi negatywne nacechowanie na samą formę językową, co prowadzi do powstania wyrażenia o bardzo pejoratywnych konotacjach.

W polskim przekładzie tłumaczka decyduje się na utworzenie analogicznego neologizmu, bazującego na podobnych asocjacjach i również zawierającego negatywne wartościowanie – *nieżydozakolegowalny*. Wyraz ten jest semantycznie czytelny i nie sprawia problemów interpretacyjnych, jednak jego siła ekspresywna jest nieco słabsza w porównaniu z oryginalnym neologizmem.

Jak można zauważyć, poszczególne elementy gry językowej obecne w oryginale zostały oddane w przekładzie, jednak – co zrozumiałe – wiązało się to z pewnymi stratami semantycznymi. Wynikają one przede wszystkim z różnic systemowych, leksykalnych oraz strukturalnych pomiędzy językiem rosyjskim a polskim.

[124] Hasło: *нерукопожатный*: https://kartaslov.ru/значение-слова/нерукопожатный. (dostęp 17.04.2023).
[125] Jadwiga Puzynina wyróżnia dwa typy słownictwa wartościującego: wyrazy prymarnie wartościujące (np. dobry – zły, pozytywny – negatywny, dodatni – ujemny) oraz wyrazy wtórnie wartościujące, w których treści opisowe łączą się z wartościującymi. J. Puzynina: *Język wartości*. Warszawa 1992, s. 120.

94:5706854870

Jednym z głównych problemów translacyjnych w tym przypadku jest brak w języku polskim ekwiwalentnego rozróżnienia między leksemami *жид* i *еврей*, które w rosyjskim mogą pełnić funkcje znaczeniowe i wartościujące. W języku polskim jedyną możliwością zasygnalizowania tego rozróżnienia jest różnica w zapisie dużą lub małą literą – *Żyd* (w znaczeniu członka narodu żydowskiego) oraz *żyd* (jako wyznawca judaizmu). Warto jednak zauważyć, że w praktyce językowej i normach poprawnościowych zaleca się stosowanie pisowni wielką literą, co dodatkowo ogranicza możliwość odwzorowania subtelnych niuansów leksykalnych obecnych w oryginale. W efekcie przekład musi polegać na strategiach kompensacyjnych, które – choć pozwalają na oddanie sensu wypowiedzi – nie są w stanie w pełni zachować jej pierwotnej funkcji stylistycznej i semantycznej.

Interesujący przykład stanowi również okazjonalizm *опростохвостилась*, który powstał w wyniku połączenia czasownika *опростоволоситься* (zhańbić się, skompromitować) oraz rzeczownika *хвост* (ogon).

Bohaterka, A Huli, komentuje swoje zachowanie następująco:

> *Но если я так опростохвостилась насчёт самого главного, я ведь могла ошибаться и тут.* (*Священная*…, s. 365)

W tym fragmencie wymyślony przez Pielewina okazjonalizm (neologizm kontekstowy) służy do podkreślenia zażenowania bohaterki z powodu swojego zachowania – jego użycie ma na celu ukazanie jej lekkomyślności i wstydu. Kontaminacja czasownika *опростоволоситься* z rzeczownikiem *хвост* intensyfikuje jej wypowiedź i jednoznacznie wskazuje, że odnosi się do siebie samej. Kontaminacja czasownika *опростоволоситься* z rzeczownikiem *хвост* wzmacnia emocjonalny wydźwięk wypowiedzi, wskazując, że bohaterka odnosi swoją ocenę bezpośrednio do siebie.

Leksem *опростоволоситься* oznacza ‘znaleźć się w trudnej, wstydliwej sytuacji lub popełnić błąd’[126]. Jego semantyka wywodzi się z dawnych obyczajów, zgodnie z którymi kobiety miały obowiązek zakrywania głowy. Przebywanie wśród ludzi z

[126]Hasło: *опростоволоситься*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/904070. (dostęp 17.04.2023).

95:2197585692

odkrytymi włosami było uznawane za niestosowne, a niekiedy nawet hańbiące. Wśród mężczyzn zdjęcie nakrycia głowy mogło być gestem szacunku, natomiast jego przymusowe ściągnięcie przez kogoś innego traktowane było jako obraza. Właśnie w tym kontekście funkcjonował czasownik *опростоволосить* – używano go do opisania sytuacji, w której kobieta znalazła się w trudnym położeniu, pozbawiona ochrony symbolizowanej przez nakrycie głowy.

Zwyczaj zakrywania głowy przez kobiety ma swoje korzenie jeszcze w czasach pogańskich, gdy wierzono, że kobiece włosy posiadają magiczną moc. W wielu mitologiach i wierzeniach ludowych postacie o nadprzyrodzonych zdolnościach – takie jak syreny, wiedźmy czy kikimory – były przedstawiane z rozpuszczonymi włosami, bez nakrycia głowy[127], co podkreślało ich niezwykłość lub odmienność od świata ludzi. W kulturze ludowej utrata włosów w sposób nienaturalny była traktowana jako akt upokorzenia, a takie sytuacje również opisywano czasownikiem *опростоволосить*.

Pielewin, łącząc *опростоволоситься* z *хвост* (ogon), wprowadza dodatkowe konotacje, które wzmacniają znaczenie słowa i nadają mu nową, ironiczną warstwę. Ogon w kulturze symbolicznej często odnosi się do zwierzęcości, ale także do sprytu, przebiegłości oraz podporządkowania. W kontekście powieści może on symbolizować utożsamienie bohaterki z jej zwierzęcą formą lisicy, a jednocześnie wskazywać na jej chwilową porażkę w relacji z innymi postaciami.

Podobną moc jak magiczne kobiece postacie posiada w utworze lisica A Huli, która za pomocą ogona potrafi oczarować i zaczarować każdą wybraną przez siebie osobę płci męskiej.

W polskim przekładzie pojawia się ekwiwalent opisowy: *wykazałam się taką tępotą*.

> *Skoro jednak wykazałam się taką tępotą w najważniejszej kwestii, mogłam się przecież pomylić i w tej.* (*Święta*…, s. 334)

Chociaż takie tłumaczenie jest poprawne pod względem językowym, nie oddaje w pełni znaczenia oryginału. Wynika to przede wszystkim z faktu, że w języku polskim

[127] Пронедра: *Опасное дело: почему на Руси боялись девушек с распущенными волосами,* https://pronedra.ru/opasnoe-delo-pochemu-na-rusi-boyalis-devushek-s-raspushhennymi-volosami-559019.html. (dostęp 22.03.2022).

96:1053018526

brak bezpośredniego odpowiednika dla wskazanego czasownika. Zastosowany ekwiwalent opisowy pomija istotny element kulturowy związany z nakryciem głowy, który w oryginale niesie dodatkowe znaczenia. W przekładzie zanikają konotacje historyczne i symboliczne, które w języku rosyjskim odwołują się do tradycji i wierzeń ludowych. W efekcie decyzja translatorska, choć zrozumiała z perspektywy językowej, sprawia, że komunikat docierający do polskiego czytelnika jest znacznie uboższy i pozbawiony warstwy kulturowej obecnej w oryginale.

Gra językowa, którą obserwujemy w przykładzie przytoczonym poniżej, jest jedną z nielicznych, jakie udało się odtworzyć w przekładzie bez strat semantycznych. Było to możliwe dzięki specyficznej konstrukcji tej gry:

> *Лицемерие по по-английски «hypocrisy». Я бы ввела новый термин — «hippopocrisy», от «гиппопотам».* (*Священная*…, s. 188)

Bohaterka rozpoczyna swoją wypowiedź od stwierdzenia, że *obłuda* to po angielsku *hypocrisy*. Chcąc nadać temu zjawisku nowy wymiar i podkreślić jego współczesny kontekst, tworzy neologizm *hippopocrisy*, powstały z połączenia angielskich rzeczowników hippo (hipopotam) oraz hypocrisy (hipokryzja, obłuda). Zabieg ten pozwala osiągnąć zamierzony efekt perlokucyjny [128], wzmacniając wydźwięk wypowiedzi i nadając jej charakter ironiczny.

Powstały w wyniku tej gry słowotwórczej neologizm pełni funkcję hiperboli, ponieważ jego celem jest wyolbrzymienie cech danego zjawiska, podkreślenie jego istotności, a ostatecznie – krytyka współczesnego społeczeństwa.

Tłumaczka trafnie oddała sens tej gry językowej, co pozwoliło na zachowanie oryginalnego efektu stylistycznego i znaczeniowego:

> *Obłuda to po angielsku hypocrisy. Ja bym wprowadziła nowy termin – hippopocrisy, od „hipopotam”.* (*Empire V,* s. 172)

Odtworzenie efektu oryginału było możliwe dzięki fonetycznemu podobieństwu między wyrazami w języku angielskim i polskim. Co więcej, w polskim przekładzie

[128] R. Kalisz: *Pragmatyka językowa*. Gdańsk 1993, s. 33. Zdaniem R. Kalisza zamierzone efekty perlokucyjne, tak samo jak akty illokucyjne, zorientowane są na cel.

97:1010291421

efekt komiczny może być nawet bardziej wyrazisty, ponieważ angielskie *hippo* i polski *hipopotam* są fonetycznie zbliżone, co dodatkowo wzmacnia grę słowną i jej odbiór przez czytelnika.

Przykłady omówione poniżej należą do grupy gier językowych, w których Pielewin wykorzystuje neosemantyzację, czyli nadawanie nowych znaczeń słowom od dawna funkcjonującym w języku[129]. W tego rodzaju zabiegach autor reinterpretuje znane wyrazy, nadając im świeże, często zaskakujące sensy. Neosemantyzacja umożliwia grę znaczeniami, zakorzenionymi w kulturze i języku źródłowym, a jednocześnie otwiera nowe perspektywy interpretacyjne dla czytelnika.

> *Слово «западло» состоит из слова «Запад» и формообразующего суффикса «ло», который образует существительные вроде «бухло» и «фуфло».* (*Empire V,* s. 66)

Powyższy cytat pochodzi z powieści *Empire V* i przedstawia fragment, w którym główny bohater w subiektywny sposób interpretuje etymologię słowa *западло*. Według jego analizy wyraz ten powstał z połączenia rzeczownika *Запад* (Zachód, w znaczeniu cywilizacji zachodniej[130])) oraz formotwórczego sufiksu *-ло*, który występuje w takich słowach jak *бухло* (pot. alkohol, gorzała) i *фуфло* (pot. oszustwo, nonsens).

W rzeczywistości słowo *западло* ma znaczenie odmienne od tego, które sugeruje bohater powieści. Jest używane w rosyjskim slangu na określenie wstydu, upokorzenia lub sytuacji niepożądanej i uwłaczającej[131]. W pewnych kontekstach może także oznaczać brak chęci do wykonania jakiejś czynności[132], np.: *Мне западло с ними общаться* (‘nie mam ochoty na jakikolwiek kontakt z nimi’).

Tłumaczenie na język polski:

> *Słowo „zapadło” składa się ze słowa „Zapad” i sufiksu formotwórczego „ło”, który tworzy rzeczowniki w rodzaju „buchło” i „fufło”*. (*Empire V,* s. 72)

[129] Hasło: *neosemantyzacja*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/neosemantyzmy.html. (dostęp 17.04.2023).
[130] Hasło: *Запад*: https://kartaslov.ru/значение-слова/запад. (dostęp 27.04.2023).
[131] Hasło: *западло*: Русская Семерка, https://news.rambler.ru/other/38974223-chto-oznachaet-slovo-zapadlo-v-russkoy-vorovskoy-traditsii/. (dostęp 17.04.2023).
[132] *Словарь синонимов*, https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/47677/западло. (dostęp 17.04.2023).

98:7443208312

Po raz kolejny (ze względu na brak w języku polskim ekwiwalentu słownikowego dla wyrazu *западло*) wierne odzwierciedlenie gry językowej okazało się niemożliwe. Tłumaczka zdecydowała się więc na transkrypcję kluczowych w tej grze słów: *zapadło, buchło* i *fufło* oraz zamieszczenie ich objaśnienia w postaci następującego przypisu:

> *Nieprzetłumaczalna zabawa słowna: zapadło to w slangu ros. niepowodzenie, pech; Zapad (ros.) – Zachód; buchło (sl.) – napój alkoholowy; fufło (sl.) – kłamstwo, oszustwo.* (*Empire V,* s. 72)

Z uwagi na to, że zasady słowotwórstwa języka rosyjskiego są prawdopodobnie mało znane polskim odbiorcom, nawet z dodatkowym komentarzem interpretacja tego fragmentu pozostaje ograniczona. Brak pełnego ekwiwalentu w języku docelowym sprawia, że gra słowna traci swoją naturalną lekkość i efekt komiczny.

O nieprzeciętnej wyobraźni Wiktora Pielewina świadczy kolejny przykład gry językowej pochodzący z powieści *Generation P*. Bohater – Wawilen Tatarski – próbuje dostosować zachodnie koncepcje reklamowe do mentalności rosyjskiego konsumenta:

> *Работа была free lance – Татарский переводил это выражение как «свободный копейщик», имея в виду прежде всего свою оплату*. (*Generation П,* s. 37)

Występująca tu gra językowa odzwierciedla refleksję Tatarskiego na temat jego żenująco niskiego wynagrodzenia. Pielewin wykorzystuje w tym celu angielski termin *freelance*, który w dosłownym tłumaczeniu oznacza „wolnego strzelca" (po raz pierwszy określenia *freelancer* użył Walter Scott w powieści *Ivanhoe.* Posłużyło mu ono do opisu średniowiecznego najemnego wojownika)[133]. Słowo to składa się z dwóch członów: *free* (wolny, niezależny) oraz *lance* (włócznia). W języku rosyjskim zostało ono przełożone jako *свободный копейщик*, gdzie *копейщик* pochodzi od wyrazu *копьё* (włócznia), będącego odpowiednikiem angielskiego *lance*. Sufiks *-щик*, wchodzący w jego skład, to jednostka słowotwórcza tworząca rzeczowniki charakteryzujące się

[133]J. Blackstock, https://www.deskmag.com/en/coworkers/the-origin-of-the-word-freelance-and-why-it-should-make-us-happy-freelancers-doing-what-you-love. (dostęp 23.04.2023).

99:9469530603

wyrażeniem stosunku do tego, co nazywają. Określa ich aktywność, charakter, rzemiosło, zawód[134].

Wybór tłumaczenia *свободный копейщик* [135] ma tutaj szczególne znaczenie. Wprowadza humorystyczny element, ponieważ *копейщик* może również kojarzyć się z rosyjskim słowem *копейка* (kopiejka), co nadaje wyrażeniu dodatkowy kontekst związany z niskim wynagrodzeniem Tatarskiego. Pielewin celowo eksponuje ironię poprzez kontrast pomiędzy romantycznym wyobrażeniem o wolnym strzelcu a trudną rzeczywistością finansową bohatera. Dawniej *сободными копейщиками* nazywano wolnych wojowników lorda, co oznacza, że nie byli oni nikomu poddani[136]. *Копейщик* (pol. kopijnik) to również ciężkozbrojna kawaleria uzbrojona w kopie i miecze, wywodząca się ze średniowiecznego rycerstwa[137].

Jak zauważamy, pisarz z wielką wprawą wykorzystuje możliwości słowotwórcze i leksykalne języka rosyjskiego. Dzięki temu wydobywa z angielskiego zwrotu znacznie więcej niż wynika to z jego dosłownego tłumaczenia. Ujawnia kontrasty i mechanizmy komiczne tkwiące w obiegowych wyrazach i połączeniach wyrazowych poprzez zaskakującą prezentację ich cech śmiesznych, lecz zwykle pozostających w ukryciu. W ten sposób stały się one podstawą komizmu operującego tradycyjnymi i niezmodyfikowanymi środkami językowymi[138].

Omawiana tu gra językowa jest również przykładem leksykalizacji[139]. Oznacza to, że pierwotne, dosłowne znaczenie wyrażenia *свободный копейщик* zostało zastąpione nowym, przenośnym znaczeniem, które nie wynika bezpośrednio z jego budowy słowotwórczej czy etymologii.

W przekładzie na język polski tłumaczka nie pozostała obojętna wobec gry językowej i również wykazała się kreatywnością:

---

[134] *Большой современный толковый словарь русского языка*, https://slovar.cc/rus/tolk/567.html. (dostęp 18.04.2023).

[135]Hasłj: *фрилансер*: https://kartaslov.ru/значение-слова/фрилансер. (dostęp 18.04.2023).

[136]Л. Почекин, https://tula.aif.ru/amp/money/business/volnye_kopeyshchiki_21_veka_mozhno_li_horosho_zarabatyvat_ne_vyhodya_iz_doma?fbclid=IwAR01l9XxQYQZlUflJz836ZS-dWPIsnzgyEhajPLeHzxPmH_POEV7mnbzPOY. (dostęp 10.12.2022)

[137] Hasło: *копейщик*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/177199/Копейщик. (dostęp 18.04.2023).

[138] Ibidem.

[139] Hasło: *zleksykalizować*: https://dobryslownik.pl/slowo/zleksykalizowa%C4%87/88481/. (dostęp 23.04.2023).

100:8581286987

Była to robota freelance – Tatarski tłumaczył ten zwrot „niezależny kopiejkorób”, mając na myśli przede wszystkim swoje wynagrodzenie (*Generation P,* s. 34).

Jej propozycja dla wyrażenia *свободный копейщик* to *niezależny kopiejkorób*. W ten sposób udało się przekazać nie tylko sens oryginału, ale także jego humorystyczny charakter. Neologizm utworzony przez Ewę Rojewską-Olejarczuk jest hybrydą leksykalną, czyli wyrazem zbudowanym z elementów etymologicznie obcych, w których głównymi czynnikami różnicującymi je od pozostałych słów są neologiczność formacji słowotwórczej oraz poczucie obcości (lub swojskości) formantu[140]. Składa się on z wyrazu obcego *kopiejka* oraz elementu *-rób.* To złożenie rzeczownikowo-czasownikowe połączone interfiksem -o- zostało utworzone na wzór polskiego wyrazu *dzieciorób* [141] , również będącego złożeniem rzeczownikowo-czasownikowym z interfiksem -o-. *Dzieciorób* to pogardliwe określenie mężczyzny mającego dużo dzieci, zwłaszcza takiego, który ogranicza się tylko do ich płodzenia[142].

Neologizm zachowuje sens komunikatu wyjściowego oraz konwencję gry językowej. Propozycja tłumaczki nawiązuje też do kultury rosyjskiej. Kopiejka to setna część rubla, jednostka monetarna w Rosji[143], jednakże jest to informacja, która niekoniecznie musi być znana wszystkim odbiorcom przekładu. To powoduje, że neologizm *kopiejkorób* może być przez niektórych interpretowany jako określenie osoby robiącej kopiejki, a nie kogoś, kto pracuje za przysłowiowy grosz.

Należy również zauważyć, że celem gry językowej w tym przypadku jest nie tylko charakterystyka bohatera, ale także wskazanie na istnienie pewnych obaw związanych z wykonywaniem wolnego zawodu (freelancera). Na początku lat 90. ten rodzaj działalności był zjawiskiem rzadkim i mało popularnym, dlatego naturalne były pewne obawy i niepewność z nim związane. Gra językowa pozwala również zwrócić uwagę czytelnika na emocjonalny stosunek bohatera do jego pracy, co w polskim przekładzie zostało wyeksponowane i zachowane. W tłumaczeniu udało się także utrzymać element groteski, który w oryginale podkreśla absurdalność sytuacji i trudności, z jakimi mierzy

[140] A. Kłaczyńska: *Poza strukturalizm. Hybrydy leksykalne w świetle gramatyki kognitywnej*. „Investigationes Linguisticae”. Nr 32, 2017, s. 130.
[141] W języku polskim można wskazać jeszcze podobne wyrazy: *lekorób, nierób oraz brakorób*.
[142] Hasło: *dzieciorób*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/dziecior%C3%B3b.html. (dostęp 18.04.2023).
[143] Hasło: *kopiejka*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/kopiejka.html. (dostęp 23.03.2023).

101:6853248669

się bohater. Nie został jednak w pełni odtworzony walor dwoistości semantycznej rzeczownika *копейщик*, pod którą rozumiem zdolność do „aktywizacji naturalnych komicznych właściwości, zawartych *in potentia* w strukturze i treści tradycyjnych elementów słownych[144]". Tłumaczce nie udało się bowiem znaleźć ekwiwalentu, który w podobny sposób oddawałby komizm wynikający z połączeń słownych jak w oryginale. W wyniku tego przekład nie zachowuje w pełni wielowarstwowości gry językowej, jaką zastosował Pielewin, jednak dzięki „niezależnemu kopiejkorobowi" czytelnik wciąż może dostrzec humor i ironię cechujące oryginalny tekst.

Pomimo udanej próby odtworzenia gry językowej tłumaczka decyduje się dodatkowo na przekazanie polskiemu czytelnikowi informacji o oryginalnej grze słów w przypisie: „Ros. *kopiejszczik*, nieprzetłumaczalna gra słów: *freelance* – niezależny dziennikarz, znaczy dosłownie 'najemny żołnierz, kopijnik'; kopiejszczik to zarazem 'kopijnik' i 'ciułacz' (przyp. tłum.)". W tym przypadku, jak się wydaje, informacje te niewiele wyjaśniają osobom nieznającym języka rosyjskiego.

W kolejnym przykładzie podstawą gry językowej stała się nazwa własna.

> *Впечатляло само его присутствие в этом месте — это, наверное, был самый северный в мире форпост малого кальвинизма. Кроме того, вывеска над его дверью выполняла одновременно несколько функций – названия, географического ориентира и рекламной концепции: нефтеперегоневСК.* (*Священная*…, s. 243)

Szyld *НефтеперегоньевСК*, umieszczony nad drzwiami znanego na całym świecie butiku Calvin Klein, jest przykładem gry słownej występującej na wielu poziomach. Jego struktura składa się z kilku elementów leksykalnych: rzeczowników *нефть* (ropa naftowa), *перегон* (destylacja, a także kradzież – jako derywat od czasownika *перегонять* oznaczającego zarówno destylowanie, jak i nielegalne przejmowanie czegoś) oraz z sufiksu *ск*, który w tekście Pielewina zapisany jest dużymi literami i stanowi zarówno część słowotwórczą, jak i skrót nazwy zachodniej marki odzieżowej Calvin Klein). W języku rosyjskim sufiks *ск* występuje głównie w nazwach

[144] D. Buttler: *Polski dowcip językowy.* Warszawa 1974, s. 223.

102:5145880346

miejscowości, zwłaszcza miast, a wyjątek stanowi rzeczownik *войско* (armia)[145]. W tym kontekście neologizm *НефтеперегоньевСК* może również nawiązywać do przymiotnika *нефтеперегонный* (związany z destylacją ropy). Nazwa została utworzona na wzór miejscowości *Скотопригоневск* z powieści Fiodora Dostojewskiego *Bracia Karamazow*. Można ją interpretować na kilka sposobów: jako miasto lub miejsce, w którym destyluje się ropę naftową, jako punkt jej wydobycia, a nawet jako przestrzeń, gdzie ropa jest nielegalnie pozyskiwana lub kradziona.

W polskim tekście tłumaczka zdecydowała się na pozostawienie oryginalnej nazwy bez objaśnień, zachowując zapis w cyrylicy:

> *Poza tym szyld nad jego drzwiami pełnił jednocześnie kilka funkcji – nazwy, geograficznego punktu orientacyjnego i koncepcji reklamowej: НефтеперегоньевСК.* (*Święta*…, s. 243)

Oddanie w tłumaczeniu nazwy miasta przy jednoczesnym zachowaniu ukrytej w niej abrewiatury CK (Calvin Klein) okazuje się niemożliwe ze względu na homofonię litery **С** w obu konfrontowanych językach. Tłumaczka nie zdecydowała się również na zastosowanie transkrypcji ani transliteracji, pozostawiając zapis oryginalny. Taki zabieg znacząco utrudnia polskiemu czytelnikowi interpretację tego fragmentu – bez znajomości języka rosyjskiego nie sposób zrozumieć, że chodzi tu o nazwę miasta, w którym rozgrywa się akcja utworu. Co więcej, brak przypisu objaśniającego ten zabieg sprawia, że polski czytelnik może nawet nie zauważyć tej gry językowej, a tym samym nie dostrzec zawartego w niej komizmu. W rezultacie decyzja ta negatywnie wpływa na odbiór dzieła, pozbawiając go jednej z istotnych warstw znaczeniowych.

Do kolejnej gry językowej Pielewin wykorzystuje popularne angielskie hasło *game over.* Podany przykład pochodzi z utworu *Generation П:*

> *И еще было написано, что самое близкое понятие, которое существует в современной русской культуре, — это детская идиома «Гамовер». От английского «Game over».* (*Generation П*, s. 366)

[145] М. А. Цеханович*: Суффикс СК в русской топонимии и проблема наложения морфем в оттопонимических прилагательных*. „Вестник ПСТГУ", 2007, s. 14.

103:2285079556

Bohater powieści wyjaśnia to hasło w następujący sposób: *młodzieżowe określenie, pojęcie we współczesnej kulturze rosyjskiej* (*Generation P…*, s. 303). Zwrot *game over* wywodzi się z gier komputerowych i oznacza koniec rozgrywki – „gra skończona". Jest to komunikat pojawiający się na ekranie komputera lub konsoli, gdy gracz straci wszystkie dostępne życia, upłynie czas określony przez grę lub gdy użytkownik zdecyduje się zakończyć grę. W wielu językach angielskie wyrażenie *game over* funkcjonuje bez tłumaczenia, a wśród graczy jest powszechnie rozpoznawalne[146]. W języku rosyjskim czasami spotyka się wariant zapisany cyrylicą – *гамовер*[147]. W podanym przykładzie jednakże ten zapis nie odnosi się bezpośrednio do angielskiego terminu *game over*. Jest to bowiem neologizm utworzony od dwóch rzeczowników: *гамак* (homoseksualista) i *вера* (wiara), wymawiany jako *gamawier*. Struktura tego słowa nawiązuje do formy *старовер*[148](starowierca, staroobrzędowiec), wymawianego jako *starawier*.

Tłumaczenie na język polski wygląda następująco:

> *Było tam również napisane, że najbliższe temu pojęcie, istniejące we współczesnej rosyjskiej kulturze, to młodzieżowe określenie „gamowier". Od angielskiego: game over.* Jak wynika z przypisu: *Nieprzetłumaczalna gra słów: gam od wulg. gamak – homoseksualista, i wier – od wiera – wiara; połączenie utworzone przez analogię do słowa starowier – staroobrzędowiec.* (*Generation P*, s. 303)

Tłumaczka prawidłowo odczytała grę językową, jednak nie podjęła próby przekazania jej w tekście. Zdecydowała się na transliterację z elementami transkrypcji. W efekcie brak tutaj neosemantyzacji, czyli nadania wyrazowi *гамовер*, dodatkowego znaczenia[149]. Nie odnajdujemy również nawiązania do słów *гамак* (homoseksualista). Widocznie jest jedynie odniesienie do słowa *вера* (wiara) oraz *starowier*. Jednak w języku polskim gra językowa nie jest równie czytelna jak w oryginale, przez co

[146] A. Dudek, https://znaczenia.com.pl/znaczenie-game-over-co-to-jest-pojecie-i-definicja-znaczenia/?utm_content=cmp-true. (dostęp 22.04.2023).
[147] Hasło: *гамовер*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/215937/гамовер. (dostęp 23.04.2023).
[148] Hasło: *старовер*: https://kartaslov.ru/значение-слова/старовер. (dostęp 23.04.2023).
[149] Hasło: *neosemantyzacja*: https://dobryslownik.pl/slowo/neosemantyzacja/144390/. (dostęp 23.04.2023).

104:6894301459

subtelności znaczeniowe i wieloznaczność zawarta w rosyjskim neologizmie zostają częściowo utracone.

Na omówienie zasługuje również fragment z utworu *Ананасная вода для прекрасной дамы* (*Napój ananasowy dla pięknej damy*), w którym Pielewin opisuje stosunek swojego bohatera do Anglosasów:

> *Правда, теперь он склонен был винить во всех бедах человечества не евреев, а англосаксов, которых презрительно называл «аглососами» («uglosucksons»: приблизительное семантическое поле – «сыны безобразного отсоса»)* [...]. (*Ананасная*..., s. 144)

W tym fragmencie bohater, zmieniając obiekt swoich uprzedzeń, przestaje obarczać winą za wszelkie nieszczęścia ludzkości Żydów, a zaczyna oskarżać Anglosasów. Określa ich pogardliwym mianem *аглососы* (*aglososy*), które stanowi deformację słowa *англосаксы* (*anglosaksy*). Użyty w tym fragmencie wyraz *англосаксы* (w wymowie: *anglosaksy*) stanowi zapożyczenie z angielskiego *Anglo-Saxons*. Dzięki fonetycznemu podobieństwu tych wyrazów Pielewin wprowadza modyfikację i tworzy określenie *аглосос* [*aglosos*], które nabiera nowych znaczeń.

Zrozumienie intencji autora wymaga uprzedniej interpretacji wieloaspektowej nazwy angielskiej *Anglo-Saxons*. Jej pierwszy komponent – *anglo* może wywoływać skojarzenia z angielskim przymiotnikiem *ugly* wymawianym w uproszczeniu jako *agli* (brzydki). Drugi zaś – *saxon* – z angielskim czasownikiem *suck* – *ssać* oraz z rzeczownikiem *son* – *syn*. W efekcie w tekście oryginalnym pojawia się interesujący neologizm *uglosucksons (аглосос)*, mający nawiązywać nie tylko do angielskiej nazwy plemienia, ale też wywoływać inne komiczne asocjacje. Pielewin bawi się tym tworzywem językowym, określając, jak sam to nazywa, „przybliżone pole semantyczne" danego wyrazu – *сыны безобразного отсоса* (dosł. 'synowie ohydnego odsysania'). Efekt komiczny potęguje tu dodatkowo zestawienie określenia *безобразный отсос* (ohydne odsysanie) z rosyjskim leksemem *сыны*, który współcześnie występuje jedynie w stylu wzniosłym[150]. W języku polskim, w którym odpowiednikiem nazwy Anglo-

[150] *Значение слова сыны*, https://sinonim.org/t/сыны. (dostęp 23.04.2023).

105:6049781123

Saxons są Anglosasi, nie występuje analogiczna zbieżność dźwiękowa umożliwiająca grę słowną na wzór oryginału.

Tłumaczka, aby oddać humor i wieloznaczność oryginału, wprowadza elementy gry językowej poprzez wykorzystanie tematu słowotwórczego *-anglo* (pierwszy człon wyrazów złożonych wskazujący na ich związek znaczeniowy z Anglią lub językiem angielskim)[151] i pewnego podobieństwa brzmieniowego do wyrazu *ssać*:

> *Teraz jednak skłonny był obwiniać o wszystkie nieszczęścia ludzkości nie Żydów, lecz Anglosasów, których nazywał pogardliwie „aglossaczami" (uglosucksons: pole semantyczne zbliżone do „synowie szpetnego odsysania")*. (*Napój*…, s. 146)

Dzięki temu zabiegowi tłumaczenie zachowuje elementy ironii i pejoratywnego wydźwięku, choć struktura gry słownej różni się od oryginału.

Omówione tu przykłady stanowią gry językowe oparte na strukturze języka ogólnego. Zostały skonstruowane z istniejących elementów leksykalnych, wywodząc się od wyrazów pospolitych. Ich znaczenie czytelnik odczytuje, konfrontując poszczególne komponenty z własną wiedzą językową oraz kontekstem tekstowym. Może również doprecyzować ich interpretację na podstawie treści utworu i zawartych w nim wskazówek[152]. Podstawą słowotwórczych gier językowych są najczęściej neologizmy. Jak zauważa Hejwowski, trudność w ich przekładzie wynika przede wszystkim z braku gotowych ekwiwalentów w języku docelowym. W takich przypadkach, jak podkreśla badacz, „tłumacz musi zabawić się w słowotwórcę" [153], tworząc odpowiednie odpowiedniki na zasadzie „neologizm za neologizm" [154]. Przekład neologizmów stanowi poważne wyzwanie dla każdego tłumacza, wymagając od niego niezwykłej kreatywności, talentu oraz precyzji. Nic więc dziwnego, że ten sam neologizm może zostać oddany przez różnych tłumaczy na różne sposoby[155]. W obszernej pracy Hanny Salich pt. *Techniki i strategie przekładu neologizmów autorskich* odnajdujemy przegląd wielu stanowisk dotyczących problemu przekładu neologizmów. Szczegółowa analiza stanu badań pozwala badaczce na sformułowanie następującego wniosku:

[151] Hasło: *anglo*-: https://sjp.pwn.pl/sjp/anglo-;2550071. (dostęp 23.04.2023).
[152] H. Salich: *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich*. Warszawa 2018, s. 90.
[153] K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2006, s. 112-113.
[154] Ibidem.
[155] H. Salich: *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich*. Warszawa 2018, s. 103.

106:2757065542

> Uczeni są zgodni co do tego, że tłumaczenie neologizmów autorskich odbywa się przy użyciu jednej z dwóch strategii – nastawionej na semantykę lub na stylistykę oryginalnego tekstu literackiego. Większy problem stanowi określenie technik przekładowych, ponieważ tłumacze stosują cały ich wachlarz[156].

Analiza materiału egzemplifikacyjnego pokazała, że przekład okazał się wyzwaniem, któremu tłumaczka – Ewa Rojewska-Olejarczuk nie zawsze potrafiła sprostać. Największą trudność sprawiały jej neosemantyzmy – jednostki językowe, których znaczenie zostało zmienione w stosunku do pierwotnego.

W tłumaczeniu neosemantyzmów (neologizmów semantycznych) stosuje się różne techniki, takie jak, na przykład, zastąpienie ich innymi rodzajami neologizmów, kompensacja czy różne formy adaptacji.

W przypadku tłumaczenia neosemantyzmów *гамовер* i *бухло* opisane wcześniej decyzje translatorskie – zastosowanie transliteracji i transkrypcji wraz z przypisem – nie pozwoliły na przekazanie wieloznaczności nazw i, co za tym idzie, ich funkcji. Większą kreatywnością tłumaczka wykazała się przy neosemantyzmie *свободный копейщик*, przekładając go jako *niezależny kopiejkorób*.

Problemem okazały się również neologizmy *аглососами, нефтеперегоньевСК і опростохвостилась*. Odbiorca, posiadający odpowiednie kompetencje kulturowe, doświadczenie i nawyki jest w stanie „wniknąć" w świat przedstawiony w utworze[157], jednak zastosowane przez tłumaczkę techniki – takie jak przekład opisowy czy pozostawienie nazwy własnej w cyrylicy – odbierają mu taką możliwość.

Dużą kreatywnością natomiast tłumaczka wykazała się, tłumacząc neologizmy takie jak: *жидоремонт, подъевреивать, нежидорукоподаваемый, путиноприглашаемый.* Dzięki zastosowaniu strategii „neologizm za neologizm" tłumaczenie pozostało wierne zarówno konwencji stylistycznej, jak i warstwie semantycznej oryginału.

[156]Ibidem, s. 116.
[157] A. Główczewski: *Komizm w literaturze*. Toruń 2013, s. 56.

107:7044350685

Gry językowe wymagają odwołania się do takiego zakresu bazy percepcyjno-doświadczeniowej i do takiego systemu pojęć, który wspólny jest możliwie najszerszej grupie odbiorców[158].

Przeprowadzona analiza wykazała, że w tłumaczeniu słowotwórczych gier językowych tłumaczka stosowała techniki, które z różnym skutkiem pozwalały jej oddać gry słowne w przekładzie. Zabrakło jednak konsekwencji w przyjętej strategii tłumaczeniowej.

3.7 Gry fonetyczne

Ostatnią grupę przykładów stanowią gry fonetyczne, które są interesujące nie tylko ze względu na treść, jaką przekazują, ale także z uwagi na niestandardowe sposoby ich tworzenia. W odróżnieniu od pozostałych gier, do konstruowania gier fonetycznych Wiktor Pelewin często wykorzystuje wtręty językowe – dodane lub wstawione elementy jakiejś wypowiedzi lub jakiegoś utworu wyodrębniające się z jednolitej całości[159]. Najczęściej są to słowa zaczerpnięte z języka angielskiego, fonetycznie zbliżone do wyrazów rosyjskich, które autor łączy z rodzimymi słowami, tworząc nowe znaczenia i skojarzenia. Pielewin mistrzowsko wykorzystuje również potencjał swojego języka ojczystego – trawestuje frazeologizmy i przysłowia, stosuje abrewiatury, a także tworzy nazwy własne odwołujące się do wiedzy uprzedniej czytelnika oryginału. Ponadto konstruuje świat przedstawiony za pomocą hiperboli oraz karykaturalnego ukazania postaci, co podkreśla jego krytyczne nastawienie wobec kreowanej w utworach rzeczywistości.

Gry fonetyczne pełnią wiele funkcji, z których jedną z ważniejszych jest doświadczenie komizmu językowego[160]. W twórczości Pielewina humor często opiera się na ośmieszaniu wartości intelektualnych kultywowanych przez wyższe warstwy społeczne, które zestawiane są z elementami uznawanymi za niskie, trywialne lub

[158] Ibidem, s. 69.
[159] Hasło: *wtręt*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/wtr%C4%99t.html. (dostęp 19.04.2023).
[160] „Doświadczenie komizmu jest jednym z takich momentów towarzyszących odbiorowi dzieła, które w sposób szczególny, silnie i na różnych poziomach refleksji angażują czytelnika poznawczo i emocjonalnie, odciskają swój wyraźny ślad na przeżyciach towarzyszących lekturze": A. Główczewski: *Komizm w literaturze*. Toruń 2013, s. 33.

108:2774059997

potoczne. Komizm językowy w jego utworach nie ogranicza się jednak wyłącznie do warstwy rozrywkowej – pełni również funkcję krytyczną i prowokacyjną.

Analizę fonetycznych gier językowych rozpocznę od nazwy restauracji *«VERTU HIGH»*, która pojawia się w powieści *S.N.U.F.F*:

> *Её теперь волновал только лондонский ресторан «VERTU HIGH»* (*S.N.U.F.F.,* s. 309*)*

VERTU HIGH to połączenie nazwy brytyjskiej firmy zajmującej się produkcją ekskluzywnych telefonów komórkowych *Vertu* oraz angielskiego przymiotnika *high* (bogaty, wysoki, nowy, prestiżowy). Jak podkreślają bohaterowie powieści, restauracja ta jest miejscem dla najbogatszych Orków – stanowi przestrzeń elitarną, w której mogą czuć się swobodnie i spędzać czas wśród osób o podobnym statusie społecznym.

Dla czytelnika rosyjskiego nazwa restauracji niesie dodatkową warstwę znaczeniową, stanowiąc fonetyczną aluzję do rosyjskiego terminu *вертухай* pochodzącego z żargonu więziennego. Jest on określeniem osoby odpowiedzialnej za nadzór i bezpieczeństwo więźniów na korytarzach więziennych. *Wiertuchaje* mieli zapobiegać ucieczkom więźniów i atakom na funkcjonariuszy. Tłumili ponadto wszelkie próby przenoszenia przedmiotów zabronionych[161].

W powieści *S.N.U.F.F.* termin *вертухай* zyskuje nie tylko szersze, ale także odmienne znaczenie. *S.N.U.F.F.* to powieść przedstawiająca konflikt pomiędzy cywilizowanymi mieszkańcami Bizancjum (nazywanym również Big Biz) a dzikimi Orkami (Urkami) mieszkającymi w kraju Urkana. Jak wynika z fabuły, określenie *wiertuchaj* odnosi się do najwyższej warstwy orkowej elity – osób szczególnie oddanych kaganowi Orków, a także do pradawnych poborców podatkowych.

Angielskie wyrazy wykorzystane do utworzenia nazwy restauracji można traktować jako wyraźne sygnały kategorii obcości, przede wszystkim ze względu na użycie innego alfabetu. Warto również podkreślić, że restauracja VERTU HIGH znajduje się w Londynie, który jest częścią Big Bizu. Wybór takiej nazwy dla restauracji sugeruje, kto może być jej potencjalnym klientem. Restauracja jawnie zachęca przyjezdnych wiertuchajów do jej odwiedzenia, podkreślając swoją elitarną i

[161] Hasło: *вертухай*: https://fsin-pismo-gid.ru/blatnoj-zhargon/kto-takoj-vertuhaj-na-zhargone-i-v-tyurme. (dostęp 21.04.2023).

109:2271989274

ekskluzywną atmosferę. Przekład interesującego nas tu fragmentu na język polski wygląda następująco:

> *Zamarzyła sobie odwiedzenie londyńskiej restauracji VERTU HIGH*. (*S.N.U.F.F.*, s. 301)

Zdaniem Romana Lewickiego nazwy własne często nie są tłumaczone, lecz przenoszone[162]. Najczęstszą techniką przeniesienia nazwy są, jak twierdzi badacz, adaptacja fonetyczna i adaptacja morfologiczna.

> Adaptacja fonetyczna polega na nadaniu nazwie brzmienia zmienionego w porównaniu do brzmienia oryginalnej nazwy, zbliżonego do brzmienia mowy w języku docelowym[163].

Adaptacja morfologiczna z kolei

> oznacza umieszczenie przeniesionej nazwy własnej w systemie morfologicznym języka docelowego poprzez przypisanie mu charakterystyk morfologicznych niezbędnych do funkcjonowania w tekście w tym języku sformułowanym. Adaptacja morfologiczna prowadzi zatem do uzyskania przez obcą nazwę własną paradygmatu odmiany lub przynajmniej wybranych form odmiany zgodnie z regułami deklinacyjnymi języka docelowego, rodzaju gramatycznego (jeśli w języku źródłowym go nie ma) itp.[164]

W omawianym przykładzie tłumaczka zdecydowała się pozostawić nazwę restauracji w oryginale, stosując technikę adaptacji fonetycznej. Graficznie nazwa pozostała niezmieniona, jednak jej wymowa różni się nieco od wersji źródłowej, dostosowując się do polskiego systemu fonetycznego. Dzięki temu polski czytelnik bez trudu kojarzy nazwę z tym samym obiektem, o którym mowa w oryginale. Zachowane zostają elementy obcości (inny alfabet), które podkreślają, że restauracja znajduje się w Londynie. Jednak taka decyzja tłumaczeniowa pozbawia polskiego czytelnika nawiązania do żargonu więziennego oraz elementu gry językowej obecnego w

[162] R. Lewicki*: Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017, s. 288.
[163] Ibidem, s. 290.
[164] Ibidem, s. 291.

110:1372320163

oryginale. Strata ta jest jednak nieunikniona, ponieważ w języku polskim brakuje bezpośredniego ekwiwalentu, który oddawałby zarówno brzmieniowe, jak i znaczeniowe konotacje oryginału. Najbliższym znaczeniowo określeniem w polskim żargonie więziennym byłby termin *klawisz* (strażnik w zakładzie karnym), jednak jego zastosowanie w tej sytuacji byłoby niezasadne. Nie zachowałoby bowiem elementu obcości, jakim jest inny alfabet, a który w tym kontekście pełni istotną funkcję – wskazuje na to, że restauracja znajduje się w innym kraju, do którego wielu mieszkańców Orklandii pragnie się dostać. Warto jednak dodać, że Londyn w rzeczywistości nie istnieje – choć wielu Orków nie zdaje sobie z tego sprawy. Miasto jest jedynie trójwymiarową symulacją, wyświetlaną w oknach, imitującą prawdziwą metropolię. Symulacja obejmuje także sąsiednie miejsca, w tym restauracje, które pozwalają odwiedzającym ulegać iluzji, że rzeczywiście się tam znajdują.

Brak ekwiwalentu słownikowego dla wyrazu *вертухай* był również przyczyną wprowadzenia przypisu objaśniającego:

> *W rosyjskiej gwarze przestępczej słowo „wiertuchaj" oznacza strażnika więziennego, po roku 1990 zyskało dodatkowe znaczenie potężnego zakulisowego machera na ogromną skalę.* (*S.N.U.F.F.*, s. 301)

Zastosowane przez tłumaczkę rozwiązanie dostarcza polskiemu czytelnikowi informacji o znaczeniu terminu, jednak nie wyjaśnia przyczyny jego użycia w powieści. Wiertuchaje stanowią bowiem istotny element świata przedstawionego, a sama nazwa pojawia się w tekście wielokrotnie. Tymczasem w polskim przekładzie pojawiają się różne ekwiwalenty dla tego słowa, co może sugerować brak konsekwentnej strategii tłumaczeniowej w odniesieniu do tego typu terminów.

Porównajmy kilka z proponowanych przez tłumaczkę odpowiedników:

> *А герой нашего времени — это вертухай с хатой в Лондоне.* (*S.N.U.F.F.*, s. 72)
> *Bohaterem naszych czasów jest grossmacher z chatą w Londynie.* (*S.N.U.F.F.*, s. 69)

> *Это был привет всем оставшимся внизу вертухаям.* (*S.N.U.F.F.*, s. 313)
> *Była to przestroga dla wszystkich pozostałych na dole gazrurmacherów.* (*S.N.U.F.F.*, s. 305)

111:1138505165

W pierwszym przypadku tłumaczka proponuje w charakterze ekwiwalentu leksem *grossmacher*, w drugim natomiast – *gazrurmacher*. Pierwszy z nich tworzą niemieckie słowa groß (duży, wielki) i macher (specjalista, wykonawca, działacz), wobec czego leksem *grossmacher* może odnosić się do osoby odnoszącej sukcesy – kogoś, kto „robi coś wielkiego", np. prowadzi duże interesy. *Grossmacher* nawiązuje również do niemieckiego *Großmachen*, kolokwializmu oznaczającego przechwalanie się, robienie z siebie ważniaka[165]. Ponadto użyta przez Pielewina fraza – *герой нашего времени* – może być odczytana jako nawiązanie intertekstualne do utworu Michaiła Lermontowa o tym samym tytule. Jego główny bohater – Pieczorin to pewny siebie, inteligentny i znudzony życiem fatalista, indywidualista i buntownik, osoba, która często występuje przeciw powszechnie przyjętym prawom i normom społecznym[166].

Z kolei *gazrurmacher* został utworzony od rzeczownika *gasrohr* (gazociąg) i macher. W tym przypadku *gazrur* to spolszczona wersja niemieckiego *Gasrohr*, co sugeruje, że powyższy leksem odnosi się do osoby pracującej przy gazociągu lub zajmującej się jego budową.

Na podstawie powyższej analizy można wnioskować, że *grossmacher* to ktoś z „lepszego świata" – człowiek sukcesu, który mieszka w Londynie, natomiast *gazrurmacher* to ktoś niższego statusu, pozostający „na dole" – w gorszym świecie, jakim jest Orklandia. Bez znajomości języka niemieckiego te odwołania pozostają dla czytelnika nieczytelne. Oba wyrazy są neologizmami utworzonymi na wzór niemieckich złożeń rzeczownikowych, jednak nie nawiązują w żaden sposób do kultury rosyjskiej. Wprowadzając je do przekładu, tłumaczka wprowadza sygnały obcości, który nie występują w oryginalnym tekście.

Ciekawą grę fonetyczną obserwujemy również w kolejnym przykładzie:

> *Ещё одна заявка: история руссо-американца, уехавшего к огням великой мечты, но попавшего* ***vProzak****.* (*Священная*…, s. 16)

[165] Hasło: *grossmacher*: https://www.duden.de/rechtschreibung/groszmachen. (dostęp 26.04.2023).
[166] Hasło: *bajronizm*: https://klp.pl/romantyzm/a-7807.html. (dostęp 21.04.2023).

112:7234427480

Powyższe zdanie odnosi się do trudnej sytuacji życiowej bohatera. Uwypukla to frazeologizm *попасть в просак* (znaleźć się w trudnej sytuacji, mieć kłopoty)[167] podkreślający jego niepowodzenia. Dodatkowo, zapis *vProzak* może budzić skojarzenia z popularnym antydepresantem „Prozac", co dodatkowo sugeruje zły stan psychiczny postaci. Warto również zwrócić uwagę, że w podanym fragmencie *vProzak* pełni funkcję nazwy własnej – prawdopodobnie lokalu, takiego jak restauracja, bar lub kawiarnia – co może wzmacniać symbolikę miejsca jako przestrzeni eskapizmu lub samotności bohatera.

W przekładzie gra wygląda następująco:

> *Albo taki scenariusz: historia Ruso-amerykanina, który wyjechał w pogoni za blaskiem wielkiego marzenia, a trafił w prozac*. (*Święta*…, s. 16)

Można mieć jednak wątpliwości, czy przekaz ten będzie jasny dla wszystkich czytelników przekładu. Prozac to środek doskonale znany w Stanach Zjednoczonych, ale niedostępny w Polsce, co może osłabić skojarzenia, na których opiera się gra słów. Dodatkowo polski ekwiwalent nie zawiera czasownika ruchu *попасть* (ros. *trafić do*), co sprawia, że niuans znaczeniowy oryginalnego wyrażenia zostaje częściowo utracony.

W polskim tłumaczeniu nazwa własna ulega lekkiej modyfikacji. Zamiast *попавшего vProzak* pojawia się „trafił *w prozac*". Wyrażenie to nie figuruje w żadnym słowniku języka polskiego, co czyni je okazjonalizmem. Jego odbiór może być utrudniony, zwłaszcza że tłumaczka dodatkowo wprowadza przypis objaśniający znaczenie *vProzak*:

> *Nieprzetłumaczalna gra słów: ros. Popast' wprosak – wpaść, wdepnąć.* (*Święta*…, s. 16)

Zastosowanie przypisu wydaje się zbędne, ponieważ użyty w przekładzie ekwiwalent nie przekazuje pierwotnej gry słów w sposób czytelny. W rezultacie polski czytelnik, nieznający oryginału, może nie zrozumieć, do czego przypis się odnosi. Dodatkowym utrudnieniem jest użycie w nim fonetycznego zapisu *wprosak* zamiast

[167] Hasło: *попасть в просак*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1101799. (dostęp 23.04.2023).

113:2016045401

vProzak, co wprowadza dodatkową niekonsekwencję – pojawia się litera *s* zamiast *z* oraz *w* zamiast *v*.

Kolejna gra pochodzi z utworu Empire V i wygląda następująco:

> *Gore Vidal – это не настоящее имя американского писателя, а горьковско-бездомный псевдоним, записанный латиницей: Горе Видал* […]. (*Empire V,* s. 65)

Pelevin wykorzystuje tutaj imię i nazwisko słynnego amerykańskiego pisarza Eugene'a Luthera Gore Vidala (ros. Юджин Лютер Гор Видал), zwracając uwagę na jego etymologię i grę fonetyczną. W rzeczywistości Gore Vidal nie było prawdziwym imieniem i nazwiskiem pisarza, dlatego informacja w tekście *это не настоящее имя американского писателя* jest zgodna z prawdą. Jednocześnie nazwisko Gore Vidal nawiązuje do rosyjskiego przysłowia *Кто горя не видал, тот и счастья не знавал* („Kto nieszczęścia nie zaznał, ten i szczęścia nie zazna")[168], które sugeruje, że człowiek, który nigdy nie doświadczył cierpienia, nie może w pełni docenić szczęścia. Zdanie przytoczone w powyższym fragmencie stanowi próbę wyjaśnienia etymologii przydomku pisarza. Jeden z bohaterów interpretuje jego nazwisko jako Горе Видал, sugerując, że nie tylko fonetyczna zbieżność z przysłowiem, ale również życiowa sytuacja Vidala uzasadnia tę analogię.

Najważniejszym elementem gry językowej jest tu rzeczownik *горе* (cierpienie, żal, smutek, bieda), który odgrywa istotną rolę w kształtowaniu znaczenia przymiotnika *горьковско-бездомный*. Ten z kolei podkreśla charakterystykę pisarza, sugerując jego trudne doświadczenia. Dodatkowo przymiotnik *горький* (gorzki, smutny, bolesny) [169] może budzić skojarzenia z nazwiskiem znanego rosyjskiego pisarza Maksima Gorkiego, którego twórczość często koncentrowała się na bohaterach o cechach bajronicznych – tzw. bohaterach *gorkowskich*.

Omawiana gra językowa może być również przykładem *etymologii ludowej* (inaczej *etymologii naiwnej*), czyli błędnego ustalania pochodzenia wyrazu poprzez jego skojarzenie z innymi słowami na podstawie przypadkowego podobieństwa

[168] Hasło: *горе*: https://www.booksite.ru/fulltext/dal/00/275.htm. (dostęp 23.04.2023).
[169] Hasło: *горький*: https://kartaslov.ru/значение-слова/горький. (dostęp 19.04.2023).

114:6886414263

fonetycznego lub pewnych powiązań znaczeniowych. Takie uproszczone interpretacje często pojawiają się w odniesieniu do wyrazów rzadkich lub obcego pochodzenia, które w odbiorze użytkowników języka wydają się nieprzejrzyste. Poprzez mechanizmy etymologii ludowej ich pierwotnie niejasna budowa nabiera pozornej motywacji znaczeniowej, co czyni je bardziej zrozumiałymi dla odbiorców[170].

Tłumaczenie interesującego nas tutaj fragmentu wygląda następująco:

> *Gore Vidal nie jest prawdziwym nazwiskiem amerykańskiego pisarza, ale pseudonimem w stylu Gorkiego, zapisanym łacińskim alfabetem: Gorie widał* […]. (*Empire V,* s. 71)

Powyższy przykład ilustruje sytuację, w której wierne oddanie gry językowej bez zmiany treści nie jest możliwe. Ze względu na różnice w systemach leksykalnych obu języków gra słów nie może zostać w pełni zachowana. W oryginale *Горе видал* oznacza „zaznać nieszczęścia", jednak dosłowne tłumaczenie na język polski sprawiłoby, że wyrażenie stałoby się niezrozumiałe i straciłoby swój efekt stylistyczny. W związku z tym tłumaczka zdecydowała się na zastosowanie transkrypcji, wprowadzając do tekstu wyrażenie *Gorie widał*, co nadaje mu charakter obcości. To rozwiązanie zostało uzupełnione przypisem, który objaśnia czytelnikom znaczenie gry językowej w oryginale: *Gorie widał – poznał nieszczęście, życie go nie oszczędziło.* (*Empire V,* s. 71)

Dodatkowo tłumaczka wprowadziła inne modyfikacje – zamiast przymiotnika *горьковско-бездомный* pojawia się bezpośrednie odniesienie do nazwiska Maksima Gorkiego. W efekcie polski czytelnik może dostrzec fonetyczne podobieństwo między wyrazami *Gore – Gorkij – Gorie*, co w pewnym stopniu rekompensuje grę słów wykorzystaną w oryginale, nie zmieniając przy tym znacząco sensu komunikatu. Ponadto sformułowanie *nie jest prawdziwym nazwiskiem amerykańskiego pisarza, ale pseudonimem w stylu Gorkiego* nie tylko podkreśla fakt, że zarówno Gore Vidal, jak i Gorkij to pseudonimy literackie, pod którymi tworzyli znani pisarze, ale również zachowuje odniesienie do świata literatury.

Do gier językowych Pielewin wykorzystuje nie tylko język angielski. Przykład przytoczony poniżej zawiera wyrażenia zapożyczone z języka hiszpańskiego:

[170] H. Karaś, http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&lid=566. (dostęp 22.04.2023).

115:1807747869

– Какая именно песня?

– Пацан Лос Диас.

– Пацан? Где там? А, поняла. «Y asi pasan los das y yo desesperando…»

Это по-испански: «И так проходят дни, и я в отчаянии...»

– Да?

– А ты, наверно, думал, «мальчик хочет в Тамбов», часть вторая?

(*Священная*…, s. 313)

W charakterze elementu gry językowej wykorzystano hiszpański czasownik *pasan* (*spędzać*, *mijać*) oraz rosyjski rzeczownik *пацан* (chłopak). Jeden z bohaterów, w trakcie rozmowy, błędnie wymawia *pasan* jako *pacan*, co prowadzi do zmiany znaczenia całego zdania i wywołuje nieporozumienie między rozmówcami. Efekt komiczny wynika tutaj z podobieństwa fonetycznego użytych słów, co stanowi charakterystyczny zabieg stosowany przez autora. Zastosowana przez Pielewina gra słów nie tylko bawi, ale również podkreśla kontrast między głównymi bohaterami i różnice w ich sposobie postrzegania kultury. Dialog ten uwidacznia zderzenie dwóch światów: kultury wysokiej, reprezentowanej przez Adę oraz kultury niskiej, której przedstawicielem jest Sieroża. Ada jest osobą oczytaną, inteligentną, interesującą się muzyką klasyczną, co podkreśla jej znajomość fragmentu hiszpańskiej piosenki: *Y así pasan los días y yo desesperando* („I tak mijają dni, a ja rozpaczam"). Sieroża natomiast jest ukazany jako przedstawiciel kultury masowej, niezainteresowany sztuką czy muzyką klasyczną.

Dowodem na to jest reakcja Ady: *А ты, наверно, думал, «мальчик хочет в Тамбов», часть вторая?*

«Мальчик хочет в Тамбов» to tytuł rosyjskiej wersji piosenki *Chiki Chiki Ta*, którą w oryginale wykonuje brazylijski zespół Carrapicho. Pielewin celowo wyolbrzymia ten kontrast – poprzez humor i grę słów pokazuje, jak powierzchowna rozrywka może przyczyniać się do kulturowego uproszczenia i zaniku głębszego odbioru sztuki.

Przytoczony fragment w polskim przekładzie wygląda następująco:

– Jaka piosenka?

– Pacan Los Dias.

116:6146961514

– Pacan? Gdzie tam jest coś takiego? A, rozumiem. Y asi ***pasan*** *los das y yo desesperando… To znaczy po hiszpańsku: „I tak mijają dni, a ja rozpaczam...”*
– Tak?
– A ty pewnie myślałeś, że Pacan jedzie do Tambowa, część druga? (*Święta*…, s. 286)

W celu zachowania podobieństwa brzmieniowego tłumaczka zdecydowała się na zapożyczenie. W polskiej wersji *pacan* zastępuje rosyjskie *пацан* (chłopak) [171], jednak w języku polskim słowo to ma inne, znacznie bardziej negatywne konotacje. *Pacan* to potoczne, pogardliwe określenie osoby uważanej za głupca, nieudacznika lub durnia, co znacząco zmienia odbiór postaci w tym kontekście. W rosyjskim oryginale *пацан* oznacza po prostu „chłopca” lub „chłopaka” i nie niesie ze sobą tak negatywnego ładunku emocjonalnego. Pomimo zapożyczenia tłumaczka zdecydowała się na również na dodanie przypisów, w których wyjaśnia polskiemu czytelnikowi znaczenie rosyjskiego słowa *пацан:*

W rosyjskim żargonie młodzieżowym i przestępczym odpowiednik polskiego określenia „git człowiek”. (*Święta*…, s. 286)

Tego rodzaju przypis może jednak utrudniać percepcję fragmentu, ponieważ zamiast ułatwić zrozumienie gry językowej, wprowadza dodatkowe wyjaśnienia, które niekoniecznie są czytelnikowi potrzebne. Ponadto użyte w przypisie określenie *git człowiek* odnosi się do specyficznej subkultury i nie oddaje w pełni pierwotnego znaczenia *пацан*, co może prowadzić do dalszych nieporozumień.

Jeżeli chodzi o drugą część dialogu, to tytuł piosenki *Мальчик хочет в Тамбов*[172] jest znany większości użytkowników języka rosyjskiego. Wobec tego każdy czytelnik prymarny w odróżnieniu od sekundarnego dostrzeże analogię do nowej aranżacji utworu brazylijskiej grupy. Gra językowa widoczna jest również na poziomie synonimów *мальчик* (chłopak) i *пацан* (chłopak). Jednak w polskim tłumaczeniu *мальчик* zostaje zastąpiony przez *pacan*, co prowadzi do utraty tej relacji

[171] Hasło: *пацан*: https://kartaslov.ru/значение-слова/пацан. (dostęp 22.04.2023).
[172] *Мурат Насыров «Мальчик хочет в Тамбов»*, https://soundtimes.ru/populyarnye-pesni-5/murat-nasyrov-mal-chik-khochet-v-tambov. (dostęp 04.05.2023).

117:8498249687

synonimicznej. W efekcie znika jedno z kluczowych ogniw gry językowej, co osłabia jej wymowę i zmienia wydźwięk wypowiedzi.

Ponadto polski czytelnik pozbawiony jest odwołania do tytułu piosenki i dlatego ironiczna odpowiedź Ady jest dla niego niezrozumiała: *A ty pewnie myślałeś, że Pacan jedzie do Tambowa, część druga?* Kalka językowa, mimo że wydaje się tutaj uzasadnioną techniką tłumaczeniową, okazuje się niewystarczająca do pełnego oddania gry słów.

Do fonetycznych gier językowych Pielewin wykorzystuje również możliwości języka rosyjskiego. Przykład takich gier odnajdujemy w kolejnym przykładzie:

> *Его поразил диалог между Сократом и мальчиком Главконом (будущим Главным Конструктором, решил Олег)*. (*Ананасная*..., s. 242)

> *Wstrząsnął nim dialog między Sokratesem I młodzieńcem Glaukonem (przyszłym głównym konstruktorem, jak uznał Oleg).* (*Napój*…, s. 242–243)

W przytoczonym fragmencie mamy do czynienia z rozmową między Sokratesem a Glaukonem. Wybór tych imion nie jest przypadkowy – stanowi bezpośrednie odniesienie do *Państwa* Platona, w którym Glaukon jako uczeń Sokratesa, bierze udział w dyskusjach filozoficznych. W dziele tym pojawia się m.in. słynna alegoria jaskini, przedstawiająca ludzi uwięzionych w ciemności, którzy widzą jedynie cienie rzeczywistości. Podobną sytuację odnajdujemy w powieści – główny bohater, niczym kontemplator cieni, wpatruje się w cień na ścianie.

Pielewin wzbogaca swój tekst o kolejną grę językową, wykorzystując fonetyczną zbieżność imienia *Главкон* z rosyjskim skrótowcem oznaczającym *главного конструктора* (głównego konstruktora) – zawód wykonywany przez bohatera. Ta wieloznaczność pozwala czytelnikom oryginału dostrzec dodatkową warstwę znaczeniową: Glaukon, postać Platona, zostaje zestawiony z technokratycznym tytułem w powieści Pielewina.

Niestety, czytelnicy przekładu nie mają możliwości samodzielnego odczytania tej gry językowej. W polskiej wersji tłumaczka zdecydowała się bowiem na zapis fonetyczny imienia bohatera jako *Gławkon* oraz wprowadzenie przypisu. Takie

118:5265210446

rozwiązanie, choć pozwala zrozumieć grę słów na poziomie znaczeniowym, nie oddaje jednak w pełni jej wielowarstwowości – zanika odniesienie do *Państwa* Platona oraz zbieżność fonetyczna z *главкон* jako skrótowcem.

Inaczej wygląda sytuacja w przypadku kolejnego fragmentu:

> *Девушка Катя была вполне хороша собой, курила траву и слушала группу «The Third Man» – бывалый женский голос, поющий по-английски о том, что нет ни сегодня, ни завтра, а только вечное сейчас, и ещё что-то про Говинду (Катя даже была в курсе, что это пасующий коров аспект Кришны, однокоренной слову «говядина»).* (*Ананасная*..., s. 226)

> *Katia była całkiem ładna, paliła trawkę i słuchała grupy The Third Man – dojrzałego kobiecego głosu śpiewającego po angielsku o tym, że nie istnieje ani dziś, ani jutro, jest tylko* wieczne *teraz, i jeszcze coś o Govindzie (Katia wiedziała nawet, że jest to pasący krowy aspekt Kryszny, o tym samym rdzeniu co słowo gowiadina)*. (*Napój*…, s. 226)

Kluczowym elementem w tej partii tekstu jest wyraz *Govinda*, który oznacza obrońcę krów, osobę pasącą krowy. Jest to jedno z imion Kryszny nawiązujące do czasów jego młodości, które spędzał, pasąc krowy. Imię to składa się z dwóch elementów: *go* – czyli krowa oraz *vinda* – opiekun. Jest to więc nazwa znacząca, która w tym fragmencie jest istotna dla prawidłowego odczytania przekazu. Pielewin nie pozostawia swojego czytelnika w pełnej niewiedzy, wprowadzając do tekstu elementy wyjaśniające te kwestie. Pewnym ułatwieniem dla odbiorcy oryginału jest również fakt, że słowo *Govinda* wykazuje podobieństwo brzmieniowe do słowa *говядина* (wym. goviadina) oznaczającego wołowinę. Na tej podstawie pisarz tworzy grę słów niemożliwą do odtworzenia w innym języku. Jednak nie tylko podobieństwo warstwy brzmieniowej jest tu istotne. Wołowina to rodzaj mięsa zakazanego do spożycia w kulturze indyjskiej i jest to kolejny niuans niemożliwy do odtworzenia w przekładzie w tej formie. Tłumaczka decyduje się więc na omówienie zastosowanej gry słów poprzez wprowadzenie przypisu. Pozwala to zrozumieć sytuację, jednakże po raz kolejny powoduje, że możliwości interpretacyjne odbiorcy wtórnego zostają znacznie ograniczone.

119:2924970281

Ciekawą koncepcję gry odnajdujemy również w przykładzie, który przytaczam poniżej:

> *Same Shi'te Different Fight «Прежний шиит, новая битва»*. (*Священная*…, s. 149–150)

Pielewin stosuje tutaj konkretną figurę stylistyczną, a mianowicie paronomazję, czyli zestawienie brzmienia angielskiego wyrazu *shi'te* oraz rosyjskiego *шиит* (szyita)[173]. W efekcie w języku rosyjskim otrzymujemy wyrażenie *Прежний шиит* dla *Same Shi'te*. Odzwierciedlenie tego chwytu w języku polskim przy użyciu ekwiwalentów słownikowych nie jest możliwe. Wyraz *шиит* oznacza szyitę, wobec czego brak w języku polskimi podobieństwa fonetycznego z angielskim *shi'te*. W efekcie tłumaczenie wygląda następująco:

> *Same Shi'te Different Fight wraz z przypisem: Ten sam szyita, inna bitwa* (ang.). (*Święta*…, s. 137)

Dla polskiego czytelnika gra fonetyczna nie jest tu widoczna. W wyniku tego może on nie zrozumieć zamysłu autora i odebrać tłumaczenie z języka angielskiego na polski jako błędne. Tłumaczka zdecydowała się na przekazanie komunikatu, jednakże bez zachowania gry.

Kolejny przykład gry fonetycznej odnajdujemy w haśle: *Мутен Судак*.

> *Тут вчера у одного тоже интересная кофтень была, — продолжал полковник. — «Мутен Судак». И ведь не подкопаешься вроде. Девки смотрят как на героя. Наглый такой. Думает, самый умный. А на кармане двадцать грамм конопли….* (*Бэтмен*…, s. 443)

Wyrażenie *Мутен Судак* składa się z krótkiej formy przymiotnika *мутен* (od *мутный* – mętny) oraz rzeczownika *судак* (sandacz). W języku rosyjskim krótka forma przymiotnika pełni funkcję orzecznika w zdaniu imiennym i opisuje cechę o charakterze

[173] Hasło: *paronomazja*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/paronomazja.html. (dostęp 04.05.2023).

120:1252912853

czasowym[174]. Natomiast pełna forma przymiotnika wskazuje na cechę stałą lub gatunkową i może pełnić funkcję przydawki[175].

W odróżnieniu od języka polskiego, w języku rosyjskim przydawka określająca cechę stałą lub gatunkową stoi przed rzeczownikiem, np. *Российская Федерация* (Federacja Rosyjska). Mając to na uwadze, hasło *Мутен Судак* należałoby tłumaczyć raczej jako *sandacz jest mętny* (choć wówczas *mętny* powinno się pojawiać raczej w pozycji tematu, a nie rematu*)*.

Мутен Судак jest fonetycznie zbliżone do wyrażenia *Путин Мудак* (*Putin złamas*, *dupek*[176]). W związku z tym można interpretować je jako hasło o obraźliwym charakterze, skierowane przeciwko obecnemu prezydentowi Rosji. Przypomnijmy, że gry językowe często pełnią funkcję maskującą[177], pozwalając autorowi na wyrażenie myśli w sposób niebezpośredni, szczególnie w kontekstach politycznych, gdzie eksplicytna krytyka może prowadzić do określonych konsekwencji. Dodajmy, że hasło *Мутен Судак* znajduje się również w rosyjskim Internecie na kilku memach z obecnym prezydentem.

Taką właśnie funkcję odnajdujemy w omawianym przykładzie. Tłumaczka zdecydowała się na zastosowanie techniki transkrypcji wraz z przypisem objaśniającym:

„Mutien Sudak", *dosł. „mętny sandacz"; rodzaj gry półsłówek: po zmianie liter można to odczytać jako „Puti(e)n Mudak – „Putin złamas"* (*Batman*…, s. 494).

Jednak, jak wskazywałam wcześniej, wykorzystane przez tłumaczkę sformułowanie pozornie przypomina nazwę gatunku ryby, jednak jest to mylące: taki gatunek ryby nie istnieje; ponadto krótka forma przymiotnika zakłada konieczność innego tłumaczenia. Możliwe, że tłumaczka chciała w ten sposób podkreślić związek z naturalnym środowiskiem sandacza – ryby preferującej głębokie, mętne wody. Nie podjęła jednak próby oddania gry językowej przy użyciu innych środków językowych, a jedynie dodała przypis objaśniający. Mimo że wyjaśnia on czytelnikowi znaczenie ukrytej gry

[174] Л. Казанцева: *Полная и краткая форма прилагательных*, https://skysmart.ru/articles/russian/polnaya-i-kratkaya-forma-prilagatelnyh. (dostęp 25.04.2023).
[175] Ibidem.
[176] Hasło: *мудак*: http://www.terminy.info/jargon/dictionaries-of-teen-slang/mudak. (dostęp 21.04.2023).
[177] Ibidem.

121:5220162922

słów, to jednak tłumaczenie nie zachowuje jej funkcji ekspresywnej, słowotwórczej ani przede wszystkim maskującej. Pozbawia to polskich odbiorców istotnych konotacji zawartych w oryginale – zarówno aluzji politycznej, jak i mechanizmu ukrytej krytyki, który czyni ten fragment gry językowej tak skutecznym w kontekście rosyjskim.

Kolejny przykład fonetycznej gry językowej pochodzi z utworu *Generation „П”* (*Generation P*):

> *Смешение языков называлось вавилонским столпотворением, – думал он. – А что такое вообще «столпотворение»? Похоже на столоверчение...* […] *Нет, – подумал он, – столоверчение здесь ни при чем. Столпотворение — это столп и творение. Творение столпа, причем не строительство, а именно творение.* (*Generation П*, s. 63–64)

W powyższym fragmencie Wawilen Tatarski zastanawia się nad znaczeniem wyrażenia *вавилонское столпотворение* (wieża Babel). Sformułowanie to skłania go do analizy znaczeniowej słowa *столпотворение*. Początkowo kojarzy mu się ono z fonetycznie podobnym *столоверчение* (seans spirytystyczny – dosł. obracanie stołu), jednak szybko dochodzi do wniosku, że tak odległe semantycznie słowa nie mogą być ze sobą powiązane. Następnie rozkłada słowo *столпотворение* na dwa człony: *столп* (wieża, filar) i *творение* (tworzenie, kształtowanie), interpretując je jako „tworzenie wieży”.

Choć wnioski Wawilena są logiczne, opierają się jedynie na dosłownym i pierwotnym znaczeniu słowa *столпотворение*. Fraza *вавилонское столпотворение* pochodzi z biblijnego mitu o budowie wieży Babel – konstrukcji wznoszonej w Babilonie, która miała sięgać nieba [178]. Według Biblii, Bóg pomieszał języki budowniczych, aby nie mogli się porozumieć i kontynuować pracy. Obecnie *столпотворение* funkcjonuje jako określenie chaosu, zamieszania, dezorganizacji lub

[178] *Вавилонское столпотворение - что это?* https://radiovera.ru/vavilonskoe-stolpotvorenie-chto-eto.html. (dostęp 15.01.2023).

122:8675904061

tłumu ludzi[179]. Najprawdopodobniej jego współczesne znaczenie ukształtowało się pod wpływem skojarzenia ze słowem *толпа* (tłum).

W efekcie Pelevin, wykorzystując grę fonetyczną i analizę etymologiczną, ukazuje zarówno mechanizmy językowego myślenia bohatera, jak i sposób, w jaki pierwotne znaczenie słów może ewoluować i prowadzić do mylnych interpretacji.

W przypadku powyższego przykładu można mówić o udanej i kreatywnej próbie oddania gry językowej:

> *Pomieszanie językowe, czyli istna wieża Babel, rozmyślał. A co to właściwie jest „istna wieża"? Brzmi jak „iść na zwierza" […] Nie, pomyślał „iść na zwierza" nie ma z tym nic wspólnego. Istna wieża to istnienie wieży. Właśnie istnienie, a nie budowanie. Czyli pomieszanie języka to właśnie istnienie wieży*. (*Generation P*, s. 56)

W przytoczonym przykładzie tłumaczka zamieniła kluczowy wyraz *столпотворение* wyrażeniem *istna wieża*, co pozwoliło jej na skuteczne zachowanie elementu gry językowej. Fragment *Похоже на столоверчение* zamieniła na: *Brzmi jak „iść na zwierza"*. W efekcie zamiast gry leksykalno-słowotwórczej pojawia się gra leksykalno-fonetyczna. Minusem takiego rozwiązania jest fakt, że tłumaczenie nie nawiązuje już w tak oczywisty sposób do biblijnej wieży Babel. Czytelnik musi to wywnioskować z kontekstu. Należy jednak podkreślić, że w języku polskim określenie *istna wieża Babel*[180] oznacza przedsięwzięcie prowadzące do chaosu, nieporozumień i dezorganizacji, co jest zgodne z jednym ze współczesnych znaczeń rosyjskiego *столпотворение*.

Analiza materiału wskazuje, że fonetyczne gry językowe Pielewina stanowiły dla tłumaczki znacznie większe wyzwanie niż gry leksykalne, słowotwórcze czy przekład antroponimów intencjonalnych. Trudności w tłumaczeniu wynikały z braku odpowiednich środków językowych pozwalających na jednoczesne zachowanie zarówno treści komunikatu, jak i konwencji gry słów. Podjęte decyzje translatorskie sprawiły, że wiele gier językowych w przekładzie stało się mniej atrakcyjnych,

[179] Hasło: *вавилонское столпотворение*: https://kartaslov.ru/значение-слова/вавилонское+столпотворение. (dostęp 21.04.2023).
[180] Hasło: *istna wieża Babel*: https://klp.pl/biblia/a-11194.html. (dostęp 21.04.2023).

123:7914162015

a niektóre były wręcz niezrozumiałe. Wyjątek stanowi udana próba adaptacji gry językowej we fragmencie o wieży Babel omawianym powyżej.

W większości przypadków fonetyczne gry językowe w przekładzie sprawiają trudności w odbiorze, co prowadzi do problemów z interpretacją dialogów niektórych bohaterów. Pielewin, wprowadzając do swoich utworów gry językowe, stawia przed czytelnikiem zadanie ich rozpoznania, konkretyzowania i interpretacji, co często wiąże się z uchwyceniem humorystycznego aspektu tekstu. W jego twórczości komizm nie jest celem samym w sobie – pełni funkcję celową, wmontowaną w strukturę dzieła „po coś" i „dla czegoś" [181]. Odbiorcy przekładu często zostają pozbawieni tych elementów, co prowadzi do zatarcia wyrazistości i unikatowości gier językowych.

Najczęściej stosowaną techniką translatorską były przypisy, które tłumaczka wykorzystywała niemal w każdym przypadku pojawienia się fonetycznej gry językowej. Informowały one czytelnika o obecności gry i jej mechanizmach, jednak nie zawsze były skuteczne. Ze względu na znaczące różnice w warstwie fonetycznej i semantycznej między językiem rosyjskim a polskim, przypisy zaburzały niekiedy komunikat i prowadziły do nieczytelności tłumaczenia.

Oprócz przypisów tłumaczka stosowała także inne techniki, takie jak: ekwiwalenty słownikowe, które przekazywały treść oryginału, lecz nie oddawały jego funkcji stylistycznej i humorystycznej; tłumaczenie dosłowne; zapożyczenia; tworzenie okazjonalizmów i transkrypcję.

[181] A. Główczewski: *Komizm w literaturze*. Toruń 2013, s. 36.

124:1041172560

ROZDZIAŁ IV

Intertekstualność – między tekstami i kulturami

4.1 Intertekstualność w ujęciu teoretycznym – koncepcje i podejścia

Intertekstualność – kluczowa kategoria pojęciowa w teoretycznych badaniach literackich – od lat jest przedmiotem zainteresowania badaczy reprezentujących różne dyscypliny. Różnorodność metodologii wykorzystywanych przy jej badaniu powoduje, że na przestrzeni lat powstało wiele różnych koncepcji dotyczących tego zagadnienia[1]. Większość badaczy wskazuje na fakt, że intertekstualność to pojęcie o szerokim zakresie i nieostrych granicach, co Stanisław Balbus ujmuje następująco:

> Cała ta kwestia intertekstualności jest zresztą we współczesnym literaturoznawstwie sprawą wielce skomplikowaną i przedstawia w sumie dość zagmatwany obraz. A to głównie dlatego, że ów, zdawałoby się, uniwersalny termin bywa w różnych ujęciach rozumiany bardzo niejednoznacznie i różnorodnie; wiąże się też z rozmaitymi postawami metodologicznymi i światopoglądami literaturoznawczymi[2].

Słowa Balbusa podkreślają złożoność tego zjawiska, a także wielość jego definicji i interpretacji, które wynikają z różnorodnych podejść metodologicznych oraz rozbieżnych perspektyw badawczych.

Podobne stanowisko prezentuje Agnieszka Adamowicz-Pośpiech:

[1] Kompleksowy przegląd stanowisk związany z pojęciem intertekstualności odnajdujemy w monografii Anny Majkiewicz: A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008. Anna Majkiewicz wśród badaczy, których teorie są istotne w kontekście omawianej kategorii wymienia m.in. Gerada Genette'a, Michaela Riffaterre'a, Michała Głowińskiego, Henryka Markiewicza, Stanisława Balbusa, a także badaczki przekładu – Annę Bednarczyk i Alicję Pstygę, które za szczególny przypadek intertekstualności uważają jednostki frazematyczne (s. 10).

[2] S. Balbus: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 19.

125:7293932192

> Wieloznaczność terminu *intertekstualność* wynika ze złożoności zjawisk, do których on odsyła, stąd też różni badacze odmiennie wyznaczają zakresy znaczeniowe tego pojęcia[3].

Na problem rożnych zakresów znaczeniowych intertekstualności zwraca uwagę także Piotr Stasiewicz. W pracy *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy* wskazuje jednak, że wśród wielu różnych teorii wyróżnić można dwa dominujące stanowiska. Zgodnie z pierwszym z nich kategoria ta „jest ogólną własnością literatury i każdy tekst jest uwikłany w siatkę relacji z innymi tekstami"[4]. Zgodnie z drugim zaś intertekstualność „przejawia się w poszukiwaniu sensów i znaczeń poprzez odnajdywanie kontekstów i interpretowanie konkretnych utworów w konfrontacji z innymi"[5].

Pierwsza koncepcja wiąże się przede wszystkim z poststrukturalizmem i dekonstrukcją. Reprezentują ją badacze tacy jak Julia Kristeva, Roland Barthes czy Gérard Genette, którzy, kontynuując tradycję strukturalistyczną, przesuwają punkt ciężkości analiz z wewnętrznej struktury tekstów na makrostrukturę relacji międzytekstowych.

Sam termin *intertekstualność* został wprowadzony do nauki w literaturze przez Julię Kristevą, jednakże za prekursorów badań poświęconych temu zagadnieniu uznaje się Michaiła Bachtina i Rolanda Barthesa. Bachtin jako pierwszy zwrócił uwagę na fakt, że tekst literacki nie istnieje w próżni, a odnosi się do innych tekstów. Jego teorie zrewolucjonizowały sposób myślenia o języku i literaturze, podkreślając znaczenie dialogu – zarówno w kontekście interakcji międzyludzkich, jak i w obrębie różnych form literackich. Zdaniem Bachtina każdy akt twórczy, w tym akt literacki, stanowi dialog z innymi dziełami, kulturą i społeczeństwem, w którym powstaje. Każda wypowiedź jest odpowiedzią na wcześniejsze wypowiedzi, co prowadzi do wniosku, że dialog z kulturą i czytelnikiem jest procesem nieskończonym[6].

---

[3] A. Adamowicz-Pośpiech: *Intertekstualność jako dominanta przekładu*. „Między Oryginałem a Przekładem". Nr 18, 2012, s. 163.
[4] P. Stasiewicz: *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*. Białystok 2016, s. 127–128.
[5] Ibidem.
[6] A. Wójcik: *Co to jest intertekstualność*. „Roczniki Humanistyczne". Nr 1, 1998, s. 116.

126:3278209655

Z kolei w eseju *Śmierć autora* Roland Barthes pisze, że

> […] tekst utkany jest z wielorakich sposobów pisania, pochodzących z różnych kultur, które wchodzą ze sobą w dialog, zaczynają się parodiować i podważać; istnieje jednak miejsce, w którym owa wielorakość się skupia, a miejscem tym nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz czytelnik [...][7].

Barthes, podważając tradycyjne rozumienie autorstwa, wskazuje, że znaczenie tekstu nie jest determinowane przez jego twórcę, lecz przez akt czytania. Tekst jest dynamiczną strukturą, przestrzenią spotkania różnych sposobów pisania i kodów kulturowych, które oddziałują na siebie nawzajem poprzez dialog, parodię i dekonstrukcję. Najistotniejsze w tym ujęciu jest przekonanie, że to nie autor, lecz czytelnik staje się centrum interpretacyjnym dzieła – to on nadaje znaczenie tekstowi, łącząc go z innymi tekstami i własnym doświadczeniem. Tekst powinien być traktowany nie jako jednoznaczna sekwencja słów, a jako „wielowymiarowa przestrzeń, w której spotykają się i konkurują różnorodne sposoby pisania"[8]. Tekst jest „tkanką cytatów", które pochodzą z niezliczonych obszarów kultury[9].

Na podobną zależność zwraca uwagę Julia Kristeva. Badaczka wskazuje na konieczność odrzucenia w objaśnianiu literatury de Saussure'owskich kategorii *langue* i *parole* oraz (pod wpływem filozofii dialogu Michała Bachtina) uwzględnienia pierwszoplanowej roli „cudzego słowa" i „cudzej mowy" w kształtowaniu literatury[10]. Tezy Kristevej oscylują między kategoriami cytatu i transformacji, tekstu i systemu semiotycznego[11]. Jak zauważa Edward Kasperski, miejsce struktury zajęły definicje identyfikujące tekst z „tkanką cytatów" czy „mozaiką cytatów". Cytaty oraz ich odpowiedniki i przekształcenia zostały uznane za podstawowy element tekstu oraz za wykładnik relacji wiążących go z innymi tekstami[12].

---

[7] R. Barthes: *Śmierć autora*. Tłum. M. P. Markowski. „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja". Nr 1, 1999, s. 251.
[8] Ibidem, s. 250.
[9] Ibidem.
[10] E. Kasperski: *Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności*. W: E. Czaplejewicz, E. Kasperski: *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*. Warszawa 1996, s. 95.
[11] H. Markiewicz: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 199.
[12] E. Kasperski: *Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności*. W: E. Czaplejewicz, E. Kasperski: *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*. Warszawa 1996, s. 95.

127:6793651068

Kristeva podkreśla, że istotą literatury jest jej dynamiczna struktura, która rozwija się w relacji do różnych tekstów i kontekstów[13]. To podejście umożliwia głębsze zrozumienie i interpretację tekstów literackich z uwzględnieniem ich złożonej natury oraz wpływu kontekstów społecznych i kulturowych na ich treść i formę. Zdaniem badaczki Bachtin uznaje pisanie za aktywność, która wynika z lektury już istniejących tekstów literackich. Pisarz, czytając inne teksty, wchodzi z nimi w dialog, tworząc własny tekst jako odpowiedź na dzieła już istniejące. Tekst jest zatem efektem wchłonięcia i przekształcenia innych tekstów, co wpływa na jego formę i treść. Tekst pisarza jest jednocześnie kontynuacją, reinterpretacją istniejących już tekstów lub reakcją na nie.

W swojej kolejnej pracy Kristeva konstatuje:

> Tekst jest więc wytwórczością, to znaczy: […] permutacją tekstów, intertekstualnością: w przestrzeni jednego tekstu krzyżuje się i neutralizuje wiele wypowiedzeń, które pochodzą z innych tekstów[14].

Jako pierwszy na relacje zachodzące między tekstami wskazał Gerard Genette, dla którego naczelną kategorią jest transtekstualność, czyli „wszystko, co wiąże się w sposób widoczny bądź ukryty z innymi tekstami”[15]. Intertekstualność natomiast jest dla Genette’a jednym z typów relacji transtekstualnych. Francuski badacz wyróżnia pięć zewnątrztekstowych odniesień tekstu: intertekstualność (obecność jednego tekstu w drugim, np. w postaci cytatu, aluzji itp.); paratekstualność („relacja na ogół mniej ekcplicytna i odleglejsza, w jakiej w całości tworzonej przez dzieło pozostaje tekst właściwy, np. do tytułu, przedmowy, posłowia, komentarzy, ilustracji, obwoluty itp.”[16]); metatekstualność („relacja zwana potocznie komentarzem, łącząca dany tekst z innymi, o którym mówi, niekoniecznie go cytując (przywołując), a w skrajnych przypadkach

[13] „Zbadać status słowa — znaczy zbadać relacje tego słowa (jako kompleksu semicznego) z innymi słowami zdania i uchwycić te same funkcje (relacje) na poziomie artykulacji większych ciągów słownych. W związku z taką przestrzenną koncepcją poetyckiego funkcjonowania języka niezbędne jest określenie na wstępie trzech wymiarów przestrzeni tekstowej, w której mają się odbywać rozmaite działania na zespołach semicznych i sekwencjach poetyckich. Tymi trzema wymiarami są: podmiot pisarstwa, adresat i teksty zewnętrzne (trzy elementy wciągnięte do dialogu).”. Ibidem, s. 395–396.
[14] J. Kristeva: *Problemy strukturowania tekstu*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”. 63/4, 1972, s. 235.
[15] G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Tłum. A. Milecki. Paryż 1982, s. 107.
[16] Ibidem, s. 109.

128:3561673580

nawet go nie nazywając” [17]); architekstualność („relacja całkowicie niema, artykułowana zaledwie wzmianką paratekstualną natury czysto taksomicznej (tytułowej) […] lub – najczęściej – podtytułowej)[18] oraz hipertekstualność („każda relacja łącząca tekst B (hipertekst) z tekstem wcześniejszym A (hipotekst), na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób nie mający nic wspólnego z komentarzem”[19]).

Na gruncie polskim badaniem intertekstualności zajmowali się między innymi Michał Głowiński, Henryk Markiewicz, Ryszard Nycz, Stanisław Balbus oraz Anna Majkiewicz. Markiewicz proponuje własną definicję tego zjawiska:

> Jest to ujawniona w samym tekście relacja do proto/arche/tekstu, skłaniająca do wzięcia go pod uwagę w recepcji tekstu. Dzięki temu uwydatniają się, rozjaśniają, modyfikują, wzbogacają pod względem semantycznym i artystycznym określone aspekty czy składniki tekstu, a jednocześnie dokonuje się w większym lub mniejszym zakresie interpretacja i waloryzacja proto/arche/tekstu. Intertekstualność jest więc interakcją[20].

Badacz zajmuje się intertekstualnością jawną, czyli łatwą do dostrzeżenia dla oczytanego odbiorcy. Zaznacza też, że nawiązania te nie muszą być świadome i celowe[21].

Definicję intertekstualności proponuje także Ryszard Nycz. Według badacza jest to

> kategoria obejmująca ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, która wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru zarówno od istnienia innych tekstów i architekstów (reguł stylistyczno-gatunkowych, konwencji dyskursywno-rodzajowych, kodów semiotyczno-kulturowych), jak też od możliwości rozpoznania owych odniesień inter- i architekstualnych przez uczestników kulturowego poznania i procesu komunikacyjnego[22].

Nycz wyróżnia intertekstualność właściwą (obligatoryjną) i fakultatywną (narzuconą lub wtórną).

---

[17] Ibidem, s. 111.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem, s. 112.
[20] H. Markiewicz: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 215–216.
[21] Ibidem.
[22] R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”. Nr 81/2, 1990, s. 100.

129:2882392580

Intertekstualność właściwa [23], zdaniem badacza, odnosi się do bezpośrednio wskazywanych i jawnie przywoływanych odniesień do innych tekstów, np. cytatu lub parafrazy. Natomiast intertekstualność fakultatywna to „inne związki uwzględniane w lekturze, nieposiadające określonych wykładników tekstowych, lecz niekiedy wywierające nie mniejszy wpływ na wyczytywane znaczenia utworu”[24].

Według Nycza relacje międzytekstowe przebiegają na trzy sposoby: „tekst – tekst”, „tekst – gatunek”, „tekst– rzeczywistość”.

Michał Głowiński z kolei twierdzi, że nie każdą relację tekstu do innego tekstu możemy nazwać intertekstualnością. Jego zdaniem o intertekstualności „mówić można tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym się ono dokonuje, czy też […], gdy dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów”[25]. Nie każdy wpływ musi być elementem intertekstualnym (np. śledzone przez biografów dowody wpływów pisarzy czytanych przez twórcę z punktu widzenia czytelnika nie mają znaczenia)[26]. Badacz przesuwa punkt ciężkości z relacji „tekst – tekst” na relację „tekst – odbiorca”, uzależniając rozpoznania odniesień międzytekstowych od wiedzy czytelnika[27].

Dla Stanisława Balbusa podstawowym elementem generowania relacji intertekstualnych jest stylizacja[28]. Termin ten odnosi on do takiej wypowiedzi literackiej, której zasadą konstrukcyjną jest podrobienie cudzego stylu, tj. stylu funkcjonującego w świadomości społecznej jako „czyjaś własność”[29]. Według badacza do dostrzeżenia zależności intertekstualnej konieczne są trzy elementy: ujawnienie wzorca (podstawy); identyfikowalność tego wzorca jako stylu (tzn. możność stwierdzenia, że pochodzi on jako „cudza własność” spoza zespołu stylów właściwych sytuacji komunikacyjnej implikowanej przez aktualną pozycję kulturową danego tekstu)[30]. Balbus wyróżnia trzy

[23] Ibidem.
[24] Ibidem.
[25] M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”. Nr 77/4, 1986, s. 82.
[26] P. Stasiewicz: *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*. Białystok 2016, s. 131–132. Cyt. za: M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”. Nr 77/4, 1986, s. 75–100.
[27] M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”. Nr 77/4, 1986, s. 87.
[28] S. Balbus: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 15.
[29] Ibidem, s. 20.
[30] Ibidem, s. 20.

130:7475878343

tendencje dotyczące ustanawiania rodzajów i zakresów intertekstów: relacja „tekst — tekst" (zbiór konkretnych tekstów); „tekst — system" (styl, gatunek, tradycja); „tekst — nieograniczony i labilny horyzont kultury"[31].

Na typologie relacji intertekstualnych zwraca uwagę również Anna Majkiewicz:

> Relacje międzytekstowe obejmują odniesienia wewnątrzliterackie, związki z gatunkami i stylami oraz nawiązania do innych, pozaliterackich, intersemiotycznych przekazów (kontekstów kulturowych), których obecność to nie szczególny naddatek semantyczny, lecz element współkonstytuujący sens tekstu[32].

Badaczka wyróżnia trzy główne odmiany relacji intertekstualnych: „tekst – tekst, tekst – gatunek oraz tekst – tekst kultury"[33]. Relacja „tekst – tekst" dotyczy „relacji zachodzącej między konkretnym tekstem (intertekstem) a chronologicznie wcześniejszym indywidualnym pre-tekstem w ramach związków wewnątrzliterackich"[34]. Relacja „tekst – gatunek" „obejmuje referencje systemowe, tj. formalne i strukturalne odniesienia do wzorca gatunkowego"[35]. Relacja „tekst – tekst kultury" dotyczy „relacji zachodzącej między tekstem literackim a tekstami z innego systemu semiotycznego"[36].

Badacze rosyjscy, omawiając kwestie związane z intertekstualnością, opierają się przede wszystkim na pracach Jurija Tynianowa[37], Michaiła Bachtina, Ferdinanda de Saussure (zwłaszcza na jego teorii anagramów) [38] oraz na pracach, które omawiałam

[31] S. Balbus: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 42.
[32] Ibidem.
[33]Ibidem.
[34] Ibidem.
[35] Ibidem.
[36] Ibidem.
[37] Tynianow doszedł do problemu intertekstualności, badając parodię, w której widział podstawową zasadę aktualizacji systemów artystycznych opartą na transformacji wcześniejszych tekstów. Parodia, zdaniem badacza, działa jak tekst dwuwymiarowy, przez który przenika poprzedni tekst. Zasadniczo cały sens parodii powstaje poprzez skorelowanie go z poprzednią tradycją, która jest zawarta w czytaniu tekstu parodystycznego. Tekst powstaje w trakcie lektury, dlatego nie da się go oddzielić od skojarzeń. Ю. Н. Тынянов: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977, s. 284–309.
[38] W badaniach poświęconym indoeuropejskiej tradycji poetyckiej (wczesna łacina, greka, staroniemiecki) F. de Saussure odkrył szczególną zasadę komponowania poezji metodą anagramową. Zebrał on ogromną ilość materiału na temat anagramów w poezji indoeuropejskiej. Odkrył, że każdy taki tekst budowany jest w zależności od kompozycji brzmieniowej (fonologicznej) kluczowego słowa. Pozostałe słowa dobierane są w taki sposób, aby z pewną regularnością powtarzały dźwięki (fonemy) słowa kluczowego. Jednak nowe rozumienie tekstu sprawiło,

131:3840422195

już w pracy wcześniej. Znaczący wkład do badań nad intertekstualnością, wnieśli także tacy badacze rosyjscy jak: Irina Arnold, Jewgienij Iljin, Jurij Karaułow, Wasilij Moskwin, Konstantin Sidorenko, Jurij Sołodub, Jurij Stiepanow, Natalia Fatiejewa. Intertekstualność rozpatrywana jest przez nich jako sposób na stworzenie przez autora własnego tekstu poprzez wykorzystanie tekstów z poprzednich epok (Arnold, Sidorenko i Fatiejewa[39]).

Arnold rozumie intertekstualność jako:

> Включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменённых цитат, аллюзий, реминисценций[40].

Podobnie rozumieją intertekstualność Fatiejewa: „Способ создания нового концептуально-авторского текста посредством сложного взаимодействия автора с другими текстами”[41] oraz Sidorenko: „«чужой голос», или текст другого автора, в той или иной степени присутствующий в новом тексте”[42].

Łotman, analizując pojęcie intertekstualności w różnych aspektach (teorii referencji, teorii informacji, semiotyki), dochodzi do wniosku, że to „онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его «вписанность» в процесс (литературной) эволюции”[43].

że odkryte przez niego zjawisko pozwoliło uzyskać jasny model tego, jak jeden tekst zawiera w sobie drugi oraz jak jeden element (nazwa) wpływa na znaczenie pozostałych elementów tekstu. Teoria anagramów pozwala zwizualizować sposób, w jaki inny, zewnętrzny tekst, ukryty cytat porządkują kolejność elementów w tekście i są w stanie go modyfikować. A. Dziadek: *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie”, 2001, s. 109–125. Badacz powołuje się na pracę: J. *Starobinski Les mots sous les mots. Le anagrammed de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971.

[39] Н. В. Худолей: *Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммцникации*, https://www.gramota.net/materials/3/2015/11-1/52.html (dostęp 12.07.2023).

[40] „Włączanie do tekstu albo całych innych tekstów o odmiennej tematyce, albo ich fragmentów w postaci oznaczonych lub nieoznaczonych, przekształconych lub niezmienionych cytatów, aluzji, reminiscencji”. И. В. Арнольд: *Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник статей*. Санкт-Петербург 1999, s. 346.

[41] „Sposób tworzenia nowego konceptualno-autorskiego tekstu poprzez złożoną interakcję autora z innymi tekstami”. Н. А. Фатеева: *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе*. Москва 1997, s. 12.

[42] „«Cudzy głos» lub tekst innego autora, obecny w pewnym stopniu w nowym tekście.” К. П. Сидоренко: *Интертекстовые интерпретаторы в «Словаре крылатых выражений Пушкина»*. W: *Слово. Фраза. Текст*. Москва 2002, s. 317.

[43] „Ontologiczna właściwość dowolnego tekstu (przede wszystkim tekstu fikcji), która determinuje jego «wpisanie» w proces (literackiej) ewolucji”. Ю. М. Лотман: *Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история*. Москва 1996, s. 14.

132:4783300901

Intertekstualność jest rozpatrywana również jako kategoria otwartości tekstu, ponieważ za jej pomocą tekst jest w stanie wejść w związek z innymi tekstami. W tym sensie każdy tekst jest postrzegany jako intertekst, podczas gdy pre-tekstem do powstania każdego pojedynczego utworu jest nie tylko całość wszystkich dotychczasowych dostępnych tekstów, ale suma wspólnych kodów i semantycznych systemów mentalnych leżących u ich podstaw. Między tekstem stworzonym przez nowego autora a tekstem poprzednim istnieje wspólna przestrzeń intertekstualna, w której kumulują się doświadczenia kulturowe i historyczne oraz konotacje[44].

Przedstawione powyżej stanowiska pozwalają na wyprowadzenie wniosku, że intertekstualność jest nieodłączną cechą literatury (mimo że, jak podkreślałam, nie wszyscy badacze ten pogląd podzielają[45]). Intertekstualność to wszelkie nawiązania pozaliterackie, które mogą być bezpośrednie lub ukryte. Kategorię tę można również wykorzystać do krytyki lub parodii poprzez przekształcanie znanych motywów i umieszczanie ich w nowym (często humorystycznym) kontekście (na co zwrócę uwagę w części empirycznej pracy). Może ona wynikać także z istnienia pewnych wspólnych elementów kulturowych, takich jak archetypy, stereotypy czy symbole.

Odkrywanie związków intertekstualnych pozwala na lepsze zrozumienie i docenienie bogactwa literatury i sztuki, jednak jest też wyzwaniem dla odbiorców, którzy, aby zrozumieć nawiązania i odniesienia, muszą posiadać odpowiednią wiedzę. Jeśli odbiorca nie jest w stanie zidentyfikować źródła, z którego czerpie twórca, może przeoczyć wiele istotnych aspektów dzieła[46].

---

[44] А.Н. Безруков: *Интертекстуальные функции в практике дискурса*. W: «Интертекстуальность художественного дискурса». Астрахань 2018, s. 10.

[45] W pracy *Tłumaczenie jako wojna światów*, Edward Balcerzan polemizuje z tezą, że intertekstualność jest nieodłączną cechą literatury. Badacz twierdzi, że istnieje wiele utworów które są całkowicie pozbawione intertekstualności lub używają jej tylko epizodycznie. W charakterze przykładu odnosi się do wczesnej twórczości Juliana Przybosia, który unika nawiązań do tradycji literackiej, a także do wierszy Tadeusza Peipera niezawierających cytatów czy aluzji literackich. E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako wojna światów.* Poznań 2012.

[46] M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej". Nr 77/4, 1986, s. 93.

133:4190936475

4.2 Intertekstualność jako problem przekładowy

Zagadnienie intertekstualności jest również stałym elementem badań nad przekładem. W przekładoznawstwie jest ono najczęściej rozpatrywane z trzech perspektyw. Zdaniem Agnieszki Adamowicz-Pośpiech:

> Po pierwsze, termin ten wykorzystuje się do opisu relacji oryginału i przekładu. Po drugie, koncepcją intertekstualności posługują się badacze przy analizie serii przekładowej, precyzując wzajemne relacje pomiędzy poszczególnymi elementami serii. Po trzecie wreszcie, intertekstualność, pojmowana zgodnie z definicją Ryszarda Nycza, lecz w kontekście przekładu, to transpozycja jawnych i ukrytych implikatur intertekstualnych obecnych w oryginale do tekstu sekundarnego. Przy czym należy podkreślić, że złożoność i konotatywność sieci powiązań intertekstualnych (tzw. łańcuchów intertekstualnych) w oryginale bywa odmienna od tej, jaką tłumacz odtwarza w translacie[47].

Tłumaczenie odniesień intertekstualnych wymaga nie tylko znajomości języka źródłowego i docelowego, ale także kontekstu kulturowego i literackiego, w którym tekst został osadzony. Do zadań tłumacza „należy świadomy wybór odpowiedniej wersji pre-tekstu — innymi słowy, takiej wersji, która zakorzeniła się w świadomości kulturowej odbiorców i zostanie odszyfrowana przez jak najszerszą grupę czytelników przekładu”[48]. Tłumacz powinien odnieść się do tekstu istniejącego już w literaturze danego języka, aby

> umożliwić otrzymanie analogicznych do oryginału recepcji intertekstu. Jeśli taki przekład nie jest natomiast dostępny w języku docelowym, rekontekstualizacja relacji intertekstualnej może zmienić sposób jej funkcjonowania w tekście sekundarnym. W efekcie taka relacja może być trudna do rozpoznania[49].

[47] A. Adamowicz-Pośpiech: *Historyczne uwarunkowania intertekstualności w przekładzie: (o polskich wersjach „Smugi cienia”)*. W: *Historyczne oblicza przekładu*. Red. P. Fast, A. Car, W. Osadnik. Katowice 2011, s. 172–173.
[48] Ibidem, s. 191.
[49] M. Zięba: *Sprawa Camusa Nawiązania intrasemiotyczne w polskim przekładzie Meursault, contre-enquête Kamela Daouda*. W: *Dyskursy imperiów* I. Red. M. Nawrocki. Kraków 2018, s. 149.

134:8042610631

Jakakolwiek decyzja tłumacza wobec nieznanych kulturze przekładu nawiązań zawsze będzie wiązała się z modyfikacją oryginału. Z uwagi na to ważna jest ocena statusu tekstu w tekście, znaczenia dla idei, sensu, konceptu czy poetyki[50]. Magda Heydel na pytanie o to, jak tłumaczyć intertekstualność, odpowiada: „Nie ma gotowych odpowiedzi, jest za to wiele problemów związanych z ich brakiem”[51]. Tłumacz powinien „zadać sobie trud docierania do intertekstualnych osadzeń samego tekstu oryginalnego, do wszystkich jego zakorzenień i powiązań z elementami jego rodzimego horyzontu”[52].

Wśród najczęściej stosowanych technik przekładu nawiązań intertekstualnych wyróżnić można: zachowanie w przekładzie oryginalnych nawiązań intertekstualnych z komentarzem od tłumacza, zachowanie oryginalnych nawiązań intertekstualnych bez komentarza, zamiana nawiązań intertekstualnych komentarzem tłumacza, zamiana nawiązań intertekstualnych ekwiwalentami, opuszczenie[53]. Anna Muszyńska podaje podobne rozwiązania m.in:

> Pominięcie hipotekstu, czyli redukcja tekstowego elementu; potraktowanie przywołanego tekstu jako elementu obcości, czyli adaptacja, egzotyzacja, oswojenie […]; kolejna możliwość to znalezienie w kulturze przekładu tekstu o podobnym statusie znaczeniowym, budzącym w odbiorcy sekundarnym podobne skojarzenia, czyli rodzaj kulturowej substytucji związanej z zastosowaniem ekwiwalencji funkcjonalnej […]; jeszcze innym rozwiązaniem będzie zastosowanie wyjaśnienia w postaci ekwiwalentu wyjaśniającego lub definiującego, albo w postaci przypisu, co wiąże się (choć nie zawsze) z amplifikacją teksu. Sytuację idealną stanowi możliwość odwołania się do tekstu przekładu hipotekstu, jeśli takowy w kulturze przyjmującej funkcjonuje, istniejąc jednocześnie w świadomości odbiorcy sekundarnego[54].

[50] Ibidem.
[51] M. Heydel: *Jak tłumaczyć intertekstualność*. „Między Oryginałem a Przekładem”. T. 1. *Czy istnieje teoria przekładu?* 1995, s. 75.
[52]Ibidem.
[53] С. Ю. Булгакова: *Интертекстуальные включения как переводческая проблема*, s. 3–6, https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-vklyucheniya-kak-perevodcheskaya-problema-na-materiale-stihotvoreniya-ch-tomlinsona-the-picture-of-j-i-in-a-prospect-of. (dostęp 29.05.2023).
[54]A. Muszyńska: *Intertekstualność jako forma dialogu kulturowego*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”. Nr 2/1, 2011, s. 298.

135:6939019882

W swojej monografii poświęconej problemom intertekstualności w twórczości Elfride Jelinek w aspekcie przekładowym A. Majkiewicz za kryterium wyznaczania poziomów typologii nawiązań intertekstualnych przyjęła stopień „ich ujawnienia, czyli to, jakie są wskaźniki przywołania pre-tekstu i – przede wszystkim – jaką dysponują «mocą» jawności”[55]. Badaczka proponuje podział nawiązań intertekstualnych na prymarne (obligatoryjne do dekontekstualizacji) oraz sekundarne (będące naddatkiem semantycznym). Dodatkowo w ich obrębie wyróżnia nawiązanie elementarne, eksplicytne, implicytne i niejawne[56]. Stanowią one tak zwane wskaźniki nawiązania intertekstualnego. W przypadku elementarnych wskaźników intertekstualności akt cytowania jest zawsze jawny i rozpoznawalny[57]. W tym przypadku tekst źródłowy jest przywoływany dosłownie i zazwyczaj jest poprzedzony odpowiednim oznaczeniem.

Eksplicytne wskaźniki intertekstualne charakteryzują się dużym stopniem jawności, stanowią sygnał obecności „cudzego słowa” stylistycznie i leksykalnie wyodrębniającego się w nowym kontekście[58].

Nawiązania implicytne z kolei to:

> Wskaźniki (nawiązania) rozpoznawalne w tekście na podstawie na przykład ich frekwencji, lokalizacji i innych cech strukturalnych (formalnych). […] Semantyczne odwołania mogą się ujawniać na różnych poziomach tekstów (fonetycznym, leksykalnym, syntaktycznym, narracyjnym), dotyczyć różnorakich elementów, które dopiero po wejściu w relację z innymi elementami zostają «nasemantyzowane», czyli obciążone funkcją nawiązania intertekstualnego[59].

[55] A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, s. 23.
[56] Ibidem, s. 20.
[57] Akt cytowania jest rozpoznawalny dzięki wskazaniu istnienia tekstu przywołanego w mowie narratora i/lub postaci, w komentarzach odautorskich. Wskazanie powinno zawierać nazwisko autora lub tytuł, ewentualnie informacje «instruktażowe» dotyczące rzeczywistego pre-tekstu np. roku wydania, kontekstu historycznoliterackiego: A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, s. 23.
[58] Wiążą się one „ze wskazaniem «sytuacji cytowania» poprzez rozmaite zabiegi graficzne (znaki interpunkcyjne, zmiana wielkości, kroju i typu czcionki, np. wersaliki, spacja), zmianę stylu oraz onomastyczne (nazewnicze) nawiązania tematyczne (imię bohatera, miejsce)”: A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, s. 24.

[59] Ibidem.

136:1841062009

Rolę implicytnych wskaźników mogą pełnić różnorodne elementy tekstu pojawiające się na poziomie kreacji postaci, narracji, w strukturze powieści, a także informacje wtrącone, czyli umieszczone w nawiasach.

Ostatnia grupa to nawiązania niejawne, czyli takie których jawność na skali wartości jest zerowa. Nie są oznakowane w tekście, a ich wprowadzenie nie zostało w żaden sposób zasygnalizowane. Zaistnieją tylko wtedy, gdy zostaną rozpoznane przez czytelnika[60].

Do celów niniejszej pracy przyjmuję rozumienie intertekstualności zaproponowane przez Annę Majkiewicz i Ryszarda Nycza. Będę więc opierać się w głównej mierze na rozumieniu tego zjawiska jako poszukiwaniu sensów i znaczeń poprzez odnajdywanie kontekstów i interpretowanie konkretnych utworów w konfrontacji z ich przekładami. Z szerokiego zakresu relacji intertekstualnych skupię się na relacji „tekst – tekst" oraz zbadam „relacje międzytekstowe zachodzące między oryginałem a pre-tekstami oraz przekładem i jego pre-tekstam[61]". Posłużę się również intertekstualnym modelem przekładu zaproponowanym przez Dorotę Urbanek, którego podstawę teoretyczną stanowi:

> Postmodernistyczna «tekstowa» koncepcja rzeczywistości, zgodnie z którą każdy tekst powstaje jako odpowiedź na inny tekst, osiągając swoją pełnię sensu nie tylko dzięki swojej referencji, ale też za sprawą wzajemnego oddziaływania z innymi tekstami, znajdującymi się w danej przestrzeni intertekstualnej, Autor, znajdując się w określonej przestrzeni intertekstualnej, zawsze funkcjonuje w otoczeniu obcych tekstów, które są przez niego bardziej lub mniej świadomie absorbowane. Z tego też przyswojonego intertekstu (stającego się jego pamięcią) autor czerpie elementy swojego tekstu, które na zasadzie «kalejdoskopu» przetwarza w nowy tekst[62].

Odwołanie do tak szerokich ustaleń związanych z intertekstualnością wynika z faktu, że stanowi ona bardzo ważny element twórczości Wiktora Pielewina. Utwory Pielewina zawsze są nasycone „cudzym słowem" wprowadzanym do tekstów na kilka sposobów.

[60] Ibidem, s. 25.
[61] A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, s. 19.
[62] D. Urbanek: *Dialektyka przekładu.* Warszawa 2011, s. 100.

137:8253302677

Jedną ze strategii pisarza jest zamieszczanie fragmentów o charakterze quasi-cytatu. Pielewin chętnie wykorzystuje również rozmaite motta, wplata do swoich utworów fragmenty innych dzieł, sięgając chętnie po klasyków zarówno literatury rosyjskiej, jak i światowej. Intertekstualność w twórczości tego pisarza przejawia się także poprzez aluzje i ironiczne odniesienia do kulturowych oraz historycznych obrazów Związku Radzieckiego i współczesnej Rosji. Aluzje te dotyczą tematów takich jak polityka, religia, filozofia czy historia. Pielewin wykorzystuje też motywy z mitologii (zwłaszcza greckiej) oraz religii (przede wszystkim buddyzmu). Ważną rolę w jego twórczości odgrywa także fascynacja ezoteryką i mistycyzmem, które wplata w swoje narracje, nadając im dodatkowy wymiar symboliczny.

4.3 Intertekstualność w prozie Pielewina a polskie tłumaczenia

Odczytanie odniesień intertekstualnych jest procesem fascynującym, ale też wymagającym, ponieważ interpretacja każdego tekstu nigdy nie jest jednakowa – każdy czytelnik podchodzi do dzieła z innym zestawem doświadczeń, wartości i perspektyw, o prowadzi do różnorodnych odczytań i rozumienia tekstu. Sprawa staje się jeszcze bardziej złożona w przypadku tekstów przekładów, które docierają do czytelnika za pośrednictwem tłumacza. Przekład, choć dąży do zachowania wierności oryginałowi, nigdy nie jest jedynie neutralnym odwzorowaniem. To tłumacz dokonuje wyborów dotyczących znaczeń, odniesień kulturowych i intertekstualnych, co sprawia, że obcujemy nie tylko z dziełem oryginalnym, ale również z jego specyficzną interpretacją w danym języku i kontekście kulturowym.

Twórczość Wiktora Pielewina jest bogata w odwołania intertekstualne zarówno jawne, jak i ukryte. Wychwycenie i przeniesienie tych nawiązań do innej przestrzeni kulturowej w procesie tłumaczenia otwiera możliwość przeprowadzenia wieloaspektowej analizy przekładowej. Pozwala ona nie tylko na uchwycenie mechanizmów, za pomocą których pisarz operuje dostępnymi zasobami kulturowymi, ale także na zbadanie strategii stosowanych przez tłumaczy w ich próbach oddania tej intertekstualnej gry w języku docelowym.

138:7574537259

W swych utworach Pielewin nawiązuje zarówno do rosyjskiej, jak i światowej tradycji literackiej. Jego proza pełna jest odwołań do twórczości takich pisarzy jak Fiodor Dostojewski, Lew Tołstoj, Włodzimierz Majakowski, Vladimir Nabokov, Michaił Bułhakow, Franz Kafka, Jorge Luis Borges i in. Jednym z jego ulubionych pisarzy w tym względzie jest Vladimir Nabokov, do którego odniesienia odnajdujemy m.in. w powieści *Эмпире V. Повесть о настоящем сверхчеловеке* (*Empire V. Opowieść o prawdziwym nadczłowieku*), która opowiada o życiu wampirów. Na uwagę zasługuje już sam tytuł utworu, który kryje w sobie wieloznaczność inicjującą grę znaczeń. Tytuł ten Pielewin przekłada na język rosyjski jako *Ампир В.* Jak zauważa Jolanta Lubocha-Kruglik: *Ампир В* daje możliwość wprowadzenia gry językowej – jeśli przestawimy literę B na początek, otrzymamy słowo *Вампир*"[63].

Tytuł ten można też interpretować jako

> aluzję historyczno-polityczną, co jest uzasadnione fabułą, która opowiada o imperium zbudowanym przez wampiry. Odnosi się on do koncepcji sformułowanej przez mnicha Filoteusza, zgodnie z którą po upadku Rzymu i Konstantynopola trzecim Rzymem miała być Moskwa. Czwarty Rzym to Związek Radziecki, piąty zaś istnieje obecnie i jest nim kapitalistyczna Rosja. Polski czytelnik prawdopodobnie nie zauważy również możliwości powiązania tego tytułu z powieścią *DuchLESS. Opowieść o nieprawdziwym człowieku* autorstwa Siergieja Minajewa, która została przetłumaczona na język polski, ale nie cieszy się szczególną popularnością. Jedynym dodatkowym skojarzeniem dla polskiego czytelnika będzie odniesienie do utworu Borysa Polewoja *Opowieść o prawdziwym człowieku*, który dla przedstawicieli starszego pokolenia był lekturą szkolną[64].

Na tytule odniesienia intertekstualne oczywiście się nie kończą, ponieważ odnajdujemy je jeszcze w wielu innych fragmentach książki. We fragmencie, który przytaczam poniżej, są odwołania zarówno do Nabokova, jak i do Bułata Okudżawy:

> *Примером применения центральной технологии в политическом бизнесе был, например, проект лоялистского молодежного движения «True Batch Надежды»*

[63] И. Любоха-Круглик: *Интертукстуальные игры в произведениях Виктора Пелевиа и их отражение в польских переводах*. W: *Научно-практические материалы II Всемирного конгресса Запад – Восток: пересечения культур*. Киото 2019, s. 691. [Przekł. K.J.].
[64] Ibidem.

139:4591706971

(служебный рубрикатор «Surkofff_Fedayeen/built305). Проект был рассчитан на пробуждение позитивного интереса у англоязычных СМИ и основывался на цитате из позднего Набокова, переводящего раннего Окуджаву:
«Nadezhda I shall then be back
When the true batch outboys the riot...»
Вопроса «Почему трубач?» у меня не возникло.

Przypis: *Надежда, я приду тогда, когда правильная шобла перепацанит беспорядки*... (*Empire V,* s. 87–88)

W przytoczonym fragmencie odnajdujemy podobieństwa fonetyczne między wyrazami rosyjskimi a angielskimi, które stały się podstawą zjawiska paronomazji. Angielskie hasło *True Batch* wymawiane jest podobnie jak rosyjskie *трубач*. Podobieństwu sprzyja fakt, że zarówno w wyrażeniu angielskim, jak i w rosyjskim słowie akcent pada w tym samym miejscu. Hasło *True Batch Надежды* zostało wykorzystane jako nazwa własna dla fikcyjnego młodzieżowego ruchu lojalistycznego. Jak wyjaśnia jeden z bohaterów, taka nazwa jest celowa, ponieważ ma wzbudzić pozytywne zainteresowanie mediów angielskojęzycznych *(проект был рассчитан на пробуждение позитивного интереса у англоязычных СМИ*). Pielewin w mistrzowski sposób łączy tu intertekstualność, grę językową oraz satyryczne spojrzenie na mechanizmy propagandy i manipulacji medialnej.

W analizowanym przykładzie odnajdujemy odwołania do dwóch postaci – Vladimira Nabokova i Bułata Okudżawy. Jest to odwołanie w formie jawnego wskaźnika intertekstualności. Przypomnijmy, że Bułat Okudżawa napisał w 1957 roku wiersz po tytułem *Сентиментальный марш* (pol. *Marsz sentymentaln*y). Jeden z jego wersów brzmi następująco: *Надежда, я вернусь тогда, когда трубач отбой сыграет*. W 1966 roku częściowo przetłumaczony, częściowo zmodyfikowany dwuwiersz *Marsza sentymentalnego* Okudżawy pojawia się w anglojęzycznej powieści Nabokova *Ada or Ardor*: *A Family Chronicle* opublikowanej w 1969 roku:

Nadezhda, I shall then be back
When the true batch outboys the riot…

140:4566589304

Nabokov wykorzystuje pierwsze wersy *Marsza sentymentalnego* jako element zabawy literackiej. Pierwszy wers dwuwiersza Nabokova brzmi jak dokładny przekład *Marsza sentymentalnego*, drugi natomiast stanowi fonetyczny zapis oryginału. Utwór Nabokova został przetłumaczony na język rosyjski przez Sergieja Borisowicza Iljina. Fragment *Nadezhda I shall then be back When the true batch outboys the riot* Iljin przełożony został następująco: *Надежда, я вернусь тогда, Когда горстка верных мужеством одолеет мятеж*[65].

W powieści *Empire V* Pielewin wykorzystał wskazany powyżej angielski fragment tekstu Nabokova i opatrzył go przypisem, w którym umieścił własne tłumaczenie: *Надежда, я приду тогда, когда правильная шобла перепацанит беспорядки*. Taki zabieg sprawia, że mniej doświadczony tłumacz, a także sam czytelnik mogą uznać tłumaczenie Pielewina umieszczone w przypisie za kanoniczne.

Polski przekład omawianego tu fragmentu wygląda następująco:

> *„True Batch Nadziei" (portal „Surkoff_Fedayeen/built305"). Projekt był obliczony na rozbudzenie pozytywnego zainteresowania angielskojęzycznych mediów i oparty na cytacie z późnego Nabokowa, tłumaczącego wczesnego Okudżawę:*
>
> *Nadezhda I shall then be back*
> *When the true batch outboys the riot…*
> *Pytanie „Dlaczego trębacz?" jakoś mi się nie nasunęło*. (*Empire V,* s. 93)

Dla polskiego czytelnika fragment ten może być trudny do zrozumienia, mimo że tłumaczka podjęła próbę oddania podobieństwa brzmieniowego między angielskim *true batch* a polskim *trębacz*. Jednak w przeciwieństwie do rosyjskiego oryginału polska wersja nie umożliwia dostrzeżenia fonetycznej gry słów w sposób równie naturalny i intuicyjny. Dla polskiego odbiorcy *True Batch Nadziei* funkcjonuje przede wszystkim jako nazwa projektu i nie wywołuje bezpośrednich skojarzeń ze słowem *trębacz* (ros. *трубач*). Tłumaczka wyjaśnia, co prawda, w przypisie, że „*true batch* (ang.) brzmieniowo przypomina ros. *trubacz* (trębacz)" (*Empire V,* s. 93), jednak jest to zabieg niewystarczający. Odbiorca przekładu nie rozpoznaje intertekstualnych odniesień do wiersza Okudżawy, które w rosyjskim oryginale odgrywają istotną rolę w budowaniu

[65]В. Набоков: *Ада, или Радости страсти. Семейная хроника*. Пер. С. Б. Ильин. Москва 1996, s. 376.

141:5770312309

wielopoziomowej gry znaczeń. Tym samym w polskim przekładzie zostaje osłabiona zarówno warstwa fonetyczna, jak i intertekstualna tego fragmentu.

Natomiast przypis Pielewina *Надежда, я приду тогда, когда правильная шобла перепацанит беспорядки* polska tłumaczka przetłumaczyła następująco: *Nadziejo, przyjdę wtedy, gdy właściwa tłuszcza przepieprzy rozruchy*. Jest to autorski przekład Ewy Rojewskiej-Olejarczuk, ponieważ tłumaczenie kanoniczne Leszka Engelkinga brzmi inaczej: *Nadieżdo, ja powrócę wtedy, Gdy wierni przechłopaczą bunt...*[66]. Zauważmy, że tłumaczka wykorzystuje w tłumaczeniu wyraz rzadko występujący w języku polskim, a mianowicie *tłuszcza* (hołota, motłoch, zgraja[67]). W tłumaczeniu Engelkinga pojawia się natomiast neologizm mający postać czasownika – *przechłopaczą*, który również może stwarzać problemy interpretacyjne.

Przy tłumaczeniu tekstów zawierających elementy kulturowe nieuniknione jest wystąpienie braków asocjacyjnych, wynikających z różnic w wiedzy – zarówno ogólnej, jak i uprzedniej reprezentantów różnych kultur. Chociaż tłumaczka podejmuje próbę wypełnienia tych luk poprzez komentarze, to w większości przypadków są one dość ogólne, co uniemożliwia odbiorcy pełne odczucie specyfiki nawiązań intertekstualnych. Dokładne znaczenie omawianych tu odniesień zależy od szerszego kontekstu literackiego, którego polski czytelnik zostaje często pozbawiony.

Następny przykład zawiera nawiązania do utworu *Lolita* Vladimira Nabokova:

> *– Понимаешь, что хотел сказать художник? – спросил он.*
> *Я отрицательно помотал головой.*
> *– романы Набокова «Лолита» и «Ада» – это варианты трехспальной кровати «Владимир с нами». […]*
> *– Лолита? – переспросил я. – Это от «LOL»?*
> *– Не понял, – сказал незнакомец.*

[66] V. Nabokov: *Ada albo żar. Kronika rodzinna*. Tłum. L. Engelking. Warszawa 2009, s. 494.
[67] Hasło *tłuszcza:* https://sjp.pwn.pl/slowniki/T%C5%82uszcza.html. (dostęp: 10.05.2024). W Narodowym Korpusie Języka Polskiego *tłuszcza* pojawia się jako nazwa miasta w dopełniaczu: *Tłuszcza* (mianownik: *Tłuszcz*). *Wielki słownik języka polskiego* rozszerza tę definicję, podając kolokacje: książk. większa grupa osób zachowujących się niekulturalnie lub agresywnie: https://wsjp.pl/haslo/podglad/56057/tluszcza/5158573/rozwydrzona. (dostęp 10.05.2024).

142:4095059354

– «laughed out loud», пояснил я. – Термин из Сети. По-русски будет «ржунимагу» или «пацталом». Лолита это — девочка, которой очень весело. (*Empire V,* s. 44)

Bohaterowie opisanej powyżej sceny znajdują się w pomieszczeniu, w którym wiszą dwa obrazy przedstawiające akty dziewczynek. Na obu obrazach znajduje się ponadto przedstawiona niezbyt atrakcyjnie twarz Nabokova. Obrazy są zatytułowane *Lolita* i *Ada*. Nawiązują one do dwóch powieści Nabokova (*Lolita*[68] i *Ada albo Żar. Kronika rodzinna* (oryg. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*[69]). *Lolita* znana jest w powszechnej świadomości jako dzieło kontrowersyjne i prowokujące. Od zawsze wywoływało ono wiele emocji i było powodem niekończących się dyskusji na temat moralności, seksualności oraz granic literatury. Opowiada historię Humberta, który jest obsesyjnie zauroczony czternastolatką – Dolores Haze, znaną również jako Lolita. Powieść *Ada albo Żar. Kronika rodzinna* eksploruje z kolei temat namiętności i seksualności, opowiadając historię zakochanego w sobie rodzeństwa – Van Veen i Ady Veen.

Wracając do interesującego nas tutaj wątku odwołań intertekstualnych, czytamy, że jeden z bohaterów twierdzi, że powieści Nabokowa *Lolita* i *Ada* są wariantami trzyosobowego łóżka o nazwie *Władimir z nami*. I w tym miejscu zostaje zainicjowana gra z czytelnikiem, bowiem możliwości odczytań tej nazwy jest dużo. *Władimir z nami* może sugerować, że Nabokov jest tu obecny jako osoba wpływająca na relacje między postaciami. Może również implikować, że postacie kochanków są w jakiś sposób związane z samym pisarzem, co podkreślałoby autobiograficzne elementy jego twórczości. Może to być również wyraz szacunku i pamięci dla twórczości Nabokova, który, mimo że urodził się w Rosji, znaczną część swojego życia spędził w Stanach Zjednoczonych. Pisał po angielsku, ale nadal jest uważany za jednego z najwybitniejszych pisarzy rosyjskich XX wieku. Przytoczona nazwa może być także odczytana jako aluzja do obecnego prezydenta Rosji Władimira Władimirowicza Putina, który często pojawia się w tekstach Pielewina jako obiekt żartów i ironicznych odniesień. Na tym jednak możliwości interpretacji się nie kończą. Po dłuższej rozmowie nieznajomy zastanawia się, czy tytuł obrazu *Lolita* ma związek z używanym

[68] V. Nabokov: *Lolita*. Tłum. M. Kłobukowski, Warszawa 2021.
[69] V. Nabokov: *Ada albo Żar. Kronika rodzinna*. Tłum. L. Engelking, Warszawa 2023.

143:3650150129

w Internecie angielskim akronimem LOL (*laughed out loud*). Następnie sugeruje, że Lolita to dziewczynka, której jest bardzo wesoło. Ta wypowiedź może być bezpośrednim odniesieniem do powieści Nabokova, chociaż mimo lekko brzmiącego tytułu, Lolita doświadcza w swoim życiu licznych trudności i cierpienia. Możliwość uchwycenia tej aluzji jest dostępna jedynie dla czytelnika znającego fabułę powieści Nabokova. Wykorzystanie skrótu *LOL* w powieści Pielewina jako odniesienia do *Lolity* może pełnić kilka funkcji: wprowadzenie nowego znaczenia lub kontekstu do już znanej historii, zmieniając perspektywę jej odbioru; krytyczna refleksja nad powierzchowną oceną człowieka – Pielewin może sugerować, że zachowanie zewnętrzne i sposób, w jaki postać jest postrzegana, nie zawsze odpowiadają jej wewnętrznym przeżyciom; wskazanie na tendencję do skracania wyrazów obserwowaną we współczesnym języku – zabieg ten odzwierciedla trend skrótowości w komunikacji internetowej, co dodatkowo wpisuje się w postmodernistyczny styl narracji autora.

Tłumaczenie na język polski wygląda następująco:

> *– Rozumiesz, co artysta chciał przez to powiedzieć? – zapytał.*
> *Pokręciłem przecząco głową.*
> *– Powieści Nabokowa Lolita i Ada to warianty trzyosobowego łóżka „Władimir z nami”.*
> […]
> *– Lolita? – powtórzyłem. –- Czy to od LOL?*
> *– Nie rozumiem – rzekł nieznajomy.*
> *– Laughed out loud – wyjaśniłem. Termin z sieci.*
> *W tłumaczeniu to będzie „kupasmiehu” albo „alejaja”. Czyli, że Lolita to dziewczynka, której jest bardzo wesoło*. (*Empire V,* s. 48–49)

Fragment w języku polskim zachowuje odniesienia do twórczości Vladimira Nabokova, jednak zarówno odbiorca oryginału, jak i czytelnik przekładu muszą dysponować przynajmniej podstawową wiedzą na temat jego dzieł, aby w pełni uchwycić wszystkie intertekstualne nawiązania. Omawiany fragment potwierdza, że nawiązania międzytekstowe w prozie Pielewina nie są jedynie ozdobnikami, lecz przeciwnie – odgrywają bardzo istotną rolę w dialogu między tekstami. Są one celowo

144:5839458548

kodowane przez autora, skłaniając czytelnika do refleksji nad mechanizmami interpretacji i znaczeniami ukrytymi w literackiej grze.

W powieści *Эмпире V* odnajdujemy odniesienia także do innych utworów. W przykładzie przytoczonym poniżej pisarz nawiązuje do znanej radzieckiej bajki:

> *Знаешь, какая у меня любимая эротическая книга?*
> *– Нет, сказал я.*
> *– «Незнайка на Луне». Там вообще нет ни слова об эротике. Именно поэтому «Незнайка» – самый эротический текст двадцатого века.* (*Empire V,* s. 46)

W tym krótkim dialogu jeden z interlokutorów opowiada o swojej ulubionej książce erotycznej, którą jest książka pt. *Незнайка на Луне* (pol. *Nieumiałek na Księżycu*). Wyjaśnia następnie, że nie ma w niej w ogóle mowy o erotyce i właśnie dlatego uważa ją za najbardziej erotyczny tekst XX wieku.

Fragment ten można interpretować jako paradoksalne spojrzenie na erotykę i literaturę. Osoba, która wskazuje na taką właśnie pozycję, uważając ją za książkę erotyczną, odchodzi od tradycyjnego rozumienia erotyki. Zamiast opierać się na jawnym przedstawianiu treści erotycznych twierdzi, że właśnie brak wzmianek o erotyce stwarza miejsce dla wyobraźni czytelnika i tworzy subtelne napięcie seksualne. Przykład ten uwypukla subiektywność odbioru treści o charakterze erotycznym, pokazując jednocześnie, że do wywołania pewnych bodźców nie zawsze potrzebne są eksplicytne opisy. Każda osoba może mieć własną definicję erotyki i wynikające stąd różne preferencje.

Podany fragment wygląda w tłumaczeniu następująco:

> *Wiesz, jaka jest moja ulubiona erotyczna książka?* […]
> *– Nie – powiedziałem.*
> *– Nieumiałek na Księżycu. Tam w ogóle nie ma ani słowa o erotyce. Właśnie dlatego Nieumiałek to najbardziej erotyczny tekst dwudziestego wieku*. (*Empire V,* s. 50)

Tłumaczenie wiernie oddaje sens oryginału. Może jednak sprawiać pewne problemy interpretacyjne. Książka *Незнайка* – w polskim tłumaczeniu *Nieumiałek na Księżycu* –

145:6866687633

nie została nigdy spopularyzowana w polskiej kulturze na tyle, żeby polscy czytelnicy znali jej fabułę. Brak tej wiedzy, mimo dobrego tłumaczenia, może powodować problemy interpretacyjne. Decydująca w zrozumieniu aluzji okazuje się tu bowiem warstwa kulturowa i zestawienie rzeczy nieoczywistych – bajki dla dzieci i erotyki, (której w tej bajce w ogóle nie ma).

Liczne odwołania intertekstualne odnajdujemy również w utworze *Generation П*. W charakterze przykładu omówimy tu jeden z występujących w nim sloganów reklamowych papierosów marki *ПАРЛАМЕНТ* (pol. dosł. PARLAMENT). Pomysł na ten slogan powstał w głowie Wawilena Tatarskiego pod wpływem grzybów halucynogennych. W sloganie tym odnajdujemy odwołania do komedii Aleksandra Gribojedowa *Горе от ума* (pol. *Mądremu biada*)[70] napisanej w 1824 roku. Jest to komedia polityczna, która odnosi się do reform oświaty w Rosji, a także do postaw i mentalności ówczesnego społeczeństwa. Jak zauważa Pańkowska, odwołanie się do tego właśnie nazwiska nie jest przypadkowe, bowiem Gribojedow „bezpośrednio kojarzy się z zażyciem narkotyku („ten, kto je grzyby") i stanowi część gry asocjacyjnej. Całość zaś można potraktować jako parodię reklamy wykorzystującej narodowe tradycje kulturowe do potrzeb komercyjnych"[71]. W omawianym fragmencie oprócz sloganu otrzymujemy także wizję plakatu, który wyobraża sobie bohater:

> *Плакат представляет собой фотографию набережной Москвы-реки, сделанную с моста, на котором в октябре 93 года стояли исторические танки. На месте Белого дома мы видим огромную пачку «Парламента» (компьютерный монтаж). Вокруг нее в изобилии растут пальмы. Слоган — цитата из Грибоедова:*
> *И ДЫМ ОТЕЧЕСТВА НАМ СЛАДОК*
> *И ПРИЯТЕН*
> *ПАРЛАМЕНТ*. (*Generation П*, s. 71)

[70] Gribojedow w swojej sztuce zacytował wers z wiersza *Арфа* (1798) autorstwa Gawriła Romanowicza Dzierżawina (1743–1816). Sama idea „ojczystego dymu" należy do Homera (IX w. p.n.e.). *Словарь крылатых слов и выражений,* https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/988/И. (dostęp 29.08.2023). W 1867 roku cytat został wykorzystany w wierszu Tiutczewa, co zapewne przyczyniło się do jego popularyzacji.
[71] E. Pańkowska: *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*. Białystok 2016, s. 179.

146:1053403253

Większość Rosjan z łatwością rozpozna w tej scenie cytat z komedii Aleksandra Gribojedowa, który pochodzi z wypowiedzi bohatera Czackiego. Postać ta, powracając z zagranicy, z pewną ironią mówi, że gotów jest cieszyć się nawet tymi aspektami życia w ojczyźnie, które w rzeczywistości mogą budzić ambiwalentne odczucia[72]:

> *И дым Отечества нам сладок и приятен* (*A dym ojczyzny jest dla nas słodki i przyjemny*).

Pielewin kreatywnie wykorzystuje ten cytat, osadzając go w kontekście palenia papierosów. W jego interpretacji dym ojczyzny staje się dymem z papierosa, a sam produkt – marka Parliament – nabiera wydźwięku emocjonalnego i patriotycznego. Sugeruje to, że palenie Parliamentów może dostarczać podobnych doznań przyjemności i satysfakcji, jak te, które odczuwa człowiek w związku ze swoją ojczyzną.

Taki zabieg reklamowy miał na celu wywołanie związku emocjonalnego między produktem a głęboko zakorzenionymi uczuciami patriotycznymi, co mogło wzmocnić pozytywne skojarzenia z marką. Jednocześnie wykorzystanie cytatu z klasyki rosyjskiej literatury mogło budzić skojarzenia z wartościami kulturowymi i historycznymi, co z kolei mogło podnieść prestiż produktu w oczach konsumentów.

Tatarski wyobraża sobie plakat przedstawiający bulwar nad rzeką Moskwą, sfotografowany z mostu, na którym w październiku 1993 roku znajdowały się historyczne czołgi. W miejscu Białego Domu (siedziby parlamentu) umieszczono gigantyczną paczkę papierosów Parliament, a wokół niej bujnie rosną palmy, co jest komputerowym fotomontażem. Symbolika tej sceny odnosi się do historii Rosji i zachodzących w niej przemian. Zamiana Białego Domu na paczkę papierosów może sugerować przejście kraju w stronę konsumpcjonizmu oraz wskazywać na silny wpływ towarów i marketingu na życie społeczne.

Tłumaczenie tego fragmentu wygląda następująco:

[72]Deconquista: *Происхождение фразы «И дым Отечества нам сладок и приятен»*, https://pikabu.ru/story/proiskhozhdenie_frazyi_i_dyim_otechestva_nam_sladok_i_priyaten_7696391. (dostęp 29.08.2023).

147:5549167166

Na plakacie – fotografia bulwaru nad rzeką Moskwą, zrobiona z mostu, na którym w październiku 1993 roku stały historyczne czołgi. Na miejscu Białego Domu widzimy ogromne pudełko papierosów Parliament (montaż komputerowy). Dokoła gęsto rosną palmy. Slogan – cytat z Gribojedowa:
OJCZYSTE DYMY SŁODKIE SĄ I MIŁE
PARLIAMENT. (*Generation P*, s. 62)

Aby w pełni zrozumieć znaczenie omawianego sloganu oraz wymowę plakatu polski czytelnik musi dysponować określoną wiedzą historyczną i kulturową. Po pierwsze, aby zrozumieć fakt, dlaczego Biały Dom został zastąpiony na plakacie marką papierosów Parliament, musi wiedzieć, że jest to siedziba parlamentu Federacji Rosyjskiej. Po drugie, musi dysponować wiedzą, że na przełomie września i października w 1993 roku miał miejsce kryzys konstytucyjny powstały w wyniku sporu pomiędzy prezydentem Jelcynem a parlamentem. Spór ten doprowadził do oblężenia siedziby parlamentu przez siły konserwatywne Rady Najwyższej Federacji Rosyjskiej, a wydarzenia te stanowią istotne tło interpretacyjne dla plakatu. Po trzecie, musi znać dosłowne znaczenie nazwiska *Gribojedow* i jego etymologię.

Z kolei, cytat „Ojczyste dymy są słodkie i miłe" pochodzący z utworu Gribojedowa polski czytelnik może interpretować w kontekście patriotyzmu i miłości do ojczyzny bez znajomości utworu, z którego został zaczerpnięty. Fragment ten opisuje ważny moment, w którym bohater odkrywa inspirację dla przekazu reklamowego, łącząc aspekty historyczne i kulturowe z konsumpcją i nowoczesnością, które bez odpowiedniego przygotowania pozostają nieczytelne.

W powieści *Generation П* (*Generation P)* Pielewina odwołań intertekstualnych jest znacznie więcej. W jednym z nich odnajdujemy zdanie, które jest często cytowane w kontekście Rosji, jej nieprzewidywalności i braku możliwości jej zrozumienia:

UMOM ROSSIJU NYE PONYAT,
V ROSSIJU MOJNO TOLKO VYERIT.
«SMIRNOFF». (*Generation П*, s. 93)

148:5621029423

Obserwujemy tu ponadto zabieg mieszania języka rosyjskiego i angielskiego, który może być traktowany nie tylko jako interesujący chwyt literacki, ale także jako wskazanie na specyficzny charakter i sytuację kulturową Rosji w okresie transformacji po upadku ZSRR. Pielewin traktuje omawiany chwyt jako narzędzie do ukazania kontrastu między tradycyjnym dziedzictwem rosyjskim a napływem zachodniej kultury konsumpcyjnej. Na ten aspekt zwraca uwagę także Ewa Pańkowska w pracy *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*:

> W odniesieniu zaś do społeczeństwa rosyjskiego doby transformacji ustrojowej pomieszanie języków oznacza konieczność translacji pojęć jednej kultury na język innej kultury. Agencje reklamowe muszą przy reklamowaniu obcych produktów uwzględnić swoistość kulturową grupy docelowej – mentalność radziecką (rosyjską). Media jednak i tak mówią do ludzi w obcym dla nich języku, gdyż rosyjskich produktów nie ma, a reklamowane towary dla większości są niedostępnymi dobrami luksusowymi. W znaczeniu ogólnokulturowym i cywilizacyjnym pomieszanie języków jest cechą uniwersalną, związaną z rolą mediów elektronicznych i reklamy we współczesnym społeczeństwie. Wytworzona przez media elektroniczne kultura przypomina współczesną wieżę Babel. Media mówią różnymi językami i stylami naraz. W chaotycznym („eklektycznym") przekazie (telewizyjnym, reklamowym) wszystko można zestawić ze wszystkim, byle spełniony został podstawowy warunek, a mianowicie, żeby komunikat służył sprzedaży produktu[73].

W ten sposób więc Pielewin demaskuje w swojej powieści mechanizmy globalnej reklamy, ukazując jej zdolność do wchłaniania i przekształcania lokalnych wartości w narzędzia marketingowe.

Wyrażenie *Умом Россию не понять* pochodzi z czterowiersza Fiodora Tiutczewa – rosyjskiego poety romantycznego – pod tym samym tytułem:

> *Умом Россию не понять,*
> *Аршином общим не измерить:*

[73] E. Pańkowska: *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*. Białystok 2016, s. 180.

149:1098304843

У ней особенная стать –
В Россию можно только верить[74].

Wiersz ten został przetłumaczony na język polski przez Ryszarda Łużnego[75]:

Nie sposób pojąć jej rozumem.
Nie sposób zwykłą miarką mierzyć,
Ma w sobie tyle skrytej dumy,
Że w Rosję można tylko wierzyć.

W Internecie jednak bardziej popularne są inne tłumaczenia zawierające frazę „Rozumem Rosji nie ogarniesz…[76]", „Umysłem Rosji nie ogarniesz/nie zrozumiesz…" i inne, na przykład,

Umysłem Rosji nie zrozumiesz,
I zwykłą miarą jej nie zmierzysz:
Postać szczególną ona ma –
W Ruś można tylko wierzyć[77].

W przywołanym wierszu poeta wyraża przekonanie, że Rosję można pojąć poprzez wiarę w nią i głębokie zrozumienie jej kultury, historii i duszy narodowej. Tiutczew był bowiem znany z potrzeby wyrażania swej miłości do ojczyzny, miał także krytyczny stosunek wobec wpływu zachodnich wartości na rosyjską kulturę i duchowość. Patriotyczna twórczość Tiutczewa była odzwierciedleniem jego głębokiego przywiązania do ojczyzny i refleksji nad jej unikatowym charakterem[78].

Obecnie cytat ten jest często wykorzystywany w licznych dyskusjach na temat tożsamości i mentalności Rosji i jej mieszkańców. Odwołując się do tego hasła, *Smirnoff* dąży do stworzenia emocjonalnej więzi ze swoimi konsumentami, sugerując,

[74] Ф. Тютчев, https://www.culture.ru/poems/46430/umom-rossiyu-ne-ponyat. (dostęp 29.08.2023).
[75] Ф. Тютчев, https://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/trans/umomrossiju.html. (dostęp 13.05.2024).
[76] *Rozumem Rosji nie ogarniesz…?* Na przykład, to tytuł książki Piotra Fasta. Katowice 2010.
[77] F. Tiutczew, https://wiersze.fandom.com/wiki/Umys%C5%82em_Rosji_nie_zrozumiesz. (dostęp 29.08.2023).
[78] К. Н. Владимировна, https://obrazovaka.ru/analiz-stihotvoreniya/tyutchev/umom-rossiyu-ne-ponyat.html. (dostęp 29.08.2023).

150:9621344284

że marka uosabia esencję Rosji i jej bogate dziedzictwo kulturowe. Oznacza to, że wódka *Smirnoff* jest produktem, który reprezentuje ducha i mistykę Rosji, podkreślając znaczenie wiary i zaufania do marki.

W polskim tekście podany slogan reklamowy ulega lekkiej modyfikacji:

> *UMOM ROSSIYU NYE PONYAT,*
> *V ROSSIYU MOZHNO TOLKO VYERIT*. (*Generation P*, s. 80)

Slogan ten zawiera jednak elementy, które mogą pozostać niezrozumiałe ze względu na różnice językowe, kulturowe i kontekstualne. Sprzyja temu wybrana forma transliteracji – zgodna z normą angielską. Gra intertekstualna nie jest najprawdopodobniej dostępna polskiemu czytelnikowi, bowiem nie rozpozna on źródła cytowania i nie skojarzy danej frazy podanej w brzmieniu rosyjskim z powszechnie znanym hasłem „rozumem Rosji nie ogarniesz". Wyjaśniając decyzję tłumaczki, należy podkreślić, że dany slogan ma reklamować rosyjską wódkę, która jest sprzedawana i rozpoznawalna na całym świecie. Transliteracja ma podkreślać pochodzenie marki, zachowując jednocześnie możliwość dotarcia do szerokiego grona odbiorców. Próba przekładu na język polski mogłaby zatrzeć specyficzny charakter tego nawiązania. Takie rozwiązanie translatorskie może być również podyktowane chęcią zachowania gry dźwiękowej oryginału, która jest istotna dla odbioru danego przekazu reklamowego.

Następny przykład pochodzi z utworu *Священная книга оборотня* (*Święta księga wilkołaka*):

> *Он застонал. Удивительно. Нормального человека после такого удара по голове волновали бы вечные вопросы. А этот думал о телефонных звонках. Как писал Маяковский, «гвозди бы делать из этих людей, всем бы в России жилось веселей» (это он потом исправил на «крепче бы не было в мире гвоздей», а в черновике было именно так, сама видела»)*. (*Священная*…, s. 84)

Fragment ten opisuje reakcję bohatera na uderzenie w głowę. Narrator zauważa, że większość ludzi w takiej sytuacji odczuwałaby niepokój, zdenerwowanie lub stres. Bohater jednak zamiast refleksji nad istotnymi kwestiami, koncentruje się na telefonie,

151:1138861862

co zostaje opisane słowami: *гвозди бы делать из этих людей, всем бы в России жилось веселей*. Omawiany tu fragment to trawestacja znanych Rosjanom wersów: *гвозди бы делать из этих людей, крепче бы не было в мире гвоздей*. W powszechnej świadomości słowa te są przypisywane Władimirowi Majakowskiemu, w rzeczywistości jednak pochodzą z wiersza Nikołaja Tichonowa *Баллада о гвоздях* (*Ballada o gwoździach*)[79], co doprowadziło do błędnego przypisania autorstwa. Pielewin świadomie wykorzystuje to nieporozumienie, wpisując je w prowadzoną grę literacką i ukazując, jak intertekstualność oraz mechanizmy pamięci kulturowej wpływają na odbiór tekstów literackich.

Oto fragment przywołanego wiersza Majakowskiego:

Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца![80]

Ballada Tichonowa opisuje ludzi o „żelaznym" charakterze – silnych i odważnych, zdolnych niezłomnie znosić wszelkie życiowe przeciwności w imię wspólnej sprawy. Pochodzący z niej cytat dotyczy idei przemian społecznych i politycznych, w których siła i determinacja jednostek są kluczowe dla budowy lepszej rzeczywistości. Taką postawę odnajdujemy również w zachowaniu bohatera, który zamiast rozpamiętywać zaistniałą sytuację, skupia się na telefonie. *Гвозди бы делать из этих людей* to obecnie również znane rosyjskie powiedzenie.

W polskim tłumaczeniu interesujący nas tu fragment wygląda następująco:

> *Jęknął. Niesamowite. Normalnego człowieka po takim ciosie nurtowałyby problemy wieczności. A on myślał o telefonie. Jak pisał o takich ludziach Majakowski, „gdyby z nich gwoździe powykuwali, wszyscy na Rusi by balowali" (dopiero później poprawił na*

[79] Н. С. Тихонов: *Баллада о гвоздях*, https://tk-gvozd.ru/news/ballada-o-gvozdyax/. (dostęp 08.09.2023).
[80] В. В. Маяковский, https://teatr.audio/mayakovskiy-vladimir-svetit-vsegda-svetit-vezde (dostęp 09.09.2023).

152:7321771681

„świat by nie widział twardszych hufnali", a w brulionie było tak, sama widziałam). (*Święta*…s.78)

Ewa Rojewska-Olejarczuk nie skorzystała tu z istniejącego tłumaczenia *Ballady o gwoździach* autorstwa Wiesława Karczewskiego: *Mocni jak gwoździe ci ludzie prości, Nigdzie nie znajdziesz mocniejszych gwoździ*[81]. Zamiast tego zdecydowała się na własne tłumaczenie: *Gdyby z nich gwoździe powykuwali, świat by nie widział twardszych hufnali.* Mając na uwadze domniemaną wiedzę polskich czytelników, tłumaczka postanowiła zachować rytm i rymy, które w poezji odgrywają przecież zawsze bardzo istotną rolę. Tekst oryginalny zawiera wyraz *гвозди* (gwoździe), który został użyty w odniesieniu do ludzi. Narrator porównuje bohatera do gwoździa, sugerując, że jest on silny i wytrzymały. Polskie tłumaczenie zachowuje ten sam przekaz, co oznacza, że odczucia czytelnika będą analogiczne do tych, jakie towarzyszą odbiorcom oryginału. Jednakże polski odbiorca nie dostrzeże trawestacji znanego powiedzenia i gry cytatami, jaką Pielewin prowadzi z czytelnikiem rosyjskojęzycznym. To aspekt intertekstualny, który w przekładzie ulega osłabieniu.

Tłumaczenie Rojewskiej-Olejarczuk zachowuje sens oraz rytm oryginału, co stanowi jego mocną stronę. Ponadto w przekładzie widoczne są eksperymenty językowe i próby oddania formy wiersza, co też należy ocenić pozytywnie.

Jednak pewne straty semantyczne są nieuniknione, szczególnie w warstwie intertekstualnej. To właśnie ten aspekt – różnice w percepcji i utrata gry cytatami – stanowi główny problem w przekładzie, co starałam się wykazać w niniejszej analizie.

Kolejny przykład został zaczerpnięty z powieści *Ананасная вода для прекрасной дамы* (*Napój ananasowy dla pięknej damy*), z rozdziału *Thugowie*, w którym główni bohaterowie porwali łysego mężczyznę:

Он походил на колобка, который в юности имел беседу с медведем-прокурором и навсегда усвоил, что в России он просто малая булка, которая никуда ни от кого не уйдёт, – но постепенно приладился в этом скромном качестве, обжился и неплохо так покатил. (*Ананасная*..., s. 265)

[81] Dubowicz: *Nowe kierownictwo / Tragedia „Cyranki" / Czas motorowców*, https://www.naszbaltyk.com/wszystkie-kategorie/morze-kalendarium/2966-142-nowe-kierownictwo-tragedia-cyranki-czas-motorowcow. (dostęp 08.09.2023).

153:2960038088

Postać Колобка (Kołoboka), do której zostaje porównany porwany mężczyzna, pochodzi z rosyjskiej bajki ludowej o tym samym tytule. Nazwa bohatera odnosi się do jego okrągłego kształtu, a sama postać to ożywiona bułka, wypieczona przez dziadka i babcię, która pewnego dnia ucieka ze stołu, by zwiedzać świat. W trakcie wędrówki spotyka kolejno zająca, wilka i niedźwiedzia. Każde z tych zwierząt chce go zjeść. Wtedy Kołobok opowiada, że uciekł najpierw dziadkowi i babci, potem uciekał kolejnym napotkanym zwierzętom, a na koniec dodaje „Tobie też ucieknę!". Dopiero lisowi udaje się przechytrzyć Kołobka. Lis, udając, że nie słyszy jego słów, namawia Kołobka, by ten wtoczył się na jego język, po czym go zjada. Postać lisa jest pojawia się tutaj nieprzypadkowo, bowiem w wielu kulturach jest on symbolem sprytu, przebiegłości i inteligencji[82]. Lisy są ponadto uważane za mistrzów manipulacji i podstępu. Bajka, o której tu mowa, jest powszechnie znana w Rosji i często opowiadana dzieciom jako historia o sprycie i umiejętności unikania niebezpieczeństw.

Nawiązanie do tej bajki w przytoczonym fragmencie jest z pewnością zamierzonym zabiegiem pisarza. Porwany bohater i Kołobok są wyraźnie podobni, jeśli chodzi o wygląd zewnętrzny. Analogię odnajdujemy również w ich sytuacji życiowej. Mężczyzna został porwany i podobnie jak Kołobok chce uciec swoim oprawcom. Negatywny obraz oprawców intensyfikuje zdanie *беседа с медведем-прокурором*, które nawiązuje z kolei do przysłowia *Закон – тайга, прокурор – медведь* oznaczającego bezprawie i brak sprawiedliwości.

Narrator sugeruje, że porwany bohater jest w Rosji osobą nikomu nieznaną i niemającą wpływów. Fragment ten można więc odczytać jako aluzję do sytuacji politycznej i braku demokracji w Rosji. Kołobok w tym kontekście symbolizuje człowieka, który nie mając możliwości zmiany rzeczywistości, próbuje się do niej dostosować – toczy się naprzód, choć w istocie pozostaje bezsilny wobec otaczającego go systemu.

Omawiany fragment został przetłumaczony na język polski w następujący sposób:

[82] „Lis symbolizuje złodziejstwo, oszustwo, fałsz, obłudę, niewdzięczność, egoizm, tchórzostwo, żarłoczność, krwiożerczość, pochlebstwa, podstęp, fortel, obłudę, chytrość, przebiegłość, spryt, samochwalstwo, płodność, cierpliwość, ostrożność, skrytość": *Słownik symboli literackich*, https://www.bryk.pl/slowniki/slownik-symboli-literackich/101619-lis. (dostęp 13.05.2024).

154:4556258190

Przypominał bochenek z rosyjskiej bajki, który w młodości miał rozmowę z niedźwiedziem prokuratorem i zapamiętał raz na zawsze, że w Rosji jest po prostu małą bułką, która nigdy przed nikim nie ucieknie; z czasem przywykł do tego skromnego statusu, jakoś się urządził i całkiem gładko się turlał. (*Napój*…, s. 265)

W oryginale najważniejszą rolę odgrywa słowo *Колобок*, zaś w tłumaczeniu w charakterze ekwiwalentu wykorzystano wyrażenie *bochenek z rosyjskiej bajki*. Zastosowany został zatem ekwiwalent opisowy, który powoduje, że polski czytelnik nie wie, o jaką konkretnie bajkę chodzi. Dodatkowo, zastosowany odpowiednik wywołuje nieco inne konotacje – Kołobok jest okrągłą, puszystą bułką, a nie bochenkiem chleba. Dostrzegalna jest również pewna niekonsekwencja w kwestii wyboru ekwiwalentu. Najpierw bowiem pojawia się *bochenek chleba (przypominał bochenek)*, a potem – *mała bułka (jest po prostu małą bułką)*. Taki zabieg może powodować zamieszanie w odbiorze i osłabiać zamierzony przez autora efekt intertekstualny.

Brak odwołania do konkretnego utworu sprawia również, że każdy polski czytelnik może wyobrazić sobie ten bochenek (lub małą bułkę) inaczej, podczas gdy każdy czytelnik oryginału będzie miał przed oczyma obraz zakorzeniony w kulturze. Należy również dodać, że tłumaczka zdecydowała się na zastosowanie ekwiwalentu opisowego, mimo że w języku polskim istnieje tłumaczenie kanoniczne bajki – *колобок* jako *kołaczyk*. Zastosowanie tego odpowiednika pozwoliłoby zachować więcej oryginalnych konotacji i ułatwiłoby polskiemu odbiorcy identyfikację nawiązania do bajki.

Kolejny problem stanowi zwrot *с медведем-прокурором* (z niedźwiedziem prokuratorem). Z jednej strony, jest to fragment przysłowia, z drugiej zaś – odwołanie do fabuły bajki (jednym z bohaterów, z którym rozmawiał Kołobok, był niedźwiedź). W polskim tłumaczeniu nie udało się zachować tego odniesienia, co powoduje utratę dodatkowej warstwy znaczeniowej. Niemniej, polski czytelnik jest w stanie odczytać zawartą w tekście aluzję do sytuacji politycznej w Rosji, co stanowi znaczący aspekt interpretacyjny tego fragmentu.

Przykłady te pokazują, że tłumaczenie literackie dzieł o wysokim nasyceniu odniesień intertekstualnych wymaga nie tylko precyzji językowej, ale również

155:5174778127

znajomości kontekstów kulturowych, które nadają tekstowi jego pełne znaczenie. Proces tłumaczenia musi zatem uwzględniać strategię równoważenia wierności oryginałowi z potrzebą adaptacji, która pozwala czytelnikowi obcego kręgu kulturowego zbliżyć się do sensu i wymowy tekstu.

156:1147641463

ROZDZIAŁ V

Parateksty w twórczości Pielewina

5.1 Parateksty – między autorem a czytelnikiem

Termin *paratekst* ma dość krótką historię i jest pomijany w większości słowników i encyklopedii [1]. Jak dotąd głównym źródłem informacji na temat paratekstów pozostają prace naukowe Gérarda Genette'a, które dla wielu naukowców stały się punktem wyjścia do dalszych badań. Należy przy tym zaznaczyć, że refleksje dotyczące tego problemu pojawiły się w polskich badaniach znacznie wcześniej niż w pracy francuskiego badacza. Już bowiem kilka lat przed G. Genette'em Danuta Danek zwracała uwagę na tego typu jednostki. Badaczka nie posługiwała się terminem „paratekst", jednakże badała elementy tekstu w kontekście granicy dzieła literackiego i traktowała je jako nieodłączne części utworu[2].

U podstaw teorii Genette'a leży pojęcie *paratekstualności*, którym badacz początkowo określał związki jednego tekstu z tekstami wcześniejszymi. W 1982 roku w pracy *Palimpsestes. La Littérature au second degré*[3] badacz opisał pięć typów relacji transtekstualnych. Związki jednego tekstu z tekstami wcześniejszymi nazwał *hipertekstualnością*, natomiast *paratekstualność* odniósł do nawiązań zachodzących

[1] Nie odnalazłam terminu *paratekst* w: *Wielki słownik języka polskiego* PAN, https://wsjp.pl/szukaj/podstawowe/wyniki?szukaj=paratekst. (dostęp 21.11.2024); *Słownik języka polskiego* PWN, https://sjp.pwn.pl/szukaj/paratekst%20.html. (dostęp 21.11.2024); *Encyklopedia* PWN, https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/paratekst%20.html. (dostęp 21.11.2024); *Литературная энциклопедия терминов и понятий* под ред. А.Н. Николюкина. Москва 2001; oraz *Словопедия* http://www.slovopedia.com/search.html. (dostęp 21.11.2024).

[2] W 1980 roku Danuta Danek dała temu wyraz w książce *Dzieło literackie jako książka*, przedstawiając możliwości istnienia wielu odmian tekstów okalających i współbrzmiących z tekstem głównym, takich jak tytuły, przedmowy, spisy rzeczy, indeksy itp. Pokazała związek istniejący między tytułem, przedmową, spisami rzeczy, elementami niewerbalnymi a poetyką gatunku: B. Tokarz: *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 8, *Parateksty w odbiorze przekładu*, cz. 1, 2017, s. 8.

[3] G. Genette: *Palimpsestes. La Littérature au second degré.* Paris 1982.

157:9526923789

między tekstem zasadniczym a wszelkiego typu jednostkami, które mu towarzyszą[4]. Samo pojęcie *paratekst* Genette scharakteryzował dopiero w 1987 roku w pracy *Seuils*:

> Paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public. More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a threshold, or – a word Borges used apropos of a preface – a «vestibule» that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an «undefined zone» between the inside and the outside, a zone without any hard and fast boundary on either the inward side (turned toward the text) or the outward side (turned toward the world's discourse about the text) […][5].

Według Genetta paratekst pełni kluczową rolę w procesie prezentacji i recepcji tekstu, umożliwiając jego zaistnienie w przestrzeni publicznej jako książki. Francuski badacz dodaje, że paratekst nie jest jedynie granicą między tekstem a światem zewnętrznym, lecz raczej *progiem* – przestrzenią przejściową, która zachęca czytelnika do wejścia w świat utworu lub odwrotnie, do rezygnacji z jego lektury. Paratekst działa jako forma strategii komunikacyjnej autora, wpływając na percepcję tekstu i jego interpretację. Według autora komunikaty paratekstowe nie są jednolite. Niektórym książkom brakuje przedmowy, niektórzy autorzy odmawiają udzielania wywiadów, a w niektórych okresach nie było obowiązku podawania nazwiska autora ani nawet tytułu dzieła. Środki i formy paratekstu nieustannie się zmieniają, w zależności od epoki, kultury, gatunku, autora, dzieła i wydania. Współczesna epoka medialna znacząco rozszerzyła zakres dyskursów towarzyszących tekstom, które w świecie klasycznym, a tym bardziej w starożytności i średniowieczu, były w dużej mierze nieznane. W tamtych czasach teksty funkcjonowały często w niemal surowej formie jako rękopisy pozbawione ustalonej oprawy paratekstowej. Jednak nawet wtedy proces transkrypcji lub przekaz ustny wprowadzały elementy materializacji, które mogły generować efekty paratekstowe. W konsekwencji można uznać, że tekst całkowicie pozbawiony paratekstu nigdy nie istniał. Według autora zdarzają się jednak przypadki paratekstów

[4] G. Genette: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Tłum. A. Milecki. Paris 1982, s. 107.
[5] G. Genette: *Paratexts. Thresholds of interpretation. Introduction*. Tłum. z franc. J. E. Lewin. Cambridge 2001, s. 1–2.

158:2855700100

istniejących bez związanych z nimi tekstów – dzieł zaginionych lub niedokończonych, znanych wyłącznie z tytułów (np. niektóre posthomeryckie eposy, tragedie greckie, czy projekty literackie, takie jak *La Bataille des Thermopyles* Flauberta)[6].

Przy analizie elementów paratekstowych, badacz przyjmuje podejście oparte na określeniu ich wyznaczników przestrzennych (spatial), czasowych (temporal), materialnych (substantial), pragmatycznych (pragmatic) i funkcjonalnych (functional). W praktyce oznacza to odpowiedzi na pytania: gdzie (lokalizacja elementu względem tekstu głównego), kiedy (moment pojawienia się oraz możliwość późniejszego usunięcia), jak (sposób istnienia: werbalny czy inny), od kogo i do kogo (nadawca i adresat), oraz po co (funkcja przekazu)[7].

Element paratekstowy, jeśli przyjmuje materialną formę, musi posiadać określoną lokalizację, którą można umiejscowić w relacji do samego tekstu głównego. Może on znajdować się bezpośrednio wokół tekstu – w obrębie tego samego tomu – lub w większej (a czasem bardziej strategicznej) odległości. W obrębie tego samego tomu umieszczone są elementy takie jak tytuł, przedmowa, a także niektóre struktury wewnętrzne, np. tytuły rozdziałów czy przypisy. Gérard Genette określa tę kategorię mianem perytekstu. Z kolei elementy znajdujące się poza fizycznym obszarem tomu, lecz nadal związane z jego odbiorem (np. recenzje, wywiady z autorem, komentarze medialne), należą do drugiej kategorii, którą Genette nazywa epitekstem[8].

Parateksty można klasyfikować również według czasu ich powstania, co określa ich status temporalny. Zgodnie z koncepcją Gérarda Genette'a wyróżnia się trzy typy paratekstów, różniące się momentem ich powstania w stosunku do tekstu głównego. Parateksty wcześniejsze (prior paratext) pojawiają się przed publikacją tekstu i obejmują takie elementy jak prospekty, zapowiedzi nadchodzących wydań czy wstępne wersje przedmów. W momencie publikacji tekstu głównego tworzone są parateksty oryginalne (original paratext). Do tej kategorii należą przedmowy do pierwszego wydania, dedykacje, noty od autora czy projekt okładki, które kształtują pierwszy kontakt odbiorcy z utworem. Parateksty późniejsze (later paratext) – powstają po

[6] Ibidem, s. 1–4.
[7] Ibidem, s. 4.
[8] Ibidem, s. 4–5.

159:9324998186

publikacji dzieła, a ich zadaniem jest reagowanie na jego odbiór i interpretacje. Genette wyróżnia w tej grupie szczególnie parateksty tworzone wkrótce po pierwszym wydaniu, które mogą obejmować dopiski do kolejnych wydań, posłowia czy zmienione przedmowy. Genette rozróżnia również parateksty na podstawie ich związku z życiem autora. Parateksty powstałe za życia autora (anthumous paratext) – to elementy, które autor stworzył sam lub miał nad nimi bezpośrednią kontrolę. Parateksty powstałe po śmierci autora (posthumous paratext) – są to elementy opracowane pośmiertnie przez wydawców, redaktorów lub inne osoby.

Genette podkreśla również, że element paratekstowy może pojawić się w dowolnym momencie, ale równie dobrze może zniknąć – tymczasowo lub definitywnie. Element, który zostaje usunięty – na przykład w wyniku nowego wydania – może ponownie pojawić się w jeszcze późniejszej wersji dzieła.

Genette zauważa też, że paratekst może przybierać różnorodne formy w zależności od swojego statusu materialnego (substantial status). Mogą to być elementy tekstowe, takie jak tytuły, przedmowy czy wywiady, wizualne, na przykład ilustracje, materialne, jak wybory typograficzne lub faktograficzne, data publikacji czy wiek autora. Oprócz tego wskazuje, że na odbiór dzieła mogą wpływać różne czynniki związane z autorem lub czasem powstania utworu – płeć autora może kształtować sposób, w jaki czytelnik interpretuje tekst – powieść napisaną przez kobietę odbiera się inaczej niż tę, której autorem jest mężczyzna. Podkreśla również rolę historycznego kontekstu dzieła. Zauważa, że podziw dla utworu jest zawsze osadzony w historii, co oznacza, że świadomość epoki, w której powstał tekst, rzadko pozostaje bez wpływu na jego interpretację[9].

Następny wyznacznik to status pragmatyczny (pragmatic status). Gérard Genette analizuje siłę illokucyjną (illocutionary force) paratekstu, czyli jego moc oddziaływania na interpretację tekstu. Paratekst może pełnić różne role w zależności od swojego charakteru. Jedną z nich jest funkcja informacyjna, polegająca na przekazywaniu podstawowych danych, takich jak nazwisko autora czy data publikacji. W innych

[9] Ibidem, s. 7–8.

160:7743701060

przypadkach paratekst może wyrażać intencje autora lub interpretacje wydawcy, co jest typowe dla przedmów i wskazań gatunkowych umieszczanych na okładkach książek.

Kolejnym aspektem paratekstu jest wyjaśnianie decyzji autora, takich jak wybór pseudonimu czy tytułu dzieła. Może on także pełnić funkcję zobowiązującą, na przykład poprzez określenie gatunku tekstu, co wiąże się z określonymi oczekiwaniami wobec treści, jak obietnica przedstawienia prawdy w autobiografii czy fikcyjności w powieści. Dodatkowo, elementy paratekstowe mogą mieć charakter doradczy lub rozkazujący. Przykładem są przedmowy, które nakazują czytać książkę w określony sposób, bądź fragmenty paratekstu, które pozwalają czytelnikowi na wybór porządku lektury.

Paratekst może także wykazywać cechę performatywną, co oznacza, że sama jego obecność może stanowić akt wykonawczy, jak ma to miejsce w przypadku dedykacji książki. Genette podkreśla, że wszystkie te elementy paratekstowe mają charakter heteronomiczny i pełnią funkcję pomocniczą w stosunku do głównego tekstu. Paratekst nigdy nie jest autonomiczny – zawsze pozostaje podporządkowany tekstowi, który wspomaga, uzupełnia lub komentuje.

Parateksty mogą być adresowane do różnych grup odbiorców, jednak ze względu na ich zróżnicowane funkcje konieczne jest dokonanie pewnych rozróżnień. Niektóre elementy paratekstowe, takie jak tytuł książki czy wywiad, są skierowane do szerokiej publiczności, czyli do każdego, kto zetknie się z dziełem. Inne, jak przedmowa, są przeznaczone bardziej specyficznie dla czytelników danej książki, choć także z pewnymi ograniczeniami.

Genette zwraca uwagę na istnienie paratekstów adresowanych wyłącznie do określonych grup odbiorców. Przykładem jest paratekst publiczny (public paratext), obejmujący treści skierowane do krytyków literackich lub księgarzy. Z kolei paratekst prywatny (private paratext) to treści przeznaczone dla osób, które mogą, ale nie muszą być znane publicznie, a które nie powinny upowszechniać tych informacji. Najbardziej osobistą kategorią paratekstu jest paratekst intymny, który autor kieruje wyłącznie do

161:2188922139

siebie samego. Może on przybierać formę zapisków w dzienniku lub notatek, które nie są przeznaczone do publicznego odbioru, niezależnie od ich treści (intimate paratext)[10].

Omawiając z kolei status funkcjonalny paratekstu, Genette podkreśla, że paratekst w swojej istocie jest dyskursem heteronomicznym, czyli podporządkowanym tekstowi właściwemu, a jego funkcjonalność polega na wspieraniu, a nie samodzielnym istnieniu. Status funkcjonalny odnosi się do tego, w jaki sposób poszczególne elementy paratekstowe, takie jak tytuł, przedmowa czy dedykacja, pełnią określone role. Genette wyjaśnia, że funkcje paratekstu nie wynikają z prostych wyborów alternatywnych, jak ma to miejsce w przypadku klasyfikacji statusu danego elementu, lecz są bardziej złożone i często wielofunkcyjne. Oznacza to, że różne elementy paratekstowe pełnią swoje funkcje w zależności od sposobu ich użycia i relacji do tekstu głównego[11].

O paratekstach można myśleć także jako o elemencie nawiązującym relację z adresatem. „Paratekst może między innymi informować o tekście (fabule, wątkach, realiach, jego idei itp.), ujawniać intencję autora, pomóc we właściwej jej deszyfracji, a nawet interpretować utwór” [12]. Jest to zatem komunikat poszukujący swojego odbiorcy i ustanawiający połączenie między tekstem a czytelnikiem.

Parateksty ułatwiają konkretyzację książki i pełnią rolę swego rodzaju przewodnika dla czytelnika, wskazując na powody, dla których warto zapoznać się z danym dziełem. Stanowią także istotne narzędzie perswazji i oceny, oddziałując na odbiorcę zarówno przed lekturą, jak i po jej zakończeniu[13].

W związku z tym należy zgodzić się zgodzić się z Iwoną Loewe, która funkcję paratekstow określa „jako prezentacyjno-rekomendującą z różnym nasileniem obu członów w konkretnych realizacjach” [14].

Parateksty, jak już wskazywałam, były przedmiotem badań również polskich naukowców. Oprócz cytowanych już – Danuty Danek i Iwony Loewe – istotny wkład

[10] Ibidem, s. 8–10.
[11] Ibidem, s. 12–13.
[12] M. Uździcka: *Paratekst w literaturze fantasy (na podstawie glosariusza)*. „Acta Universitatis Wratislaviensis”. Nr 4046 Literatura i Kultura Popularna XXVI, 2020, s. 155.
[13] I. Loewe: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Katowice 2007, s. 23.
[14] Zdaniem badaczki „paratekst ma w mniej lub bardziej obszerny sposób przedstawić tekst właściwy, wyzyskując w tym celu streszczenie lub omówienie, by dać obraz tematu (przedmiotu, treści) dzieła, ale ma także – stosując rożne strategie – ujawnić powód, dla którego warto z dziełem się zapoznać”: I. Loewe: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Katowice 2007, s. 23.

162:7388558030

do badań nad tymi jednostkami wniosła także Danuta Szajnert, która definiuje je następująco:

> Miejsca, w których prezentuje się wskazówki co do sposobów odczytania tekstu oraz refleksje o własnych dokonaniach pisarskich, to – obok pozaliterackich wypowiedzi o charakterze programowym oraz ogromnego i stale rosnącego obszaru metaliteratury (wypowiedzi w literaturze o literaturze, w dziele o dziele)[15].

Według autorki

> [p]aratekstami są m.in.: nazwiska autorów, tytuły, podtytuły i śródtytuły, motta, przypisy i noty innego rodzaju oraz wkładki reklamowe, notatki na obwolucie, opasce czy skrzydełku okładki, a także dedykacje, przedmowy, wstępy, prologi i posłowia - wszystko to, co znajduje się wokół tekstu, blisko niego, w przestrzeni tego samego woluminu. Mianem paratekstu określa się też publiczne i prywatne przekazy usytuowane jeszcze wokół tekstu, ale w większej od niego odległości przestrzennej, na zewnątrz książki. Byłyby to zatem z jednej strony wywiady, rozmowy, debaty, polemiki, opublikowane autokomentarze, glosy itp., z drugiej – listy, odpowiednie fragmenty dzienników intymnych, a nawet ustne wyznania autora. Wszystkim zjawiskom paratekstualnym przysługuje ten sam graniczny (między tekstem a światem oraz między tekstem i wypowiedziami o tekście) status, wszystkie mają charakter wtórny, podporządkowany, posiłkowy względem tekstu, który stanowi rację ich bytu[16].

Badaczka ta koncentruje się na analizie paratekstów, takich jak autokomentarze, które występują jako samodzielne teksty w formie przedmów, strony tytułowe czy wywiady z pisarzem. Zajmuje się także strategiami, dzięki którym autor paratekstów zaznacza swoją obecność. Szajnert podkreśla, że w relacji między autorem a osobą autora kluczową rolę odgrywa rzeczywista stawka w interakcji z odbiorcami[17].

Paratekstami zajmowała się także Romualda Piętkowa, jednakże przedmiotem jej zainteresowania są przede wszystkim funkcje tych jednostek w dyskursie naukowym.

[15]D. Szajnert: *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*. Łódź 2011, s. 203.
[16] Ibidem, s. 203–204.
[17] Ibidem, s. 51.

163:1420341397

W swoich pracach *Paratekst w tekstach naukowych – informacja i/lub reklama*[18], *Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja?*[19], *Paratekstualność w dyskursie naukowym*[20], *Gatunki paratekstualne wobec prototypu stylu naukowego*[21] badaczka analizuje zmiany, jakie zachodzą w stylu naukowym pod wpływem gatunków paratekstualnych, wskazując na wzrost subiektywności i perswazyjności na różnych poziomach danego typu tekstów.

Istotny wpływ na rozwój badań nad paratekstami na polskim gruncie miała również praca wspomnianej już Iwony Loewe *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Loewe przez paratekst rozumie

> taki tekst, który eskortuje tekst właściwy, bazę, tekst pełny, wytwór działalności kulturowej człowieka (tzw. osoba trzecia wobec autora korpusu), często wielokodowy, w którym jednak udział (mniej lub bardziej znaczący) ma kod werbalny. Paratekst ma za zadanie uczynić z korpusu tekst łatwo dostępny w projektowanym dla niego środowisku odbiorczym, a środowisko to uczynić jak najliczniejsze. W tym celu ma zaprezentować tekst właściwy (w tożsamym środowisku nadawczym) i zachęcić do jego odbioru, pozostawiając możliwość interpretacji samemu odbiorcy[22].

Jak widać, definicje i podejścia do pojęcia paratekstu są wieloaspektowe. Na potrzeby niniejszej pracy przyjęłam jednak ogólne rozumienie paratekstu jako tekstu, który towarzyszy tekstowi właściwemu, stanowiąc jego dopełnienie i przewodnik interpretacyjny:

> [tekst] który eskortuje tekst właściwy, bazę, tekst pełny, wytwór działalności kulturowej człowieka […]"[23] oraz jako „miejsca, w których prezentuje się wskazówki co do sposobów odczytania tekstu oraz refleksje o własnych dokonaniach pisarskich, to – obok pozaliterackich wypowiedzi o charakterze programowym oraz ogromnego i stale

[18]R. Piętkowa*: Paratekst w tekstach naukowych – informacja i/lub reklama*. W: *Stylistyka a pragmatyka*. Red. B. Witosz. Katowice 2001, s. 201–211.
[19] R. Piętkowa: *Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja*? W: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 2. *Tekst a gatunek*. Red. D. Ostaszewska. Katowice 2004, s. 230–245.
[20]R. Piętkowa: *Paratekstualność w dyskursie naukowym*. W: *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i poetyki*. Red. M. Ruszkowski. Kielce 2004, s. 119–134.
[21]R. Piętkowa: *Gatunki paratekstualne wobec prototypu stylu naukowego*. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T.3. *Gatunek a odmiany funkcjonalne*. Red. D. Ostaszewska. Katowice 2007, s. 143–159.
[22] I. Loewe: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Katowice 2007, s. 23.
[23] Ibidem.

164:4539731117

rosnącego obszaru metaliteratury (wypowiedzi w literaturze o literaturze, w dziele o dziele)[24].

5.2 Parateksty jako wyzwanie przekładowe

Jak już podkreślałam, podział na peryteksty i epiteksty, zaproponowany przez Genette'a, jest niezwykle przydatny, ponieważ pozwala uwzględnić różne formy wypowiedzi otaczające tekst zarówno wewnątrz (peryteksty), jak i na zewnątrz (epiteksty). Bożena Tokarz zauważa, że:

> [w] tłumaczeniu możliwy obszar perytekstów rozszerza się, ponieważ są one miejscem, w którym następuje «transakcja» między tłumaczem a autorem oraz między tłumaczem a czytelnikiem i jego wyobrażeniem o autorze. Wielkość owej przestrzeni zależy nie tylko od rodzaju kodów (werbalny, plastyczny, muzyczny itp.) i osób uczestniczących, lecz przede wszystkim od funkcji konstrukcyjnej paratekstu; od tego czy jest on elementem budującym jednorodną całość z tekstem głównym […]"[25].

Badaczka twierdzi, że parateksty odzwierciedlają koncepcję przekładu, a także strategię tłumacza, jego stosunek do obcości oraz sposób, w jaki postrzega funkcję tłumaczenia w kulturze docelowej. Podkreśla ponadto, że parateksty „określają świadomość literacką i kulturową jednostek i epoki. Pozostając w ścisłym związku z tekstem głównym, tworzą nową rzeczywistość literacką i mentalną w oparciu o sposób zapośredniczenia oryginału w drugim języku, literaturze i kulturze"[26].

Podczas tłumaczenia spotykamy się z przejawami odmiennych kultur, co przyczynia się do zróżnicowania rodzajów i funkcji paratekstów, a także skomplikowania mechanizmów ich wykorzystania[27].

[24] D. Szajnert: *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*. Łódź 2011, s. 203.
[25] B. Tokarz: *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 8, cz. 1, 2017, s. 16.
[26] Ibidem.
[27] E. Skibińska: *Od redakcji.* „Między Oryginałem a Przekładem" XVI. *Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska, 2011, s. 8.

165:1558458094

> Istnieje związek między paratekstami a strategią tłumacza, stosunkiem do obcości oraz koncepcją funkcji przekładu w perspektywie kultury przyjmującej, reprezentowaną przez tłumaczy, krytyków i badaczy. Paradoksalnie, dążąc w założeniu do obiektywizmu, stanowią one świadectwo manipulacji w zakresie lektury w imię subiektywizmu interpretacji lub tzw. interpretacji właściwej, która nie istnieje. Zawsze określają świadomość literacką i kulturową jednostek i epoki. Pozostając w ścisłym związku z tekstem głównym, tworzą nową rzeczywistość literacką i mentalną w oparciu o sposób zapośredniczenia oryginału w drugim języku, literaturze i kulturze[28].

W procesie analizy tekstu literackiego często pomijany jest fakt, że to nie autor dzieła oryginalnego kieruje naszą percepcją tekstu, lecz właśnie tłumacz, który stara przekazać jego treść, zachować sens, a także towarzyszący mu kontekst kulturowy oraz wszelkie niuanse językowe i pozajęzykowe. Najczęściej jednak postać tłumacza pozostaje w ukryciu, chociaż w ostatnich latach takie postrzeganie go ulega zmianie[29]. Konsekwencją nowego podejścia do figury tłumacza, „zwrotu" w jego stronę jest to, że tłumacz zaczyna być odbierany jako postać kreatywna, mająca wpływ na charakter transferu kulturowego, w którym czynnie uczestniczy. Jednym z przejawów aktywności tłumacza są właśnie parateksty.

W niniejszym rozdziale skoncentruję się na paratekstach, a konkretniej na perytekstach, takich jak tytuły, podtytuły, przypisy oraz inne elementy, które wpływają na odbiór i interpretację utworu. Analizując ich tłumaczenia w wybranych dziełach Wiktora Pielewina, zamierzam nie tylko przyjrzeć się strategiom zastosowanym w tym procesie, ale także zidentyfikować wyzwania, przed którymi stają tłumacze pracujący nad tymi elementami. Przeprowadzona analiza może ponadto dostarczyć informacji na temat roli paratekstów we współczesnej literaturze rosyjskiej (zwłaszcza postmodernistycznej) oraz ich wpływu na recepcję tekstów przez czytelników

[28] B. Tokarz: *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 8, cz. 1, 2017, s. 16.

[29] Na rosnące zainteresowanie figurą tłumacza wskazują chociażby liczne pozycje poświęcone temu zagadnieniu. Zob., na przykład. *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych.* Red. J. Kita-Huber, R. Makarska. Kraków 2020; J. Jarniewicz: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków 2012; L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London 1995; J. Brzozowski: *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*. Kraków 2011; M. Heydel: *„Gorliwość tłumacza". Przekład poetycki w tworczości Czesława Miłosza*. Kraków 2013; A. Romanowska: *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*. Kraków 2017.

166:9391177040

reprezentujących różne przestrzenie kulturowe – tak rodzimą, jak i inne. Paratekst bowiem „ma za zadanie uczynić z korpusu tekst łatwo dostępny w projektowanym dla niego środowisku odbiorczym, a środowisko to uczynić jak najliczniejsze”[30].

5.3 Tytuł jako klucz – O przekładzie tytułów powieści Pielewina

Analizę materiału egzemplifikacyjnego rozpocznę od tytułu, który jest niezbędnym i integralnym elementem każdego utworu, pozwalającym wyróżnić go spośród innych. Jest on także zwieńczeniem twórczości samego autora[31]. Nic więc dziwnego, że tytuły stanowią najczęstszy obiekt badań w zakresie paratekstów. Nie inaczej dzieje się w przypadku prozy Wiktora Pielewina. Parateksty w jego powieściach były przedmiotem zainteresowania takich badaczy jak: Jolanta Lubocha-Kruglik i Kadisza Nurgali, Oksana Małysa, Natalia Szachmetowa, Irina Galkina oraz Natalia Olizko[32]. W pracach wymienionych badaczek analizowane były tytuły takich powieści jak: *Generation П*, *Чапаев и Пустота*, *Т*, *Жизнь насекомых*, *Любовь к трем Цукербринам*, *Омон Ра*, *S.N.U.F.F.*, *Iphuck 10, Бэтман Аполло* oraz *Empire V*[33].

Spośród najnowszych utworów poza nurtem dotychczasowych badań pozostają m.in. *Ананасная вода для прекрасной дамы, Шлем ужаса: Креатифф о Тессе и Минотавре* i *Священная книга оборотня*, na których skupię się w części.

Jak zauważają J. Lubocha-Kruglik i K. Nurgali:

[30] I. Loewe: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Katowice 2007, s. 23.
[31] M. Ślawska: *Tytuł – najmniejszy tekst prasowy.* „Rocznik Prasoznawczy”, R. 2, 2008, s. 117.
[32] Н. Р. Шахметова: *Сатирические аллюзии заглавий романов Виктора Пелевина*. «Известия Волгоградского государственного педагогического университета», 2019, s. 230–234; J. Lubocha-Kruglik, K. Nurgali: *Паратексты автора и переводчика (на материале произведений Виктора Пелевина). „*Przegląd Rusycystyczny”. Nr 2, 2021, s. 110–127, J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa: *Gra (z) tekstem, gra z czytelnikiem. Kilka uwag o polskim przekładzie powieści Wiktora Pielewina T.* „Przegląd Rusycystyczny”. Nr 1, 2018, s. 129–142, И. В. Галкина: *Паратекстуальность в романе В. Пелевина «Generation П».* https://cyberleninka.ru/article/n/paratekstualnost-v-romane-v-pelevina-generation-p/viewer. (dostęp 07.05.2024). Н.С. Олизько: *Паратекст Виктора Пелевина*, https://cyberleninka.ru/article/n/paratekst-viktora-pelevina. (dostęp 07.05.2024).
[33] Spośród wskazanych autorów jedynie prace J. Lubochy-Kruglik, O. Małysy oraz K. Nurgali poświęcone są paratekstom W. Pielewina w aspekcie przekładowym.

167:6285162809

parateksty w przekładach posiadają szczególny status. Przetłumaczone dzieło zawsze pozostaje tworem swojego autora, choć funkcjonuje w nieco inny sposób. Pierwszym sygnałem tego nowego sposobu funkcjonowania jest przedtekstowa jednostka paratekstu, czyli tytuł – nie zawsze zmieniony, ale (prawie) zawsze występujący w innym języku[34].

Hanna Biaduń-Grabek oraz Józef Grabek z kolei zauważają, że

[p]rzystępując do przekładu tytułu, tłumacz musi ustalić, jaka jest relacja między tytułem oryginału i jego treścią (odniesienie do treści, przenośnia, cytat, odniesienie społeczno-kulturowe). Dopiero po takiej analizie może spróbować podjąć decyzję o formie i treści tytułu w języku docelowym. Tytuł w języku docelowym musi spełniać podobną rolę jak w języku oryginału, co może się wiązać w wieloma zmianami związanymi z konwencjami językowymi i osadzeniem społeczno-kulturowo-historycznym. Może się więc zdarzyć, że tłumaczenie jest dosłowne, częściowo ekwiwalentne lub też nieekwiwalentne. Tytuły są jedną z niewielu form, których tłumaczenie nieekwiwalentne może być tłumaczeniem dobrym[35].

Analizę rozpocznę od tytułu utworu *Ананасная вода для прекрасной дамы*[36] zawierającego opowiadania poświęcone problemom współczesnego świata, których konsekwencją jest cierpienie ludzi. Tematem przewodnim jest tu wojna tocząca się zarówno na zewnątrz – między krajami, jak i wojna tocząca się wewnątrz samego człowieka. Ostatnie z powiadań wchodzących w skład tomu przedstawia historię preegzystencji duszy Maszy, tytułowej „pięknej damy", do której tak właśnie zwraca się Anioł. Anioł i Masza – nienarodzona jeszcze córka rosyjskiego oligarchy – prowadzą rozmowy o tym, jak wygląda obecnie świat. Po wyjaśnieniach Anioła Masza

[34] J. Lubocha-Kruglik, K. Nurgali: *Паратексты автора и переводчика (на материале произведений Виктора Пелевина). „*Przegląd Rusycystyczny". Nr 2, 2021, s. 22. (Przekł. K.J.).
[35] H. Biaduń-Grabek, J. Grabek: *Kilka uwag o przekładzie tytułów na podstawie tłumaczeń niemiecko-polskich i polsko-niemieckich*, „Rocznik Przekładoznawczy". Nr 7, 2012, s. 15.
[36] Książka składa się z dwóch części: *Боги и механизмы* (*Bogowie i mechanizmy*) oraz *Механизмы и Боги* (*Mechanizmy i bogowie*). W skład pierwszej części wchodzą dwa opowiadania: *Операция Burning Bush* (*Operacja Burning Bush*) i *Зенитные кодексы Аль-Эфесби* (*Kodeksy przeciwlotnicze Al-Efesbiego*), drugiej natomiast – trzy: *Созерцатель тени* (*Kontemplator cieni*), *Тхаги* (*Tchugowie*) i *Отель хороших воплощений* (*Hotel dobrych wcieleń*).

168:7642143577

stanowczo odmawia pojawienia się na świecie. Napój ananasowy jest ostatnią rzeczą, jaką dziewczynka widzi, zanim przestanie istnieć.

Tytuł książki zawiera odwołania intertekstualne do twórczości dwóch znanych rosyjskich poetów. *Ананасная вода* to cytat pochodzący z wiersza Władimira Majakowskiego *Вам! Я лучше в баре бл***м буду, подавать ананасную воду*![37] Natomiast *прекрасная дама* to nawiązanie do tytułu zbioru wierszy Aleksandra Błoka *Стихи о прекрасной даме*.

Pielewin stosuje tutaj znane w literaturze motywy odbicia i konfrontacji (zestawienia). Motyw odbicia może symbolizować takie zjawiska jak introspekcja, poszukiwanie tożsamości, dwoistość natury ludzkiej, iluzję, a także sposób postrzegania świata. Odbicie może natomiast działać jako narzędzie do zgłębiania prawdy o sobie samym lub o rzeczywistości.

W interesującym nas utworze piękna dama zostaje zestawiona z prostytutką. Intertekstualny tytuł jest ściśle związany z fabułą utworu: Masza nie ma wpływu na to, kim stanie się w przyszłości – piękną damą – jak w poezji Błoka, czy jedną z tych, którym Majakowski podaje w barze ananasową wodę. W konsekwencji – woli nie narodzić się wcale.

Tytuł *Ананасная вода для прекрасной дамы* został przetłumaczony na język polski jako *Napój ananasowy dla pięknej damy*. Wiktor Woroszylski, tłumacząc Majakowskiego, dla wyrażenia *ананасная вода* wybrał ekwiwalent *ananasowa woda*[38]. Ewa Rojewska-Olejarczuk, tłumaczka omawianego utworu Pielewina, zdecydowała się na wykorzystanie analogicznego ekwiwalentu. Dzięki takiemu rozwiązaniu w polskim przekładzie zostaje zachowane odwołanie do twórczości Majakowskiego, które jednak możliwe będzie do odczytania jedynie przez czytelników, którzy znają twórczość poety i polski przekład jego utworu.

Bezpośrednio po tytule pojawia się podtytuł – *Войн@ и мір* nawiązujący do klasyki literatury rosyjskiej – powieści Lwa Tołstoja *Война и мир*. Jak zauważamy, w

[37] Маяковский В. В., *Вам!*, https://www.culture.ru/poems/21300/vam (dostęp 13.05.2024).
[38] „Już lepiej kurwom będę w barze podawał ananasową wodę". W. Woroszylski: *Życie Majakowskiego*. Warszawa 1984, s. 168.

169:5665762829

zapisie podtytułu wykorzystano tutaj częściowo zapis w postaci sprzed reformy[39] (litera cyrylicy – *i*)[40]. W podtytule pojawia się również znak @[41] znany współcześnie z zastosowania w adresach mailowych. Jego obecność wskazuje na istotne znaczenie wizualnej warstwy omawianego tekstu. Wykorzystanie go jako zamiennika litery *a* może odnosić się do współczesności, w której komunikacja cyfrowa i nowoczesne technologie są integralną częścią życia. Tomasz Czenis wskazuje na jeszcze jedną możliwą interpretację. Symbol @ można odczytać w języku angielskim jako *et*, co pozwala odczytać dany tytuł jako «Война – это и мир»[42]. Zważywszy na fakt, że Pielewin często i chętnie korzysta z zasobów języka angielskiego, takie rozumienie również powinno być brane pod uwagę.

Interesujący jest również zapis słowa *Mip*. We współczesnym języku rosyjskim słowo *мир* oznacza zarówno *pokój*, jak i *świat*. Wcześniej natomiast – przed wspomnianą reformą – o znaczeniu decydował zapis:

«Миръ – это отсутствуе вражды.

Міръ – это общество, вселенная»[43].

[39] W 1918 roku, po rewolucji w Rosji, przeprowadzono reformę ortograficzną, która miała na celu uproszczenie pisowni i ułatwienie nauki języka rosyjskiego. Jednym z elementów tej reformy było usunięcie niektórych liter, które uważano za zbędne lub nadmiarowe.

[40] 'I' dziesiętne (oznaczało także liczbę 10) czytano jako [i], czasami na początku słowa jako [j]. Używano go przed samogłoskami (w tym przed „у", które uważano za półsamogłoskę: кій, убійца), a także w słowie „міръ" w znaczeniu „otaczający świat, wszechświat" (i w pochodnych od niego) w celu odróżnienia od słowa „миръ", czyli brak wojny. Po tym, jak literę „i" usunięto z alfabetu, te słowa stały się identyczne pod względem pisowni. Орловская областная детская библиотека им. М. М. Пришвина: *Забытые буквы I, i*, http://www.prishvinka.ru/home/16052020/info.htm. (dostęp 10.04.2024).

[41] W tej funkcji znak @ zyskał swoje dzisiejsze znaczenie w świecie technologii za sprawą Raymonda Tomlinsona, inżyniera pracującego dla firmy ARPANET. Tomlinson opracował pierwszy system do przesyłania wiadomości elektronicznych (e-mail) i wybrał @, aby oddzielać nazwę użytkownika od nazwy serwera. R. Tomlinson: *Who Put the @ Sign in Email, Is Dead at 74*, https://www.nytimes.com/2016/03/08/technology/raymond-tomlinson-email-obituary.html. (dostęp 10.04.2024). Należy jednak zauważyć, że znak ten był znany już w średniowieczu i miał zastosowanie używany dokumentach handlowych, głównie w krajach Europy. W łacinie oznaczał słowo „ad", które tłumaczymy jako „przy" lub „u": A. Olbrychski: *Średniowieczne korzenie symbolu „@".* https://histmag.org/Znaczenie-sredniowieczne-korzenie-symbolu-15026. (dostęp 10.04.2024).

[42] Т. Ченис: *Интертекстовый анализ сборника рассказов Виктора Пелевина «Ананасная вода для прекрасной дамы»*. «Literatūra». Vol. 61(2), 2019, s. 99.

[43] В. Л. Кабанов: *Міръ или Миръ, о чем писал Лев Толстой*? W artykule tym przedstawiona zostaje historia tytułu powieści Tołstoja *Война и мир.* Jak wskazuje autor, początkowo Tołstoj pisał powieść w magazynach w formacie „serialu". Pierwsze „odcinki" ukazywały się pod tytułem *Tysiąc osiemset piąty rok*, zgodnie z rokiem, w którym rozgrywają się wydarzenia. W 1866 roku ukazuje się wersja książkowa. Zachowany dokument umowy o druku edycji jest podpisany przez samego Tołstoja jako *Tysiąc osiemset piąty rok* – ten tytuł jest jednak skreślony, a pod nim widnieje nowy – własnoręcznie napisany przez Tołstoja – „*Война и миръ*". Jednakże na samej górze kartki, ręką jego żony, napisane jest „Война и Міръ". To właśnie ten fakt wywołał liczne plotki dotyczące „prawdziwego" znaczenia, jakie autor chciał w nim zawrzeć. W rzeczywistości wszystkim edycjom za życia autora nadano tytuł *Война и миръ*. В. Л. Кабанов: *Міръ или Миръ, о чем писал Лев Толстой?*https://dzen.ru/a/Y6RZmuWl01QEvqQO. (dostęp 10.04.2024).

170:1997644377

Wykorzystanie homonimu w podtytule może sugerować dwuznaczność treści utworu, który, jak wiemy, dotyczy zarówno tematyki wojny, jak i pokoju. W ten sposób podtytuł staje się przestrzenią otwartą na różne interpretacje.

W polskiej wersji językowej omawiany podtytuł zostaje przetłumaczony jako *Wojn@ i świat*, co wywołuje określone konsekwencje w jego odbiorze. Tłumaczka zdecydowała się na wykorzystanie znaczenia слова *мир* wynikającego z jego zapisu sprzed reformy (*Міръ – это общество, вселенная*). Taka decyzja translatorska powoduje jednak, że tytuł traci swą wieloznaczność, zatarciu ulega również gra intertekstualna, tj. nawiązanie do utworu Lwa Tołstoja znanego w Polsce jako *Wojna i pokój*. Niewykorzystane pozostają ponadto obecne w oryginale symbole – *stare – nowe*, *wojna – pokój*, które wielokrotnie pojawiają się też w paratekstach omawianego utworu.

Interesujący jest również tytuł kolejnej powieści – *Священная книга оборотня*. Fabuła powieści skupia się na relacji lisicy (*лиса-оборотень*) A Huli z Aleksandrem, pułkownikiem Federalnej Służby Bezpieczeństwa, który okazuje się wilkołakiem (*волк-оборотень*). A Huli mieszka w Moskwie, zarabia na życie jako luksusowa prostytutka, wykorzystując swoje nadprzyrodzone zdolności do manipulowania mężczyznami i ukrywania swojej prawdziwej tożsamości. Ma ponad dwa tysiące lat, jednakże dzięki swojej magicznej naturze ciągle wygląda jak młoda dziewczyna. Coraz bliższa więź między bohaterami staje się pretekstem do rozważań na temat miłości, tożsamości, moralności i ludzkiej natury.

Tytuł ten został przełożony na język polski jako *Święta księga wilkołaka*. Dla słowa *оборотень* tłumaczka zastosowała więc ekwiwalent *wilkołak.* Przyjrzyjmy się zatem znaczeniu obu tych słów, aby zrozumieć różnicę w możliwej interpretacji tytułów przez czytelników oryginału i przekładu.

Słowo *оборотень* w języku rosyjskim ma szersze znaczenie niż *wilkołak* w języku polskim. Oznacza ono bowiem istotę, która potrafi zmieniać swą postać – często w zwierzę, ale niekoniecznie w wilka[44]. Może to być każde stworzenie, które potrafi

[44] Zob., np., hasło *оборотень* — «В народных верованиях человек, будто бы обладающий способностью превращаться в зверя (реже в куст, камень и т.п.). В поверьях европейских народов О. — колдун, принявший образ волка, или обыкновенный человек, обращенный в волка волшебными чарами». https://gufo.me/dict/dal/оборотень. (dostęp 10.04.2024).

171:9523031297

przybierać inną postać, tak więc w skład tego zbioru wchodzą liczne istoty zmiennokształtne znane z mitologii i folkloru. Natomiast słowo *wilkołak* w języku polskim odnosi się do człowieka, który posiada zdolność przybierania postaci wilka, co ma miejsce zazwyczaj podczas pełni księżyca[45]. Jest to więc odniesienie ograniczone do jednego typu istoty zmiennokształtnej. Biorąc pod uwagę powyższe, polski tytuł zawierający wskazany ekwiwalent może sugerować, że książka dotyczy wyłącznie wilkołaków, mimo że kluczowym bohaterem jest *kobieta lis*. Warto przy tym odnotować, że pod koniec utworu dowiadujemy się, że Aleksander przechodzi transformację, w wyniku której zmienia się jego zwierzęca postać – staje się mitycznym psem, znanym już z innej powieści Pielewina – *Generation П*. Interpretacja słowa *оборотень* pojawia się również w samym utworze:

> *Слово «оборотень» означает человека, способного принимать облик животного. По-английски оборотень – «werewalf». Животное, в которое превращается такой человек, здесь уже указано. Однако в китайском фольклоре слово «оборотень» ассоциируется скорее с лисами*. (*Священная*…s. 213)

W przedstawionym fragmencie bohaterka wskazuje na różnice w rozumieniu pojęcia *оборотень* w różnych kulturach. W kulturze zachodniej jest to człowiek zmieniający się w wilka (*werewolf*), podczas gdy w chińskim folklorze częściej oznacza człowieka zmieniającego się w lisa.

Przyjrzyjmy się teraz polskiemu tłumaczeniu:

> Tekst główny (przekład): *Słowo „wilkołak" oznacza człowieka, który może przyjmować postać zwierzęcia. Po angielsku wilkołak to werewolf. Tu zwierzę, w które zamienia się taki człowiek, jest już określone*. *Jednakże w folklorze chińskim słowo „wilkołak" kojarzy się raczej z lisami.*
>
> Przypis: Po rosyjsku oborotień – „ten, który się przeobraża" (przyp. tłum.). (*Święta*…s. 194)

[45] Hasło: *wilk*: https://sjp.pl/wilko%C5%82ak. (dostęp 10.04.2024).

172:2108416480

Słowo *оборотень* zostało więc ponownie przetłumaczone jako *wilkołak*. Kontekst, który jest niezbędny do zrozumienia różnic, na które wskazywałam wcześniej, tłumaczka zarysowuje jedynie w przypisie.

Omawiany tytuł posiada jednak więcej ukrytych znaczeń. W jednym z fragmentów utworu A Huli pisze w liście następująco:

> *В этом и смысл «сверхоборотень» – тот, кто вышел за свои границы, превзошел себя. Сверхоборотень приходит не с Востока и не с Запада, он появляется изнутри. Это и есть искупление*. (*Священная*…s. 153)

Jak wynika z przytoczonego fragmentu, *оборотень* może oznaczać również kogoś, kto doświadcza przemiany nie tylko fizycznej, ale i psychicznej. Wykorzystane tu złożenie – przyimek *сверх* (выше, более чего-л. какой-л. меры, нормы, предела[46]) i rzeczownik *оборотень* – oznacza kogoś, kto przezwyciężył własne ograniczenia i osiągnął coś ponad swoje dotychczasowe możliwości. Utworzony w ten sposób neologizm odnosi się najprawdopodobniej do istoty o jeszcze większych zdolnościach niż te, które posiada „tradycyjny" *оборотень*. Może oznaczać postać, która ma nadludzkie moce, jest silniejsza, szybsza, bardziej niebezpieczna lub posiada dodatkowe zdolności, których nie mają zwykli przedstawiciele tej grupy.

W tłumaczeniu po raz kolejny pojawia się słowo *wilkołak*:

> *I to właśnie oznacza „arcywilkołak" – ten, kto wyszedł poza swoje własne, przeszedł samego siebie. Arcywilkołak przybywa nie ze Wschodu i nie z Zachodu, lecz pojawia się z wnętrza. To właśnie jest odkupienie*. (*Święta*…s. 140)

Zarówno oryginał, jak i przekład skutecznie przekazują ideę wewnętrznej transformacji prowadzącej do odkupienia. Polskie tłumaczenie jednakże nie zachowuje wszystkich konotacji, co jest zrozumiałe, bowiem wykorzystanie w charakterze odpowiednika leksemu *zmiennokształtny* nie byłoby, jak się wydaje, najlepszym wyborem.

[46] Hasło: *сверх*: https://kartaslov.ru/значение-слова/сверх. (dostęp 10.04.2024).

173:9123705769

Interesująca jest również pierwsza część tytułu – *Священная книга* (*Święta księga*). Jest to termin, który odnosi się do tekstów religijnych i duchowych uznawanych za święte lub autorytatywne w różnych tradycjach religijnych, takich jak Biblia w chrześcijaństwie, Koran w islamie czy księgi Wedy w hinduizmie. W związku z tym tytuł ten może być odczytywany ironicznie lub jako parodia. Zestawienie słów *Священная книга* i *оборотень* wprowadza kontrast między tym, co duchowe, czyste i święte, a tym, co kojarzy się z bestialstwem, dzikością i mroczną stroną natury. *Оборотень* – jako postać zmieniająca formę – może symbolizować proces przemiany – zarówno fizycznej, jak i duchowej. Ta część tytułu może też sugerować, że historia opisana w powieści dotyczy głębszych poszukiwań – sensu życia, tożsamości, moralności lub natury ludzkiej (i nieludzkiej). Jak już wspominałam, powieść Pielewina opowiada historię „zmiennokształtnego", który dzieli się swoimi refleksjami na temat współczesnej Rosji, ludzkiej natury, miłości i egzystencji. W tym kontekście *Święta księga* może być metaforą osobistego wyznania głównego bohatera, co nadaje tytułowi głębszy, bardziej filozoficzny wymiar.

Tłumaczenie tytułu *Священная книга оборотня* jako *Święta księga wilkołaka* powoduje utratę części znaczeń i wynikających z nich konotacji obecnych w oryginale. Różnica w zakresie semantyki wyrazów *оборотень* i *wilkołak* wpływa na percepcję utworu – polski tytuł ogranicza możliwość odniesienia do jednego typu zmiennokształtnego, co powoduje straty w obrębie możliwości wykorzystania bogatej symboliki oryginału. Tłumaczenie nie przekazuje więc w pełni znaczenia wewnętrznej i zewnętrznej transformacji, która stanowi istotny aspekt fabuły. Tłumacz stara się zachować sens ogólny, jednakże różnice w konotacjach obu terminów wpływają negatywnie na odbiór głębszych warstw tekstu, dotyczących refleksji nad ludzką naturą, tożsamością i procesem przemiany, które są centralnymi motywami utworu. Z drugiej jednak strony, nie sposób nie zauważyć, że jedną z przyczyn tego stanu rzeczy są ograniczenia leksykalne.

Kolejnym tytułem wybranym do analizy jest *Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре*. Tak zatytułowana powieść Pielewina stanowi nowoczesną reinterpretację mitu o Minotaurze i labiryncie. W utworze mowa jest o postaciach uwięzionych w wirtualnym labiryncie, z których każda ma własne lęki i traumy. Każda

174:6277104351

też poszukuje sensu istnienia i sposobu na ucieczkę, czego symbolem jest również tytułowy hełm grozy. W omawianym tytule ważne jest również słowo *Креатифф*, które jest określeniem potocznym i nieformalnym. Można je interpretować jako wynik zabawy Pielewina z konwencją językową, której efektem ma być nadanie wyrazowi *креатив* dodatkowego wydźwięku – humorystycznego lub ironicznego. *Креатифф* – to neologizm – rzeczownik powstały jako złożenie dwóch innych – *креатив* (który nie ma bezpośredniego ekwiwalentu potocznego w języku polskim, może być tłumaczony za pomocą ekwiwalentów neutralnych, nienacechowanych – na przykład *kreatywność* lub *twórczość*) oraz *миф* (*mit*). Słowo *креатив* często używane jest w branży reklamowej na oznaczenie niestandardowych rozwiązań zarówno w ramach kampanii reklamowej, jak i w pojedynczym materiale reklamowym [47]. Nowo utworzona forma *креатифф* podkreśla pewną ironię, dystans lub przerysowanie w odniesieniu do pojęcia kreatywności. Końcówka *-фф* jest celowym zabiegiem stylistycznym, bowiem w języku rosyjskim takie użycie podwójnych liter (szczególnie *ф*) jest sposobem na nieformalne „przekształcenie" słowa i nadanie mu lżejszego, często żartobliwego tonu. Podwojona litera *ф* na końcu tego neologizmu odpowiada tendencjom pisowni występującym w czatach internetowych, co również jest nawiązaniem do miejsca akcji utworu. Biorąc pod uwagę postmodernistyczny charakter tekstu, może to być odczytane jako kreatywna i nowoczesna interpretacja mitu. Tytuł utworu jest więc nie tylko w pewnym stopniu streszczeniem fabuły, ale także zaproszeniem czytelnika do udziału w grze z prezentowanym tekstem.

W Polsce powieść ta pojawiła się pod tytułem *Hełm grozy* w tłumaczeniu Małgorzaty Buhalik, która, dodajmy od razu, nie podjęła próby przetłumaczenia całości utworu, tj. *Креатифф о Тесее и Минотавре*. Zastanawiając się nad przyczynami takiej decyzji translatorskiej, można przypuszczać, że mogła być ona motywowana chęcią zaproponowania tytułu krótkiego i zwięzłego, co odpowiada obowiązującym tendencjom w tym zakresie. Pozwoliła ona ponadto na uniknięcie problemów związanych z koniecznością doboru ekwiwalentu dla autorskiego neologizmu Pielewina – *Креатифф*. To wszystko powoduje jednak, że już na początku polski tytuł

[47] Hasło: *креатив*: https://www.glossary-internet.ru/terms/%D0%9A/kreativ/. (dostęp 15.07.2024).

175:6708887552

staje się mniej atrakcyjny w odbiorze.

Jak już wielokrotnie podkreślałam, tytuły utworów Pielewina zawsze są oryginalne i pełne ukrytych znaczeń. Jak się wydaje, przykłady wybrane do analizy w pełni to potwierdzają. Ich wieloznaczność powoduje, że stanowią one wyzwanie, któremu tłumacze nie zawsze potrafią sprostać. Składają się na nie przede wszystkim nawiązania intertekstualne, ale również ograniczenia wynikające z różnic systemowych pomiędzy językami, na przykład ograniczenia leksykalne. To właśnie powoduje, że polskie wersje językowe tytułów utworów Pielewina nie są w stanie zachować wszystkich funkcji oryginałów, nie mogą też przekazać wszystkich aluzji oraz wykorzystać obecnych w nich symboli. Mimo to są często równie atrakcyjne, intrygujące i stanowią zachętę do lektury, tak więc spełniają swoją podstawową rolę.

5.4 Przypisy w oryginale i w przekładzie

Zgodnie z eksplikacją słownikową *przypis* to „objaśnienie lub uzupełnienie dodane przez autora lub wydawcę do tekstu dzieła, umieszczane u dołu stronicy, na końcu rozdziału lub dzieła”[48]. Przypisy są ważne nie tylko dla czytelnika, ale również tłumacza, ponieważ

> są najbardziej widocznym świadectwem i śladem jego swobody, miejscem, w którym najbardziej ujawnia się jego subiektywizm [...]. Tłumacz, kiedy opatruje tekst przypisem, nie tylko decyduje o tym, które elementy tekstu głównego uzna za «godne» lub wymagające objaśnienia, ale w objaśnienie to wpisuje własną hierarchię ważności rzeczy [...], a niejednokrotnie również własne oceny zjawisk [...]. W ten sposób przypis tłumacza staje się polem ujawniania się jego niezależności – wolności autora przekładu[49].

[48] Hasło: *przypis*: https://sjp.pwn.pl/sjp/przypis;2512417 (dostęp 16.06.2024).
[49] E. Skibińska: *Przypisy tłumacza.* Red. E. Skibińskiej. Wrocław 2009, s. 19.

176:2033997150

Wśród uczonych istnieją różne, często skrajne stanowiska co do wartości i przydatności przypisów. Elżbieta Skibińska postrzega je jako przestrzeń twórczą dla tłumacza[50], twierdząc, że są one „jednym z wygodnych narzędzi pozwalających pokonać nieprzekładalność, uwarunkowaną zarówno czynnikami językowymi, jak i kulturowymi[51]". Katarzyna Bednarska jest zdania, że „eksponowanie przypisów w tekście służy podniesieniu rangi tłumacza i jego pracy"[52]. Odnotujmy też, że wielkim zwolennikiem przypisów był Vladimir Nabokov, który pisał:

> I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity[53].

Wielu badaczy ma jednak inne zdanie w kwestii ich stosowania. Uta Hrehorowicz twierdzi, że

> w literaturze pięknej przypisy tłumacza właściwie istnieć nie powinny. Rwą bowiem tok odbioru dzieła, przeszkadzają czytelnikowi, są narośla na subtelnej czasem tkance stylu i narracji. […] Uznaje się nawet, że przypisy świadczą o pewnej nieporadności w tłumaczeniu[54].

Zdaniem Jerzego Jarniewicza przypisy są „przyznaniem się do porażki"[55], zaś Dominique Aury i Georges Mounin podchodzą do nich jeszcze bardziej krytycznie, twierdząc, że „przypis na dole strony to hańba tłumacza"[56]. Nieco łagodniej, choć też krytycznie, ocenia przypisy Natalia Modzelewska: „Przypis, który uzupełni wiedzę czytelnika, nie wynagrodzi mu strat estetycznych"[57].

---

[50] Ibidem, s. 11.
[51] Ibidem, s. 13.
[52] K. Bednarska: *Przypisy tłumacza w wybranych słoweńskich przekładach literatury polskiej*. „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 8, cz. 1, 2017, s. 216.
[53] V. Nabokov: *Problems of Translation. "Onegin" in English*. W: *The Translation Studies Reader*. Red. L. Venuti, London–New York 2000, s. 83.
[54] U. Hrehorowicz: *Przypisy tłumacza: „To be or not to be"*. „Między Oryginałem a Przekładem". T. 3, 1997, s. 111.
[55] J. Jarniewicz: *Problematyka rodzaju w przekładzie literackim*. W: *Warsztaty translatorskie*. T. 2. Red. R. Sokoloski. Lublin–Ottawa 2002, s. 79.
[56] Oryg.: „La note de bas de page est la honte du traducteur", D. Aury, G. Mounin: *Les problemes theoriques de la traduction*, Paryż 1963, s. 11. (cyt. w tłumaczeniu E. Skibińskiej. Zob. E. Skibińska: *Przypisy tłumacza.* Red. E. Skibińska. Wrocław 2009, s. 13).
[57] N. Modzelewska: *Refleksje tłumacza*. W: *Przekład artystyczny*. T. 2. Red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 186.

177:4390377462

Jak się wydaje, w sytuacji, kiedy przekazanie sensu w kulturze docelowej jest niemożliwe z uwagi na istniejące bariery natury językowej czy kulturowej, tłumacz powinien mieć możliwość skorzystania z przypisów. Decyzja o ich zastosowaniu zależy od wielu czynników, w tym od jego indywidualnych preferencji. Przypisy mogą ułatwić czytelnikowi zrozumienie tekstu, ale jeśli są zbyt długie, mogą również utrudniać lekturę. Nadmierne rozbudowanie przypisów prowadzi też do sytuacji, w której odbiorca przekładu może otrzymać wiedzę przekraczającą wiedzę czytelnika oryginału[58]. Czasami też w przypisach wyjaśniane są kwestie powszechnie znane, które w związku z tym nie wymagają objaśnień. Dobrze sformułowany przypis powinien więc zawierać wyłącznie informacje konieczne do właściwego zrozumienia tekstu[59].

Problem przypisów translatorskich nie zajmuje, co prawda, centralnego miejsca w badaniach nad przekładem, jednakże jest na tyle istotny, że doczekał się kilku interesujących opracowań. Są to m. in.: monografia wieloautorska – *Przypisy tłumacza* – pod redakcją Elżbiety Skibińskiej zawierająca szereg artykułów poświęconych poszczególnym aspektom tego zagadnienia[60], a także tom czasopisma „Między Oryginałem a Przekładem" – *Parateksty przekładu*[61]. Istnieje też wiele prac anglojęzycznych na ten temat, m. in.: *The Use of Footnotes in Literary Translation*[62], *Listening to the Voice of the Translator: A Description of Translator's Notes as*

[58] Pisze o tym, na przykład, J. Lubocha-Kruglik, analizując przypisy w rosyjskim przekładzie powieści Andrzeja Stasiuka *Dwanaście*: *О паратекстах и их роли в переводе*. W: *Экология родного языка и культуры*. Т. 2. Ред. И.З. Белобровцева. Москва 2017, s. 78–87.

[59] R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017, s. 253–254.

[60] *Przypisy tłumacza.* Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009. Praca ta zawiera m. in takie artykuły jak.: T. Stróżyński: *Przypisy Boya tłumacza*; M. Kurek: *Przypisy tłumacza w hiszpańskich przekładach współczesnej literatury polskiej*; J. Ziarkowska: *Objaśnianie odległej współczesności. Informacje o nowym świecie w przypisach* tłumacza serii Proza Iberoamerykańska, S. Kaufman: *Przypisy tłumacza tekstu specjalistycznego: od mediacji do współuczestnictwa*; J. Wesoła: *Przypisy w polskich przekładach „Don Kichota"*.

[61] M. in.: M. Papadima: *Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia.* „Między Oryginałem a Przekładem XVII*". Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska, 2011; O. Morozova: *Parateksty jako część strategii translatorskich Kseni Starosielskiej (na przykładzie „Zdążyć przed Panem Bogiem" Hanny Krall).* „Między Oryginałem a Przekładem XVII". *Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska, 2011; A. Luboń: *Zmagania tłumacza z przypisem. Redukcja paratekstów translatorskich jako proces poezjotwórczy – przypadek Stanisława Barańczaka*. „Między Oryginałem a Przekładem XVII*". Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska, 2011.

[62] M. T. Sanchez Ortiz: *The Use of Footnotes in Literary Translation*. „Forum". Vol. 13, issue 1, 2015, s. 111 – 129.

178:1831111677

Paratextual Elements[63], a także *Translator's Footnotes as an (In) Effective Translation Strategy*[64].

Badacze proponują różne typologie przypisów. Za jedną z najbardziej kompleksowych można uznać typologię zaproponowaną przez Tomasza Stróżyńskiego w artykule *Przypisy Boya tłumacza*[65]. Badacz wyróżnia w nim cztery główne kategorie przypisów, a mianowicie: przypisy mające charakter „encyklopedyczny", przypisy, które można ogólnie określić mianem „metajęzykowych", przypisy mające charakter „metatekstowy" oraz przypisy określane przez niego umownie jako „autorskie"[66].

Przypisy mające charakter „encyklopedyczny" dostarczają czytelnikowi informacji pomagających mu zrozumieć konkretny fragment tekstu przekładu. Najczęściej dotyczą one

> osób realnych, mniej czy bardziej znanych lub zupełnie nieznanych […]; postaci literackich, mitologicznych lub legendarnych; rozmaitych miejsc (krain, miast, ulic, placów, mostów, zamków, kościołów itp.) przywoływanych w tekście […]; znanych wydarzeń historycznych lub wydarzeń mało znanych, a przywoływanych bezpośrednio lub aluzyjnie w tekście […]; realiów obyczajowych […]; realiów kulturowych […]; realiów ze sfery kultury materialnej […][67].

Drugą obszerną grupę, którą wyróżnia Stróżyński są przypisy metajęzykowe, a więc:

> objaśnienia występujących w oryginale słów, wyrażeń lub przysłów, dla których tłumacz nie znalazł w polszczyźnie pełnowartościowego ekwiwalentu znaczeniowego […]; objaśnienia znaczeń wtrętów obcojęzycznych w oryginale […]; objaśnienia terminów specjalistycznych […]; objaśnienia występujących w oryginale neologizmów i ich polskich odpowiedników […]; informacje ogólne o języku tekstu oryginalnego […]"[68].

[63] M. C. Toledano-Buendia: *Listening to the voice of the translator: A description of translator's notes as paratextual elements*. „Translation and Interpreting Research". Vol.5, issue 2, 2013, s. 149–162.
[64] J. Ukušová: *Translator's Footnotes as an (In) Effective Translation Strategy*. „Translation in Time and Time in Translation". Vol. 2, 2021, s. 51–70.
[65] T. Stróżyński: *Przypisy Boya tłumacza.* W: *Przypisy tłumacza*. Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009, s. 51–64.
[66] Ibidem, s. 64.
[67] Ibidem, s. 51–55.
[68] Ibidem, s. 55–58.

179:3443134378

Trzecią grupę stanowią przypisy, które mają charakter metatekstowy, których celem „jest wyjaśnienie rozmaitych kwestii związanych z genezą, strukturą, tematyką, stylem i kontekstami utworu oryginalnego”[69].

> Przypisy metatekstowe mogą zawierać: objaśnienia tekstologiczno-edytorskie […]; informacje lub domysły na temat genezy danego wątku lub motywu […]; wewnętrzne odesłania do innych partii tego samego tekstu lub do innych utworów tego samego autora […]; informacje lub uwagi na temat stylu oryginału lub jego kontekstów filozoficznych, estetycznych, obyczajowych itp. […]; objaśnienia intertekstualne: dotyczące źródeł dosłownych cytatów lub parafraz […], dotyczące intertekstualnych aluzji (w tym parodii, trawestacji) […], dotyczące gatunkowych lub tematycznych pierwowzorów […], dotyczące wpływu tłumaczonego tekstu na dzieła późniejszych autorów lub podobieństw do innych utworów, korygujące błędne lub błędnie przez autorów zinterpretowane cytaty, dotyczące domniemanych intencji autorów […][70].

Ostatnia kategoria to przypisy umownie określone przez Stróżyńskiego jako „autorskie”. Ze względu na zawartość przypisy te zostały podzielone na

> stanowiące komentarz do […] własnych wyborów translatorskich […]; oceniające tłumaczony utwór lub zwracające uwagę czytelnika na jakiś jego fragment czy aspekt […]; przytaczające wcześniejsze komentarze dotyczące tłumaczonych tekstów […]; podejmujące dyskusje z wcześniejszymi komentarzami i interpretacjami utworu […]; zawierające swobodne skojarzenia (literackie i nie tylko) tłumacza, rozmaite jego reminiscencje i dopowiedzenia[71].

Nieco inną typologię przypisów odnajdujemy u Marii Papadimy. Badaczka wyróżnia dwa typy przypisów, które klasyfikuje ze względu na pełnione przez nie

[69] Ibidem, s. 58.
[70] Ibidem, s. 58–63.
[71] Ibidem, s. 64–67.

180:2000702847

funkcje: „przypis-paratekst" oraz „przypis-metatekst"[72]. Pierwszy z nich pełni funkcję egzegetyczną lub hermeneutyczną.

> Rozwija się równolegle do tekstu. Dotyczy on realiów, ale także konotacji, interferencji, elementów tekstu, które zawierają ukryte informacje, czy odniesienia, które często zakładają jakąś interpretację. Tłumacz, przewidując ewentualne luki u swych odbiorców, dzięki drobiazgowemu objaśnieniu każdego antroponimu, toponimu i odniesienia kulturowego czy intertekstualnego chce zyskać pewność, że jego czytelnik będzie miał nieutrudniony dostęp do dzieła i do obcej kultury, że tekst będzie nie tylko językowo, ale i kulturowo przezroczysty[73].

Natomiast „przypis-matatekst", zdaniem Papadimy, pełni funkcję metapraktyczną.

> Wytwarza on na użytek czytelnika cały dyskurs na temat aktu tłumaczenia. Informuje go o wszystkich wahaniach tłumacza co do zawartości znaczeniowej, podsuwa mu warianty, zwraca mu uwagę na wieloznaczność słowa, nieprzetłumaczalność gry słownej czy poezji[74].

Jak zauważamy, typologie przypisów zaproponowane przez Tomasza Stróżyńskiego i Marię Papadimę różnią się od siebie z uwagi na przyjęte kryteria. Stróżyński wprowadza bardziej szczegółowy podział przypisów (encyklopedyczne, metajęzykowe, metatekstowe i autorskie), podczas gdy Papadima skupia się przede wszystkim na dwóch ich funkcjach. Uwagę zwraca też zaproponowany przez Papadimę termin „przypis-paratekst", z uwagi na to, że przypisy wchodzą w skład paratekstów.

Podobne rodzaje przypisów pojawiają się także w klasyfikacjach innych badaczy, takich jak Weronika Woźnicka, Olga Morozowa czy Justyna Wesoła. Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że są one dość chaotyczne, oparte na bardzo różnych kryteriach[75].

---

[72] M. Papadima: *Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia.* „Między Oryginałem a Przekładem XVII*". Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska, 2011, s. 18.
[73] Ibidem.
[74] Ibidem, s. 20.
[75] W pracach tych badaczek odnajdujemy te same rodzaje przypisów jak Stróżyńskiego i Papadimy, jednak widoczne są różnice terminologiczne. Weronika Woźnicka wymienia „przypisy do postaci autentycznych, przypisy do tekstów obcojęzycznych, przypisy do przekładów tekstów, przypisy do wątków historycznych, a także przypisy do określeń obcojęzycznych". W. Woźnicka: *Przypisy tłumacza w polskim przekładzie zbioru esejów*

181:2674515959

Mając to na uwadze, do celów niniejszej pracy wykorzystam przede wszystkim typologie Stróżyńskiego i Papadimy.

5.5 Głos autora w przypisach – strategie przekładu

Jednym z wyznaczników unikatowego stylu Pielewina są liczne przypisy autorskie. W każdej książce pisarza można znaleźć co najmniej 20 – 30 przypisów tego typu. Stanowią one integralną część jego strategii literackiej, pełniąc istotne funkcje tekstowe. Pozwalają, na przykład, na uzupełnienie głównego wątku o informacje, które są zbyt szczegółowe, by znaleźć się w głównej linii narracyjnej. Dzięki nim czytelnik ma możliwość zgłębienia kontekstu kulturowego, historycznego czy filozoficznego powieści, co ma oczywisty wpływ na jej recepcję. Przypisy są ponadto narzędziem pozwalającym budować specyficzny dla tego autora klimat. Odnajdujemy w nich często subtelny dowcip, a także ironię, groteskę i absurd. Przypisy u Pielewina pełnią nierzadko funkcję intertekstualną, bowiem autor często odnosi się do innych dzieł literackich, filozoficznych czy naukowych. Takie zabiegi nie tylko wzbogacają tekst, ale również zachęcają czytelnika do samodzielnych poszukiwań źródeł tych odniesień. Przypisy zmuszają odbiorcę do zatrzymania się, przemyślenia i często reinterpretacji znaczenia. Sprawia to, że lektura staje się bardziej interaktywna i angażująca. Pielewin stosuje przypisy także w celu ułatwienia zrozumienia chętnie stosowanych przez siebie wtrętów obcojęzycznych. W przypisach odnajdujemy więc tłumaczenia z języka

Terra incognito Draga Jančara. „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 8, cz. 1, 2017, s. 224–227. U Morozovej odnajdujemy „komentarze do realiów; deszyfracje skrótów; komentarz o charakterze encyklopedycznym (ten rodzaj przypisu podaje informacje o poszczególnych osobach – polskich oraz obcych działaczach polityki i kultury, a także ważnych wydarzeniach historycznych); tłumaczenie wyrażeń obcojęzycznych; komentarz kontekstowy (odsyła on do książki, w której można znaleźć więcej informacji na poruszony temat, a także wskazuje na źródło cytatu, przytacza nazwisko tłumacza danego fragmentu tekstu)". O. Morozova: *Parateksty jako część strategii translatorskich Kseni Starosielskiej (na przykładzie „Zdążyć przed Panem Bogiem" Hanny Krall).* „Między Oryginałem a Przekładem XVII*". Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska, 2011, s. 107; 109–110. Wesoła natomiast wymienia „objaśnienia terminów, określeń, pojęć i nazw własnych wchodzących w skład szeroko pojętej wiedzy o świecie; objaśnienia wyrażeń w językach B, objaśnienia peryfraz i aluzji autora niezrozumiałych dla czytelnika przekładu; spostrzeżenia odnoszące się do treści przekładanego utworu; objaśnienia przysłów i związków frazeologicznych tłumaczonych dosłownie; informacje o występującej w oryginale nieprzekładalnej grze słów; informacje o świadomym przekręcaniu wyrazu w oryginale; komentarze uzupełniające; identyfikacje źródła fragmentu, które autor przytacza lub do którego czyni aluzję; przytoczenia oryginalnych fragmentów wiersza występujących w powieści w połączeniu z ich krótką charakterystyką, a czasem również krytyką poprzednich tłumaczeń". J. Wesoła: *Przypisy w polskich przekładach „Don Kichota".* W: *Przypisy tłumacza.* Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009, s. 202–205.

182:4042992864

angielskiego na rosyjski, ale także z hiszpańskiego, niemieckiego, ukraińskiego czy łaciny.

Analizę rozpocznę od przypisów metajęzykowych. Jak podkreślałam już wcześniej, w twórczości Pielewina często spotykamy wtręty obcojęzyczne, głównie z języka angielskiego, które w przypisach są tłumaczone na język rosyjski. Pierwszą grupę stanowią fragmenty autentycznych tekstów, takich jak piosenki, kampanie reklamowe czy cytaty znanych osób. Zazwyczaj nie stanowią one dużego wyzwania dla tłumacza, ponieważ ich przekład sprowadza się do odnalezienia odpowiednich ekwiwalentów w języku docelowym lub wykorzystania istniejących tłumaczeń.

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): I am the little Jew who wrote the Bible.

Leonard Cohen

Przypis*:* Я маленький еврей, написавший Библию. (*Ананасная*..., s.7)

Tekst główny (przekład): *I am the little Jew who wrote the Bible*.

Leonard Cohen

Przypis: *I'm the little Jew…* – Ja jestem tym małym Żydem, co napisał Biblię. (*The Future/ Przyszłość,* przekład M. Zembatego). (*Napój*…, s. 7)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): I want to be forever young.

Przypis*:* Я хочу быть вечно молодым *(англ.).* (*Священная*…, s. 8)

Tekst główny (przekład): I want to be forever young

Przypis: Chcę być wiecznie młody (ang.) (*Święta*…, s. 8)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): Наверно, о чем-то похожем пел Игги Поп: «The fish doesn't think, because the fish knows everything…».

Przypis*:* «Рыба не думает, потому что рыба все знает». (*Empire V*… s. 185)

183:4426900331

Tekst główny (przekład): Chyba o czymś takim śpiewał Iggy Pop: *«The fish doesn't think, because the fish knows everything…»*
Przypis: Ryba nie myśli, ponieważ ryba wszystko wie. (*Empire V*, s. 196)

Przykład 4
Tekst główny (oryginał): […] он вспомнил Боба Дилана "People don't live or die, people just float…".
Przypis: Люди не живут и не умирают, люди просто плывут с течением. (*Бэтмен*…s. 324)

Tekst główny (przekład): Wspominał Boba Dylana. „*People don't live or die, people just float…*"
Przypis: Ludzie nie żyją i nie umierają, ludzie po prostu płyną z prądem. (*Batman*…s. 359)

Przykład 5
Tekst główny (oryginał): «You never actually look own a Patek Philippe. You merely look after it for the next generation».
Przypis: «Вы никогда по-настоящему не владеете часами „Патек Филипп". Вы просто сохраняете их для следующего поколения». (*Empire V*…, s. 78)

Tekst główny (przekład): *You never actually look own a Patek Philippe. You merely look after it for the next generation*.
Przypis: Nigdy tak naprawdę nie jesteś właścicielem zegarka Patek Philippe. Po prostu zachowujesz go dla następnego pokolenia (ang.). (*Empire V*…, s. 84)

Przytoczone powyżej fragmenty oraz przypisy do tekstu głównego nie stanowiły, jak już wskazywałam, wyzwania dla tłumaczki. Zostały one w przekładzie zachowane w analogicznej formie, dzięki czemu polski czytelnik otrzymał informacje niezbędne do uchwycenia kontekstu.

Następną grupę stanowią przypisy będące tłumaczeniami na rosyjski tytułów i nazw własnych pochodzących z języka angielskiego. Przyjrzyjmy się bliżej kilku przykładom.

Tekst główny (oryginał): Не читали «Globalization and its Discontents». Страшная книга.

184:1071507618

Przypis: Глобализация и ее беды. (*Священная* …s, 58)

Przytoczony fragment przedstawia rozmowę bohaterów na temat książki *Globalization and its Discontents* ekonomisty Josepha Stiglitza, w której krytykuje on zjawisko globalizacji i jego negatywne skutki. W wielu krajach, w tym także w Rosji, książka znana jest jedynie w wersji angielskiej. Pielewin postanowił więc w przypisie zaproponować swoje tłumaczenie tytułu jako *Глобализация и ее беды*. Zwróćmy uwagę na znaczenie dwóch słów pojawiających się w oryginalnym tytule i w jego tłumaczeniu autorstwa Pielewina – *discontent* oraz *беда*. Zgodnie z definicją słownikową słowo *discontent* ma następujące znaczenie: „not being satisfied with your situation or with the way you are being treated”[76]. *Беда* natomiast to „несчастье крайне тяжёлое или неприятное событие или обстоятельство”[77].

Jak wynika z przytoczonych eksplikacji, *беда* ma inny zakres znaczeniowy aniżeli *discontent*, tak więc należy zastanowić się nad przyczyną użycia go przez autora, który zna język angielski doskonale. Jak się wydaje, Pielewin mógł wykorzystać to słowo w celu podkreślenia negatywnych aspektów globalizacji. Jego semantyka pozwala na wzmocnienie pesymistycznego wydźwięku i krytyki wyczuwalnych w dialogu bohaterów.

W polskim przekładzie Ewa Rojewska-Olejarczuk podjęła decyzję o rezygnacji z przypisu, uznając zapewne, że sens dialogu i zawarta w nim intencja są wystarczająco jasne i nie wymagają dodatkowych wyjaśnień:

Tekst główny (przekład): Nie czytałaś *Globalization and its Discontents*? Straszna książka. (*Święta*…s. 54)

Możliwe także jest to, że nie chciała wprowadzać tytułu pod inną nazwą.

W przypadku pozostałych tytułów w polskim przekładzie również obserwujemy rezygnację z przypisów:

[76] Hasło: *discontent*: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/discontent. (dostęp 22.07.2024).
[77] Hasło: *беда*: https://kartaslov.ru/значение-слова/беда. (dostęp 22.07.2024).

185:2934953067

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): *Damsel in distress*

Przypis: Дева в печали. (*S.N.U.F.F.*, s. 7)

Tekst główny (przekład): Panienka w stresie (*S.N.U.F.F.*, s. 5)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): *Ashes of the gloomy*

Przypis: Пепел пупарасов. (*S.N.U.F.F.*, s. 221)

Tekst główny (przekład): Prochy puparasów (*S.N.U.F.F.*, s. 217)

Na niekonsekwencje i trudności związane z tłumaczeniem wyrażenia *Damsel in distress* na język polski zwraca uwagę J. Lubocha-Kruglik, która zauważa, że zaproponowany przez polskiego tłumacza ekwiwalent *Panienka w stresie* nie oddaje zamysłu oryginalnego i przypomina raczej współczesny slang młodzieżowy:

> Wyrażenie *Damsel in distress* ma w języku angielskim charakter stereotypu funkcjonującego na oznaczenie młodej, niezamężnej kobiety, która znalazła się w tarapatach i potrzebuje pomocy ze strony jakiegoś bohatera. Na język polski jest ono zwykle tłumaczone jako *dama w opałach*[78].

Badaczka zwraca również uwagę na odniesienia do innych tekstów literackich, wskazując, że *Damsel in distress* jest tytułem powieści Pelhama Grenville'a Wodehouse'a przetłumaczonym na język polski przez J.P. Zajączkowskiego jako *Uciśniona dziewica*. Konstatuje, że tłumaczenie Janowskiego nie oddaje bogactwa znaczeń oryginalnego tekstu i wprowadza nieścisłości, które wpływają na odbiór dzieła[79], podkreślając jednakże, że przekład zaproponowany przez Pielewina również nie jest kanonicznym tytułem rosyjskiego tłumaczenia powieści Wodehouse'a – *Дева*

[78] J. Lubocha-Kruglik: *Бравый новый мир Виктора Пелевина К вопросу о польском переводе романа S.N.U.F.F.* „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 14, 2024, s. 8–10.
[79] Ibidem.

186:6292457213

в беде[80], co w pewnym sensie może tłumaczyć decyzję translatorską Aleksandra Janowskiego[81].

J. Lubocha-Kruglik omawia również tłumaczenie tytułu drugiej części powieści – *Ashes of the Gloomy*. Jak zauważa, „czytelnik oryginału otrzymuje podpowiedź od autora, który w przypisie wyjaśnia, że chodzi o *Пепел пупарасов*"[82], tłumacz natomiast ponownie zmienia narzuconą przez autora konwencję — pomija angielski wariant tytułu, w wyniku czego polski czytelnik otrzymuje tytuł w postaci wyrażenia *Prochy Puparasów*. Takie rozwiązanie nie pozwala na ukazanie gry językowej opartej na użyciu angielskiego przymiotnika *gloomy* w znaczeniu mroczny, ponury, smutny, depresyjny, ciemny, beznadziejny. Jednakże, jak zauważa „w tekście utworu przymiotnik ten ulega substantywizacji i występuje jako nazwa orientacji seksualnej, której istotą jest preferowanie sztucznych kobiet – sekslalek"[83]. Wszystkie powyżej omówione kwestie nie zostały w przekładzie odzwierciedlone w sposób dający możliwość pełnej recepcji omawianego utworu.

Przypisy w tym utworze są natomiast chętnie wykorzystywane zarówno przez Pielewina, jak i przez tłumacza do wyjaśniania pojawiających się w powieści tytułów filmów, ustaw, kursów, jednostek specjalnych czy nazw koktajli. Zilustrujmy to kilkoma przykładami:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Чаще всего я не знал ответа, но один раз сумел помочь, объяснив, что «Prince of the Thieves», 9 букв – это не Vlad Putin, как она предположила, а Robin Hood.

Przypis: Принц жуликов. (*Бэтмен*…, s. 72)

[80] J. Lubocha-Krugik zauważa, że trudno taki przekład tytułu przez Pielewina uznać za przypadek, wiedząc, „jak swobodnie autor posługuje się językiem angielskim oraz że jest mistrzem w podsuwaniu fałszywych tropów": J. Lubocha-Kruglik: *Postmodernistyczne gry Wiktora Pielewina a przekład. Wybrane aspekty (na materiale powieści S.N.U.F.F.)*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Romanowi Lewickiemu z okazji 70. urodzin. Red. E. Manasterska-Wiącek i E. Białek. Lublin 2024, s. 125.
[81] Ibidem.
[82] Ibidem, s. 126.
[83] Ibidem, s. 127.

187:2964477039

Tekst główny (przekład): Najczęściej ich nie znałem, ale raz udało mi się jej pomóc, wyjaśniając, że „Prince of Thieves" na dziewięć liter to nie Vlad Putin, tylko Robin Hood.
Przypis: Książe złodziei. (*Batman*…, s. 79)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Закон о hate speech.
Przypis: Высказывания, сеющие ненависть. (*S.N.U.F.F.*, s. 13)

Tekst główny (przekład): Prawo o „hate speech".
Przypis: (Ang.) mowa nienawiści. (*S.N.U.F.F.*, s. 9)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): […] правило «don't look, don't see».
Przypis: Не смотри – не видь. (*S.N.U.F.F.*, s. 50)

Tekst główny (przekład): […] reguła don't look, don't see.
Przypis: (Ang.) nie patrzysz – nie widzisz. (*S.N.U.F.F.*, s. 47)

Przykład 4

Tekst główny (oryginał): […] курс «Confidence revival».
Przypis: «Возрождение уверенности». (*Бэтмен*…, s. 349)

Tekst główny (przekład): […] kurs „Confidence revival".
Przypis: Odrodzenie pewności siebie. (*Batman*…, s. 388)

Przykład 5

Tekst główny (oryginał): […] спецподразделение «Le Coq d'Espirit».
Przypis: «Петух Духа». (*S.N.U.F.F.* ..., s. 20)

Tekst główny (przekład): […] oddział specjalny Le Coq d'Espirit.
Przypis: (Franc.) Kogut ducha. (*S.N.U.F.F.* …, s. 17)

188:1033649831

Przykład 6

Tekst główny (oryginał): Названия лонг-дринков складывались в остросюжетную повесть: Tekila Sunrise, Blue Lagoon, Sex on the Beach, Screwdriver, Bloody Mary, Malibu Sunset, Zombie. Готовая заявка на фильм.

Przypis: Текильный рассвет, Голубая лагуна, Секс на пляже, Отвертка, Кровавая Мэри, Закат в Малибу, Зомби. (*Священная*..., s. 16)

Tekst główny (przekład): Nazwy long drinków brzmiały jak rozdziały sensacyjnej powieści: Tequila Sunrise, Blue Lagoon, Sex on the Beach, Screwdriver, Bloody Mary, Malibu Sunset, Zombie. Gotowy scenariusz filmu.

Przypis: Tequilowy Brzask, Błękitna Laguna, Seks na Plaży, Śrubokręt, Krwawa Mary, Zachód Słońca w Malibu, Zombi (ang.). (*Święta...*, s. 16)

Jak zauważamy, rozwiązania proponowane przez tłumacza odzwierciedlają intencje autorskie Pielewina.

Kolejną grupą przypisów są przypisy zawierające wypowiedzi bohaterów anglojęzycznych lub posługujących się językiem angielskim. Dialogi zawierające zwroty w języku angielskim są zwykle elementem charakterystyki postaci oraz przekazują informację odnośnie do otaczającego je kontekstu kulturowego. Dzięki takim wtrętom obcojęzycznym Pielewin zwraca uwagę na różnorodność językową swoich bohaterów i podkreśla autentyczność ich egzystencji w wielokulturowym świecie.

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Forgive me father for I have sinned.

Przypis: Прости, отче, ибо я согрешил. (*Ананасная*..., s. 64)

Tekst główny (przekład): Forgive me Father for I have sinned.

Przypis*: Forgive me Father…* – Przebacz mi, Ojcze, bo zgrzeszyłem. (*Napój*..., s. 67)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): […] как говорят на церковноанглийском, «I was behind the camera and I shed a tear…».

189:1054416628

Przypis: Я был за камерой – и я прослезился. (*S.N.U.F.F.*, s. 123)

Tekst główny (przekład): […] jak powiadają w cerkiewnoangielskim: I was behind the camera and I shed a tear…
Przypis: (Ang.) Byłem za kamerą i uroniłem łzę. (*S.N.U.F.F.*, s. 119)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): В этом фильме Буш сказал […] «Some people call you the elite, I call you my base…»
Przypis: «Кто-то называет вас элитой, а я называю вас своей базой...». (*Empire V*, s. 219)

Tekst główny (przekład): W filmie tym Bush powiedział […]: *Some people call you the elite, I call you my base…*
Przypis: Niektórzy nazywają was elitą, ja nazywam was swoją bazą. (*Empire V*, s. 232)

Przykład 4

Tekst główny (oryginał): Я решил перейти на английский. I always marvel at how an average American combines carrying all that crap inside or her head with being brainwashed all the way down to her or his ass…
Przypis: Я всегда поражаюсь, как средний американец совмещает такое количество дерьма в голове с тем, что его мозги промыты до самой жопы... (*Бэтмен*…, s. 106)

Tekst główny (przekład): Postanowiłem przejść na angielski. *I always marvel at how an average American combines carrying all that crap inside or her head with being brainwashed all the way down to her or his ass…*
Przypis: Zawsze mnie zdumiewa, jak przeciętny Amerykanin godzi taką ilość gówna w głowie z tym, że mózg ma wyprany do samej dupy. (*Batman*…, s. 116)

Także ta grupa przypisów autora nie stanowiła wyzwania dla tłumaczy. Są jednak fragmenty, które nie zostały przetłumaczone wraz z towarzyszącym im przypisem.

Tekst główny (oryginał): У нас пословица есть «Everybody has his own skeleton in the closet». Это лорд Байрон сказал. Когда понял, что задушил в себе гомосексуалиста.

190:7767629643

Przypis: «У каждого в шкафу есть свой скелет». (*Священная*…, s. 189)

Tekst główny (przekład): Mamy takie znane porzekadło: *Everybody has his own skeleton in the closet*. Powiedział to lord Byron. Kiedy zrozumiał, że zadusił w sobie homoseksualistę. (*Święta*…, s. 173)

W przytoczonym powyżej fragmencie Pielewin wykorzystuje idiom *skeleton in the closet*, którego ekwiwalentem w języku polskim jest wyrażenie *trup w szafie*, ale też *szkielet w szafie*[84]. Mimo to Ewa Rojewska-Olejarczk nie zdecydowała się na zachowanie przypisu. Polski czytelnik otrzymuje więc jedynie zdanie w języku angielskim, co zmusza go do samodzielnej weryfikacji znaczenia. Przypomnijmy, że wyrażenie *mieć trupa w szafie* odnosi się zwykle do jakiejś wstydliwej tajemnicy z przeszłości, zawierającej najczęściej wątki, których dana osoba nie chce ujawniać lub które chce przemilczeć.

W kolejnym przykładzie odnajdujemy ciekawą grę słów:

Tekst główny (oryginał): Перед взрывом смертник прокричал не обычное «Аллаху Акбар», а «Same Shi'te Different Fight».
Przypis: «Прежний шиит, новая битва». (*Священная*…, s. 149–150)

Same Shi'te Different Fight nawiązuje do angielskiego wyrażenia *Same shit different day*, które używane jest, aby wyrazić zmęczenie lub rozczarowanie rutyną dnia codziennego, zwłaszcza brak nadziei na jakiekolwiek zmiany[85]. Zamiana *shit* na *Shi'te* w tym kontekście ma na celu podkreślenie przynależności do islamskiej gałęzi szyizmu[86]. W związku z tym *Same Shi'te Different Fight* może być traktowane jako element gry językowej, której sens polega na tym, że w określonym kontekście (prawdopodobnie w sytuacji konfliktu lub walki) zamachowiec (szyita) jest odpowiedzialny za kilka zamachów.

[84] Hasło: *szkielet w szafie; trup w szafie*: https://wsjp.pl/haslo/podglad/8520/szkielet-w-szafie. (dostęp 10.05.2024)
[85] *Urban Dictionary*, https://www.urbandictionary.com/define.php?term=same%20shit%20different%20day. (dostęp 10.04.2024).
[86] W języku rosyjskim szyita to шиит –[szy-it] z akcentem na pierwszą sylabę od końca.

191:1761787534

Polskie tłumaczenie również zawiera przypis, jednakże nawet zastosowanie go nie ułatwia zrozumienia tekstu głównego:

Tekst główny (przekład): Świadkowie zeznali, że przed wybuchem samobójca-zamachowiec wykrzyknął zamiast zwykłego „Allah Akbar", „Same Shi"ite Different Fight"
Przypis: Ten sam szyita, inna bitwa (ang.). (*Święta*…, s. 137)

Jak zauważamy, brak znajomości angielskich idiomów może być przyczyną potencjalnych problemów z pełnym zrozumieniem aluzji i humoru zawartych w oryginalnej wersji.

Praca tłumaczy przy przekładzie dialogów bohaterów anglojęzycznych lub posługujących się językiem angielskim oraz przypisów z ich tłumaczeniem wydaje się bardzo istotna z punktu widzenia możliwości zachowania autentyczności postaci oraz przekazania specyfiki kontekstu kulturowego[87]. Tego typu wtręty obcojęzyczne zawsze konotują obcość. Zjawiska tego typu były przedmiotem rozważań wielu badaczy, m.in. Romana Lewickiego[88], Krystyny Pisarkowej[89] i Anny Bednarczyk[90].

Anna Bednarczyk zwraca ponadto uwagę na problem odtworzenia w wersji tłumaczeniowej „elementów pochodzących z kultury trzeciej wtrętów obecnych już w tekście oryginalnym, a więc tych wtrętów obcojęzycznych czy obcokulturowych, które wprowadzają obce konotacje do tekstu źródłowego"[91]. W przypadku prozy Pielewina wtręty obcojęzyczne, a zwłaszcza pochodzące z języka angielskiego, są jednym ze znaków rozpoznawczych jego pisarstwa. Jak wynika z analizy materiału, tłumacze najczęściej potrafili przekazać informacje w nich zawarte w sposób analogiczny lub zbliżony do oryginału.

Następna grupa przypisów obejmuje przypisy encyklopedyczne dostarczające czytelnikowi dodatkowych informacji na temat występujących w tekście terminów,

[87] Ciekawe rozważania na temat wielojęzyczności w dialogach odnajdujemy w monografii Anny Paszkowskiej: *Językowe i kulturowe aspekty przekładu filmowego.* Katowice 2023.
[88] R. Lewicki: *Konotacja obcości w przekładzie*. Lublin 1993.
[89] K. Pisarkowa: *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*. Kraków 1998.
[90] A. Bednarczyk: *Wtręty obcojęzyczne w oryginale i w przekładzie piosenek Włodzimierza Wysockiego na język polski*. W: *Training of Translators and Interpreters*. Red. U. Dąmbska-Prokop, P. Płusa. Częstochowa 1997, s. 27–40.
[91] A. Bednarczyk: *Kulturowe aspektu przekładu literackiego*. Katowice 2002. s. 49.

192:9873139839

nazw własnych, zjawisk czy wydarzeń, o których mowa w tekście głównym. Przypisy te zawierają zwykle krótkie definicje, informacje biograficzne na temat pojawiających się w powieściach osób (np. Alan Greenspan i Ben Bernanke) lub wyjaśnienia dotyczące specyficznych praktyk i zjawisk (jak *waterboardin*g czy *shortselling*). Zilustrujmy to kilkoma przykładami:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): А если уж совсем честно, важнейшим условием современного женского оргазма является высокий уровень материальной обеспеченности. Но это пилюлей не решишь – *it's the economy, stupid*. (*Свящeнная*…, s. 83)

Przypis: Дело в экономике, дурачок – предвыборный лозунг Билла Клинтона.

Tekst główny (przekład): A tak naprawdę w dzisiejszych czasach najważniejszym warunkiem orgazmu u kobiet jest wysoka stopa życiowa. Tego jednak nie załatwi się pigułką – *it's the economy stupid*.

Przypis: Tu chodzi o gospodarkę, głupku (ang.) – hasło przedwyborcze Billa Clintona (przyp. aut.). (*Święta*…, s. 77)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Пол-Японии на хэнтай драчит.

Przypis: Извращенная японская порномультипликация. (*Бэтмен*…, s. 83)

Tekst główny (przekład): Onanizuje się, oglądając hentai.

Przypis: Gatunek pornograficznych filmów animowanych o perwersyjnej tematyce. (*Batman*…, s. 472)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): Даже если эти несколько человек наймут себе по три Фукуямы каждый.

Przypis: Фукуяма Ф. – автор книги «Конец истории». (*Свящeнная*…, s. 204)

Tekst główny (przekład): Nawet jeśli każdy z tych ludzi wynająłby sobie Fukuyama.

Przypis: F. Fukuyama – autor książki *Koniec historii* (przyp. aut.). (*Święta*…, s. 186)

193:1082681645

Przykład 4

Tekst główny (oryginał): Мы, разумеется, говорим о том случае, когда пожилая учительница обществознания, дожившая свой век в Крыму, была арестована за посланный в Google запрос «greenspan bernanke jewish (rothschild | federal reserve | builderberg group | world government)» и умерла от инфаркта при первом же ватербордировании.

Przypis: Алан Гриспен и Бен Бернанке – председатели федеральной резервной системы США. Бильдербергская группа – клуб влиятельных политиков и финансистов. (*Ананасная*…, s. 163)

Tekst główny (przekład): Mowa oczywiście o incydencie, kiedy stara nauczycielka wiedzy o społeczeństwie, dożywająca swych lat w Krymie, została aresztowana za wpisanie w Google hasła *greenspan bernanke jewish (rothschild | federal reserve | builderberg group | world government)* i umarła na zawał przy pierwszej próbie waterboardingu.

Przypis: Alan Greenspan i Ben Bernanke – przewodniczący Rady Gubernatorów Systemu Rezerwy Federalnej USA; Grupa Bilderberg – klub wpływowych polityków i finansistów. (przyp. aut.)

Przypis: Waterboarding – tortura zabroniona przez prawo międzynarodowe, polegająca na polewaniu twarzy wodą tak, że torturowany ma wrażenie, że się dusi i tonie. (przyp. tłum). (*Napój*…, s. 165)

Przykład 5

Tekst główny (oryginał): Порадовавшись заголовку «America Ponders Mad Cow Strategy», я отправилась на свой почтовый сервер.

Przypis: Дословно «Америка обдумывает стратегию сумасшедшей коровы». Имеется в виду стратегия действий по сдерживанию коровьего бешенства. (*Священная*…, s. 48)

Tekst główny (przekład): Pośmiałam się chwilę z nagłówka „America Ponders Mad Cow Strategy" i przeniosłam się do swej poczty elektronicznej.

194:1023919983

Przypis: Ameryka obmyśla strategię szalonych krów (ang.). Chodzi o strategię działania, mającą powstrzymać epidemię choroby szalonych krów (przyp. tłum). (*Święta*…, s. 45)

Przykład 6

Tekst główny (oryginał): От прихожан будущего тренинга предполагалась скрыть первую благородную истину.

Przypis: Первая благородная истина буддизма: жизнь неотделима от страдания. (*Ананасная*…, s. 216)

Tekst główny (przekład): Dwaj przedsiębiorcy zamierzali ukryć przed adeptami przyszłego kursu pierwszą szlachetną prawdę.

Przypis*:* Pierwsza szlachetna prawda buddyzmu: życie jest nieodłączne od cierpienia (przyp. aut.). (*Napój*…, s. 215)

Jak zauważamy, w większości przypadków E. Rojewska-Olejarczuk zachowuje przypisy zastosowane w oryginale, jednak nie zawsze. Z pominięciem przypisu w tłumaczeniu mamy do czynienia, na przykład, w przypadku wzmianki o Andym Warholu:

Tekst główny (oryginał): I Fucked Andy Warhol.

Przypis: Уэнди Уорхол – известный американский художник, основатель поп-арта. (*Ананасная*…, s. 368)

Tekst główny (przekład): I Fucked Andy Warhol. (*Napój*…, s. 338)

W wyniku takiej decyzji, polski czytelnik otrzymuje mniej informacji aniżeli czytelnik oryginału.

W utworach Pielewina spotykamy również przypisy encyklopedyczne będące imitacją przypisów redaktora:

Tekst główny (oryginał): Мы с Добросветом обычно находили их в американских методистских брошюрах и дайджестах американской поп-культуры, поступавших из

195:1097353910

Службы внешней разведки: «The Three Men I Admire Most», «My Ministry of Reconcilation» и тому подобные.

Przypis: С. Левитан приводит типичные темы проповедей в средней американской церкви. – *Прим. Ред*. (*Ананасная*…, s. 67)

Wyżej przytoczony fragment ukazuje bohaterów, którzy odnajdują różne materiały w amerykańskich broszurach metodystycznych oraz czasopismach poświęconych amerykańskiej kulturze popularnej trafiające do nich dzięki Służbie Wywiadu Zagranicznego. Wśród tych materiałów wymienione są takie tytuły jak *The Three Men I Admire Most* i *My Ministry of Reconciliation*. Następnie pojawia się przypis: „С. Левитан приводит типичные темы проповедей в средней американской церкви. – прим. ред.". Taka forma przypisu – stylizowanego na przypis redakcyjny – zwiększa zwykle wiarygodność narracji, poczucie autentyczności tekstu i sprawia, że jest on odbierany jako „bardziej naukowy". Sugeruje też w pewien sposób, że wskazane materiały są prawdziwe i istnieje rzetelne źródło potwierdzające zawarte w nich informacje. Dla mniej wnikliwego czytelnika przypis ten może wyglądać jak rzeczywisty komentarz redaktora.

W polskim tłumaczeniu fragment ten wygląda następująco:

Tekst główny (przekład): Zazwyczaj znajdowaliśmy je z Dobroswietem w amerykańskich broszurach metodystycznych i digestach amerykańskiej popkultury, nadsyłanych z kontrwywiadu: *The Three Men I Admire Most*, *My Ministry of Reconcilation* i tym podobnych.

Przypis: S. Lewitan przytacza typowe tematy kazań w kościołach amerykańskich (przyp. red. ros.). (*Napój*…, s. 69)

Tłumaczka powiela tu zabieg zastosowany w oryginale i również dodaje, że jest to przypis redaktora, w wyniku czego można odnieść wrażenie, że jest to dodatkowa informacja od redaktora, a nie przypis autorstwa Pielewina.

Kolejny przypis encyklopedyczny jest stylizowany przez Pielewina na przypis tłumacza:

196:8090947973

Tekst główny (oryginał): И никто больше не будет толкать вас к звездам – слепому червю не нужен такой дорогой пиар. Count your pips and die.

Przypis: Это предложение труднопереводимо. Возможно, Аль-Эфесби употребляет сленг, имеющий отношение к игре на форексе *(прим. пер.)*. (*Ананасная*…, s. 208)

W przytoczonym fragmencie pojawia się zdanie *Count your pips and die*. „Pips to pojęcie, które powszechnie używa się na rynku walutowym. Pozagiełdowy rynek walutowy, inaczej Forex, to miejsce, gdzie przez 24 godziny dochodzi do sprzedaży walutowej między korporacjami międzynarodowymi, bankami, rządami oraz inwestorami”[92]. Definicja słowa *pips* w języku angielskim to „*percentage in point* — procent w punkcie lub też *price interest point* — punkt procentowy ceny. Jest to minimalny ułamek ceny, o którą może zmienić się kwotowanie instrumentu finansowego”[93].

Z definicji tego pojęcia wynika, że pipsy służą do oceny przyszłych zysków i strat[94]. Wyrażenie „Count your pips and die” można odczytywać jako krytykę obsesyjnego skupiania się na błahych sprawach (pipsach), które w ostateczności mogą nie mieć istotnego wpływu na życie lub sukces jednostki. W tym sensie, *liczenie pipsów* – zysków i strat, które są ledwo zauważalne – prowadzi do nadmiernego stresu, a nawet destrukcji, co może być metaforą na oznaczenie bezsensowności takiego podejścia. Przypis stylizowany na przypis tłumacza zachęca czytelnika do refleksji nad czymś więcej niż tylko dosłownym znaczeniem zdania. Nawet jeśli jest on fikcyjny, nadaje tekstowi pozory autentyczności. Oznacza, że osoba może spędzać ogromne ilości czasu

[92] Hasło: *pips*: https://businessinsider.com.pl/gielda/pips-co-oznacza-na-rynku-walutowym/8d9beyq. (dostęp 10.05.2024)

[93] Hasło: *pips*: https://businessinsider.com.pl/gielda/pips-co-oznacza-na-rynku-walutowym/8d9beyq. (dostęp 10.05.2024) „*Pips* to inaczej pomiar zmiany ceny pary walutowej wyrażony w punktach dziesiętnych. Pipsy pomagają określić osłabienie lub umocnienie waluty w parze walutowej. Przykładowo w parze walutowej EUR/USD najmniejsza możliwa zmiana kursu to jeden pips, inaczej 0,0001 USD**.** Gdy kurs pary walutowej wzrasta o jeden pips, to euro umacnia się wobec dolara amerykańskiego. W przypadku spadku kursu pary walutowej o jeden pips to euro słabnie na korzyść dolara amerykańskiego”.

[94] Na rynku Forex są to najmniejsze jednostki zmiany kursu walutowego, a liczenie pipsów to istotna czynność w kupowaniu i sprzedawaniu różnych instrumentów finansowych, takich jak akcje, waluty czy surowce, z zamiarem osiągnięcia zysku. *Trading – co to jest i na czym polega?* https://www.f-trust.pl/radzimy-naszym-klientom/trading-co-to-jest-i-na-czym-polega/?doing_wp_cron=1728670187.4165809154510498046875. (dostęp 10.05.2024).

197:1092648133

na drobnych analizach i liczbach, które nie przynoszą znaczących rezultatów, prowadząc w rezultacie do wyczerpania fizycznego lub psychicznego.

Jest to więc kolejna zabawa z tekstem, do udziału w której Pielewin zaprasza swojego czytelnika. Jego przypis może być ironicznym komentarzem na temat trudności w przenoszeniu kontekstów kulturowych i językowych. Poprzez wprowadzenie figury fikcyjnego tłumacza, który nie może sprostać zadaniu jednoznacznego i zadowalającego przetłumaczenia frazy, Pielewin może dawać do zrozumienia, że globalny język finansowy (forex, pipsy) staje się nową formą niezrozumiałego, technokratycznego slangu, odmianą technolektu[95]. Dodajmy, że globalny język finansowy jest używany w kontekstach ogólnoświatowych, co czyni go bardziej uniwersalnym niż tradycyjne technolekty, które są zazwyczaj ograniczone do konkretnego środowiska.

Przyjrzyjmy się zatem tłumaczeniu:

Tekst główny (przekład): I już nikt nie będzie was popychać ku gwiazdom, ślepy robak nie potrzebuje takiego kosztownego piaru. Count your pips and die. (Zdanie to trudno przetłumaczyć; być może Al-Efesbi posługuje się slangiem osób grających na foreksie). (*Napój*…, s. 208)

Ewa Rojewska-Olejarczuk rezygnuje z wprowadzenia przypisu, który przecież tworzy w oryginale dodatkową warstwę tekstu, w której Pielewin komentuje słowa napisane przez siebie samego. Stylizacja przypisu na przypis pochodzący od tłumacza stwarza wrażenie, że autor zdaje sobie sprawę z potencjalnych trudności, które czytelnik może napotkać w jego tekście, a jednocześnie wyśmiewa same już próby jego interpretacji czy tłumaczenia poszczególnych fragmentów. Jest to zresztą zachowanie typowe dla postmodernizmu, gdzie autorzy często podważają autorytet tłumaczy, interpretatorów czy znaczenie samego tekstu. Jeśli tłumaczka zachowałaby przypis wraz z informacją, że jest to przypis tłumacza (tak jak ma to miejsce w oryginale),

[95] Technolekt to specjalistyczny język lub odmiana języka używana w określonych dziedzinach technicznych, naukowych lub zawodowych. Spełnia wiele cech, które można przypisać także globalnemu językowi finansowemu.

198:6572729056

polski czytelnik odebrałby to jako przypis polskiego tłumacza, a nie autorski przypis Pielewina.

Następna grupa przypisów to przypisy „metatekstowe". Odnajdujemy je w miejscach, w których Pielewin wykorzystuje wulgaryzmy. Są one oznaczone jako przypisy autora. Przyjrzyjmy się im bliżej:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Ах, Тенерифе...Помните, как у Ярослава Могутина? Сначала я *** рагуля, потом рагуль *** меня...

Przypis: Слово на букву «е», глагол в прошедшем времени. – *Прим. авт*. (*Любовь*…, s. 110)

Tekst główny (przekład): – Ach, Tenerifie…Pamiętacie, u Jarosława Mogutina? Najpierw ja ragula jebn…ę, potem ragul jeb…e mnie…

Przypis: (Ragul – pogardliwa rosyjska nazwa ukraińskiego wieśniaka – przyp. tłum.). (*Miłość*…, s. 90)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Возможно, правы те, кто говорит – нельзя огульно обвинять в гомофобии народ, подаривший миру Чайковского и оговорку «Нас ***, а мы крупчаем» ...

Przypis: Слово на букву «е», глагол мн. ч. Настоящего времени. – *Прим. авт*. (*Любовь*…, s. 110)

Tekst główny (przekład): Może mają rację ci, co powiadają, że nie wolno generalnie oskarżać o homofobię narodu, który obdarzył świat Czajkowskim (słynny kompozytor był gejem – przyp. tłum.) oraz powiedzonkiem „Oni nas jeb…ą, a my się umacniamy". (*Miłość*…, s. 200)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): «Ну представь, какая у тебя будет эпитафия: „Мир любил меня, но не поймал. Но все равно *** два раза в день"».

Przypis: Слово на букву «е», глагол в прошедшем времени. – *Прим. авт*. (*Любовь*…, s. 308)

199:1127196803

Tekst główny (przekład): „Wyobraź sobie swoje epitafium: „Świat łapał mnie, lecz nie złapał, ale i tak jeb…ł to dwa razy dziennie”. (*Miłość*…, s. 251)

W polskim tłumaczeniu nie odnajdujemy przypisów wskazujących na to, o jakie wulgaryzmy chodzi. Janowski nie zachował przypisów autora, jednakże dodał przypisy wyjaśniające znaczenie słów potencjalnie nieznanych polskiemu czytelnikowi (np. *ragul*), wskazuje też, kim są pojawiające się w tekście osoby (np. *Czajkowski*).

Leksykę podstandardową odnajdujemy również w kolejnych przykładach. Przypisy w oryginale zawierają szczegółowy opis wyrazów należących do takich rejestrów i wskazanie na funkcję, jaką pełnią w zdaniu. Pielewin wyjaśnia również etymologię i znaczenie poszczególnych wulgaryzmów.

W polskim tłumaczeniu tych przypisów również nie odnajdujemy:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Заслуженный блогер РФ, майор сетевого спецназа, создатель мемов «Европа це Україна» и «Идите *** фейсбучане» ...

Przypis: Обстоятельственно-определительное наречие места, меры, цели и способа, образованное из слова на букву «х», написанного слитно с предлогои «на». – *Прим. авт*. (*Любовь*…, s. 113)

Tekst główny (przekład): Zasłużony bloger Federacji Rosyjskiej, major internetowych sił specjalnych, twórca memów „Europa to Ukraina” i „Idźcie na ch… facebokowie”. (*Miłość*…, s. 93)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): БУДЬТЕ РЕАЛИСТАМИ – ИДИТЕ ***!

Przypis: Обстоятельственно-определительное наречие места, меры, цели и способа, образованное из слова на букву «х», написанного слитно с предлогом «на». – *Прим. авт*. (*Любовь*…, s. 367)

Tekst główny (przekład): Bądźcie REALISTAMI – IDŹCIE NA CH…J! (*Miłość*…, s. 299)

200:1321703362

Niezwykle interesujący jest kolejny przykład:

Tekst główny (oryginał): С русскоязычным названием этого приложения была занятная история: первоначально его назвали «ЕБЛОКНОТ ДАВИМ УХО».
Przypis: Это слово происходит не от матерного, а от «e-block pote». – *прим. авт.* (*Любовь*…, s. 174)

Odnajdujemy tu grę słów w rosyjskojęzycznej nazwie aplikacji „ЕБЛОКНОТ ДАВИМ УХО". Jej istotą jest fonetyczne podobieństwie do słowa *ебло* „лицо, рот, морда, рыло, тыква, хавалка, харя"[96] (po polsku *morda*, *ryj*) oraz *ебать*. Zgodnie z definicją słownikową *ебать* to „действие активной стороны во время полового акта […]; ругать кого-либо провинившегося; мешать кому-нибудь, действовать на нервы"[97]. Jest to więc wulgaryzm, który oznacza zarówno akt seksualny, jak i obrażanie kogoś, kto popełnił błąd, przeszkadzanie komuś lub denerwowanie go. W przypisie autorstwa Pielewina otrzymujemy jednak informację, że nazwa nie pochodzi od tego wulgarnego słowa, lecz od wyrażenia „e-block pote". „ЕБЛОКНОТ" jest więc złożeniem hybrydowym, które tworzą przedrostek *e-* i rzeczownik *блокнот*. *E-* – to skrót od słowa *электронный* (elektroniczny), który pochodzi od angielskiego słowa *electronic*, powszechnie używanego w takich wyrazach jak *e-mail, e-book* itd. W językach słowiańskich przedrostek ten również przyjął się na oznaczenie czegoś związanego z technologią lub internetem[98]. *Блокнот* oznacza *notes*, czyli coś do pisania i zapisywania notatek.

Przypis autora oryginału wyjaśnia pochodzenie danego słowa, jednoznacznie wskazując, że nie ma ono nic wspólnego z wulgaryzmem, z którym może wywoływać określone skojarzenia. Oczywiście taki sposób wyjaśniania znaczenia wywołuje określone asocjacje nawet u tych, którzy ich nie mieli, co wydaje się świadomym elementem gry z czytelnikiem.

W polskim tłumaczeniu przypis został pominięty:

[96] Hasło: *ебло*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/248199/ебло. (dostęp 12.05.2024).
[97] Hasło: *ебать*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/910869. (dostęp 10.05.2024).
[98] Hasło: *электронный*: https://kartaslov.ru/значение-слова/электронный. (10.05.2024).

201:3054693798

Tekst główny (przekład): Z rosyjskojęzyczną aplikacją sprawa była śmieszna. Najpierw nazwano ją „e-book note. Na ucho”. (*Miłość*…, s. 143–144)

Jak zauważamy, polska wersja – *E-book note. Na ucho* nie zawiera fonetycznej gry językowej zrozumiałej dla polskiego odbiorcy, nie oddaje też humorystycznego tonu oryginału. Brak wyjaśnienia w przypisie sprawia ponadto, że intencja autora i jego żart fonetyczny stają się niezrozumiałe, co niewątpliwie zubaża odbiór.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden przykład:

Tekst główny (oryginał): Сначала они моют свои тела, удаляют с них волоски, опрыскивают себя жидкостями, уничтожающими их естественный запах (помню это особенно возмущало графа Толстого) – и все для того, чтобы ненадолго стать fuckable.
Przypis: Способными вызвать симпатию (прим. авт.). (*Священная*…, s. 307)

Tekst główny (przekład): Najpierw myją swoje ciała, usuwają z nich włosy, spryskują się preparatami neutralizującymi ich naturalny zapach (pamiętam, że to szczególnie oburzało hrabiego Tołstoja) – a wszystko po to, żeby na krótko stać się *fuckable.*
Przypis: Tu: zdolnymi budzić pożądanie (ang.). (*Święta*…, s. 280)

Zazwyczaj słowo *fuckable* w języku angielskim jest slangowym i wulgarnym określeniem, które odnosi się do kogoś, kogo dana osoba uważa za atrakcyjnego seksualnie, czyli „wartościowego” jako potencjalnego partnera seksualnego. Słowo to zazwyczaj nacechowane jest negatywnie, ponieważ sprowadza drugą osobę wyłącznie do jej wyglądu fizycznego, pomijając inne cechy osobowościowe lub intelektualne[99]. W kontekście społecznych dyskusji o szacunku i równości, wyrażenie to jest często krytykowane za seksizm i przedmiotowe traktowanie ludzi, zwłaszcza kobiet. Gra językowa widoczna w tym przykładzie polega na zestawieniu kontrastowym angielskiego wulgaryzmu z eufemizmem w języku rosyjskim. Słowo *fuckable* mogło zostać wykorzystane w celu przyciągnięcia uwagi, przypis zaś wskazuje, że chodzi o coś bardziej pozytywnego i społecznie akceptowalnego.

[99] Hasło: *Fuckable*: https://www.definitions.net/definition/fuckable. (10.05.2024).

202:6778300585

W polskim przekładzie również odnajdujemy przypis, jednak Rojewska-Olejarczuk nie zachowała informacji, że jest to przypis autorstwa Pielewina: „Zdolnymi budzić pożądanie (ang.)". Nie dodała również słowa „tu", które celowo miało podkreślać świadome wykorzystanie przypisu przez Pielewina. W wyniku takiej decyzji translatorskiej polski czytelnik może uznać tłumacza za autora przypisu.

Omówione przypisy są elementem świadomej gry autora oryginału, który stara się zachęcić do udziału w niej czytelnika. W tym celu podsuwa mu pewne tropy i nieoczywiste rozwiązania. Tłumaczenie na język rosyjski terminów, cytatów lub nazw własnych pochodzących z innych języków (głównie – angielskiego) sprawia, że czytelnik może „oswoić" obcość wprowadzaną przez te elementy tekstu, może bardziej identyfikować się z opisywanym światem. Takie działania mogą być również elementem szerszej strategii literackiej Pielewina, w której stara się on zacierać granice między różnymi językami i kulturami, tworząc teksty wielopoziomowe, pełne intertekstualnych odniesień i gier językowych.

Jak wynika z przeprowadzonej analizy, widoczny jest brak konsekwencji w kwestii stosowania przypisów przez polskich tłumaczy. Ma to wpływ na czytelność tekstów, ponieważ przypisy są ich istotnym elementem – pomagają w zrozumieniu intencji, odczytania odniesień i wychwyceniu wszystkich kontekstów. W większości analizowanych przypadków przypisy nie zostały zachowane. Dotyczy to przede wszystkim przypisów stylizowanych na przypisy tłumacza i redaktora oraz metatekstowych, ale też niektórych przypisów zawierających tłumaczenia wypowiedzi osób anglojęzycznych, nazw własnych czy cytatów. W grupie przypisów metatekstowych z wulgaryzmami nie został zachowany prawie żaden z przypisów. Taka selektywność w zachowaniu (lub nie) przypisów wpływa znacząco na odbiór tekstu, zubaża jego treść, powoduje także, że nie zostają przekazane intencje autora i specyfika jego stylu.

Podsumowując, należy stwierdzić, że w przypadku tłumaczenia przypisów mamy do czynienia ze zjawiskiem, które, moim zdaniem, można określić jako rodzaj

203:1439347264

manipulacji[100], która – choć czasami bywa konieczna – jest zarazem kontrowersyjna, ponieważ narusza zasadę wierności oryginałowi i intencjom autora.

5.5 Przypisy tłumacza

Jak już wskazywałam, w przypadku rozpatrywanych przez nas utworów Pielewina interpretacja translatorska jest realizowana głównie poprzez wprowadzenie przypisów tłumacza. Komentarze takie pojawiają się zarówno w tłumaczeniach Ewy Rojewskiej-Olejarczuk, jak Aleksandra Janowskiego. We wszystkich utworach, oprócz *Miłości do trzech Zuckerbrinów*, przypisy znajdują się pod tekstem głównym. W przypadku tej ostatniej powieści Janowski zdecydował się na umieszczanie przypisów w tekście głównym.

W niniejszej części pracy skoncentruję się na badaniu przypisów tłumacza, przyjmując podział zaproponowany przez M. Papadimę: „przypisy-parateksty" oraz „przypisy-metateksty". Terminologia ta może budzić pewne kontrowersje, jako że wszystkie przypisy są rodzajem paratekstu, jednak podział ten umożliwia szczegółową analizę ich funkcji. Papadima definiuje „przypisy-parateksty" jako objaśnienia nawiązań intertekstualnych oraz nazw realiów, czyli elementów nacechowanych kulturowo. Komentarze te mają charakter encyklopedyczny. „Przypisy-metateksty" z kolei są to, zdaniem badaczki, wyjaśnienia dotyczące podjętych decyzji translatorskich i refleksji tłumacza nad przekładanym tekstem. Takie podejście pozwala, jak się wydaje, na wszechstronne zrozumienie roli przypisów w tłumaczeniu oraz ich wpływu na odbiór tekstu w nowym kontekście kulturowym.

[100] Manipulacja w przekładzie to zmiana tekstu podczas tłumaczenia, mająca na celu dopasowanie go do określonych potrzeb – kulturowych, politycznych, komercyjnych czy innych.

204:6796546603

5.6.1 Odniesienia intertekstualne w przypisach

Najliczniejszą grupę stanowią przypisów stanowią objaśnienia dotyczące kwestii intertekstualnych. Pielewin często wykorzystuje cytaty z klasyki literatury rosyjskiej i światowej, wplatając je w dialogi bohaterów. Cytaty te nierzadko pozostają niezidentyfikowane, co czyni je rozpoznawalnymi jedynie dla wnikliwych i oczytanych czytelników. W przypadku polskich czytelników proces identyfikacji odniesień intertekstualnych został jednak znacznie uproszczony, ponieważ tłumacze, w szczególności Janowski i Rojewska-Olejarczuk, najczęściej identyfikują źródła cytatów w przypisach:

- *Eugeniusz Oniegin,* przekład Juliana Tuwima (*Batman*…, s. 128);
- Aleksander Błok*, Scytowie,* przekład Mieczysława Jastruna (*Batman*…, s. 329);
- Michaił Lermontow*, Demon,* przekład Zbigniewa Bieńkowskiego (*Batman*…, s. 377) itd.

Są jednak fragmenty, w których tłumacze nie wskazują na źródło cytowania, wyjaśniając jedynie pochodzenie odniesień:

Tekst główny (oryginał): Сплелись ненадолго хвостами, поговорили о высшей сути, повыли на луну и разошлись, как в море корабли... ***Je ne regrette rien*.** Но я знаю, что никогда больше не буду так счастлива, как в Гонгонге шестидесятых на краю Битсевского леса, со счастливой пустотой в сердце и его черным хвостом в руке.
Przypis: Я не жалею ни о чем. (*Священная*…, s. 369)

Tekst główny (przekład): Splotły się na krótko ogonami, porozmawiały o najwyższej prawdzie, powyły do księżyca i rozstały się jak statki na morzu…***Je ne regrette rien***. Wiem jednak, że nigdy nie będę tak szczęśliwa jak w Hongkongu lat sześćdziesiątych na skraju bitcewskiego lasu, z radosną pustką w sercu i jego czarnym ogonem w ręku.
Przypis: Niczego nie żałuję (franc.) – słowa znanej piosenki Edith Piaf (przyp. tłum.). (*Święta*…, s. 338)

Przypis ten wprowadza dodatkowy kontekst, który nie jest dostępny dla czytelników oryginału. W wersji oryginalnej wskazany cytat został bowiem

205:6486910845

przetłumaczony na język rosyjski w przypisie bez podania szczegółów dotyczących jego źródła. Decyzja tłumacza o dodaniu przypisu zmienia więc dynamikę odbioru tekstu, czyniąc go bardziej przystępnym dla polskiego czytelnika.

Jak pokazuje kolejny przykład, przypisy odgrywają także ważną rolę w przypadku aluzji humorystycznych:

Tekst główny (oryginał): Это был легендарный герой русской древности – первый славянский транссексуаль Данко, поднявший над головой свой «вырванный с корнем сексизм, разрывающий тьму патриархальной ночи таинственным розовым светом осциллирующей половой идентичности». Информация, конечно, могла быть индуцирована в Кеши ум напрямую, но табличка давала выбор – читать или нет. На ней было много-много букв, и каждое движение глаз множило их число: при желании Кеша мог погрузиться в историю вопроса и узнать, что это за патриархальная ночь и как она связана с **осенью патриарха**, про которую он где-то недавно слышал, и зачем вообще сексизм надо было вырывать с корнем, если можно просто отрезать под наркозом. (*Любовь*…, s. 227)

Tekst główny (przekład): Był to legendarny rosyjski bohater starożytności – pierwszy słowiański transseksualista Danko, który unosił nad głową swój „wyrwany z korzeniami seksizm rozrywający mrok patriarchalnej nocy tajemniczym różowym światłem oscylującej identyczności płciowej". Informacja ta oczywiście mogła być indukowana wprost do mózgu Kieszy, lecz tabliczka dawała możliwość wyboru – czytaj lub nie. Miała ogromnie dużo liter i każdy ruch oczu je pomnażał: chłopak mógłby zanurzyć się w historię zagadnienia i dowiedzieć się o jaką patriarchalną noc chodzi i jak związana jest z **jesienią patriarchy** („Jesień patriarchy" – tytuł powieści G.G. Marqueza – przyp. tłum.), o której gdzieś niedawno słyszał i po co w ogóle trzeba było wyrywać seksizm z korzeniami, jeśli można było po prostu odciąć pod narkozą. (*Miłość*…, s. 186).

W oryginalnym tekście pojawia się nawiązanie do *Jesieni patriarchy* Gabriela Garcíi Márqueza, jednak Pielewin nie wyjaśnia go wprost. W polskim tłumaczeniu natomiast dodano przypis wyjaśniający odniesienie do wskazanej powieści. Dzięki temu tekst staje się bardziej przystępny dla czytelnika, który nie zna tego utworu, a

206:1381840727

jednocześnie zachowana zostaje możliwość zrozumienia humoru zawartego w rozmowie bohaterów.

Zarówno czytelnik oryginału, jak i przekładu bez znajomości wspomnianego utworu może nie rozpoznać aluzji, ale nadal będzie w stanie zrozumieć humor obecny w rozmowie bohaterów. Dodanie przypisu może być użyteczne, gdyż zwiększa dostępność tekstu dla szerszego grona odbiorców. Jednocześnie jednak ingeruje w zamysł Pielewina, który często pozostawia odniesienia intertekstualne bez jednoznacznych objaśnień, licząc na aktywny udział czytelnika w procesie interpretacji. W takim przypadku decyzja tłumacza o umieszczeniu przypisu wynika z określonej strategii przekładu – czy ma on jedynie przekazać sens, czy także odtworzyć mechanizmy gry literackiej, jakie autor prowadzi z odbiorcą.

Zwróćmy uwagę na kolejny przykład, w którym tłumacz ingeruje w tekst, dodając wyjaśnienie tam, gdzie Pielewin świadomie go unika:

Tekst główny (oryginał): Приведу только один пример, доказывающий, что наш ***brave new world*** с самого начала строился по чертежам всемирного канала.
Przypis: Прекрасныйй новый мир (англ.). (Любовь…, s. 314)

Tekst główny (przekład): Przytoczę jeden tylko przykład, udowadniający, że nasz **wspaniały świat** (tytuł słynnej książki Aldousa Huxleya – przyp. tłum.) od samego początku budowano według projektów światowego kanału. (Miłość…, s. 256)

W rosyjskim tekście Pielewin nawiązuje do tytułu *Brave new world* (słynna powieść Aldousa Huxleya *Nowy wspaniały świat*). Rosyjski czytelnik może rozpoznać to literackie odniesienie lub nie – Pielewin celowo pozostawia ją bez wyjaśnienia, co wpisuje się w jego styl gry z odbiorcą i swobodnego operowania intertekstualnością. W polskim tłumaczeniu natomiast dodano przypis, który jednoznacznie wskazuje na źródło odniesienia.

Jak pokazują powyższe przykłady, tłumacz wielokrotnie wprowadza dodatkowe wyjaśnienia i przypisy, których brak w oryginalnych tekstach Pielewina. Autor celowo unika jednoznacznego wyjaśniania odniesień, pozostawiając ich interpretację

207:1081679330

czytelnikowi, natomiast tłumacz stara się ułatwić odbiór tekstu, eliminując potencjalne trudności. Taka strategia przekładu zmienia jednak charakter tekstu – z pełnego ironii, wieloznaczności i subtelnych aluzji, które mogą pozostać niedopowiedziane, w przekaz bardziej przystępny i jednoznaczny.

Oprócz cytatów i tytułów Pielwin często wykorzystuje imiona bohaterów z innych utworów literackich. W takich przypadkach tłumacze zwykle decydują się na zastosowanie przypisu. Przyjrzyjmy się kilku przykładom:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Согнувшийся вихрастый пролетарий выдирал бронзовый булыжник из невидимой мостовой, а вокруг кольцом лежали, стояли, сидели, нависали и даже подползали снизу не меньше двадцати журналистов с разнообразнейшей бронзовой оптикой – часть снимала крупным планом булыжник, часть – самого **прола**, а часть пыталась сделать такой кадр, чтобы попали и булыжник, и вихрастая голова. (*Бэтмен*…, s. 162–163)

Tekst główny (przekład): Zgarbiony proletariusz z nastroszonymi włosami wyrywał brązową kostkę z niewidzialnego bruku, a wokół leżało, stało, nawisało i nawet podczołgiwało się z tyłu co najmniej dwudziestu kamerzystów z najróżniejszym brązowym sprzętem – część kręciła w zbliżeniu kostkę brukową, część samego **prola**, a część próbowała zrobić takie ujęcie, by uchwycić w kadr i kostkę, i nastroszoną głowę.
Przypis: Prol – określenie z Roku 1984 Orwella (przyp. tłum.) (*Batman*…, s. 179);

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Ты видел Бэтмена? – Нет, – ответил я. – Я видел какого-то **Ктулху**. Тет засмеялся. – Бэтмен и Ктулху – это одно и то же, – сказал он. Просто покрывающие легенды. Это маскировочные мифы. (*Бэтмен*…, s. 243)

Tekst główny (przekład): Widziałeś Batmana? – Nie – odparłem. – Widziałem jakiegoś **Cthulhu**. Tet się roześmiał. – Batman i Cthulhu to jedno i to samo – powiedział. – Legendy osłonowe.

208:1041276863

Przypis: Cthulhu – Istota fikcyjna, Wielki Przedwieczny, postać stworzona przez H. P. Lovecrafta (1890-1937), amerykańskiego autora fantasy i powieści grozy (przyp. tłum.) (*Batman*…, s. 268);

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): По вечерам я вдруг замечал, что думаю о троичности Люцифера или о новейшем **уицраоре** отечества. Оказывается, я откуда-то знал, что уицраор – это демон воинствующей государственности. (*Ананасная*…, s. 98)

Tekst główny (przekład): Wieczorami nagle uświadamiałem sobie, że rozmyślam o trójjedności Lucyfera lub o najnowszym **uicraorze** ojczyzny. Skądś wiedziałem, że uircraor to demon wojującej państwowości.

Przypis: Uicraor – domen z ezoterycznego dzieła Daniiła Andriejewa Róża świata (przyp. tłum.). (*Napój*…, s. 100)

Większość tych przypisów nie jest konieczna, bowiem autor celowo wprowadza czytelnika w nieznany świat, gdzie kontekst i forma tekstu pozwalają na intuicyjne odczytanie sensu nawet bez szczegółowej wiedzy o źródłach. W przypadku uicraora, na przykład, kontekst jasno wskazuje, że chodzi o demona związanego z władzą, co wynika z opisu: „demon wojującej państwowości". Nawet bez znajomości dzieła Andriejewa, ten opis jest wystarczający, aby czytelnik mógł zrozumieć jego znaczenie. Samo termin *demon* już naprowadza odbiorcę na odpowiedni trop interpretacyjny. Podobnie terminy takie jak *prol* czy *Cthulhu* są przedstawione w sposób umożliwiający ich rozumienie bez konieczności znajomości pierwowzorów literackich lub dodatkowych przypisów.

Przypisy tego rodzaju, jak już wskazywałam, mogą być przydatne dla części polskich czytelników, jednakże w wielu przypadkach odbierają odbiorcy możliwość samodzielnego odkrywania znaczeń.

Są również przypisy bardzo rozbudowane, w których polski czytelnik otrzymuje szerokie tło kontekstowe. Przypisy takie obejmują różnorodne czynniki mogące wpływać na interpretację, znaczenie i odbiór konkretnego materiału. Zrozumienie tła

209:2404322956

kontekstowego w wielu przypadkach może okazać się istotne dla właściwego odczytania tekstu czy sytuacji:

Tekst główny (oryginał): – Вы хотите сказать, что наши «я» вообще друг с другом не звязаны? – Почему? Можно сказать, эти «я» наследуют друг другу. Как бы передают отцовский дом сыну. А иногда и случайному прохожему. Но каждому жильцу кажется, что он жил в этом доме всегда, потому что он действительно жил в нём всё своё короткое «всегда». **И таких Иванов Денисовичей**, Рама, в каждом твоём дне больше, чем дней в году. (*Бэтмен*…, s. 261)

Tekst główny (przekład): – Chcesz powiedzieć, sadhu, że nasze „ja" w ogóle nie są ze sobą powiązane? – Dlaczego? Można powiedzieć, że po sobie dziedziczą. Jakby przekazują ojcowski dom synowi. A czasami przypadkowemu przechodniowi. Ale każdemu mieszkańcowi się zdaje, że mieszkał w tym domu zawsze, ponieważ rzeczywiście mieszkał w nim przez swoje krótkie „zawsze". **I takich Iwanów Denisowiczów**, Rama w każdym twoim dniu jest więcej niż dni w roku…

Przypis: Bohater opartego na wątkach autobiograficznych opowiadania Aleksandra Sołżenicyna Jeden dzień Iwana Denisowicza, opisującego jeden dzień więźnia sowieckiego łagru. Opowiadanie, opublikowane w 1962 r. w magazynie „Nowyj Mir", przyniosło autorowi międzynarodowy rozgłos (przyp. tłum.). (*Batman*…, s. 288)

Ten fragment to filozoficzna rozmowa między Herą a Draculą o naturze „ja" i świadomości człowieka. Dracula argumentuje, że poczucie tożsamości jest chwilowe i istnieje jedynie w krótkim momencie, który nazywamy „teraz". W ten sposób każde kolejne „ja" ma wrażenie, że zawsze istniało, jednak jest to jedynie złudzenie. Hera kwestionuje tę tezę, zauważając, że „ja" wydaje się zawsze obecne, ponieważ pamiętamy siebie z przeszłości, co potwierdza jego ciągłość. Dracula jednak odpowiada, że pamięć nie jest dokładnym odzwierciedleniem wcześniejszego „ja", lecz iluzją ciągłości.

Porównanie do postaci takich jak Iwan Denisowicz pokazuje, że każde chwilowe „ja" uznaje siebie za ważne i trwałe, choć w rzeczywistości nie różni się od innych. We

210:6235939278

fragmencie tym odnajdujemy sugestię, że każdy mieszkaniec domu odczuwa subiektywną ciągłość swojego życia, choć w szerszej perspektywie jest ona jedynie chwilowa. Dracula podkreśla, że życie jednostki jest krótkie w porównaniu do wielkiej skali czasu.

Druga część fragmentu: „I takich Iwanów Denisowiczów, Rama w każdym twoim dniu jest więcej niż dni w roku", odnosi się do codziennych doświadczeń ludzi, którzy żyją w rutynie, podobnie jak Iwan Denisowicz w łagrze opisanym przez Sołżenicyna[101]. W każdym dniu spotykamy więcej takich osób, o podobnym losie i życiowych wzorcach, niż mamy dni w roku.

W przytoczonym powyżej przypisie tłumacz wyjaśnia, kim był Iwan Denisowicz, jednakże interpretację tego faktu pozostawia czytelnikowi. Przypis nie wprowadza żadnych dodatkowych informacji, które nie wynikałyby z kontekstu tekstu. Tym samym choć przypis dostarcza istotnych informacji na temat tła historyczno-literackiego, ich brak nie wpłynąłby znacząco na interpretację samego fragmentu.

W utworach Pielewina często odnajdujemy takie elementy tła kontekstowego jak:

- kontekst kulturowy – odnoszący się do norm, wartości, tradycji i przekonań danej kultury, które mogą wpływać na interpretację tekstu (np. żarty czy aluzje mogą być zrozumiałe tylko w ramach konkretnej kultury);
- kontekst historyczny – uwzględniający wydarzenia, sytuacje i zmiany społeczne obserwowane w kraju czytelnika wyjściowego;
- kontekst społeczny – odnoszący się do relacji społecznych, grup i struktur społecznych, które wpływają na sposób komunikacji oraz priorytety społeczne w danym kraju.

Wszystkie te elementy mogą wymagać dodatkowych wyjaśnień, gdy odbiorca pochodzi z innej przestrzeni kulturowej.

Przykładem takiej sytuacji są parafrazy i aluzje, np.:

[101] A. Sołżenicyn: *Jeden dzień Iwana Denisowicza.* Tłum. W. Dąbrowski, I. Lewandowska, A. Wołodźko. Poznań 2010.

211:1133847877

Tekst główny (oryginał): – Все верно, – пробасил Самарцев. – Булыжник – оружие пролетариата, а видеоряд – оружие финансовой буржуазии. Вот только насчет джойстиков не до конца ясно. Будем думать. – Ваше слово, **товарищ дискурс**, – сказал Энлиль Моратович, поворачиваясь к Калдавашкину. (*Бэтмен*…, s. 165)

Tekst główny (przekład): – Wszystko się zgadza – zadudnił Samarcew. – Kostka brukowa to oręż proletariatu, a obraz telewizyjny – oręż burżuazji finansowej. Tylko co do joysticków nie wszystko rozumiem. Zastanowię się. – **Głos ma towarzysz dyskurs** – powiedział Enlil Maratowicz, zwracając się do Kałdawaszkina.

Przypis: Parafraza słów z wiersza W. Majakowskiego *Lewą marsz*: „Dzisiaj ma głos towarzysz mauzer" (przekład Antoniego Słonimskiego). (*Batman*…, s. 182)

W adaptacji Wiktora Pielewina fraza: „Ваше слово, товарищ маузер" (Dzisiaj ma głos towarzysz mauzer) zostaje zamienione na „Ваше слово, товарищ дискурс" („Głos ma towarzysz dyskurs"). Pielewin świadomie zastępuje „маузер" słowem „дискурс", co stanowi element ironicznej gry z tradycją literacką oraz współczesnym językiem politycznym.

Tłumacz wykorzystał w przekładzie wers z kanonicznego tłumaczenia Antoniego Słonimskiego, który brzmi „Dzisiaj ma głos towarzysz mauzer" i – analogicznie do Pielewina – zamienił słowo „mauzer" na „dyskurs". Następnie dodał przypis, w którym wyjaśnił, że jest to parafraza oryginalnego tekstu Majakowskiego.

Następny przykład:

Tekst główny (oryginał): – Я другого не понимаю, – сказал я. – Ведь на этой плазменной панели можно показать, что угодно. Хоть Венецию, хоть Солнечный город. Кто решает, что увидят **гребцы**?

– Как – кто? Они сами и решают.

– Сами? А для чего же тогда мы столько лет смотрим эту...Это Энлиль Моратович ухмыльнулся. – Главным образом для того, – ответил он, – чтобы второй том воспоминаний певца Филиппа Киркорова назывался «**Гребцам я пел**» ... Метафора была ясна. Непонятно было, почему именно второй том. Я подумал, что Энлиль Моратович,

212:4554974404

скорее всего, хочет угостить меня одной из своих шуточек, но все же не удержался от вопроса: – А почему именно второй?
– А потому, – сказал Энлиль Моратович, – что первый том называется «**И звезда с пиздою говорит**». Ха-ха-ха-ха! (*Empire V*, s. 235)

Tekst główny (przekład): – Nie rozumiem czego innego – powiedziałem. – Przecież na tym plazmowym ekranie można pokazać, co się chce. Od Wenecji po Miasto Słońca. Kto decyduje o tym, co zobaczą **wioślarze**?
– Jak to kto? Oni sami.
– Sami? Skoro tak, to dlaczego przez tyle lat oglądamy tę... To...
Enlil Maratowicz uśmiechnął się.
– Przede wszystkim dlatego – odparł – żeby drugi tom wspomnień piosenkarza Filipa Kirkorowa nosił tytuł ***Galernikom śpiewałem...***
Metafora była jasna. Nie rozumiałem tylko, dlaczego akurat drugi tom. Pomyślałem, że Enlil Maratowicz najprawdopodobniej chce mnie uraczyć jednym ze swoich żarcików, ale mimo to nie wytrzymałem i spytałem:
– Dlaczego akurat drugi?
– Dlatego – rzekł Enlil Maratowicz – że pierwszy tom nazywa się ***I zwiezda z pizdoju goworit***. *Cha, cha, cha, cha!*

Przypis: Żartobliwa przeróbka linijki z wiersza Michaiła Lermontowa *Wychodzę sam jeden – przede mną w step droga…; I zwiezda s zwiezdoju goworit* – I gwiazda rozmawia z gwiazdą (przyp. tłum.). (*Empire V*, s. 249)

Konfrontując tekst Pielewina z jego polskim tłumaczeniem, można dostrzec kilka problemów wpływających na odbiór aluzji i znaczeń. Przede wszystkim w oryginale dwukrotnie pojawia się słowo *гребец*. W języku rosyjskim słowo to oznacza zarówno wioślarzy (osoby uprawiające sporty wodne), jak i wioślarzy przymusowo pracujących na galerach – jednostkach pływających napędzanych ludzką siłą [102]. W języku polskim nie istnieje jeden ekwiwalent oddający oba te znaczenia. Funkcjonują dwa odrębne określenia – *wioślarz*, oznaczający osobę wiosłującą lub sportowca[103] oraz

[102] Hasło: *гребец*: https://noun_ru.academic.ru/2141/гребец. (dostęp 15.05.2024).
[103] Hasło: *wioślarz*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/wio%C5%9Blarz. (dostęp 15.05.2024).

213:4964273381

galernik – odnoszący się do osoby zmuszonej do pracy na galerze, często w historycznym kontekście niewolnictwa lub kary za przestępstwa[104].

Brak jednoznacznego odpowiednika w języku polskim sprawia, że tłumacz musi podjąć decyzję, które z tych znaczeń podkreślić w przekładzie, co może wpłynąć na interpretację tekstu przez czytelnika. Wybór jednego z ekwiwalentów nieuchronnie redukuje dwuznaczność oryginału, co stanowi istotne wyzwanie w przekładzie tej gry językowej.

Tytuł drugiego tomu wspomnień Kirkorowa *Гребцам я пел* przetłumaczono jako *Galernikom śpiewałem*. Mimo że tłumaczenie jest poprawne, słowo *galernik* w polskim kontekście nie jest powszechnie używane i może wywoływać niezamierzone skojarzenia, np. z galerią handlową. Polski czytelnik może nie rozpoznać metafory wioślarzy, co dodatkowo utrudnia zrozumienie dialogu.

Kolejnym problemem jest nieuwzględnienie możliwej aluzji do Puszkina. Fraza *Гребцам я пел* w oryginale może odnosić się do wersetu *Пловцам я пел* z wiersza *Арион*[105]. Tłumaczka nie wspomina o tym przypisie, co ogranicza pełne rozumienie aluzji. W odniesieniu do omawianego fragmentu tłumaczka umieściła przypis, w którym wyjaśnia intertekstualne nawiązania do Lermontowa, ale pomija inne aspekty, takie jak aluzja do Puszkina czy dwuznaczność wyrazu *гребец*.

Ułatwienie w rozpoznaniu aluzji Pielewin osiąga, stosując cudzysłów, który sugeruje, że mamy do czynienia z cytatem lub grą literacką. Jednak pełne zrozumienie wymaga nie tylko znajomości twórczości Michaiła Lermontowa, ale również kontekstu, w którym Pielewin celowo zmienia wers poetycki na potrzeby humorystycznej gry słownej.

Zwróćmy uwagę na następny przykład. Tym razem Rojewska-Olejarczuk jedynie sygnalizuje w przypisie obecność aluzji literackiej (trawestacji), nie podając oryginalnego cytatu ani kanonicznego tłumaczenia:

[104] Hasło: *galernik*: https://sjp.pwn.pl/sjp/galernik;2558848. (dostęp 15.05.2024).
[105] Пушкин А. С.: *Арион*, https://www.culture.ru/poems/4454/arion. (dostęp 15.05.2024).

214:1164029676

Tekst główny (oryginał): Многие до сих пор считают его эдаким бескорыстным рыцарем духа и истины. Он им не был. Но я его не осуждаю. **Жизнь слишком коротка, и сладких капель меда на нашем пути не так уж мног**о.

Tekst główny (przekład): Wielu z nas dotychczas uważa go za takiego bezinteresownego rycerza ducha i prawdy. Wcale nim nie był. Nie potępiam go jednak. **Życie jest zbyt krótkie. I słodkich kropli miodu na swej drodze nie napotkasz zbyt wiele**.

Przypis: Trawestacja tekstu Okudżawy. (*S.N.U.F.F.*, s. 18)

Pielewin po raz kolejny sprawdza swoich czytelników, wprowadzając do tekstu subtelne nawiązania, które mogą umknąć nawet najbardziej uważnym odbiorcom. Tłumaczka zastosowała przypis, wskazując w nim na trawestację tekstu Okudżawy. Dodanie przypisu może być jednak w tym przypadku niepotrzebne, ponieważ tekst nie opiera się na żadnym kanonicznym tłumaczeniu ani nie pełni funkcji bibliograficznej. Odniesienie do Okudżawy nie jest istotne dla zrozumienia fabuły czy głównej myśli utworu. Czytelnicy, którzy nie znają oryginału, wciąż mogą w pełni zrozumieć przesłanie i emocje zawarte w cytacie, bez potrzeby dodatkowego kontekstu.

W literaturze, w której ukryte odniesienia i aluzje pojawiają się często, przypis, jak podkreślałam, nie zawsze jest konieczny, zwłaszcza kiedy ma jedynie charakter informacyjny, a nie interpretacyjny. Wartość literacka takich odniesień często tkwi w ich nieoczywistości prowokującej czytelnika do własnych odkryć. W takiej sytuacji przypis może wręcz ograniczyć przestrzeń interpretacyjną, zamiast pobudzać do refleksji.

W każdym z przytoczonych przykładów wskazano na źródła odniesień, co stanowi ułatwienie dla czytelnika, jednak kwestie interpretacji powiązań między tekstem Pielewina a informacją zawartą w przypisie pozostawiono już samemu czytelnikowi. Jest to strategia zgodna ze stylem Pielewina, który – jak zapewnia w wywiadach – pisze dla bardziej wymagających czytelników i nie dba o to, czy zostanie w pełni zrozumiany. Taka postawa wymaga od czytelników nieustannej czujności intelektualnej i znajomości kontekstów kulturowych, stanowiąc jednocześnie wyzwanie i integralny element doświadczenia lektury.

215:8404679503

Przyjrzyjmy się kolejnym przykładom:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Как там у Есенина? „По родной стране пройду стороной, как проходит косой вождь...” (*Бэтмен*…, s. 440)

Tekst główny (przekład): Jak to tam jest u Jesenina? „Po swoim kraju przejdę bokiem, niby zacinający deszcz…”
Przypis: Włodzimierz Majakowski*, Do domu.* (*Batman*…, s. 490)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Сэмюэл Беккет, кажется, говорил, что если в первом акте на сцене стоит виселица, то в третьем она должна выстрелить. (*Бэтмен*…, s. 456)

Tekst główny (przekład): Chyba Samuel Beckett mówił, że jeśli w pierwszym akcie na scenie stoi szubienica, to w trzecim akcie powinna wystrzelić.
Przypis: Kolejny dowód nieuctwa Ramy: autorem słów o strzelbie na scenie jest Antoni Czechow. (*Batman*…, s. 508)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): Если вы родились в реке подназванием «Волга» и провели в ней всю свою жизнь, это означает, что в какой-то момент вы окажетесь в Каспийском море (если только Горький не врет). (*Бэтмен*…, s. 350)

Tekst główny (przekład): Jeśli urodziliście się w rzece o nazwie „Wołga” i spędziliście w niej całe życie, znaczy to, że w jakimś momencie znajdziecie się w Morzu Kaspijskim (pod warunkiem, że Gorki nie kłamie).
Przypis: Rama jest strasznym nieukiem – chodzi o powieść Borysa Pilniaka z 1930 roku pt. *Wołga wpada do Morza Kaspijskiego. Opowieść o pięciolatce*. (*Batman*…, s. 388)

W przytoczonych fragmentach Pielewin stosuje interesujący zabieg polegający na celowym przypisywaniu cytatów niewłaściwym autorom. Głównym celem tej

216:3096533361

strategii jest ukazanie nieuctwa i ignorancji jednego z bohaterów powieści *Batman Apollo* – Ramy. W przypisach tłumacz wyjaśnia te kwestie, zakładając, że polski czytelnik może nie odnaleźć się w tej przewrotnej grze literackiej. W oryginale natomiast Pielewin świadomie bawi się z odbiorcą, licząc na jego erudycję i umiejętność rozpoznania cytatów.

Podsumowując analizę powyższych przypisów, należy stwierdzić, że tłumacz dostarczył informacji niezbędnych do współdziałania interpretacyjnego czytelnika. Jak twierdzi Wojciech Soliński „współdziałanie nie polega jedynie na odpowiednim wykorzystaniu środków, jakimi dysponuje język przekładu, ale znacznie częściej na próbach oddania tego, co w oryginale niewypowiedziane, niedopowiedziane lub powiedziane między wierszami”[106].

Przypisy te, mimo że ograniczają swobodę interpretacyjną czytelnika, pełnią rolę pomostu między oryginałem a przekładem, umożliwiając odbiorcom pełniejsze zrozumienie kontekstów literackich oraz intencji autora.

5.6.2 Realia w tłumaczeniu literackim – strategie i efekty recepcyjne

Czytanie literatury obcej jest nie tylko doświadczeniem estetycznym, ale również wyzwaniem poznawczym związanym z koniecznością interpretacji elementów nacechowanych kulturowo. Czytelnik, konfrontując się z tekstem pochodzącym z innego kręgu kulturowego, napotyka realia, – „przedmioty i zjawiska kultury oryginalnej, obce kulturze docelowej”[107]. Jak zauważa R. Lewicki,

> wskazane nazwy są często elementami tekstów oryginalnych, sprawiającymi kłopot w tłumaczeniu w rezultacie działania dwóch czynników: po pierwsze wskutek faktu, że wiele spośród nich wykazuje ekwiwalencję zerową w języku docelowym, po drugie

[106] W. Soliński: *Przypisy tłumaczy w polskich przekładach prozy Bohumila Hrabala*. W: *Przypisy tłumacza*. Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009, s. 266.
[107] R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2011, s. 231.

217:3714682044

> wobec nabywania przez nie w sytuacji tłumaczenia nowego komponentu wartości komunikacyjnej, nieobecnego przed zadaniem przekładowym[108].

Należy jednak pamiętać, że o tym, co wejdzie w skład nazw realiów typowych dla danego języka decyduje zawsze kultura docelowa.

Tłumaczenie utworów Pielewina zawiera liczne przypisy odnoszące się do nazw realiów pojawiających się w tekście głównym.

> Ich obecność w przekładzie będzie zależała od strategii tłumacza, a w szczególności: od decyzji tłumacza w sprawie tworzenia kolorytu narodowego/ miejscowego/ historycznego, ukazania specyfiki narodowej/kulturowej przedstawionego środowiska; od decyzji tłumacza w sprawie powiadamiania odbiorcy przekładu o obiektach występujących w kraju oryginału, odmiennych od doświadczenia odbiorcy; od zamiaru tłumacza w kwestii kształtowania postawy odbiorcy w stosunku do innej kultury[109].

Lewicki zwraca również uwagę na funkcje nazw realiów w przekładzie. Według niego pełnią one „funkcję nośników obcości, ale tym razem nie dla tłumacza, lecz dla odbiorcy przekładu” [110]. Badacz wyróżnia następujące funkcje: egzotyzacyjną; poznawczą i emotywną. Funkcja egzotyzacyjna

> polega na wywoływaniu przez nazwy realiów konotacji obcości w odbiorze przekładu. Przedstawiana w tekście rzeczywistość zawiera w konsekwencji użycia nazw realiów elementy prezentujące ją jako przynajmniej częściowo odmienną od rzeczywistości, w której porusza się odbiorca przekładu, a więc w jakimś stopniu dlań niezwykłą, nietypową, zaskakującą. […] Obok kolorytu narodowego funkcja egzotyzacyjna może się przejawiać także jako wprowadzenie kolorytu miejscowego (regionalnego), gdy w tekście prezentowany jest określony węższy region czy kraina geograficzna. […] Trzecim przejawem funkcji egzotyzacyjnej jest łączący się z funkcją nośnika kolorytu narodowego koloryt historyczny[111].

[108] Ibidem.
[109] Ibidem, s. 243.
[110] Ibidem.
[111] Ibidem, s. 244–247.

218:1011934004

Funkcja poznawcza natomiast polega na

> intelektualnym wpływaniu na odbiorcę – powiadamianiu go o cechach opisywanej rzeczywistości. Funkcja poznawcza przejawia się bodaj najwyraźniej w stosowaniu przez tłumacza przypisów, objaśniających (niekiedy bardzo obszernie) nieznane przedmioty, których nazwy zostały użyte w przekładzie[112].

Ostatnia z wymienionych funkcji – emotywna – polega na

> kształtowaniu postawy emocjonalnej odbiorcy wobec przedstawionej w tekście rzeczywistości i szerzej – wobec przedstawionego kraju i jego kultury. […] Tłumacz […] dąży do uzyskania konkretnego efektu emocjonalnego, angażującego odbiorcę w opisywane wydarzenia i poprzez to formującego jego postawę w stosunku do opisywanego kraju[113].

Tłumacz, decydując się na znaczne nasycenie tekstu nazwami realiów, dodaje obszerne przypisy zawierające objaśnienia odnośnych zjawisk. Taki zabieg jest widoczny w przypadku tłumaczenia nazw realiów w utworach Pielewina. Przyjrzyjmy się kilku przykładom bliżej.

Pierwszą grupę stanowią toponimy, czyli nazwy własne miejsc geograficznych, takich jak miasta, rzeki, góry, jeziora, państwa, regiony czy inne obiekty geograficzne[114]:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Я родился и вырос в Одессе, на пятой станции **Большого Фонтана**. (*Ананасная*…, s. 8)

Tekst główny (przekład): Tak w ogóle to nazywam się Siemion Lewitan. Urodziłem się i dorastałem w Odessie, na piątej stacji **Wielkiego Fontanu**.

Przypis: *Wielki Fontan* – Bolszoj Fontan, kurort w obrębie Odessy; stacje to przystanki biegnącej tam linii tramwajowej (przyp. tłum.). (*Napój*…, s. 8)

[112] Ibidem, s. 247–248.
[113] Ibidem, s. 248–249.
[114] Hasło: *toponim*: https://sjp.pl/toponimy. (dostęp 15.05.2024).

219:6677296618

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): В первый момент я купился, как камбала на **Привозе**. (*Ананасная*…, s. 23)

Tekst główny (przekład): W pierwszej chwili dałem mu się nabrać jak przekupniowi na **Priwozie**.

Przypis: *Priwoz* – znany odeski bazar. (*Napój*…, s. 25)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): А в Америке ценится не блеск безупречного стиля, а способность достучаться до сердца тупого красномордого избирателя, для чего рафинированных выпускников элитарных университетов превращают в простых парней из народа, от которых вздрогнет и **Бирюлево**… Шмыга поглядел на часы и спросил:
– А что ты думаешь, Семен… Бирюлево вздрогнет от Буша?
– Это смотря с какой скоростью Буш в него врежется, – ответил я дипломатично.
Шмыга удовлетворенно кивнул. (*Ананасная*…, s. 35)

Tekst główny (przekład): A w Ameryce ceni się nie blask nienagannego stylu, lecz umiejętność trafienia do serc tępych czerwonolicych wyborców, w którym to celu absolwentów elitarnych uczelni przekształca się w prostych nieuków, których wystraszyliby się nawet w **Biriulowie**..
Szmyga popatrzył na zegarek i zapytał:
– A jak ty myślisz, Siemion... W **Biriulowie** wystraszyliby się
Busha?
– To zależy, z jaką prędkością Bush by tam wtargnął – odrzekłem
dyplomatycznie.

Przypis: *Biriulowo* – peryferyjna dzielnica Moskwa, uważana za enklawę prostactwa i nieuctwa. (*Napój*…, s. 36)

Przykład 4

Tekst główny (oryginał): Наблюдение за бесцельными блужданиями несчастного насекомого по крайней плоти (отсюда название игры) и составляет суть этого мрачного

220:7718168965

северного развлечения. Это медитация над безысходностью существования, одиночеством и смертью. Катарсис здесь достигается за счет стимуляции головки члена, которую интеллигенты называют «Атлантида», а интеллектуалы – „**Китеж духа**”. (*Священная*…, s. 105)

Tekst główny (przekład): Cały sens tej ponurej północnej rozrywki polega właśnie na obserwacji bezcelowych poruszeń nieszczęsnego owada po „krańcu świata” (stąd nazwa gry). Jest to medytacja nad beznadziejnością istnienia, samotnością i śmiercią. Katharsis osiąga się tu poprzez pobudzanie główki penisa przez muchę szybko przebierającą łapkami. Istnieje odmiana tej gry, którą inteligenci nazywają „Atlantydą”, a intelektualiści – „**Kitieżem Ducha**”.

Przypis: Legendarne miasto w Rosji, w Kraju Niżegorodzkim, zwane małą rosyjską Atlantydą (przyp. tłum.). (*Święta*…, s. 97)

Powyższe przykłady ilustrują sytuacje, w których czytelnik przekładu ma do czynienia z elementami obcej mu rzeczywistości. Występujące w nich nazwy własne, takie jak Priwoz, Biriulowo, czy Wielki Fontan mają charakter regionalny. Jak zauważa R. Lewicki, oryginał także może być „nacechowany kolorytem regionalnym[115]”.

W polskim przekładzie nazwy te zostały przetłumaczone z zastosowaniem różnych technik – głównie transliteracji z adaptacją kulturową i opatrzone przypisem. W niektórych przypadkach zastosowano również częściową kalkę językową. Nazwa *Одесса*, na przykład, została przekazana jako *Odessa* zgodnie z ustaloną w Polsce kodyfikacją. W przypadku wyrażenia *Большой Фонтан* tłumacz zdecydował się na zastosowanie transliteracji w przypadku rzeczownika i kalki w tłumaczeniu przymiotnika. Jest to rozwiązanie przystępne dla polskiego odbiorcy, które jednocześnie daje możliwość zachowania kolorytu lokalnego. Dodatkowe objaśnienie w przypisie pełni funkcję uzupełniającą – przybliża czytelnikowi rzeczywistość kulturową i geograficzną, którą oryginalny odbiorca rosyjskojęzyczny mógłby znać z kontekstu.

[115] R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2011, s. 245.

221:4996741988

Przypisy zastosowane przez tłumaczkę – Rojewską-Olejarczuk – wyjaśniają te elementy, ale nie zawsze są niezbędne, ponieważ podają informacje, które nie wpływają na interpretację tekstu. Jak zauważa Justyna Wesoła: „tłumaczowi pozostają dwa rozwiązania: rezygnacja z przypisów w obliczu pojawiającej się nazwy własnej lub opatrywanie przypisem każdej z nich”[116]. Rojewska-Olejarczuk najczęściej wybiera drugie rozwiązanie, co może ułatwiać odbiór tekstu, ale jednocześnie narzucać czytelnikowi interpretację.

5.6.3 Ideonimy, antroponimy i chrematonimy – strategie przekładowe

Ideonimy to „nazwy firm i instytucji, budowli różnego rodzaju, nazwy utworów literackich, plastycznych, muzycznych i filmowych”[117]. W przypadku tej kategorii nazw własnych tłumaczka również umieściła dużą liczbę przypisów:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Но самое глубокое из моих прозрений было следующим – я истолковал «Петро-» не как имя Петра Первого, а как указание на связь с нефтяным бизнесом, от слова petrol. По этой трактовке слово «**петродворец**» подходило к любому шикарному нефтяному офису, а известная строка времен Первой мировой «наш Петербург стал Петроградом в незабываемый тот час» была гениальной догадкой поэта о последствиях питерского саммита G8. (*Empire V*, s. 65)

Tekst główny (przekład): Najgłębszym zaś z moich olśnień było to, że przetłumaczyłem „Petro” nie jako imię Piotra Pierwszego, ale jako wskazanie na związek z biznesem paliwowym, od słowa *petrol.* W tej interpretacji słowo „**Peterhof**” pasowało do każdego eleganckiego nafciarskiego biurowca, a znany wiersz z okresu pierwszej wojny światowej „Petersburg stał

[116] J. Wesoła: *Przypisy w polskich przekładach powieści Artura Pereza-Reverte*. W: *Przypisy tłumacza*. Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009, s. 317.
[117] J. Grzenia: *Słownik nazw własnych.* Warszawa 1998, s. 20.

222:7308346416

się Piotrogrodem w niezapomniane tamte dni" był genialnym proroctwem poety, dotyczącym następstw petersburskiego szczytu G8.
Przypis*:* Peterhof – Zespół pałacowy pod Sankt Petersburgiem, podmiejska rezydencja carów rosyjskich (przyp. tłum). (*Empire V*, s. 70)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Балалайку покрывал **палехский** лак, на котором виднелось несколько тонких желтых завитков, складывающихся в контур чего-то крылато-двуглавого. (*Empire V*, s. 292)

Tekst główny (przekład): Bałałajka pokryta była lakierem z **Palechu**, na którym widniało kilka cienkich żółtych zawijasów, tworzących zarys czegoś skrzydlatego i dwugłowego.
Przypis: *Palech* – ośrodek sztuki zdobniczej i malowania miniatur; wyroby mają charakterystyczne czarne lakierowane tło i odznaczają się wielkim kunsztem artystycznym. (*Batman*…, s. 322)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): – Учтем, – сказал Калдавашкин. – ***Акеллу*** и правда лучше убрать. (*Бэтмен*…, s. 286)

Tekst główny (przekład): – Weźmiemy to pod uwagę – powiedział Kałdawaszkin. – Rzeczywiście **Akellę** lepiej będzie usunąć. Bo wygląda to jakoś wtórnie.
Przypis: *Akella* – rosyjska firma, specjalizująca się w produkcji, publikacji i dystrybucji gier komputerowych i programów multimedialnych. (*Batman*…, s. 316)

Przykład 4

Tekst główny (oryginał): – Хочешь у меня погостить? – спросила Софи. – Меня не отпустят, – сказал я. – Я же Кавалер Ночи. – Это можно устроить. По линии папика-мамика. – Какого **папика-мамика**?

- Узнаешь, – сказала она с улыбкой. (*Бэтмен*…, s. 330)

Tekst główny (przekład): – Chcesz trochę pomieszkać u mnie? – spytała Sophie.
– Nie puszczą mnie – powiedziałem. – Jestem przecież
Kawalerem Nocy.

223:9723659279

– To można zorganizować. Przez papika-mamika.
– Jakiego **papika-mamika**?
– Dowiesz się – odparła z uśmiechem.
Przypis: *Papika-mamika* – rosyjski portal społecznościowy. (*Batman*…, s. 365)

Przykład 5

Tekst główny (oryginał): Карго-либериальное и чекистское подразделения этого механизма суть элементы одной и той же воровской системы, ее силовой и культурный аспекты, инь и ян, которые так же немыслимы друг без друга, как Высшая школа экономики и **кооператив «Озеро»**... (*Бэтмен*…, s. 284)

Tekst główny (przekład): Cargo-liberalne i czekistowskie podzespoły tego mechanizmu to nic innego, jak elementy jednego i tego samego złodziejskiego schematu, jego aspekty siłowy i kulturowy, yin i yang, które są jeden bez drugiego równie nie do pomyślenia, jak Wyższa Szkoła Ekonomiki i **spółdzielnia „Oziero”** ...

Przypis: *Spółdzielnia „Oziero”* – Spółdzielnia deweloperska, założona w 1996 r. przez Wladimira Putina (wówczas byłego mera Petersburga) wraz z siedmioma udziałowcami, która zbudowała ekskluzywne osiedle dacz na Przesmyku Karelskim. Po wyborze Putina na prezydenta stałą się kuźnią kadr jego administracji i najbliższego otoczenia. (*Batman*…, s. 313)

Przykład 6

Tekst główny (oryginał): Отрывок, который он читал перед вспышкой, назывался «Героям – Пазолини!» и был посвящен, как легко догадаться, известным событиям в Киеве, уже успевшим к этому времени несколько потускнеть в народной памяти:
Под хладным ветром, полным праха,
согнулся мерзлый тартарас,
И **беркут** наш встал черепахой
В последний раз, в последний раз… (*Любовь*…, s. 13)

Tekst główny (przekład): Fragment, który wygłaszał przed rozbłyskiem, nazywał się „Bohaterom Pasoliniego”, poświęcony, jak łatwo się domyślić, znanym wydarzeniom w Kijowie, które już lekko wyblakły w pamięci narodu:

224:1803887665

„Na zimnym wietrze, w woni prochu
Gnie się zmarznięty tartaras
*Tarczami **berkut** zjeżył w mroku*
Ostatni raz, ostatni raz”

Przypis: *Berkut* – formacja specjalna MSW Ukrainy używana przed pomarańczową rewolucją do tłumienia zamieszek. (*Miłość*…, s. 13)

Podsumowująca rozważania dotyczące tej grupy przypisów, można stwierdzić, że opisane tu decyzje translatorskie tłumaczy pozwalają zauważyć próby zachowania równowagi między wiernością oryginałowi a potrzebą wprowadzenia przypisów, które pełnią funkcję poznawczą. W wielu przypadkach tłumacze umieszczają przypisy, które wyjaśniają nieznane polskiemu czytelnikowi realia kulturowe, historyczne czy polityczne. Przykłady takie jak *Peterhof, Palech* czy *Berkut* wskazują na dążenie do przekazania lokalnego kolorytu i kontekstu kulturowego. Nazwy własne, jak *Papika-mamika* czy *Akella* zostały przekazane z zastosowaniem transliteracji, co umożliwia zachowanie ich rozpoznawalności wśród polskich odbiorców, jednocześnie podkreślając ich rosyjski charakter.

Obserwujemy też pewną niejednolitość strategii – w niektórych przypadkach tłumacze decydują się na szczegółowe wyjaśnienia (np. Spółdzielnia Oziero), podczas gdy w innych ograniczają się do minimalistycznych przypisów (np. Papika-mamika), co może mieć wpływ na spójność odbioru tekstu.

Kolejną licznie reprezentowaną grupą są wyjaśnienia antroponimów. W literaturze, szczególnie tej odwołującej się do różnych kontekstów historycznych, kulturowych czy politycznych, często pojawiają się postacie, które mogą być nieznane szerokiemu gronu czytelników – artyści, politycy, działacze państwowi, postacie historyczne i wojskowe. Poniżej przedstawiam kilka przykładów:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): — Это уже в переложении на современный русский… «Две тысячи двенадцать. Россия. Главное событие — «гроза двенадцатого года», также

225:1449301458

известная как «революция пиздатых шубок», «pussy riot» и «дело **Мохнаткина**», — гламурные волнения 2012 года, когда дамы света в знак протеста против азиатчины и деспотии перестали подбривать лобок, и их любовники-олигархи вынуждены были восстать против тирана. (*Бэтмен*…, s. 178)

Tekst główny (przekład):– To jest już przekład na współczesny rosyjski... „Dwa tysiące dwanaście. Rosja. Najważniejsze wydarzenie – «burza dwunastego roku», znana także jako «rewolucja futrzanych cipek», «pussy riot» i «sprawa **Mochnatkina**» – glamourowe niepokoje dwa tysiące dwunastego roku, kiedy damy z wielkiego świata na znak protestu przeciw zalewowi azjatyckości i despotyzmowi przestały podgalać wzgórki łonowe i ich kochankowie oligarchowie byli zmuszeni powstać przeciwko tyranowi.

Przypis: Siergiej Jewgieniewicz Mochnatkin (ur. 1954) – rosyjski opozycjonista oskarżony o pobicie funkcjonariusza milicji i skazany na 2,5 roku kolonii karnej. 23 kwietnia 2012 roku ułaskawiony przez prezydenta Miedwiediewa, mimo że nie przyznał się do winy (przyp. tłum.). (*Batman*…, s. 197)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Не стоит талдычить из телевизора о нравственности, пока последнего коха не удавят кишкой последнего **чубайса**, пока продолжает существовать так называемая «элита» – то есть организованная группа лиц, которая по предварительному сговору просрала одну шестую часть суши, выписала себе за это астрономический бонус и уехала в Лондон, оставив здесь смотрящих с мигалками и телевышками. (*Бэтмен*…, s. 387)

Tekst główny (przekład): Nie warto nawijać z telewizora o moralności, póki ostatniego kocha nie zaduszą kiszką ostatniego **czubajsa**, póki nadal istnieje tak zwana elita – to jest zorganizowana grupa osób, która zawiązawszy spisek, przesrała szóstą część lądu, przyznała sobie za to astronomiczny bonus i wyjechała do Londynu, zostawiając tu obserwatorów z migaczami i wieżami telewizyjnymi.

226:7735765071

Przypis: Alfred Koch i Anatolij Czubajs – działacze państwowi, wicepremierzy Federacji Rosyjskiej, ministrowie skarbu państwa, obaj oskarżeni o ciągnięcie nielegalnych zysków ze sprzedaży majątku narodowego i liczne defraudacje (przyp. tłum.). (*Batman*…, s. 317)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): Черный резонатор угрожающе поблескивал – словно сталинское голенище с полотна художника **Налбандяна**. (*Бэтмен*…, s. 292)

Tekst główny (przekład): Czarne pudło rezonansowe połyskiwało groźnie, niczym cholewa buta Stalina na obrazie **Nałbandiana**.

Przypis: Dawid Nałbandian (1906-1993) – malarz radziecki, portrecista, nazywany „pierwszym pędzlem biura politycznego". Stworzył m. in. Portrety Stalina, Chruszczowa, Breżniewa. (przyp. tłum). (*Batman*…, s. 323)

Przykład 4

Tekst główny (oryginał): Вот принесут тебе раннего **Щорса**, будешь его лечить. (*Священная*…, s. 142)

Tekst główny (przekład): Jak ci przyniosą rannego **Szczorsa**, to będziesz mógł go opatrzyć.

Przypis: Nikołaj Szczors – radziecki dowódca wojskowy (przyp. tłum). (*Święta*…, s. 130)

Przykład 5

Tekst główny (oryginał): Говори, что он перенял эту манеру у позднесоветского халдея **Суслова**, ставшего вампиром после сорока лет – что обычно не практикуется. (*Бэтмен*…, s. 164)

Tekst główny (przekład): Podobno przejął tę manierę od późnosowieckiego chaldeja **Susłowa**, który został wampirem po czterdziestce, czego się na ogół nie praktykuje.

Przypis: Chodzi o Michaiła Susłowa (1902-1982) sowieckiego działacza partyjnego i państwowego, zwanego szarą eminencją za czasów Breżniewa. Prowadził skromny, niemal

227:4458622425

ascetyczny tryb życia. Kawaler wielu orderów i odznaczeń państwowych (przyp. tłum). (*Batman*…, s. 181)

Stosowanie przypisów do antroponimów w przekładach literackich bywa kontrowersyjne, ponieważ czytelnik, obcując z dziełem pochodzącym z innej kultury, naturalnie styka się z elementami specyficznymi dla tego kręgu kulturowego, w tym z imionami i nazwiskami. Nadmierne objaśnianie antroponimów za pomocą przypisów może być obierane jako zbędne, ponieważ potencjalnie ogranicza przestrzeń interpretacyjną odbiorcy.

Analiza przypisów do antroponimów w przedstawionych fragmentach ukazuje znaczną różnorodność zarówno pod względem długości, jak i w szczegółowości dostarczanych informacji. Przypisy szczegółowe, takie jak te dotyczące Mochnatkina i Nałbandiana, dostarczają nie tylko informacji biograficznych, ale też informacji na temat istotnego kontekstu społeczno-politycznego, co wzbogaca odbiór tekstu.

Z kolei krótsze przypisy, takie jak ten o Szczorsie, ograniczają się do podstawowych informacji, jedynie wyjaśniając, kim był, bez dodatkowych danych na temat jego działalności czy tła historycznego.

Zupełnie odmienną strategię przekładu zastosował Aleksander Janowski w książce *S.N.U.F.F*. W tym utworze Pielewin nadał mieszkańcom Big Biza długie, złożone imiona, które stanowią nawiązanie do rzeczywistych postaci i miejsc (nie tylko rosyjskich). Przykłady takich imion w powieści to: Damian-Landu Damilola Karpow, Bernard-Henri Montaigne Montesquieu, Alena-Libertyna Theodora Lilibrigida Bardot, Nicolas-Oliwier Lawrence von Trier, Elizabeth-Natalie Madonna de Auschwitz, David-Goliath Arafat Zuckerberg.

Większość z tych imion odnosi się do znanych osób lub miejsc, tak więc tłumacz zdecydował się nie wprowadzać przypisów. Wyjątek stanowi główny bohater, którego imię zostało wyjaśnione:

Tekst główny (oryginał): Несколько слов о себе. Меня зовут **Демьян-Ландульф Дамилола Карпов**. (*S.N.U.F.F*., s. 11)

228:7716143288

Tekst główny (przekład): Kilka słów o sobie nazywam się **Damian-Landu Damilola Karpow**.

Przypis: Dziesięcioletni Damilola Taylor, urodzony w Nigerii, zmarł w Londynie w wyniku zadanych mu przez chuliganów ran kłutych, co stało się powodem głośnego procesu sądowego. (*S.N.U.F.F.*, s. 7)

Identyfikowanie rzeczywistych osób lub pojęć, które składają się na te imiona, jest częścią gry literackiej prowadzonej przez autora z czytelnikami. Pozostawia to odbiorcom przestrzeń do samodzielnego odkrywania aluzji i refleksji. Brak przypisów może sprzyjać zachowaniu oryginalnego stylu i zamierzeń autora, unikając nadmiernej ingerencji tłumacza – co można uznać za pozytywny aspekt tej strategii przekładowej.

Spójrzmy teraz na kolejne przykłady antroponimów:

Tekst główny (oryginał): Забравшись на ветку под названием «Общество-**Рагульско**-Кацапской Дружбы», где шел перманентный срач с бандерлогами. (*Любовь*…, s. 110)

Tekst główny (przekład): Wchodząc na bocznicę pod nazwą „Towarzystwo Przyjaźni **Ragulsko**-Kacapskiej", gdzie prowadził permanentny sracz z banderlogami.
Przypis: *Ragul* – pogardliwa rosyjska nazwa ukraińskiego wieśniaka. (*Miłość*…, s. 90)

W powyższym fragmencie pojawia się nazwa *Общество-Рагульско-Кацапской Дружбы*. Jest to gra językowa oparta na połączeniu dwóch obraźliwych określeń, które symbolizują stereotypowe przedstawienia dwóch narodów: *рагуль* („ragul" to pogardliwe określenie ukraińskiego wieśniaka[118]) oraz *kacap* (obraźliwe określenie Rosjanina[119]). Wyrażenie to ma wydźwięk ironiczny, ponieważ zestawia dwa wrogie stereotypy w nazwie „towarzystwa przyjaźni", podkreślając absurdalność i sztuczność tej rzekomej przyjaźni. Celem tego zabiegu jest ośmieszenie idei współpracy między grupami, które w rzeczywistości są wobec siebie wrogo nastawione.

[118] Hasło: *рагул*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1114199. (dostęp 10.05.2024)
[119] Hasło: *kacap:* https://sjp.pwn.pl/sjp/kacap;2562463.html. (dostęp 10.05.2024).

229:5675774781

Polskie tłumaczenie „Towarzystwo Przyjaźni Ragulsko-Kacapskiej" dobrze oddaje sens oryginału. Tłumaczka zastosowała technikę transliteracji, która pozwala na zachowanie specyfiki językowej i kulturowej. Dodatkowo wprowadziła przypis wyjaśniający termin *ragul jako* pogardliwą rosyjską nazwę ukraińskiego wieśniaka.

Podobnie w tym przykładzie:

Tekst główny (oryginał): Скотенков обнаруживает тягу к грубоватой внятности суждений, порой даже упрощенчеству. Например, анализируя фреску «Хазары выдают **арлекинов** атаману Путину» (фрагмент первой виртуальной росписи плафона Общественной Палаты), он пользуется формой исскуствоведческой статьи для того, чтобы делать острые и не всегда адекватные политические выпады. (*Ананасная*…, s. 134)

Tekst główny (przekład): Skotienkow zdradza ciągoty do rubasznej dosadności opinii, czasem nawet do uproszczeń. Na przykład, analizując fresk ***Chazarowie wydają arlekinów atamanowi Putinowi*** (fragment pierwszego wirtualnego malowidła na plafonie Izby Społecznej), posługuje się formą artykułu z zakresu historii sztuki, by zakamuflować ostre i nie zawsze adekwatne ataki polityczne.

Przypis: *Arlekini* – termin z rosyjskiej popkultury, oznaczający ulicznych zabójców, specjalizujących się w zamachach na polityków lub osoby nieprawomyślne. (*Napój*…, s. 137)

W tym przykładzie tłumaczka wprowadza przypis wyjaśniający termin *arlekin*, co znacząco ułatwia czytelnikowi zrozumienie, że w rosyjskiej popkulturze odnosi się on do ulicznych zabójców, specjalizujących się w zamachach na polityków lub osoby nieprawomyślne. Jest to zabieg użyteczny, ponieważ *arlekin* w standardowym kontekście kojarzy się raczej z postacią komediową, a nie z zabójcą[120].

Jednocześnie tłumaczka pomija wyjaśnienie słowa *ataman*, które również może sprawiać trudności polskiemu czytelnikowi niezaznajomionemu z kontekstem kulturowym i historycznym. *Ataman* w przeszłości oznaczał wybieranego dowódcę wolnych oddziałów kozackich. W carskiej Rosji był to mianowany lub wybierany

[120] Hasło: *arlekin*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/arlekin.html. (dostęp 10.05.2024).

230:1118055656

przywódca wojsk i osad kozackich, pełniący funkcje wojskowe, policyjne i administracyjne. W szerszym znaczeniu termin ten odnosi się również do przywódcy bandy, np. atamana rozbójników [121]. Brak wyjaśnienia tego terminu sprawia, że tłumaczenie staje się nieco niekonsekwentne – skoro wprowadza się przypis objaśniający termin *arlekin* należałoby również wyjaśnić i *ataman*.

W kolejnym przykładzie mamy sytuację odwrotną – tłumaczka umieszcza przypis, mimo że czytelnik przekładu otrzymuje obszerne wyjaśnienie w tekście głównym.

Tekst główny (oryginał): В разговорную речь верхне-среднесибирский почти не проник. Единственное исключение – название их страны. Они называют ее Уркаинским Уркаганатом, или Уркаиной, а себя – **урками** (кажется, это им в спешке переделали из «укров», хоть есть и другие филологические гипотезы). В бытовой речи слово «урк» непопулярно – оно относится к высокому пафосному стилю и считается старомодно-казенным. Но именно от него и произошло церковноанглийское «Orkland» и «orks». (*S.N.U.F.F.*, s. 14)

Tekst główny (przekład): Do mowy potocznej górno-środkowosyberyjski prawie nie przeniknął. Jedyny wyjątek to nazwa ich kraju. Nazwali go Urkaińskim Urkaganatem lub Urkainą, a siebie Urkami. Wydaje się, że „**urki**" stworzono w pośpiechu z „ukrów", ale są na ten temat również odmienne hipotezy filologiczne. W mowie potocznej słowo „Urk" nie jest popularne – używa się go jedynie w wysokim, napuszonym stylu i uważa za staromodne i zbyt zbiurokratyzowane. Jednakowoż dało początek cerkiewnoangielskiemu „Orklandia" i „Orkowie".

Przypis: *Urka* – w rosyjskiej gwarze przestępczej znaczy złodziej. (*S.N.U.F.F.*, s. 14)

W tym przypadku przypis okazuje się zbędny, ponieważ sam tekst główny dostarcza czytelnikowi wystarczających wyjaśnień. Autor wprowadza czytelnika w grę językową, opisując pochodzenie nazwy *Urkaina* i *Urkaganat*, a także rozwija etymologiczne skojarzenia z *urkami* jako przestępcami. Wyjaśnienie, że słowo to

[121]Hasło: *атаман*: https://kartaslov.ru/значение-слова/атаман (dostęp 10.05.2024).

231:1086310568

wywodzi się od *urków*, dodatkowo pozwala zrozumieć ironiczny charakter jego użycia. Kontekst dostarczony w głównym tekście wyjaśnia te znaczenia w sposób jasny i przejrzysty, dlatego przypis dotyczący *urki* jako złodzieja w rosyjskim slangu przestępczym wydaje się nadmiarowy.

Podobnie w poniższym przykładzie:

Tekst główny (oryginał): Выходить на работу следовало немедленно. То есть не скоро, прямо сейчас. Вздохнув, Кеша кивнул **Каналоармейцу**. (*Любовь*…, s. 255)

Tekst główny (przekład): Rozpoczynać pracę należało natychmiast. Nie za moment, lecz dokładnie już. Teraz. Chłopak westchnął i skinął **kanało-armiście** […]

Przypis: Przymusowy budowniczy stalinowskiego kanału. (*Miłość*…, s. 209)

Dalej w tekście: Na plakacie umieszczono też apel, który Kiesza przemienił na tag na brzuchu skazanego. Zamiast „kanało-armisto, od pracy znojnej stopnieje twój wyrok", napisał „anało-armisto, od pracy znojnej stopnieje twój wysrok". (*Miłość*…, s. 209)

Tekst dostarcza informacji pozwalającej na samodzielne wyprowadzenie wniosku odnośnie do znaczenia terminu *kanało-armista*. W zdaniu odnoszącym się do pracy można zrozumieć, że chodzi o kogoś zmuszonego do ciężkiej pracy. Dodatkowo, sam tekst rozwija tę myśl, wskazując na przymusowość pracy, co pozwala czytelnikowi intuicyjnie zrozumieć, że *kanało-armista* to budowniczy kanału pracujący w trudnych warunkach. Przypis wyjaśniający ten termin wydaje się zatem zbędny.

Wśród przypisów objaśniających antroponimy wyróżnić należy także odwołania do elementów tzw. trzeciej kultury. Są to elementy specyficzne dla kultury innej niż kultura oryginału i kultura przekładu definiowane przez Dorotę Urbanek jako „wszystkie te elementy oryginału i/lub przekładu, które są obce zarówno w języku i kulturze oryginału, jak i w języku i kulturze przekładu[122]. Wobec tego, takie elementy

[122] D. Urbanek: *Elementy trzeciej kultury w procesie przekładu*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 63.

232:8083357080

mogą być równie nieznane czytelnikom oryginału, jak i przekładu. Mimo to tłumaczka decyduje się na wprowadzenie przypisów:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Правда, в каких именно отношениях они состоят друг с другом, было для меня загадкой. Наверно, какой-нибудь треугольник Эшера. (*Бэтмен*…, s. 233)

Tekst główny (przekład): Chociaż nadal sobie nie wyobrażałem, jak konkretnie wyglądają ich wzajemne relacje. Pewnie był to jakiś trójkąt Eshera.

Przypis: Maurits Cornelis Esher – holenderski malarz I grafik. Jego rysunki tzw. figur niemożliwych oparte są na złudzeniu optycznym (przyp. tłum). (*Batman*…, s. 258)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Я где-то читал, что «Хеннелора» – это позывной античного аса Йошки Руделя из партии «Зеленых СС», удостоенного Красного Креста с Коронками и Конопляными Листьями за подвиги на африканском фронте. Но я могу и ошибаться, потому что исторический аспект меня интересует крайне мало. Лично мне такое название напоминает имя ласковой и умной морской свинки. (*S.N.U.F.F.*, s. 14)

Tekst główny (przekład): Wyczytałem gdzieś, że „Hennelore" to znak wywoławczy antycznego asa lotniczego Jischki Ruudla z partii Zielonych SS, nagrodzonego Czerwonym Krzyżem z Koronkami i Liśćmi Konopi za swoje wyczyny na froncie afrykańskim.

Przypis: Hans Ulrich Rudel był najbardziej utytułowanym asem hitlerowskiego lotnictwa szturmowego. (*S.N.U.F.F.*, s. 10)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): Вы Раману Махарши читали, саду? (*Бэтмен*…, s. 259)

Tekst główny (przekład): Czytałeś Ramanę Marharisziego?

233:4222253953

Przypis: Bhagawan Śri Ramana Mahariszi (1879-1950) – święty hinduizmu, guru, mistyk, filozof. (przyp. tłum.). (*Batman*…, s. 286)

Przykład 4

Tekst główny (oryginał): Но если у тибетской голытьбы имиджмейкером работал какой-то безымянный странник, то над Кали трудились очень серьезные люди, от Шри Ауробиндо до Стивена Спилберга. (*Ананасная*…, s. 282)

Tekst główny (przekład): Ale podczas gdy specem od wizerunku u tybetańskiej hołoty był jakiś bezimienny pielgrzym, nad Kali pracowali bardzo poważni ludzie, od Śriego Aurobinda do Stevena Spielberga.

Przypis: Aurobindo Ghose – indyjski filozof, pisarz, krytyk literacki, tłumacz i publicysta (przyp. tłum.). (*Napój*…, s. 282)

W dziełach Pielewina nawiązania do trzeciej kultury stanowią nieodłączny element jego strategii pisarskiej. Autor celowo prowokuje czytelnika do samodzielnych poszukiwań, dlatego unika zamieszczania przypisów, nawet w przypadku postaci mniej znanych. Przypisy tłumaczki – Ewy Rojewskiej-Olejarczuk – wzbogacają jednak wiedzę czytelnika, dostarczając mu dodatkowych informacji. Są one często interesujące i pomocne, jednak nie zawsze okazują się istotne dla zrozumienia kontekstu czy fabuły, co wprowadza element nadmiaru informacyjnego.

Poza samymi antroponimami odnajdujemy znacznie więcej przypisów czy komentarzy dotyczących realiów trzeciej kultury:

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Так вот, я своими глазами видел в интернете, как продвинутые московские буддисты, делающие тонглен на нагов и гьялпо (а к последнему классу относятся, по некоторым сведениям, и русские православные бесы), безжалостно глумятся на своем форуме над евреями — без всякой понятной мне причины. (*Ананасная*…, s. 129)

234:9534076064

Tekst główny (przekład): No więc na własne oczy widziałem w internecie, jak nowocześni moskiewscy buddyści robiący tonglen na nagi i gyalpo (do tej ostatniej klasy odnoszą się według niektórych źródeł rosyjskie prawosławne biesy), bezlitośnie znęcają się na swoim forum nad Żydami, bez żadnego zrozumiałego dla mnie powodu.

Przypis: Nagi, gvalpo – złe istoty z mitologii tybetańskiej. (*Napój*…, s. 132)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): У буддистов тибетского обряда есть такая практика – «тонглен». Они вдыхают воображаемый дым, символизирующий страдание определенного класса существ, и растворяют его в сиянии сердечного центра. (*Ананасная*…, s. 129)

Tekst główny (przekład): W buddyzmie obrządku tybetańskiego istnieje praktyka zwana tonglen. Adepci wdychają wyobrażony dym, symbolizujący cierpienie istot określonej klasy, i rozpuszczają go w blasku ośrodka serca.

Przypis: Tonglen – praktyka dawania i brania – jedna z mocniejszych praktyk stosowanych w buddyzmie mahajana, polegająca na odruchowym uciekaniu od doświadczania bólu i dążeniu do szybkiego uzyskania przyjemności. (*Napój*…, s. 132)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): – «Бэтмен» – это официальный титул императора. Совсем простой и очень глубокий. С одной стороны – просто человекомышь, какой становится время от времени любой вампир, переходя в Древнее Тело. С другой стороны – высший ранг на земле...Сикофанты даже расшифровывают это слово как «Big Atman». Но это, конечно, уже слишком... (*Бэтмен*…, s. 360)

Tekst główny (przekład): – „Batman” to oficjalny tytuł imperatora. Bardzo prosty i bardzo głęboki. Z jednej strony po prostu człowiekonietoperz, którym staje się od czasu do czasu każdy wampir, przechodząc w Odwieczne Ciało. Z drugiej – najwyższa ranga na ziemi... Sykofanci rozszyfrowują nawet to słowo jako „Big Atman”. Ale to już oczywiście przesada...

235:1043761419

Przypis: Wielki Atman; w hinduizmie określenie duszy, rozumiane jako indywidualna jaźń, obecna w każdej żywej istocie. (*Batman*…, s. 400)

Przykład 4

Tekst główny (oryginał): Забегая вперед, скажу, что через несколько лет на рынке появилась коммерческая версия этой камеры под названием «Самадхи-1», но от хайтековского военного шика в ней не осталось и следа – она стала тесным пластмассовым пеналом самого бюджетного вида. (*Ананасная*…, s. 38)

Tekst główny (przekład): Wybiegając naprzód, powiem, że kilka lat później na rynku pojawiła się wersja komercyjna tej komory pod nazwą Samadhi, ale nie było w niej ani śladu hi-techowego wojskowego szyku – stała się ciasnym plastikowym piórnikiem, typową masówką.

Przypis: Samadhi – w religiach dharmicznych stan osiągany dzięki wytrwałej medytacji, polegający na głębokim skupieniu, niezakłócanymi bodźcami zewnętrznymi. (*Napój*…, s. 40)

Przykład 5

Tekst główny (oryginał): У нас впереди большие проблемы, – сказал он. Минут примерно через двадцать наша база подвергнется нападению исламских террористов. Предложительно из Карачаевско-Черкесского джамаата. А может, из Дербентского. (*Ананасная*…, s. 117)

Tekst główny (przekład):– Czekają nas poważne kłopoty – powiedział. – Mniej więcej za dwadzieścia minut nasza baza stanie się celem ataku islamskich terrorystów. Przypuszczalnie z dżamaatu karaczajewskoczerkieskiego. A może derbenckiego.

Przypis: Dżamaat – zgromadzenie muzułmanów, utworzone w celu wspólnego studiowania islamu, samopomocy itd. Na przełomie XX i XXI wieku w Rosji dżamaatami zaczęto nazywać grupy terytorialno-narodowościowe prowadzące zbrojną działalność terrorystyczną, tworzone na terenach Czeczenii i Powołża. (*Napój*…, s. 120)

Przykład 6

236:3460796562

Tekst główny (oryginał): Она была права. Дракула (если это был он) больше всего походил на Кришну с обложки одной из тех книг, которые раздают в переходах адепты Бхагавад-гиты. (*Бэтмен*…, s. 253)

Tekst główny (przekład): Miała rację. Dracula (jeśli to był on) najbardziej przypominał Krisznę z okładki jednej z książek, które rozdają w przejściach podziemnych adepci Bhagawadgity.

Przypis: Część Mahabharaty, jedna ze świętych ksiąg hinduizmu. (*Batman*…, s. 279)

Przypisy Rojewskiej-Olejarczuk zawierają informacje o charakterze encyklopedycznym, które, choć interesujące, wydają się zbędne, ponieważ obecnie czytelnik ma dostęp do obszernych źródeł internetowych. Zauważa to Papadima: „O ile w przeszłości czytelnik musiał przedzierać się przez mnóstwo stron, by znaleźć odpowiedzi na jakieś pytanie, to szybka informacja, jaka dziś jest dostępna, zakłada mniej obciążony tekst i bardziej efektywnego czytelnika”[123].

Kolejną grupę stanowią chrematonimy:

> […] zbiór nazw realiów, które są wynikiem kulturowej aktywności człowieka. Chrematonim jest nazwą własną obiektu materialnego lub niematerialnego, który nie wykazuje charakteru geograficznego, choć nie wyklucza się związku takiego obiektu z danym miejscem, charakterystyką topograficzną istotną w procesie identyfikacji obiektu w skali lokalnej lub globalnej. Chrematonimem może być bowiem nazwa produktu, usługi, firmy, organizacji, przedsięwzięcia społecznego, wytworu lub wydarzenia artystycznego, przypisana do miejsca powstania lub występowania (lokalizowana)[124].

Przyjrzyjmy się przykładom:

[123] M. Papadima: *Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia.* „Między Oryginałem a Przekładem XVII*”.* Parateksty przekładu. Red. E. Skibińska, 2011, s 22.
[124]A. Gałkowski: *Definicja i zakres chrematonimii*. „Folia Onomastica Croatica”. Nr 27, 2018, s. 1–2.

237:6347893938

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): Андреев изобразил обитателей демонических миров с такой прозрачной ясностью, как будто сам долгое время жил с ними в одном **доме** на набережной. (*Ананасная*…, s. 83–84)

Tekst główny (przekład): Andriejew przedstawił mieszkańców demonicznych światów tak wyraziście, jakby sam przez wiele lat mieszkał z nim w tym samym **domu** nad rzeką Moskwą.

Przypis: Dom na nabiereżnoj – wybudowany w 1931 roku rządowy blok mieszkalny na nabrzeżu rzeki Moskwy, zamieszkany przez sowiecką elitę, uwieczniony w powieści Jurija Trifonowa. (*Napój*…, s. 85)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Лиси пластика с репродукцией неизвестной иконы, усл. назв. «Ю. М. Лужков в раю». На иконе златоглавая Москва и ее мистический небесный город-двойник. Их соединяет поддерживаемая ангелами белая лестница. По ступеням посходит Ю. М. Лужков с сопровождающими лицами. Св. Петр у открытых врам. На клеймах изображены сцены вечной жизни Ю. М. Лужкова в раю в обществе Т. Исмаилова, И. Кобзона и других известных деятелей культуры и бизнеса. (*Ананасная*…, s. 188)

Przykład 3

Tekst główny (oryginał): Алтарная ниша тоже несла на себе следы евроремонта. (*Empire V*, s. 247)

Tekst główny (przekład): Nisza ołtarzowa też zdradzała ślady euroremontu.

Przypis: *Euroremont* – Pojęcie powstałe po upadku ZR dla podkreślenia solidarności prac. Właściwie każdy remont, wykonany przez poważną firmę z udziałem profesjonalnego dekoratora wnętrz (przyp. tłum.). (*Empire V*, s. 261)

Rosyjski termin *евроремонт* (euroremont) odnosi się do określonego zjawiska kulturowego (modernizacji wnętrz zgodnych z europejskim standardem). Można go uznać za chrematonim w szerszym sensie, jeśli potraktujemy to zjawisko jako niematerialny „produkt" specyficzny dla określonego okresu i miejsca. Określa on remonty przeprowadzane z użyciem nowoczesnych materiałów, zgodnie z europejskimi

238:4027925813

standardami, często kapitałowe i charakteryzujące się wyższą jakością [125]. Sam przedrostek „euro-" sugeruje nawiązanie do norm europejskich, co miało podkreślać wyższy standard i nowoczesność. W Polsce, podobnie jak w Rosji, przedrostek „euro" zaczął być używany w celach marketingowych, aby wskazywać na zachodni, bardziej nowoczesny charakter produktów i usług (np. eurofirany). Jednak u nas nie wykształciło się tak specyficzne i powszechne pojęcie jak *euroremont*, które miało odrębne, ustalone znaczenie. Miało ono tutaj bardziej ogólny charakter, często sugerując lepszy, bardziej „europejski" standard, ale nie było ściśle związane z branżą remontową.

Przypis dotyczący „euroremontu" w tym przypadku również wydaje się zbędny, gdyż polski czytelnik może intuicyjnie zrozumieć znaczenie tego terminu, nawet jeśli jest to kalka z języka rosyjskiego.

Kolejny przykład:

Tekst główny (oryginał): Почему она так метафизически пассивна – и уже не одну сотню лет? – Золотой парашют, – буркнула Софи не поднимая глаз. (*Бэтмен*…, s. 120)

Tekst główny (przekład): Dlaczego więc milczą same szczyty władzy? Dlaczego są tak metafizycznie pasywne – i to od wieluset lat?
– Złoty Spadochron – mruknęła Sophie, nie podnosząc oczu.

Przypis: *Złoty Spadochron* – Tak potocznie nazywa się w Rosji kilkusetmilionowe odprawy, wypłacane menedżerom spółek skarbu państwa. (*Batman*…, s. 140)

W potocznym znaczeniu (wysokie odprawy menedżerskie) *Złoty Spadochron* można uznać za metaforyczne określenie pewnego zjawiska społeczno-ekonomicznego, a nie za nazwę własną w ścisłym sensie. Jest to wyrażenie idiomatyczne, które opisuje rodzaj przywileju, ale nie odnosi się do konkretnego obiektu, usługi czy firmy. W kontekście utworu termin ten zyskuje nowe znaczenie, ponieważ staje się nazwą własną

[125] Hasło: *евроремонт*: https://kartaslov.ru/значение-слова/евроремонт. (dostęp 15.06.2024).

239:1039754118

technologii przeobrażenia wampirów. Jako nazwa technologii w fikcyjnym świecie jest więc chrematonimem.

W polskiej wersji tekstu pojawia się przypis wyjaśniający, że *Złoty Spadochron* odnosi się do wysokich odpraw wypłacanych menedżerom spółek skarbu państwa w Rosji. Jest to jednak informacja zbędna, ponieważ dalsza część tekstu dostarcza wyjaśnień kontekstu i znaczenia tego wyrażenia:

Tekst główny (przekład): Wampiry mają własną technologię przeobrażenia. Właśnie ona otrzymała nazwę Złoty Spadochron. Spadochronu tego używają zarówno wampiry, jak i nasi najbardziej zaufani chaldeje. Czyli sama śmietanka ludzkości. (*Batman*…, s. 140)

Tutaj dowiadujemy się, że *Złoty Spadochron* symbolizuje technologię przeobrażenia dostępną wyłącznie dla elit społecznych – zarówno wampirów, jak i ludzkiej „śmietanki". Dalsze fragmenty rozwijają tę myśl:

Tekst główny (przekład): „Złoty Spadochron. To określenie już dawno funkcjonuje w świecie, ale Czarna Zasłona, jak zawsze, ukrywa prawdę za informacyjną błazenadą. Ludzie używają wyrażenia „Złoty Spadochron", mówiąc o drobnych bonusach i preferencjach swojej elitki – o jakiejś tam emeryturze parlamentarnej czy odprawie menedżera bankowego. Ale na niższych socjalnych piętrach nikt nawet nie podejrzewa, czym to tak naprawdę jest. (*Batman*…, s. 140)

Dzięki tym fragmentom czytelnik może intuicyjnie zrozumieć zarówno potoczne, jak i metaforyczne znaczenie wyrażenia w kontekście fabuły.

Przypis mógł zostać wprowadzony przez tłumacza z kilku powodów. Po pierwsze, termin *Złoty Spadochron* jest jednocześnie tytułem rozdziału, co mogło zwiększyć jego wagę i skłonić tłumacza do uznania, że wyjaśnienie jest konieczne. Po drugie, *Złoty Spadochron* funkcjonuje również w języku polskim jako określenie wysokich odpraw menedżerskich, co mogło sugerować potrzebę doprecyzowania kontekstu rosyjskiego. Jednak, mimo tych okoliczności, dalsze fragmenty tekstu dostarczają wystarczających informacji, aby czytelnik mógł samodzielnie zrozumieć znaczenie tego wyrażenia. Przypis, choć nie jest błędem, można więc uznać za zbędny.

240:1092507091

Następne przykłady:

Tekst główny: А ночью будет **капустник**. – Что это такое? – Ритуальный вечер дружбы вампиров и халдеев. Если коротко о сути, хитрые и бесчеловечные существа устраивают вечеринку, где убеждают друг друга в том, что они простодушные добряки, которым не чуждо ничто человеческое... (*Empire V*, s. 205)

Tekst główny (przekład): A w nocy będzie **kapustnik**.
– Co to takiego? – Rytualny wieczór przyjaźni wampirów i Chaldejczyków. Mówiąc w wielkim skrócie, przebiegłe i nieludzkie istoty urządzają wieczorek, na którym przekonują się nawzajem o tym, że są prostodusznymi poczciwcami, którym nic, co ludzkie, nie jest obce...

Przypis: *Kapustnik* – impreza rozrywkowa, połączona z amatorskimi występami artystycznymi. (*Empire V,* s. 217)

Przypis wyjaśniający termin *kapustnik* jest zbędny, ponieważ dialog wyjaśnia, że *kapustnik* to „rytualny wieczór przyjaźni wampirów i Chaldejczyków", co wystarcza do zrozumienia, że chodzi o rozrywkowe spotkanie. Fragment opisujący nieludzkie istoty, które udają poczciwe i prostoduszne, dodatkowo ułatwia interpretację. Czytelnik może samodzielnie wywnioskować, że kapustnik w tym kontekście oznacza specyficzną formę imprezy towarzyskiej, dzięki czemu przypis staje się nadmiarowy.

W kontekście potocznym wyraz *kapustnik* można klasyfikować jako apelatyw kulturowy, który odnosi się do znanego w Rosji fenomenu imprez artystycznych. W kontekście fabuły jest to fikcyjny chrematonim, który określa unikatowy obrzęd w świecie przedstawionym. Pełni funkcję nazwy własnej dla tego specyficznego rytuału.

Przejedźmy do kolejnego przykładu:

Tekst główny (oryginał): Пиктограмма, по всей видимости, имела отношение к архаическому обряду «**крышевания трубы**» - специалисты относили ее к так называемому периоду «многокрышия». Но в чем был смысл этого ритуала, никто, конечно, уже не мог сказать. (*S.N.U.F.F.*, s. 284)

241:6753292007

Tekst główny (przekład): Piktogram widocznie dotyczył tematu archaicznego obrzędu „**krycia rury**”. Specjaliści lokowali go na okres tak zwanego „wielokrycia”. Na czym polegał sam rytuał, nikt już niestety nie był w stanie odgadnąć.
Przypis: *Krycie rury* – Kiedy urzędnicy wysokiego szczebla kryją przestępców przy kradzieży paliwa z rurociągów. (*S.N.U.F.F.*, s. 276)

W przytoczonym powyżej fragmencie przypis dotyczący terminu *krycie rury* również wydaje się zbędny. Polski czytelnik może wywnioskować znaczenie tego wyrażenia na podstawie kontekstu oraz podobieństwa semantycznego do polskiego czasownika *kryć*. W języku polskim *kryć* oznacza zarówno osłanianie, jak i ukrywanie działań lub osób[126], co odpowiada rosyjskiemu *крышевание*[127]. Nawet jeśli aluzja do kradzieży paliwa z rurociągów nie jest od razu oczywista, tekst główny dostarcza wskazówek pozwalających zrozumieć, że chodzi o działalność przestępczą i jej ukrywanie. Opis *archaicznego obrzędu krycia rury* oraz *wielokrycia*[128] dodatkowo wprowadza element fikcyjnej reinterpretacji tego zjawiska, co pozwala potraktować *krycie rury* jako metaforę lub aluzję do ochrony działalności przestępczej. Przypis w tej staje się zbędny.

W obu więc przypadkach przypisy nie wnoszą istotnych informacji, które nie byłyby dostępne w kontekście tekstu głównego.

5.6.4 Przypisy encyklopedyczne i ich wpływ na percepcję tekstu

Kolejną liczną grupę stanowią komentarze (zarówno Rojewskiej-Olejarczuk, jak i Janowskiego) dotyczące wydarzeń historycznych czy politycznych. Autorzy przekładu starają się *explicite* wyjaśniać wydarzenia, które mogą być niezrozumiałe lub nieprzystające do kultury sekundarnej:

[126] Hasło: *kryć*: https://sjp.pwn.pl/sjp/kryc;2475712.html. (dostęp 10.05.2024).
[127] Hasło: *крышевание*: https://kartaslov.ru/значение-слова/крышевание. (dostęp 10.05.2024).
[128] *Wielokrycie* w danym kontekście można sklasyfikować jako fikcyjny toponim historyczny (nazwa okresu historycznego) typowy dla narracji satyrycznych, które deformują rzeczywistość.

242:2422240434

Tekst główny (oryginał): Я, конечно, опоздал на **поклонное болото** – но
в моей груди уже вызрел собственный жест. (*Бэтмен*…, s. 429)

Tekst główny (przekład): Oczywiście spóźniłem się na **pokłonne błoto** – ale w mojej duszy dojrzał już własny gest.

Przypis: Pokłonne błoto – Chodzi o plac Błotny w Moskwie, gdzie w 2012 roku odbyła się brutalnie stłumiona manifestacja opozycji przeciwko inauguracji Putina na prezydenta, i Górę Pokłonną, na której 1 lutego 2012 odbył się wiec poparcia dla Putina z udziałem setek wynajętych statystyków. (*Batman*…, s. 477)

Przypis wyjaśnia znaczenie terminu *pokłonne błoto*, odwołując się do dwóch wydarzeń politycznych w Moskwie w 2012 roku: brutalnie stłumionej manifestacji opozycji na placu Błotnym oraz wiecu poparcia dla Putina na Górze Pokłonnej. Przypis wydaje się użyteczny, bowiem wyjaśnia kontekst polityczny czytelnikowi niezaznajomionemu z historią współczesnej Rosji.

Kolejny przykład:

Tekst główny (oryginał): Эту войну мы начали для того, чтобы отснять четвертую часть франшизы, где он **мочит** орков деревянной дубиной возле Кургана Предков. (*S.N.U.F.F.*, s. 121)

Tekst główny (przekład): Tę wojnę rozpoczęliśmy po to, by nakręcić czwartą część, w której Nicolas-Olivier **„moczy”** Orków drewnianą maczugą przy Kurhanie przodków.

Przypis: Aluzja do słynnej wypowiedzi Putina o „moczeniu wrogów w wychodku” (*S.N.U.F.F.*, s. 117)

Przypis sygnalizuje, że wyrażenie *moczy Orków* odnosi się do słynnej wypowiedzi Putina o „moczeniu wrogów w wychodku”. Należałoby jednak uzupełnić go o informację, że wypowiedź Putina miała miejsce podczas konfliktu czeczeńskiego w 1999 roku, gdy deklarował rozprawienie się z terroryzmem. Kontekst pozwoliłby czytelnikowi zrozumieć aluzję i jej znaczenie w świecie przedstawionym.

243:9983818302

Zwróćmy uwagę również na następujący przykład:

Tekst główny (oryginał): Живо к своим частям, скажите, чтоб сняли штаны и махали срамом, когда увидят камеру! Победа будет за нами! (*S.N.U.F.F.*, s. 147)

Tekst główny (przekład): Niech zdejmują portki i machają przyrodzeniem, jak tylko ujrzą kamerę! Zwycięstwo będzie nasze!

Przypis: Słynny okrzyk Stalina podczas parady wojskowej na placu Czerwonym w roku 1941, kiedy hitlerowcy dotarli już do przedmieść Moskwy. (*S.N.U.F.F.*, s. 143)

Przypis informuje, że jest to parafraza słynnego okrzyku Stalina podczas parady wojskowej w Moskwie w 1941 roku, dzięki czemu wprowadza cenny kontekst historyczny. Niemniej, brakuje w nim szczegółów. Warto byłoby dodać, że parada miała na celu rozbudzenie ducha walki wśród żołnierzy i społeczeństwa, a wypowiedź Stalina miała charakter propagandowy. Dodatkowo można by wspomnieć, że ironiczna parafraza w tekście podkreśla absurdalne zestawienie współczesnych wydarzeń z historycznym patosem.

Jak już wskazywałam, przypisy encyklopedyczne odgrywają istotną rolę w tłumaczeniu tekstów literackich, szczególnie gdy zawierają odniesienia do specyficznych wydarzeń historycznych, politycznych czy kulturowych. Jednak sposób ich wykorzystania może budzić wątpliwości, zwłaszcza jeśli tłumacz wprowadza nadinterpretację lub nie oferuje wystarczającego kontekstu.

Przeanalizujmy kolejne przykłady:

Tekst główny (oryginał): Если бы я ощущал в себе задатки проповедника и верил, что людей можно уговорить прыгнуть из плохого мира в хороший, я надел бы маскировочную балаклаву (иначе не будут слушать), залез бы на бронетранспортер и прокричал бы что-то вроде: – Человек! Не нравится то, что вокруг? (*Любовь*…, s. 349)

Tekst główny (przekład): Gdybym poczuł w sobie zadatki na kaznodzieję i uwierzył, że ludzi można namówić na skok ze złego świata do dobrego, włożyłbym na głowę czarną kominiarkę

244:9561782936

(inaczej nie wysłuchają), wskoczyłbym na wóz pancerny (wzorem Lenina i Jelcyna – przyp. tłum.) i wykrzyczał coś w rodzaju: – Człowieku! Nie podoba ci się to, co widzisz dokoła? (*Miłość*…, s. 284)

Przypis umieszczony w tekście głównym jest trafny i niezbędny w odniesieniu do czytelnika, który może nie znać odniesień historycznych. Przywołanie Lenina i Jelcyna w tekście głównym od razu nasuwa skojarzenia z dramatycznymi momentami przemian politycznych w Rosji. Czytelnikowi niezaznajomionemu z historią, przypis pomoże odczytać znaczenie aluzji oraz zrozumieć symbolikę wozu pancernego jako narzędzia przemian[129]. Jednak mógłby być bardziej szczegółowy, wyjaśniając wpływ przemówienia Lenina na mobilizację rewolucjonistów oraz kontekst wystąpienia Jelcyna jako symbolu oporu wobec puczu sierpniowego. Wzbogacenie przypisu o takie szczegóły pomogłoby lepiej zrozumieć wagę aluzji dla rosyjskiej kultury politycznej.

Przeanalizujmy zatem kolejny przykład:

Tekst główny (oryginał): Потом внизу помирились и стали петь оркские народные песни. Сперва прочувствованно, со слезой исполнили «Из этой жопы хуй уедешь». А когда запели «Ебал я родину такую», взяли такое «ля», что Грыму, пытавшемуся делать уроки на втором этаже, пришлось заткнуть уши затычками из пенопластика. (*S.N.U.F.F.*, s. 61)

Tekst główny (przekład): Potem widocznie się pogodzono i zaczęto śpiewać orkowe pieśni ludowe. Na początek biesiadnicy łzawo i sentymentalnie wykonali Za chuja nie wyjedziesz z takiej dupy. A kiedy zaśpiewano Pierdolę ja taką ojczyznę, wzięli tak wysoki ton, że Grym, który usiłował odrabiać lekcje na pierwszym piętrze, był zmuszony wsadzić sobie do uszu zatyczki z plastiku.
Przypis: Chodzi o zakaz wyjazdu z ZSRR. (*S.N.U.F.F.*, s. 58)

Przypis ten wydaje się problematyczny, bowiem przypisanie pieśni bezpośrednio do zakazu wyjazdu z ZSRR jest nadinterpretacją. W ZSRR istniały ścisłe regulacje dotyczące podróży zagranicznych, jednak zwrot użyty w przykładzie nie musi jednoznacznie odnosić się do tego kontekstu. Zwrot *za chuja nie wyjedziesz z takiej*

[129] Lenin i Jelcyn wykorzystali wozy pancerne jako platformy do wygłaszania swoich przemówień.

245:9491133639

dupy może sugerować szeroką gamę sytuacji bez wyjścia, a niekoniecznie odnosić się do specyfiki polityki ZSRR. Przypis mógłby więc być bardziej neutralny, wskazując jedynie na ogólną interpretację, np. „Zwrot sugerujący brak możliwości wyjścia z trudnej sytuacji. Może być odczytany jako aluzja do ograniczeń politycznych, takich jak zakaz wyjazdu z ZSRR". Taka forma pozwoliłaby czytelnikowi na samodzielne wyciąganie wniosków.

Inny przykład:

Tekst główny (oryginał): Официальная стратегия развития оркской экономики заключается в том, чтобы догнать и перегнать Биг Биз по главным фондовым индексам. (*S.N.U.F.F.*, s. 66)

Tekst główny (przekład): Oficjalna strategia rozwoju gospodarki orkowej polega na tym, by doścignąć i prześcignąć Big Biza w głównych wskaźnikach giełdowych.

Przypis: Aluzja do słynnego hasła Chruszczowa o doganianiu i wyprzedzaniu Ameryki w podstawowych dziedzinach gospodarki. (*S.N.U.F.F.*, s. 64)

Przypis jest zasadny, ponieważ tłumaczy odniesienie do słynnego sloganu Chruszczowa symbolizującego rywalizację ekonomiczną i ideologiczną między ZSRR a USA podczas zimnej wojny. Jednakże wyrażenie to można również interpretować jako ogólną satyrę na strategie gospodarcze w świecie przedstawionym, które próbują naśladować i przewyższać wzorce zachodnie.

Jak się wydaje, istnieje możliwość sformułowania niezbędnego tutaj przypisu w sposób bardziej uniwersalny, np.: „Aluzja do słynnego hasła Chruszczowa, który podczas zimnej wojny zapowiadał, że ZSRR dogoni i prześcignie Amerykę. W szerszym kontekście może odnosić się do każdej gospodarki starającej się przewyższyć bardziej rozwinięte systemy". Taki opis, jak się wydaje, lepiej oddałby ironiczny wydźwięk wypowiedzi.

I ostatni przykład:

246:7189649102

Tekt główny (oryginał): Шеф говорил, это от «контраст», и еще в честь белого движения. (*Любовь*…, s. 109)

Tekst główny (przekład): Szef opowiada, że to od słowa „kontrast" i że dla uhonorowania ruchu białych (aluzja do przeciwników Putina – przyp. tłum). (*Miłość*…, s. 90)

Interpretacja tłumacza łączy historyczny ruch białych (przeciwników bolszewików (czerwonych) po rewolucji październikowej w 1917 roku [130]) z współczesną opozycją wobec Putina. Choć skojarzenie ma pewne uzasadnienie, to jednak jest to raczej nadinterpretacja. Historyczny ruch białych odnosi się przede wszystkim do monarchistów i kontrrewolucjonistów, którzy nie muszą mieć bezpośredniego związku z współczesnymi przeciwnikami reżimu. Przypis ten mógłby więc być bardziej neutralny, np.: „Historyczny ruch białych to przeciwnicy bolszewików podczas rosyjskiej wojny domowej. Współczesna aluzja może odnosić się do opozycji politycznej wobec reżimu Putina, choć nie ma bezpośredniego związku".

Podsumowując, można stwierdzić, że w analizowanych przypisach widać zróżnicowanie w sposobie ich konstrukcji. Są wśród nich przypisy trafne i potrzebne („Lenin i Jelcyn na wozach pancernych", „Doganianie Big Biza"), które jednak mogłyby zostać uzupełnione o dodatkowe szczegóły. W niektórych przypisach mamy z kolei do czynienia z nadinterpretacją tłumacza. Tak dzieje się, na przykład, w przypisach „Orkowe pieśni ludowe" czy „Ruch białych", w których interpretacje tłumaczy są zbyt dosłowne i narzucają jednostronne rozumienie tekstu.

Nasza analiza i propozycje odnośnie do zmian sformułowań niektórych przypisów pokazują, że każdy przypis powinien pozostawiać czytelnikowi przestrzeń pozwalającą mu na samodzielne wyciąganie wniosków.

[130] В. Ж. Цветков: *Бе́лое движе́ние*, https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/1854426. (dostęp 10.05.2024).

247:6432985440

5.6.5 Przypisy-metateksty i ich rola w budowaniu kontekstu kulturowego

„Przypis-metatekst"

> wytwarza na użytek czytelnika cały dyskurs na temat aktu tłumaczenia. Informuje go o wszystkich wahaniach tłumacza co do zawartości znaczeniowej, podsuwa mu warianty, zwraca mu uwagę na wieloznaczność słowa, nieprzekładalność gry słownej czy poezji[131].

W tłumaczeniach zarówno Rojewskiej-Olejarczuk, jak i Janowskiego odnajdujemy wiele tego typu przypisów. Przyjrzyjmy się im bliżej:

Tekst główny (oryginał): В общем, избыток информации создавал проблемы, очень похожие на те, которые вызывало невежество. Но даже очевидные ошибки иногда вели к интересным догадкам. Вот одна из первых записей в моей учебной тетради: *«Слово „западло" состоит из слова „Запад" и формообразующего суффикса „ло", который образует существительные вроде „бухло" и „фуфло". Не рано ли призывать склонный к такому словообразованию народ под знамена демократии и прогресса?»* (*Empire V*, s. 66)

Tekst główny (przekład): A tak w ogóle, to nadmiar informacji stwarzał problemy bardzo podobne do tych, które rodziła ignorancja. Jednak nawet oczywiste błędy prowadziły niekiedy do interesujących wniosków. Oto jeden z pierwszych zapisów w moim zeszycie: *Słowo „zapadło" składa się ze słowa „Zapad" i sufiksu formotwórczego „ło", który tworzy rzeczowniki w rodzaju „buchło" i „fufło.*

Przypis: Nieprzetłumaczalna zabawa słowna: zapadło to w slangu ros. Niepowodzenie, pech; Zapad (ros.) – Zachód; buchło (sl.) – napój alkoholowy; fufło (sl) – kłamstwo, oszustwo (przyp. tłum). (*Empire V*, s. 72)

[131] M. Papadima: *Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia.* „Między Oryginałem a Przekładem XVII*".* Parateksty przekładu. Red. E. Skibińska, 2011, s. 19.

248:4010744867

W danym przypadku przypis skutecznie objaśnia grę słów opartą na rosyjskim slangu i wieloznaczności terminu *zapadło*. Ukazuje jednocześnie specyficzne konotacje kulturowe, takie jak połączenie Zachodu z niepowodzeniem lub pechem. Tego rodzaju przypis jest nieodzowny, gdyż czytelnik nieznający języka rosyjskiego mógłby przeoczyć subtelny humor i krytyczny komentarz zawarty w grze słownej. Przypis mógłby również uwzględnić interpretację ironicznego kontekstu, np. poprzez informację, że gra słów sugeruje ironię wobec zachodnich wartości i ich odbioru przez społeczeństwo rosyjskie.

Tekst główny (oryginał): Можно было подумать, мне просто причнились все эти вчерашние трансформации пола (выражение отлично подходило к перемещениям каменных плит, и к ее имперсонации Дракулы). (*Бэтмен*…, s. 124)

Tekst główny (przekład): Można by pomyśleć, że po prostu przyśniły mi się te wszystkie wczorajsze transformacje płci (określenie to doskonale pasowało i do przemieszczania się kamiennych płyt, i do jej wcielenia się w Draculę).

Przypis: Nieprzetłumaczalna gra słów: ros. Poł. Znaczy zarówno „płeć", jak i „podłoga". (*Batman*…, s. 137)

Przypis wyjaśnia nieprzetłumaczalną grę słów, która łączy fizyczne przemieszczanie płyt z symbolicznymi transformacjami postaci. Dzięki przypisowi czytelnik może dostrzec wieloznaczność oryginalnego tekstu, która wzbogaca opis i podkreśla groteskowy charakter wydarzeń.

Tekst główny (oryginał): Контраст между Павлом Ивановичем и его крышей показался мне настолько же завораживающим – несмотря на то, что духовный символизм здесь отсутствовал полностью. Павел Иванович был мелким гуманитарным бесом. Но вот его крыша… (*Święta*…, s. 71)

Tekst główny (przekład): Kontrast między Pawłem Iwanowiczem a jego dachem wydał mi się równie fascynujący, mimo że duchowego symbolizmu nie było tu wcale. Wiedziałam, że Paweł Iwanowicz to mała płotka.

249:1073462053

Przypis: Nieprzetłumaczalna gra słów – w rosyjskim żargonie przestępczym krysza (dach) oznacza ochronę lub zwierzchnika, szefa. (*Święta*…, s. 66)

Przypis w jasny sposób tłumaczy znaczenie terminu w rosyjskim żargonie przestępczym, które nie jest znane w języku polskim.

„Przypisy-metateksty" pełnią w tłumaczeniach bardzo istotną rolę, szczególnie gdy tekst obfituje w gry słowne, które są nieprzekładalne w języku docelowym. Analizowane przykłady pokazują różnorodność zastosowania przypisów tego typu. W większości przypadków przypisy są nieodzowne, by umożliwić czytelnikowi zrozumienie wieloznaczności i kontekstów kulturowych obecnych w oryginale. W niektórych przypisach można by było jednak dodać elementy interpretacyjne, które uwypukliłyby głębsze znaczenie gry słów lub jej ironiczny wydźwięk. Przypisy tego typu wzmacniają interakcje między tłumaczem a czytelnikiem, pozwalając dostrzec bogactwo oryginału. Wymagają jednak od tłumacza szczególnej precyzji i zwięzłości. Jak wynika z analizy, tłumacz w przypisach stara się przybliżyć czytelnikowi różnice językowe i kulturowe, które mogą wpływać na zrozumienie tekstu. Dzięki temu odbiorca może docenić wielowarstwowość oryginału oraz ocenić podejmowane decyzje translatorskie.

Przyjrzyjmy się kolejnym przykładom:

Tekst główny (oryginał): Мне в голову даже пришел термин «**кровоголизм**», только не по аналогии с алкоголизмом, а как сумма слов «кровь» и «голый», душевная болезнь, жертвой которой я себя ощущал, – потребность оголять чужую душу при малейшем подозрении. (*Empire V*, s. 301)

Tekst główny (przekład): Przyszedł mi do głowy termin „**krwioholizm**", ale nie przez analogię z alkoholizmem, tylko jako połączenie słów „krew" i „goły" …

Przypis: Po ros. Krowogolizm (przyp. tłum). (*Empire V*, s. 319)

250:3323763650

Przypis w tym przypadku objaśnia wyłącznie oryginalne rosyjskie słowo, co wydaje się niewystarczające do pełnego uchwycenia znaczenia gry słownej. Jego rozbudowanie pozwoliłoby na uwzględnienie symbolicznego znaczenia połączenia tych wyrazów, np. „Gra słów oparta na połączeniu *krew* (*кровь*) i *goły* (*голый*) sugeruje dosłowne odsłanianie najgłębszych warstw człowieczeństwa. Wyrażenie podkreśla silne emocje bohatera".

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): К примеру, проезжая в такси по Варшавскому шоссе, я поднимал глаза и видел на стене дома двух медведей под надписью «Единая Россия». Вдруг я вспоминал, что «**медведь**» – не настоящее имя изображенного животного, а слово-заместитель, означающее «тот, кто ест мед». (*Empire V*, s. 64)

Tekst główny (przekład): Na przykład, jadąc taksówką Szosą Warszawską, podnosiłem oczy i widziałem na murze domu dwa niedźwiedzie pod napisem „Jedna Rosja". I nagle przypomniałem sobie, że „**niedźwiedź**" to nie jest prawdziwe imię przedstawionego na rysunku zwierzęcia, ale słowo-zamiennik, oznaczające „tego, który je miód".

Przypis: Niedźwiedź (ros) – miedwied' miód – mied (przyp. tłum.). (*Empire V*, s. 69)

Przypis ten wyjaśnia etymologię rosyjskiego słowa *медведь*, co jest konieczne do zrozumienia symbolicznego znaczenia niedźwiedzia w kulturze rosyjskiej. Kontekst polityczny, czyli odniesienie do partii „Jedna Rosja" jest także czytelny, chociaż w przypisie mógłby zostać bardziej podkreślony. Dla pełnej jasności można byłoby tutaj dodać, że rosyjski niedźwiedź to symbol partii „Jedna Rosja", co w kontekście tekstu może sugerować ironiczne odniesienie do jej wpływów i polityki.

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Мы называем ее Великой **Мышью**, – сказал он. – По-английски «Mighty Bat». Смотри не скажи «Mighty Mouse», когда будешь общаться с американскими друзьями. (*Empire V*, s. 168)

251:1621584456

Tekst główny (przekład): Nazywamy go Wielką **Myszą** – powiedział. – Po angielsku Mighty Bat. Pamiętaj, żeby w rozmowie z amerykańskimi przyjaciółmi nie nazwać jej Mighty Mouse. Nasi robią czasem ten błąd, a oni się obrażają.

Przypis: Po rosyjsku nietoperz to letuczaja mysz (dosł. latająca mysz) (przyp. tłum) (*Empire V*, s. 178)

Przypis wyjaśnia różnicę kulturową w postrzeganiu nietoperza w języku rosyjskim, gdzie jest on określany jako „latająca mysz". Wyjaśnienie, choć trafne, nie obejmuje jednak całego kontekstu żartu, który podkreśla różnice w symbolice kulturowej. Można by więc dodać informację, że w języku rosyjskim nietoperz jest kojarzony z myszą, co w anglosaskim kontekście może być odbierane humorystycznie, szczególnie w odniesieniu do postaci popkultury, takich jak Mighty Mouse.

I kolejny przykład:

Tekst główny (oryginał): – Скажите, – спросил Эз, – а кто такие «**мирские свинки**»? (*Бэтмен*…, s. 133)

Tekst główny (przekład): – Proszę pana – zapytał Ez – a kto to są „**mirskie świnki**"?

Przypis: A kto to są mirskie świnki? Dosł. „wielkoświatowe świnki" – nazwa wymyślona przez autora analogicznie do morskije swinki – świnki morskie, symboliczne zwierzęta doświadczalne; w slangu internautów morskaja swinka to programistka komputerowa. (*Batman*…, s. 147)

Przypis ten dobrze wyjaśnia specyfikę warstwy językowej, ale nie uwzględnia pełnej satyrycznej wymowy oryginału. Można by więc dodać tutaj komentarz dotyczący ironii w użyciu terminu, np.: „Nazwa 'mirskie świnki' to ironiczne odniesienie do koncepcji eksperymentalnych społeczności lub jednostek manipulowanych przez system, nawiązujące do świnek morskich jako zwierząt doświadczalnych".

252:9759639746

Dane przypisy nie tylko informują o niuansach lingwistycznych i kulturowych, ale także podkreślają złożoność procesu tłumaczeniowego, w którym tłumacz musi balansować między wiernością oryginałowi a zrozumiałością i naturalnością przekładu

Wyjaśnienia tłumaczki odnośnie do podjętych decyzji odnajdujemy również w następującym przykładzie:

Tekst główny (oryginał): Ты «Подвиг» Набокова читал? (*Бэтмен*…, s. 438)

Tekst główny (przekład): Czytałes Splendor Nabokova?

Przypis: – W oryginale rosyjskim książka nosi tytuł Podwig (czyn, czyn bohaterski, czyn ofiarny); Nabokov wersję angielską powieści zatytułował Glory (chwała, splendor). W Polsce książka ukazała się w przekładzie z angielskiego, stąd taki tytuł. (*Batman*…, s. 488)

Tłumaczka trafnie wyjaśnia tutaj różnicę między tytułem oryginału a polskim przekładem, który został oparty na wersji angielskiej. Oryginalne słowo *подвиг* kojarzy się z odwagą, bohaterskim czynem, ofiarnością. To wyraz o głębokim, moralnym znaczeniu, często związany z poświęceniem lub walką[132], niosący silne heroiczne konotacje, co różni się od bardziej abstrakcyjnego i uniwersalnego znaczenia *glory* oraz jego polskiego odpowiednika *splendor.* Znaczenie *glory* może obejmować elementy heroizmu, jednak częściej odnosi się do chwały, uznania czy blasku, co przesuwa interpretację w stronę bardziej uniwersalnej koncepcji sukcesu lub uznania[133]. *Splendor* zaś sugeruje coś w rodzaju piękna, które przyciąga podziw i uwagę[134], ale mniej odwołuje się do idei heroicznego czynu.

Przypis wyjaśnia różnice w tonie i znaczeniu, wskazując na decyzję wydawniczą opartą na wersji angielskiej. Wydaje się jednak, że mógłby on uwzględnić wpływ różnicy widocznej w tytule na odbiór powieści, zaznaczając, że polska wersja, oparta na angielskim *Glory,* przesuwa interpretację powieści w kierunku bardziej uniwersalnej refleksji nad uznaniem czy chwałą, podczas gdy oryginał rosyjski silniej podkreśla ideę heroizmu i poświęcenia.

[132] Hasło: *подвиг*: https://spiritual_culture.academic.ru/1659/Подвиг. (dostęp 20.05.2024).
[133] Hasło: *glory*: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/glory. (dostęp 20.05.2024).
[134] Hasło: *splendor*: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/splendor. (dostęp 20.05.2024).

253:9621703057

Kolejny przykład:

Tekst główny (oryginał): Список был оформлен как ресторанное меню, нарисованное на черной грифельной доске разноцветными мелками:

БАССЕЙН «МАЛЬСТРИМ»
ЛЕСТНИЦА ЯКОБИ
СТАДИОН «LOCO_MOTIF»
САФАРИ ЮРАСИК
ИЩДЩЕТФНФ
ПЕРЕДЕЛКИНО (*Любовь*…, s. 256)

Tekst główny (przekład): Spis sporządzono w postaci menu restauracyjnego narysowanego na czarnej szkolnej tablicy różnokolorowymi kredkami.

BASEN „MALSTREAM”
SCHODY YACOBY
STADION „LOCO MOTIF”
SAFARI JURASIK
ИЩДЩЕТФНФ

Przypis: ИЩДЩЕТФНФ (jeśli na klawiaturze komputera podstawimy łacińskie litery w miejsce cyrylicy, otrzymamy nazwę ulicy BOŁOTNAYA, gdzie odbyła się największa demonstracja antyputinowska – przyp. tłum.)
PIEREDEŁKINO. (*Miłość*…, s. 210)

Dany przypis dotyczy ukrytego znaczenia rosyjskich liter, które po zamianie na łacińskie litery ujawniają nazwę ulicy *BOŁOTNAYA*. Tłumaczka zostawiła litery rosyjskie, wyjaśniając w przypisie, że zapisanie tego wyrazu cyrylicą to celowy zabieg, który ukrywa prawdziwe znaczenie słowa. Wyjaśnienie to jest istotne, bowiem bez niego zakodowana informacja dotycząca demonstracji antyputinowskiej na ulicy Bołotnej byłaby dla polskiego czytelnika niedostępna. Komentarz tłumaczki można by było uzupełnić o informację dotyczącą celowego unikania przez Pielewina bezpośrednich odniesień do Putina, co jest sposobem na subtelne obejście otwartej krytyki tej postaci.

Przyczyną trudności przy przekładzie mogą być również różnice w alfabetach. Przyjrzyjmy się przykładom:

254:8620996671

Przykład 1

Tekst główny (oryginał): А клей был намазан буквой «Х». Причем это не просто крестик, это именно буква «Х». Имелось в виду направление, куда должна была пойти мама, которая повесила веер над кроватью. (*Empire V*, s. 12)

Tekst główny (przekład): A klej tworzył literą X. I nie był to tylko krzyżyk, ale właśnie litera X. Oznaczała miejsce, w które chciałeś posłać mamę za to, że powiesiła wachlarz nad łóżkiem.

Przypis: W alfabecie rosyjskim X chyta się jak „Ch" (przyp. tłum.). (*Empire V*, s. 12)

Przykład 2

Tekst główny (oryginał): Халдеи тоже начинаются на букву «Х» (*Бэтмен*…, s. 9)

Tekst główny (przekład): Chaldeje też się zaczynają na literę „H".

Przypis: W języku rosyjskim. (*Batman*…, s. 9)

W przypisach tłumaczka wyjaśnia graficzne i fonetyczne znaczenia litery X w alfabecie rosyjskim, co jest istotne dla zrozumienia niuansów tekstu. Dana litera może być interpretowana jako symboliczne odniesienie do miejsca, w którym znajduje się coś ważnego lub coś zostało ukryte. O tę informację można by było uzupełnić przypis. W przypadku omawianego tekstu Pielewina wiadomo, że litera X pełni jakąś symboliczną rolę poza jej fonetycznym brzmieniem w języku rosyjskim. Jej znaczenie więc można rozszerzyć o bardziej uniwersalne konotacje. Wynika to m.in. z szerokiego użycia tej litery (odczytywanej jako *iks*) w kulturze zachodniej i literaturze, gdzie pełni często różne funkcje – jest symbolem tajemnicy (np. X-Files – Archiwum X jako aluzja do nierozwiązanych zagadek), stanowi znak miejsca (np. X marks the spot – na mapach skarbów) itd.

Podsumowując, można powiedzieć, że literatura Wiktora Pielewina, pełna aluzji kulturowych, historycznych i politycznych, wymaga od tłumacza wyjątkowej biegłości w interpretacji oraz szerokiej wiedzy kulturowej. Przypisy, będące jednym z narzędzi

255:1030003893

pozostających do dyspozycji tłumacza w procesie przekładu, odgrywają niezwykle ważną rolę w adaptacji tej literatury dla odbiorców z innego kręgu kulturowego.

Przypisy paratekstualne dostarczają dodatkowych informacji o kontekście przedstawionym w tekście. Ich zadaniem jest wypełnienie luki między oryginałem a kulturą docelową, szczególnie wtedy, kiedy kontekst historyczny, kulturowy czy społeczny jest niejasny dla czytelnika przekładu. Takie przypisy mają charakter encyklopedyczny – tłumacz przekazuje szczegółowe informacje, które pozwalają czytelnikowi zrozumieć nie tylko tekst, ale także tło kulturowe i historyczne. W przypadku przekładów Pielewina przypisy te często ukazują ogromną wiedzę tłumacza na temat rosyjskich realiów kulturowych, co wzbogaca doświadczenie odbiorcy. W charakterze przykładu można tu wskazać szczegółowe objaśnienia dotyczące terminów, nazw miejscowości, wyjaśnianie aluzji politycznych czy kontekstu historycznego. Przypisy-parateksty są bardzo istotne również wtedy, kiedy aluzje fabularne odnoszą się do zdarzeń i pojęć nieznanych polskiemu czytelnikowi. Bez tych informacji polski odbiorca mógłby przeoczyć ważne elementy narracji i kontekst, co zubożyłoby recepcję tekstu.

Przypisy-metateksty natomiast odnoszą się do wyjaśnień procesu tłumaczenia, trudności napotykanych przez tłumacza, przyjętych przez niego strategii i konkretnych sposobów ich realizacji. Są one szczególnie przydatne w przypadku literatury, której nieodłącznym elementem są gry językowe, wieloznaczność, a często także specyficzny humor. W tego typu przypisach tłumacz wyjaśnia, dlaczego wybrał określone rozwiązania (np. w przypadku gier słownych lub transformacji leksykalnych). Często też wskazuje na nieprzekładalność niektórych pojęć i sposoby rozwiązania wynikających z tego problemów w przekładzie. Takie przypisy nie tylko pomagają czytelnikowi zrozumieć pracę tłumacza, ale także podkreślają trudności wynikające z różnic językowych i kulturowych[135]. Dzięki temu czytelnik może należycie docenić i ocenić tekst przekładu.

[135] Jak zauważa Barbara Kielar, przypisy są to „świadome plany rozwiązywania tego, co (tłumacz) uważa za przeszkodę uniemożliwiającą mu wykonanie określonego zadania komunikacyjnego". B. Kielar: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Warszawa 1988, s. 30.

256:1004151751

Przypisy tłumacza w przekładach utworów Pielewina są przykładem świadomej strategii translatorskiej, która ma na celu zarówno wzbogacenie, jak i ułatwienie odbioru tekstu przez czytelnika docelowego. W literaturze tego typu, w której konteksty kulturowe i aluzje polityczne są niezwykle istotne, przypisy stają się nie tylko dodatkiem, ale integralnym elementem przekładu.

Korzystając z przypisów, tłumacz wypełnia lukę między dwiema kulturami, oferuje dodatkową warstwę interpretacyjną, umożliwia czytelnikowi zrozumienie kontekstu i gier językowych. W takiej postaci, w przypadku analizowanych utworów, przypisy nie tylko nie zakłócają odbioru, ale pozwalają na docenienie kunsztu i kreatywności tłumacza.

257:4806757176

Zakończenie

Celem niniejszej pracy było ukazanie specyfiki przekładu dzieł Wiktora Pielewina, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między tekstem, intertekstem i paratekstem. Analiza przekładów z języka rosyjskiego na polski pozwoliła uchwycić trudności związane z tłumaczeniem postmodernistycznych strategii literackich. W twórczości Pielewina tekst, intertekst i paratekst tworzą nierozerwalną całość, której współistnienie odsłania wielowarstwowość dzieła oraz potwierdza, że żaden tekst nie funkcjonuje w izolacji – zawsze pozostaje w dialogu z innymi tekstami i kontekstami. Z tego względu analiza literacka nie może ograniczać się wyłącznie do struktury wewnętrznej dzieła, lecz powinna obejmować także jego związki z tradycją literacką, odniesienia kulturowe oraz elementy zewnętrzne wpływające na interpretację.

Największy wpływ na recepcję dzieł Pielewina w Polsce miała Ewa Rojewska-Olejarczuk, która przełożyła większość jego utworów. Oprócz niej tłumaczeniami zajmowali się również Aleksander Janowski, autor dwóch przekładów oraz Małgorzata Buchalik, która przetłumaczyła jedno z dzieł.

Analiza materiału wykazała, że najważniejsze cechy literatury postmodernistycznej, w tym założenia postmodernizmu rosyjskiego, zostały w dużej mierze zachowane w przekładzie. Największe trudności translacyjne wynikały z konieczności oddania gier językowych oraz intertekstualności, które są integralnymi elementami zarówno twórczości Pielewina, jak i literatury postmodernistycznej jako takiej. Strategie translatorskie były zróżnicowane, jednak problematyka przekładu tekstów postmodernistycznych pozostaje wyzwaniem, wymagającym zarówno precyzyjnych decyzji językowych, jak i szerokiej świadomości kontekstowej.

W przypadku gier językowych nie zaobserwowano jednej konsekwentnej strategii translatorskiej. Dominującym rozwiązaniem okazał się przekład dosłowny z objaśnieniem, co znacząco wpłynęło na odbiór tekstu docelowego. Taka strategia, choć zachowuje formalną strukturę gry, ogranicza możliwość jej pełnego doświadczenia przez czytelnika przekładu, co w efekcie osłabia komizm i ironię oryginału. Brak konsekwentnego stosowania technik kompensacyjnych sprawia, że odbiorca często

258:1127365497

otrzymuje jedynie informację o istnieniu gry językowej, zamiast rzeczywistej możliwości uczestnictwa w niej. Przypisy, które miały pełnić funkcję objaśniającą, okazały się niewystarczające i nie zawsze dostarczały pełnego kontekstu.

Podobne wyzwania pojawiły się w przypadku tłumaczenia odniesień intertekstualnych. W translacji tego typu nawiązań stosuje się różne techniki: zachowanie odniesień intertekstualnych z komentarzem tłumacza, ich pozostawienie bez dodatkowego wyjaśnienia, zastąpienie przypisem, zamianę na ekwiwalenty funkcjonalne lub całkowite opuszczenie. Analiza przekładów wskazuje, że czytelnik polski często nie rozpoznaje intertekstualnych odniesień, nawet gdy są one opatrzone przypisami, które zresztą nie zawsze stosowane są konsekwentnie. Ponadto intertekstualność ukryta w oryginale często zostaje w przekładzie uwidoczniona poprzez eksplicytne wskazania tłumaczki. Takie podejście zapewnia wierność znaczeniową, lecz eliminuje istotny aspekt gry w odkrywanie znaczeń, będący znaczącym elementem estetyki postmodernistycznej.

Największe ingerencje w przekładzie zauważalne są na poziomie paratekstów, co przejawia się w licznych przypisach dodawanych przez tłumaczkę – wskazując tym samym na tendencję do strategii egzotyzacji.

Wnioski przedstawione w niniejszej pracy potwierdzają, że choć w teorii „niewidzialność" tłumacza bywa uznawana za wyznacznik dobrego przekładu, w przypadku twórczości Wiktora Pielewina jego obecność okazuje się nieunikniona. Złożoność intertekstualnych odniesień, gry językowe oraz specyficzna ironia sprawiają, że tłumacz musi ingerować w tekst, podejmując decyzje dotyczące jego adaptacji i objaśniania. Widoczność tłumacza w przekładzie nie jest zatem przejawem braku neutralności, lecz koniecznością wynikającą z charakteru oryginału, którego pełne oddanie w języku docelowym wymaga świadomych interwencji translatorskich.

259:7086809775

BIBLIOGRAFIA

Literatura w języku polskim

1. Adamowicz-Pośpiech. A.: *Historyczne uwarunkowania intertekstualności w przekładzie: (o polskich wersjach „Smugi cienia")*. W: *Historyczne oblicza przekładu*. Red. P. Fast, A. Car, W. Osadnik. Katowice 2011, s. 172–173.
2. Adamowicz-Pośpiech. A.: *Intertekstualność jako dominanta przekładu*. „Między Oryginałem a Przekładem". Nr 18/, 2012, s. 163–180.
3. Baczewska-Murdzek. A.: *Absurd, czyli pytanie o sens ludzkiej egzystencji. Żółta strzała Wiktora Pielewina*. „Acta Neophilologica". XIX (2), 2017, s. 85–96.
4. Balbus S.: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
5. Balcerzan E.: *Tłumaczenie jako wojna światów.* Poznań 2012.
6. Barthes R.: *Śmierć autora*. Tłum. M. P. Markowski. „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja". Nr 1. 1999, s. 247–251.
7. Baudrillard J.: *Precesja symulakrów*. Tłum. T. Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Pod red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 175–189.
8. Bednarczyk. A.: *Wtręty obcojęzyczne w oryginale i w przekładzie piosenek Włodzimierza Wysockiego na język polski*. W: *Training of Translators and Interpreters*. Red. U. Dąmbska_Prokop, P. Płusa. Częstochowa 1997, s. 27–40.
9. Bednarczyk A.: *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny.* Łódź 1999.
10. Bednarczyk. A.: *Kulturowe aspektu przekładu literackiego*. Katowice 2002.
11. Bednarczyk A.: *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej.* Warszawa 2008.
12. Bednarczyk A.: *Zmagania z przekładem w przestrzeni rosyjskojęzycznej. Teoria i praktyka w ewolucji*. Gdańsk 2016.
13. Bednarska K.: *Przypisy tłumacza w wybranych słoweńskich przekładach literatury polskiej*. „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 8, cz. 1, 2017, s. 205–217.
14. Biaduń-Grabek H., Grabek J.: *Kilka uwag o przekładzie tytułów na podstawie tłumaczeń niemiecko-polskich i polsko-niemieckich*, „Rocznik Przekładoznawczy". Nr 7, 2012, s. 11–26.
15. Biegluk-Leś W.: *W labiryntach dyskursu. „Hełm grozy" Wiktora Pielewina,* „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 8, 2008, s. 65–75.

260:3990102463

16. Bolecki W.: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja". Nr 1, 1993, s. 7–24.

17. Brzozowski J.: *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*. Kraków 2011.

18. Burzyńska A., Markowski M. P.: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2006.

19. Butler D.: *Polski dowcip językowy.* Warszawa 1974.

20. Dąbrowski M.: *Postmodernizm: fakty i znaki zapytania*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 30", 1995, s. 5–17.

21. Domaciuk-Czarny. I.: *Nazwy własne w fantasy humorystycznej na przykładzie utworów Jacka Piekary i Pawła Majki.* „Rozprawy Komisji Językowej", t. LX, 2014, s. 51–65.

22. Dudek A.: *Między groteską a rzeczywistością wirtualną. Wiktor Pielewin „Generation 'P'"*. „Prace Komisji Kultury Słowian", t. IV, Humanistyka slawistyczna dziś. Nowe spojrzenie i stanowiska. Red. L. Suchanek. Kraków 2005, s. 71–84.

23. Dziadek. A.: *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie", 2001, s. 109–125.

24. Fast P.: *O granicach przekładalności.* W: *Przekład artystyczny*. T. I: *Problemy teorii i krytyki*. Red. P. Fast. Katowice 1991, s. 19–31.

25. Gałkowski. A.: *Definicja i zakres chrematonimii*. „Folia Onomastica Croatica". Nr 27, 2018, s. 1–14.

26. Genette G.: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Tłum. A. Milecki. Paryż 1982.

27. Głowiński M.: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej". Nr 77/4, 1986, 75–100.

28. Główczewski. A.: *Komizm w literaturze*. Toruń 2013.

29. Grucza F.: *Kulturowe determinanty języka oraz komunikacji językowej.* W: *Język, kultura – kompetencja kulturowa*. Red. F. Grucza. Warszawa 1992, s. 39–40.

30. Guz B.: *Język wchodzi w grę – o grach językowych na przykładzie sloganów reklamowych, nagłówków prasowych i tekstów graffiti*. „Poradnik Językowy", z. 10, 2001, s. 9–20.

31. Hejwowski K.: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2004.

32. Heydel M.: „*Gorliwość tłumacza". Przekład poetycki w tworczości Czesława Miłosza*. Kraków 2013.

33. Heydel M.: *Jak tłumaczyć intertekstualność*. „Między Oryginałem a Przekładem". T. 1. *Czy istnieje teoria przekładu?* 1995, s. 75–86.

34. Hrehorowicz U.: *Przypisy tłumacza: „To be or not to be"*. „Między Oryginałem a Przekładem". T. 3, 1997, s. 109–116.

261:2961038290

35. Imosa A.: *Buddyzm w literaturze na przykładzie opowiadania Iwan Kublachanow Wiktora Pielewina*. „Ogrody Nauki i Sztuk". Nr 2015 (5), 2015, s. 535–540.

36. Imosa A.: *Opisać nieopisywalne, czyli literackie ujęcie sansary i nirwany w twórczości Wiktora Pielewina*. „The Polish Journal of the Arts and Culture". New Series 4 (2/2016), 2016, s. 7–25.

37. Janaszek-Ivanickovä H.: *Postmodernizm rosyjski z perspektywy międzynarodowej.* „Acta Neophilologica". IV, 2002, s. 57–60.

38. Jarniewicz J.: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków 2012.

39. Jarniewicz J.: *Problematyka rodzaju w przekładzie literackim*. W: *Warsztaty translatorskie*. T. 2. Red. R. Sokoloski. Lublin–Ottawa, s. 73–85.

40. Jaworski M.: *Реконфигурация в романной поэтике Виктора Пелевина. Солипсизм – язык – история*. Poznań 2017.

41. Jaworski M.: *Historiozofia alternatywna w prozie Wiktora Pielewina. Na przykładzie powieści „Empire V" i „Batman Apollo*, „*Studia Rossica Posnaniensia".* (41), 2018, s. 95–104.

42. Jaworski M.: *Pamięć z gipsu. O kruchości tradycji i modelowaniu przeszłości-przyszłości w późnej twórczości Wiktora Pielewina,* „Przegląd Rusycystyczny". Nr 3(171), 2020, s. 38–46.

43. Jędrzejko E.: *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych.* W: *Gry w języku, literaturze i kulturze.* Red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk. Warszawa 1997, s. 65–76.

44. Jóźwiak J.: *Antroponimy we współczesnych tłumaczeniach rosyjskich tekstów literackich.* „Acta Polono-Ruthenica". 18, 2013, s. 175–183.

45. Kalaga W.: *Komizm a przekładalność*. W: *Komizm a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1997, s. 9–18.

46. Kalisz R.: *Pragmatyka językowa*. Gdańsk 1993.

47. Kasperski E.: *Pierwiastek negacji w postmodernizmie pokusy i zagrożenia*. „Universitatis Lodziensis, Folia Scientiae Atrium et Litterarum". Z. 8, *Postmodernizm po polsku*, 1998 s. 199–215.

48. Kasperski E.: *Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności*. W: E. Czaplejewicz, E. Kasperski: *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*. Warszawa 1996.

49. Kaufman S.: *Przypisy tłumacza tekstu specjalistycznego: od mediacji do współuczestnictwa. Przypisy tłumacza.* Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009.

50. Kępa-Figura D., Nowak P.: *Językowy obraz świata a medialny obraz świata*. „Zeszyty Prasoznawcze". Nr 1–2, 2006, s. 51–63.

51. Kielar B.: *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław 1988.

262:4116844513

52. Kita-Huber J., Makarska R.: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*. Kraków 2020.

53. Kłaczyńska A.: *Poza strukturalizm. Hybrydy leksykalne w świetle gramatyki kognitywnej*. „Investigationes Linguisticae". Nr 32, 2017, s. 124–142.

54. Kristeva J.: *Problemy strukturowania tekstu*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej". 63/4, 1972, s. 233–250.

55. Kristeva J.: *Słowo, dialog i powieść*. W: *M. Bachtin*. *Dialog – język – kultura*. Red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 394–418.

56. Krysztofiak M.: *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań 1996.

57. Kulas D.: *Dyskurs filozofii postmodernistycznej*. Katowice 2006.

58. Kurek M.: *Przypisy tłumacza w hiszpańskich przekładach współczesnej literatury polskie.* W: *Przypisy tłumacza.* Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009, s. 75–87.

59. Lefevere, A.: O*górki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*. Tłum. Agata Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu.* Antologia. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 223–246.

60. Lenartowicz (Wołos) M.: *Koncepcja „gry językowej" Wittgensteina w świetle badań współczesnego językoznawstwa.* Kraków 2002.

61. Lewicki A.: *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław 2007.

62. Lewicki R.: *Konotacja obcości w przekładzie*. Lublin 1993.

63. Lewicki R.: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000.

64. Lewicki R.*: Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017.

65. Lipowiecki M.: *Paralogie. Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920–2000*. Red. P. Fast, K. Syska. Tłum. P. Fast, P. Łaniewski, K. Syska. Katowice 2018.

66. Loewe J.: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Katowice 2007.

67. Lubocha-Kruglik J.: *Co nam przeszkadza w tłumaczeniu, czyli jeszcze o barierach w przekładzie*. B: J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa (ред.) *Przestrzenie przekładu*. Katowice 2016, c. 13–30.

68. Lubocha-Kruglik J.: *О паратекстах и их роли в переводе*. W: *Экология родного языка и культуры*. Т. 2. Ред. И.З. Белобровцева. Москва 2017, s. 78–87.

69. Lubocha-Kruglik J., Małysa O.: *Gra (z) tekstem, gra z czytelnikiem. Kilka uwag o polskim przekładzie powieści Wiktora Pielewina T.* „Przegląd Rusycystyczny". Nr 1, 2018, s. 129–142

70. Lubocha-Kruglik J.: *Kody kulturowe Wiktora Pielewina i ich odzwierciedlenie w przekładzie: wybrane aspekty.* W: *Język i pamięć*. Księga jubileuszowa dedykowana

263:9985911013

Panu Profesorowi Wojciechowi Chlebdzie z okazji 70. urodzin. Red. W Mokijenko, J. Tarsa. Opole 2020, s. 375–383.

71. Lubocha-Kruglik J., Nurgali K.: *Паратексты автора и переводчика (на материале произведений Виктора Пелевина). „*Przegląd Rusycystyczny". Nr 2, 2021, s. 110 – 127.

72. Lubocha-Kruglik J.: *Postmodernistyczne gry Wiktora Pielewina a przekład. Wybrane aspekty (na materiale powieści S.N.U.F.F.)*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Romanowi Lewickiemu z okazji 70. urodzin. Red. E. Manasterska-Wiącek i E. Białek. Lublin 2024, s. 119–132.

73. Lubocha-Kruglik J.: *Бравый новый мир Виктора Пелевина К вопросу о польском переводе романа S.N.U.F.F.* „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 14, 2024, s. 1–10.

74. Luboń A.: *Zmagania tłumacza z przypisem. Redukcja paratekstów translatorskich jako proces poezjotwórczy – przypadek Stanisława Barańczaka*. „Między Oryginałem a Przekładem XVII*". Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska, 2011, s. 99–106.

75. Lyotard J.: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Tłum. M. Markowski W: *Postmodernizm antologia przekładów*. Red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 47–61.

76. Łapiński Z.: *Postmodernizm: co to i po co?* „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja". Nr 1, 1993, s. 74–86.

77. Łuc I.: *Współczesne gry komunikacyjnojęzykowe.* Katowice 2010.

78. Maciejczak M.: *Dwie teorie języka: Ludwig Wittgenstein (1889–1951) i Martin Heidegger (1889–1976).* „Studia Philosophiae Christianae". Nr 43/1*,* 2007, s. 5–12.

79. Majdzik K., Słapek D.: *Narzędzie analizy przekładu*. Toruń 2015.

80. Majkiewicz A.: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008.

81. Maras M.: *Egzotyzacja i domestykacja w polskim tłumaczeniu powieści „Harry Potter i Kamień Filozoficzny" J. K. Rowling*. „Forum Filologiczne Ateneum". 1(6), 2018, s. 87–99.

82. Markiewicz H.: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989.

83. Masojt I.: *Intencjonalne antroponimy w litewskim przekładzie Pana Tadeusza A. Mickiewicza*, https://docplayer.pl/20244809-Intencjonalne-antroponimy-w-litewskim-przekladzie-pana-tadeusza-a-mickiewicza.html. (dostęp 22.03.2022 r.).

84. Mirońska J.: *Groteska i absurd w twórczości Wiktora Pielewina (reminiscencja prozy Mikołaja Gogola)*. „Slavia Orientalis". T. LXI, nr 1, 2012, s. 49–60.

85. Modzelewska N.: *Refleksje tłumacza*. W: *Przekład artystyczny*. T. 2. Red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 185–196.

264:5399457646

86. Morozova O.: *Parateksty jako część strategii translatorskich Kseni Starosielskiej (na przykładzie „Zdążyć przed Panem Bogiem" Hanny Krall).* „Między Oryginałem a Przekładem XVII*". Parateksty przekładu*. Red. E. Skibińska, 2011, s. 107; 105–112.

87. Muszyńska A.: *Intertekstualność jako forma dialogu kulturowego*. „Przekłady Literatur Słowiańskich". Nr 2/1, 2011, s. 295–305.

88. Nabokov V.: *Ada albo żar. Kronika rodzinna*. Tłum. L. Engelking. Warszawa 2009.

89. Nakonieczny T.: *Ponowoczesność i tożsamość. O prozie Wiktora Pielewina i Jerzego Pilcha w perspektywie „końca literatury".* Poznań 2010.

90. Nycz R.: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej". Nr 81/2, 1990, s. 95–116.

91. Ochniak M.: *Metaforyczny most (Rozważania na marginesie pewnego eseju Wiktora Pielewina)*, W: *Od modernizmu do postmodernizmu. Literatura rosyjska XX-XXI wieku*. Red. A. Skotnicka, J. Świeży. Kraków 2014, s. 669–679.

92. Ochniak M.*: Multimedialny „Hełm grozy" Wiktora Pielewina*, W: *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich*. T. II. Red. J. Kapuścik. Kraków 2008, s. 308–317.

93. Pańkowska E.: *Kategoria pustki w światopoglądzie powieści „Mały palec Buddy" Wiktora Pielewina.* „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 14, 2014, s. 65–87.

94. Pańkowska E.: *Kategorie „hiperrealności" i „wirtualności" w twórczości Wiktora Pielewina.* W: *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości, studia pod redakcją Wandy Supy*. Białystok 2013, s. 297–309.

95. Pańkowska E.: *Numerologia mistyczna w powieści „Liczby" Wiktora Pielewina* „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 12, 2012, s. 117–132.

96. Pańkowska E.: *Obrazowanie satyryczne w wybranych utworach Wiktora Pielewina*. W: Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich VI, studia pod red. Wandy Supy. Białystok 2005, s. 241–249.

97. Pańkowska E.: *Powieści Wiktora Pielewina końca XX i początku XXI wieku w kontekście światowego postmodernizmu*. Białystok 2013.

98. Pańkowska E.: *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*. Białystok 2016.

99. Pańkowska E.: *S.N.U.F.F.: Człowiek w pułapce symulakrów (postmodernistyczna koncepcja Wiktora Pielewina).* „Acta Neophilologica". XXI (2), 2019. 201–215.

100. Pańkowska E.: *W poszukiwaniu utraconego (czy nieosiągalnego?) szczęścia... Postmodernistyczno-buddyjski „traktat" Wiktora Pielewina: powieść Тайные виды на гору Фудзи.* „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 21, 2021, s. 51–74.

265:1018923220

101. Papadima M.: *Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia.* „Między Oryginałem a Przekładem XVII*”*. Parateksty przekładu. Red. E. Skibińska, 2011, s. 13–31.

102. Pielewin W.: *Empire V*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2008.

103. Pielewin W.: *Generation P*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2002.

104. Pielewin W.: *Hełm grozy. Mit o Tezeuszu i Minotaurze.* Tłum. M. Buchalik. Kraków 2006.

105. Pielewin W.: *Miłość do trzech Zuckerbrinów*. Tłum. A. Janowski. Konin 2017.

106. Pielewin W.: *Napój ananasowy dla pięknej damy*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2011.

107. Pielewin W.: *Omon Ra*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2007.

108. Pielewin W.: *S.N.U.F.F*. Tłum. A. Janowski. Konin 2018.

109. Pielewin W.: *Święta księga wilkołaka*. Tłum. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa 2006.

110. Piętkowa R.: *Gatunki paratekstualne wobec prototypu stylu naukowego*. W: *Gatunki mowy i ich ewolucje*. T. III: Gatunek a odmiany funkcjonalne. Red. D. Ostaszewska, Katowice 2007, s. 143–159.

111. Piętkowa R.: *Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja*? W: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. II: Tekst a gatunek. Red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 230–245.

112. Piętkowa R.: *Paratekst w tekstach naukowych – informacja i/lub reklama*. W: *Stylistyka a pragmatyka*. Red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 201–211.

113. Piętkowa R.: *Paratekstualność w dyskursie naukowym*. W: *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i poetyki*. Red. M. Ruszkowski, Kielce 2004, s. 119–134.

114. Pisarkowa K.: *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*. Kraków 1998.

115. Polak A.: *Ludzki robot, nieludzki człowiek. S.N.U.F.F. (2011) Wiktora Pielewina* W: *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*. T. 1. *Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*. Red. J. Tymieniecka-Suchanek. Katowice 2014, s. 244–256.

116. Polak A.: *S.N.U.F.F. – utopia zrealizowana (o pewnym aspekcie nowej powieści Wiktora Pielewina)*, „Przegląd Rusycystyczny”. Nr 4 (144), 2013, s. 107–122.

117. Polak A.: *Zabawa czy afekt? O ideologicznym uwikłaniu twórczości Wiktora Pielewina*, „Studia Rossica Posnaniensia”. Vol. XLVII/2, 2022, s. 61–76.

118. Puszkin. A.: *Pieśń o wieszczym Olegu*. W: *Życie słowiańskie*, 7–8. Kuźnica 1949. Tłum. M. Jastrun, s. 486.

119. Puzynina J.: *Język wartości*. Warszawa 1992.

266:6903130472

120. Romanowska A.: *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*. Kraków 2017.

121. Salich H.: T*echniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich*. Warszawa 2018.

122. Siepietowska J.: *Proza Wiktora Pielewina w kontekście współczesnych dyskursów literackich*. Lublin 2015.

123. Skibińska E.: *Od redakcji.* „Między Oryginałem a Przekładem XVI". Parateksty przekładu. Red. E. Skibińska, 2011, s. 7–19.

124. Skibińska E.: *Przypisy tłumacza*. Red. E. Skibińska. Wrocław 2009, s. 7–19.

125. Sokólska U.: *Neologizm jako element stylotwórczy*. W: Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś. Red. Urszula Sokólska. Białystok 2011, s. 309–325. http://hdl.handle.net/11320/9764. (dostęp 04.05.2023).

126. Sokół-Klein A.: *Specyfika komunikatu reklamowego*. W: Komunikowanie publiczne. Wybrane zagadnienia. Łódź 2014, s. 105–122.

127. Soliński W.: *Przypisy tłumaczy w polskich przekładach prozy Bohumila Hrabala*. W: *Przypisy tłumacza*. Red. E. Skibińska, Wrocław – Kraków 2009, s. 245–268.

128. Stasiewicz P.: *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*. Białystok 2016.

129. Stróżyński T.: *Przypisy Boya tłumacza.* W: *Przypisy tłumacza*. Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009, s. 51–64.

130. Supa W.: *Postmodernistów rosyjskich gry z historią*. „Studia Wschodniosłowiańskie". T. 9, 2009, s. 69–84.

131. Szachaj A.: *Co to jest postmodernizm*. „*Ethos"*. Vol. 33–34, 1996, s. 63–78.

132. Szajnert D.: *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*. Łódź 2011.

133. Szczerbowski T.: *Gry językowe w przekładach „Ulissesa" Jamesa Joyce'a.* Kraków 1998.

134. Szczęsna E.: *Powtórzenie i polisemiotyczność. Typy i formy powtórzeń*. „Przegląd Humanistyczny". Nr 2, 2007, s. 57–71.

135. Szymczak G.: *Proza Wiktora Pielewina w kontekście rosyjskiego postmodernizmu*. Warszawa 2004.

136. Teodorowicz-Hellman E.: *Komizm w przekładzie prozy dla dzieci (Pippi Pończoszanka Astrid Lindgren po polsku).* W: *Komizm a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1997, s. 197–212.

137. Tokarz B.: *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich". T. 8, *Parateksty w odbiorze przekładu*, cz. 1, 2017, s. 15–35.

267:2837123452

138. Tołkaczewski F.: *Okazjonalizmy Wasilija Szukszyna w przekładzie na język polski*. „Acta Polono-Ruthenica". Nr XXIII, 2017, s. 135–146.

139. Urbanek D.: *Dialektyka przekładu*. Warszawa 2011.

140. Urbanek D.: *Elementy trzeciej kultury w procesie przekładu*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 61–69.

141. Uździcka M.: *Paratekst w literaturze fantasy (na podstawie glosariusza)*. „Acta Universitatis Wratislaviensis". Nr 4046 Literatura i Kultura Popularna XXVI, 2020, s. 151–168.

142. Vitkovska K.: *Postmodernistyczny obraz Rosji w powieściach Wiktora Pielewina*. Gdańsk 2011.

143. Wesoła J.: *Przypisy w polskich przekładach „Don Kichota".* W: *Przypisy tłumacza.* Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009, s. 202–205.

144. Wittgenstein L.: *Dociekania filozoficzne.* Tłum. B. Wolniewicz. Warszawa 2000.

145. Włodarczyk A.: *Etyka interpretacji tekstu literackiego. Postmodernizm. Humanizm. Dydaktyka*. Kraków 2014.

146. Woroszylski W.: *Życie Majakowskiego*. Warszawa 1984.

147. Woźnicka W.: *Przypisy tłumacza w polskim przekładzie zbioru esejów Terra incognita Draga Jančara*. „Przekłady Literatur Słowiańskich". T8 cz.1., 2017, s. 219–231.

148. Wójcik A.: *Co to jest intertekstualność*. „Roczniki Humanistyczne". Nr 1, 1998, s. 115–128.

149. Ziarkowska J.: *Objaśnianie odległej współczesności. Informacje o nowym świecie w przypisach tłumacza serii Proza Iberoamerykańska*. *Przypisy tłumacza.* Red. E. Skibińska. Wrocław – Kraków 2009.

150. Zięba M.: *Sprawa Camusa Nawiązania intrasemiotyczne w polskim przekładzie Meursault, contre-enquête Kamela Daouda*. W: *Dyskursy imperiów I.* Red. M. Nawrocki. Kraków 2018, s. 145–161.

151. Zwiercan M.: *„Homo zapiens" – samoświadomość niewolnika iluzji w „Generation 'P'" Wiktora Pielewina*, „Slavia Orientalis" 2009. T. 58, nr 4, s. 449–463.

152. Zwiercan M.: *Groteskowy obraz manipulacji medialnej w powieści „Generation 'P'" Wiktora Pielewina*. W: *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*. Red. A. Dudek. Kraków 2010, s. 387–398.

153. Żmigrodzki P.: *Stan dyskusji i krytyki naukowej w językoznawstwie*. „Postscriptum". Nr 2-1(48-49), 2004–2005, s. 135–211.

268:7601054484

Literatura w języku rosyjskim

1. Александрова Е. М.: *Гибридная игра как семиотико-людическая модель перевода каламбура: стратегии, тактики, преобразования.* „Вестник Московского университета". Сер. 22. *Теория перевода*, 2018, s. 3–21.
2. Арнольд И. В.: *Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник статей*. Санкт-Петербург 1999.
3. Безруков А. Н.: *Интертекстуальные функции в практике дискурса*. W: «Интертекстуальность художественного дискурса». Астрахань 2018, s. 8–13.
4. Безручко О. С.: *Реминисценция и язык постмодернизма*, https://cyberleninka.ru/article/n/reministsentsiya-i-yazyk-postmodernizma. (dostęp 05.12.2023).
5. Белоконева А. О.: *Миф, имя, судьба героя в эстетике постмодернизма (на материале произведений В. О. Пелевина)*, https://cyberleninka.ru/article/n/mif-imya-sudba-geroya-v-estetike-postmodernizma-na-materiale-proizvedeniy-v-o-pelevina/viewer (dostęp 23.03.2022).
6. Бойко С.С.: *Владимир Набоков и Булат Окуджава: к проблеме литературной репутации*, https://cyberleninka.ru/article/n/vladimir-nabokov-i-bulat-okudzhava-k-probleme-literaturnoy-reputatsii-1. (dostęp 23.11.2023).
7. Булгакова С. Ю.: *Интертекстуальные включения как переводческая проблема*, https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-vklyucheniya-kak-perevodcheskaya-problema-na-materiale-stihotvoreniya-ch-tomlinsona-the-picture-of-j-i-in-a-prospect-of. (dostęp 29.05.2023).
8. Васильева В. А., Окунева И. О.: *Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина),* https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-perevoda-allyuzivnyh-imen-sobstvennyh-na-angliyskiy-yazyk-v-literature-postmodernizma-na-primere-proizvedeniy-viktora-pelevina/viewer. (dostęp 23.03.2022).
9. Виноградов В. С.: *Введение в переводоведение.* Москва 2001.
10. Галкина И. В.: *Паратекстуальность в романе В. Пелевина «Generation П».* https://cyberleninka.ru/article/n/paratekstualnost-v-romane-v-pelevina-generation-p/viewer. (dostęp 07.05.2024).

269:8564755354

11. Галь Н.: *Слово живое и мертвое*. Москва 2001.

12. Гридина Т. А.: *Языковая игра: стереотип и творчество.* Екатеринбург 1996.

13. Земская Е. А., Китайгородская М. В., Розанова Н. Н.: *Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика.* Москва 1983.

14. Ивонина М. Ю.: *К проблеме передачи текстообразующей языковой игры в переводе (на материале «Максим и анекдотов» С. Шамфора)*, https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-peredachi-tekstoobrazuyuschey-yazykovoy-igry-v-perevode-na-materiale-maksim-i-anekdotov-sshamfora/viewer. (dostęp 05.12.2022).

15. Куранова Т. П.: *Функции языковой игры в медиаконтекст.* „Ярославский педагогический вестник". Ярослав 2010, s. 272–274.

16. Липовецкий М.: *Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса*, https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-russkoy-literature-agressiya-simulyakrov-i-samoregulyatsiya-haosa. (dostęp 04.01.2024).

17. Литвинцева Г. Ю.: *Своеобразие российского постмодернизма*, https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-rossiyskogo-postmodernizma. (dostęp 08.01.2024).

18. Лотман Ю. М.: *Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история*. Москва 1996.

19. Любимов Н. М.: *Перевод искусство*. Москва 1982.

20. Любоха-Круглик И.: *Интертукстуальные игры в произведениях Виктора Пелевиа и их отражение в польских переводах*. W: *Научно-практические материалы II Всемирного конгресса Запад – Восток: пересечения культур*. Киото 2019, s. 688–694

21. Маньковская Н. Б.: *Эстетика Постмодернизма*. Санкт-Петербург 2000.

22. Мэйпин Я.: *Специфика постмодернистской прозы В. Пелевина 1990-х гг.: некоторые наблюдения*. «Филологические науки. Вопросы теории и практики». № 2, 2018, s. 261–264.

23. Набоков В.: *Ада, или Радости страсти. Семейная хроника*. Пер. С. Б. Ильин. Москва 1996, s. 376.

24. Нухов С. Ж.: *ЯИ в английском словообразовании: имя существительное.* Уфа 1997.

25. Олизько Н.С.: *Паратекст Виктора Пелевина*, https://cyberleninka.ru/article/n/paratekst-viktora-pelevina. (dostęp 07.05.2024).

270:4470929643

26. Охняк М.: *Мотив метаморфозы в романе Виктора Пелевина „Омон Ра”*, „Literatūra Rusistica Vilniensis”. Nr 56/57 (2), 2015, s. 82–89.

27. Пелевин В. О.: *Empire V.* s. 178. Санкт-Петербург.

28. Пелевин В. О.: *Generation “П”,* Москва 2013.

29. Пелевин В. О.: *Омон Ра*. Москва 2001.

30. Пелевин В. О.: *S.N.U.F.F.* Санкт-Петербург 2020.

31. Пелевин В. О.: *Любовь к трем Цукербрина.* Санкт-Петербург 2014.

32. Пелевин В. О.: *Священная книга оборотня*. Санкт-Петербург 2004.

33. Пелевин В. О.: *Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре.* Москва 2005.

34. Пелевин В. О.: *Ананасная вода для прекрасной дамы*. Москва 2015.

35. Полотовский С.*: Пелевин и поколение пустоты*. Москва 2012.

36. Санников В. З.: *Русский язык в зеркале языковой игры.* Москва 2002.

37. Сидоренко К. П.: *Интертекстовые интерпретаторы в «Словаре крылатых выражений Пушкина»*. W: *Слово. Фраза. Текст*. Москва 2002, s. 317.

38. Сковородников А. П.: *О понятии и термине «языковая игра».* Москва 2004., s. 79–87.

39. Тынянов Ю. Н.: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977.

40. Фатеева Н. А.: *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе*. Москва 1997.

41. Хаперский В. Н., Хаперская М. В.: *Подходы к передаче приёмов языковой игры в переводе современной художественной литературы*, https://upload.pgu.ru/iblock/97e/p40037.pdf.

42. Худолей Н. В.: *Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммцникации*, https://www.gramota.net/materials/3/2015/11-1/52.html. (dostęp 12.07.2023).

43. Цеханович М. А.: *Суффикс СК в русской топонимии и проблема наложения морфем в оттопонимических прилагательных*. „Вестник ПСТГУ”, 2007, s. 14–22.

44. Ченис Т.: *Интертекстовый анализ сборника рассказов Виктора Пелевина «Ананасная вода для прекрасной дамы»*. «Literatūra». Vol. 61(2), 2019, s. 97–109.

45. Чотчаева М. Ю., Сосновский В. Т.: *Постмодернизм в культуре современности*. «Вестник Агу». 2, Майкоп 2017, s. 180.

46. Шаламов В. Т.: *Колымские рассказы.* Лондон 1978.

47. Швейцер Д. А.: *Перевод и лингвистика*. Москва 1973.

271:1589302851

48. Эпштейн М. Н: *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва 2000.

49. Якименко В. Н.: *Каламбур как лингвостилистический прием в английском языке и пути его воссоздания* в переводе. Киев 1984.

Literatura w pozostałych językach

1. Aury D., Mounin G.: *Les problemes theoriques de la traduction*, Paryż 1963.
2. Genette G.: *Palimpsestes. La Littérature au second degré.* Paris 1982.
3. Genette G.: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Tłum. z franc. J. E. Lewin. Cambridge 2001.
4. Laird S.: *Voices of Russian Literature Interviews with Ten Contemporary Writers*. Oxford 1999.
5. Nabokov V.: *Problems of Translation. "Onegin" in English*. W: *The Translation Studies Reader*. Red. L. Venuti, London–New York 2000.
6. Onis (de Onis) F.: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Sevilla 2012.
7. Sanchez Ortiz M. T.: *The Use of Footnotes in Literary Translation*. „Forum". Vol. 13, issue 1, 2015, s. 149–162.
8. Toledano-Buendia M. C.: *Listening to the Voice of the Translator: A Description of Translator's Notes as Paratextual Elements. „*Translation and Interpreting Research". Vol.5, issue 2, 2013, s. 149–162.
9. Ukušová J.: *Translator's Footnotes as an (In)Effective Translation Strategy*. „Translation in Time and Time in Translation". Vol. 2, no. 2, 2021, s. 51–70.
10. Venutti L.: *The Translator's Invisibility*. London and New York 1995.
11. Vinay J., Darbelnet J.: *Comparative Stylistics of French and English*. *A methodology for translation*. Amsterdam/Philadelphia 1995, https://archive.org/details/comparativestyli0000vina/page/366/mode/2up. (dostęp 10.10.2022)

Słowniki i encyklopedie

1. *Cambridge Dictionary*, https://dictionary.cambridge.org.
2. *Dobrysłownik.pl*, https://dobryslownik.pl.
3. *Encyklopedia PWN,* https://encyklopedia.pwn.pl.

272:1107898982

4. *Encyklopedia fantastyki*, http://encyklopediafantastyki.pl/index.php?title=Wiktor_Pielewin#Nagrody. (20.12.2023).
5. Grzenia J.: *Słownik nazw własnych.* Warszawa 1998.
6. *Inny słownik języka polskiego.* Pod red. M. Bańko. Warszawa 2000.
7. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Pod red. U. Dąmbskiej-Prokop. Częstochowa 2000.
8. *Merriam-webster dictionary*, https://www.merriam-webster.com/dictionary.
9. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny.* Pod red. H. Zgółkowa. Poznań 1997.
10. *Słownik języka niemieckiego Duden*, https://www.duden.de.
11. *Słownik języka polskiego PWN*, https://sjp.pwn.pl.
12. *Słownik języka polskiego*, https://sjp.pl.
13. *Słownik terminów literackich.* Pod red. J. Sławińskiego, M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej. Warszawa 1988.
14. *Słownik wiedzy o literaturze*. Pod red. R. Cudak, M. Pytasz, Chorzów 2005.
15. *Uniwersalny słownik języka polskiego.* Pod red. S. Dubisz. Warszawa 2003.
16. *Urban Dictionary*, https://www.urbandictionary.com.
17. *Wielki słownik języka polskiego*, https://wsjp.pl.
18. *Большая российская энциклопедия 2004-2017*, https://old.bigenc.ru/.
19. *Большой лингвистический словарь.* Ред. В. Д. Стариченок. Ростов-на-Дону 2008.
20. *Большой современный толковый словарь русского языка*, https://slovar.cc.
21. *Картаслов*, https://kartaslov.ru.
22. *Сборник словарей: Ефремовой, Ожегова, Шведовой*, http://xn----8sbauh0beb7ai9bh.xn--p1ai/.
23. *Словари и энциклопедии на Академике*, https://dic.academic.ru/.
24. *Словарь молодежного сленга*, http://www.terminy.info/.
25. *Словарь современной лексики, жаргона и сленга*, https://argo.academic.ru.

273:5215290622

26. *Толковый словарь* Д. Н. Ушакова, https://ushakovdictionary.ru.

27. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Под ред. В. И. Даля. Часть I. Москва 1863.

Źródła internetowe

1. *Bajronizm*, https://klp.pl/romantyzm/a-7807.html. (dostęp 21.04.2023).
2. Blackstock J., https://www.deskmag.com/en/coworkers/the-origin-of-the-word-freelance-and-why-it-should-make-us-happy-freelancers-doing-what-you-love. (dostęp 23.04.2023).
3. Crystal D.: *Language play and linguistic intervention*, https://www.davidcrystal.com/Files/BooksAndArticles/-3930.pdf. (dostęp 26.11.2022).
4. Deconquista: *Происхождение фразы «И дым Отечества нам сладок и приятен»*, https://pikabu.ru/story/proiskhozhdenie_frazyi_i_dyim_otechestva_nam_sladok_i_priyaten_7696391. (dostęp 29.08.2023).
5. *Definitions*, https://www.definitions.net/definition/fuckable. (10.05.2024).
6. Derra A.: *Człowiek – gracz językowy*, https://filozofuj.eu/aleksandra-derra-czlowiek-gracz-jezykowy/?fbclid=IwAR0DvnASNprDV55AaHNh6i5-0_nM0m4lp0ejoVF6XVAwYXxOLft2yvLVIwM. (dostęp 15.05.2021).
7. Dubowicz: *Nowe kierownictwo / Tragedia „Cyranki" / Czas motorowców*, https://www.naszbaltyk.com/wszystkie-kategorie/morze-kalendarium/2966-142-nowe-kierownictwo-tragedia-cyranki-czas-motorowcow. (dostęp 08.09.2023).
8. Dudek, https://znaczenia.com.pl/znaczenie-game-over-co-to-jest-pojecie-i-definicja-znaczenia/?utm_content=cmp-true. (dostęp 22.04.2023).
9. Karaś H., http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon&lid=566. (dostęp 22.04.2023).
10. *Livejournal*, https://marjulia.livejournal.com/114554.html. (dostęp 23.04.2023).

274:1805303540

11. Neddermeyer D. M., https://www.quora.com/What-is-a-language-game-in-philosophy. (dostęp 26.11.2022).

12. Olbrychski A.: *Średniowieczne korzenie symbolu „@”.* https://histmag.org/Znaczenie-sredniowieczne-korzenie-symbolu-15026. (dostęp 10.04.2024).

13. Peters M. A.: *Language-games philosophy: Language-games as rationality and method,* https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00131857.2020.1821190?cookieSet=1. (dostęp 26.11.2022).

14. *Pips — co to jest? Do czego służy?* https://businessinsider.com.pl/gielda/pips-co-oznacza-na-rynku-walutowym/8d9beyq. (dostęp 10.05.2024).

15. *Bryk.pl, Słownik symboli literackich*: https://www.bryk.pl/slowniki/slownik-symboli-literackich/101619-lis. (dostęp 13.05.2024).

16. Taranek-Wolańska O., https://zpe.gov.pl/b/odpowiednie-dac-rzeczy-slowo---norwidowska-koncepcja-poezji/PrZ8Bj2UP. (dostęp 12.03.2022).

17. Tiutczew F.: *Umysłem Rosji nie zrozumiesz*, https://wiersze.fandom.com/wiki/Umys%C5%82em_Rosji_nie_zrozumiesz. (dostęp 29.08.2023).

18. Tomlinson R.: *Who Put the @ Sign in Email, Is Dead at 74*, https://www.nytimes.com/2016/03/08/technology/raymond-tomlinson-email-obituary.html. (dostęp 10.04.2024).

19. *Trading – co to jest i na czym polega?* https://www.f-trust.pl/radzimy-naszym-klientom/trading-co-to-jest-i-na-czym-polega/?doing_wp_cron=1728670187.4165809154510498046875. (dostęp 10.05.2024).

20. *Wieża Babel - znaczenie, pochodzenie, przykłady*, https://klp.pl/biblia/a-11194.html. (dostęp 21.04.2023).

21. Алексеев А.: *Виктор Пелевин*, https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-viktor-pelevin.html. (dostęp 20.12.2023).

275:7385370004

22. *Вавилонское столпотворение - что это?* https://radiovera.ru/vavilonskoe-stolpotvorenie-chto-eto.html. (dostęp 15.01.2023).

23. *Вертухай*, https://fsin-pismo-gid.ru/blatnoj-zhargon/kto-takoj-vertuhaj-na-zhargone-i-v-tyurme. (dostęp 21.04.2023).

24. Владимировна К. Н.: *Анализ стихотворения «Умом Россию не понять» Тютчева*, https://obrazovaka.ru/analiz-stihotvoreniya/tyutchev/umom-rossiyu-ne-ponyat.html. (dostęp 29.08.2023).

25. *Глоссарий интернет-маркетинга*, https://www.glossary-internet.ru/terms/%D0%9A/kreativ/. (dostęp 15.07.2024).

26. Голобородова Т. Н., Дубина И. Н.: *Дискурс творчества в постмодернизме*, https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-tvorchestva-v-postmodernizme/viewer. (dostęp 05.12.2023).

27. *Горе,* https://www.booksite.ru/fulltext/dal/00/275.htm. (dostęp 23.04.2023).

28. Дронова Е. М.: *Семантические характеристики аллюзивных имён* собственных, https://lse2010.narod.ru/index/0-210. (dostęp 22.03.2022).

29. *Значение слова сыны*, https://sinonim.org/t/сыны. (dostęp 23.04.2023).

30. Кабанов В. Л.: *Міръ или Миръ , о чем писал Лев Толстой?*, https://dzen.ru/a/Y6RZmuWl01QEvqQO. (dostęp 10.04.2024).

31. Кузин В. И.: *Аватары постмодернизма*, https://cyberleninka.ru/article/n/avatary-postmodernizma. (dostęp 08.01.2024).

32. Л. Казанцева: *Полная и краткая форма прилагательных*, https://skysmart.ru/articles/russian/polnaya-i-kratkaya-forma-prilagatelnyh. (dostęp 25.04.2023).

33. *Лучшие и худшие книги Пелевина, по мнению критиков*, https://thecity.m24.ru/articles/1032 (dostęp 05.12.2021).

34. Маяковский В. В., *Вам!*, https://www.culture.ru/poems/21300/vam. (dostęp 13.05.2024).

276:8200580508

35. Маяковский В. В.: *Светить всегда, светить везде*, https://teatr.audio/mayakovskiy-vladimir-svetit-vsegda-svetit-vezde. (dostęp 09.09.2023).

36. *Мурат Насыров «Мальчик хочет в Тамбов»*, https://soundtimes.ru/populyarnye-pesni-5/murat-nasyrov-mal-chik-khochet-v-tambov. (dostęp 04.05.2023).

37. Оборотень, https://gufo.me/dict/dal/оборотень. (dostęp 10.04.2024).

38. Орловская областная детская библиотека им. М. М. Пришвина: *Забытые буквы I, i*, http://www.prishvinka.ru/home/16052020/info.htm. (dostęp 10.04.2024).

39. *Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога)*, https://spiritual_culture.academic.ru/1659/%D0%9F%D0%BE%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B3. (dostęp 20.05.2024).

40. Полева А., https://ifilman.ru/zhar-kostej-ne-lomit-ili-par/. (dostęp 27.03.2023).

41. Почекин Л.: *Вольные копейщики 21 века. Можно ли хорошо зарабатывать, не выходя из дома?*https://tula.aif.ru/amp/money/business/volnye_kopeyshchiki_21_veka_mozhno_li_horosho_zarabatyvat_ne_vyhodya_iz_doma?fbclid=IwAR01l9XxQYQZlUflJz836ZS-dWPIsnzgyEhajPLeHzxPmH_POEV7mnbzPOY. (dostęp 10.12.2022)

42. *Пронедра: Опасное дело: почему на Руси боялись девушек с распущенными волосами*, https://pronedra.ru/opasnoe-delo-pochemu-na-rusi-boyalis-devushek-s-raspushhennymi-volosami-559019.html. (dostęp 22.03.2022).

43. Пушкин А. С.: *Арион,* https://www.culture.ru/poems/4454/arion. (dostęp 15.05.2024).

44. Пятигорский Р.: *Откуда пошло слово «ЖИД»?,* https://toldot.com/urava/ask/urava_5705.html. (dostęp 10.09.2022).

45. *Российская государственная библиотека*, https://web.archive.org/web/20170119052936/http://www.rsl.ru/ru/s3/s331/s122/s1223629/s12236293827/ (dostęp 18.05.2024).

277:1054030942

46. *Русская Семерка: Что означает слово «западло» в русской воровской традиции*, https://news.rambler.ru/other/38974223-chto-oznachaet-slovo-zapadlo-v-russkoy-vorovskoy-traditsii/ (dostęp 17.04.2023).

47. Тихонов Н. С.: *Баллада о гвоздях*, https://tk-gvozd.ru/news/ballada-o-gvozdyax/. (dostęp 08.09.2023).

48. Тютчев Ф. И: *Умом Россию не понять...*, https://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/publications/trans/umomrossiju.html. (dostęp 13.05.2024).

49. Тютчев Ф. И: *Умом Россию не понять*…, https://www.culture.ru/poems/46430/umom-rossiyu-ne-ponyat. (dostęp 29.08.2023).

278:7516409751

Streszczenie

Prezentowana rozprawa doktorska poświęcona jest analizie wybranych utworów Wiktora Pielewina w kontekście założeń postmodernizmu, ze szczególnym uwzględnieniem problemów związanych z ich przekładem. Główne obszary badawcze obejmują gry językowe, intertekstualność oraz paratekstualność jako najistotniejsze zjawiska formalne i stylistyczne w jego twórczości, stawiające przed tłumaczami wyjątkowe wyzwania.

Celem pracy jest identyfikacja i analiza trudności translatorskich wynikających z językowej i kulturowej specyfiki tekstów Pielewina, a także określenie strategii stosowanych w przekładzie jego utworów na język polski. Praca opiera się na podejściu interdyscyplinarnym, łączącym m.in. literaturoznawstwo, językoznawstwo i teorię przekładu. W warstwie metodologicznej wykorzystano analizę porównawczą tekstów oryginalnych i ich polskich tłumaczeń, uwzględniając aspekty semantyczne, pragmatyczne i estetyczne.

We wstępie określone zostały cele i zakres badań, a także przedstawione zostało znaczenie podjętej tematyki w kontekście badań nad przekładem literatury postmodernistycznej.

Rozdział pierwszy poświęcony jest Wiktorowi Pielewinowi jako pisarzowi postmodernistycznemu. Przedstawiona została jego biografia oraz charakterystyka twórczości, ze szczególnym uwzględnieniem cech jego idiostylu i specyficznych technik narracyjnych, takich jak ironia, metafikcja, dekonstrukcja mitów kulturowych oraz liczne odniesienia intertekstualne. Omówiono również sposoby gry z konwencjami literackimi, jak i wykorzystanie języka jako narzędzia konstruowania rzeczywistości w jego prozie.

Rozdział drugi stanowi przegląd teoretyczny postmodernizmu, zarówno w jego ujęciu globalnym, jak i rosyjskim. W części pierwszej omówiono główne założenia postmodernizmu w literaturze światowej, zwracając uwagę na kategorie symulakrum, śmierci autora, dekonstrukcji oraz pluralizmu znaczeń. W części drugiej przedstawiono specyfikę postmodernizmu rosyjskiego, wskazując na jego kontekst polityczny i kulturowy, intertekstualność oraz dekonstrukcję mitów narodowych i literackich.

W rozdziale trzecim omówiono zagadnienie gier językowych w twórczości Pielewina i ich przekładu. W części teoretycznej przedstawiono koncepcję gier językowych Ludwiga Wittgensteina oraz różnorodne podejścia terminologiczne do tego zjawiska. Następnie dokonano klasyfikacji gier językowych występujących w prozie Pielewina, wyróżniając ich najważniejsze typy: antroponimy intencjonalne (imiona i nazwiska postaci o wieloznacznym i aluzyjnym charakterze); gry leksykalne (dwuznaczności, kalambury, neologizmy, homonimy);

279:1683359176

gry słowotwórcze (nowe formacje słowotwórcze, przekształcenia frazeologiczne); gry fonetyczne (wykorzystanie podobieństw brzmieniowych, gier dźwiękowych).

Następnie przeanalizowano strategie tłumaczeniowe stosowane w przekładzie gier językowych, ze szczególnym uwzględnieniem przekładalności i nieprzekładalności tych struktur. Omówione zostały różne podejścia translatorskie: strategia ekwiwalencji, strategia kompensacji, strategia adaptacji, strategia objaśniająca (przypisy, metatekst).

Analiza wykazała, że tłumaczenie gier językowych wymaga szczególnej elastyczności i kreatywności, a wybór strategii translatorskiej decyduje o odbiorze utworu przez czytelnika docelowego.

Rozdział czwarty poświęcony jest intertekstualności w twórczości Pielewina i jej problemom jej przekładu. W części teoretycznej przedstawiono definicję intertekstualności, odwołując się do koncepcji Julii Kristevej, Gérarda Genette'a oraz Michaiła Bachtina. Następnie omówione zostały strategie tłumaczeniowe stosowane przy przekładzie intertekstów, z uwzględnieniem ich formy, funkcji oraz stopnia rozpoznawalności. Podział odniesień intertekstualnych na jawne i ukryte pozwolił na szczegółową analizę technik translatorskich, które mogą zachować lub zmodyfikować odbiór intertekstów w języku docelowym.

Wyniki analizy wskazują, że intertekstualność w prozie Pielewina pełni funkcję kluczową, a jej przekład wymaga często stosowania przypisów lub innych form objaśniania. Część intertekstów okazuje się nieprzekładalna, co prowadzi do ich eliminacji lub rekontekstualizacji w tłumaczeniu.

Rozdział piąty koncentruje się na paratekstualności jako elemencie wspierającym interpretację utworów Pielewina. Na podstawie teorii Gérarda Genette'a omówiono funkcje paratekstów, a następnie przeanalizowano strategie ich przekładu. Skupiono się na trzech głównych obszarach:

1. Tytuły utworów – jako elementy wieloznaczne, nasycone grami słownymi i intertekstualnymi.
2. Przypisy autorskie – jako część narracji i komunikacji z czytelnikiem.
3. Przypisy tłumacza – jako narzędzie wyjaśniania nieprzekładalnych elementów kulturowych i językowych.

Z przeprowadzonej analizy wynika, że parateksty odgrywają bardzo istotną rolę w odbiorze twórczości Pielewina, a strategie ich tłumaczenia wpływają na interpretację dzieła.

Praca ukazuje złożoność procesu przekładu prozy Wiktora Pielewina, w której szczególne znaczenie ma językowa kreatywność autora, jego postmodernistyczne gry słowne oraz bogata intertekstualność. Przeprowadzona analiza potwierdza, że tłumaczenie twórczości Pielewina

280:9679506084

wymaga elastyczności translatorskiej, a wybór odpowiednich strategii wpływa na odbiór i percepcję jego dzieł przez czytelników innego kręgu kulturowego.

281:7192744677

Summary

The presented doctoral dissertation is dedicated to the analysis of selected works by Viktor Pelevin in the context of postmodernist assumptions, with particular emphasis on issues related to their translation. The main research areas include language games, intertextuality, and paratextuality as the most significant formal and stylistic phenomena in his work, posing unique challenges for translators.

The aim of the dissertation is to identify and analyze translation difficulties resulting from the linguistic and cultural specificity of Pelevin's texts, as well as to determine the strategies used in translating his works into Polish. The study is based on an interdisciplinary approach, combining literary studies, linguistics, and translation theory. Methodologically, a comparative analysis of the original texts and their Polish translations was conducted, taking into account semantic, pragmatic, and aesthetic aspects.

The introduction defines the objectives and scope of the research and presents the significance of the topic in the context of studies on the translation of postmodern literature.

The first chapter focuses on Viktor Pelevin as a postmodernist writer. It presents his biography and an overview of his works, with particular emphasis on the characteristics of his idiolect and specific narrative techniques, such as irony, metafiction, the deconstruction of cultural myths, and numerous intertextual references. It also discusses his ways of playing with literary conventions and the use of language as a tool for constructing reality in his prose.

The second chapter provides a theoretical overview of postmodernism, both in its global and Russian contexts. The first section discusses the main principles of postmodernism in world literature, highlighting categories such as simulacrum, the death of the author, deconstruction, and the plurality of meanings. The second section examines the specificity of Russian postmodernism, pointing to its political and cultural context, intertextuality, and the deconstruction of national and literary myths.

The third chapter explores the issue of language games in Pelevin's works and their translation. The theoretical part introduces Ludwig Wittgenstein's concept of language games and various

282:1991744165

terminological approaches to this phenomenon. A classification of language games in Pelevin's prose follows, distinguishing key types:

- Intentional anthroponyms (character names with ambiguous and allusive meanings)
- Lexical games (ambiguities, puns, neologisms, homonyms)
- Word-formation games (new word formations, transformations of idiomatic expressions)
- Phonetic games (use of phonetic similarities, sound-based wordplay)

The chapter then analyzes the translation strategies used for language games, with particular attention to their translatability and untranslatability. Various translation approaches are discussed, including equivalence, compensation, adaptation, and explanatory strategies (footnotes, metatexts). The analysis reveals that translating language games requires exceptional flexibility and creativity, and the choice of translation strategy determines the reception of the work by the target audience.

The fourth chapter is devoted to intertextuality in Pelevin's works and its translation challenges. The theoretical part defines intertextuality, referring to the concepts of Julia Kristeva, Gérard Genette, and Mikhail Bakhtin. The chapter examines translation strategies for intertexts, considering their form, function, and degree of recognizability. The distinction between explicit and implicit intertextual references allows for a detailed analysis of translation techniques that either preserve or modify the reception of intertexts in the target language. The results indicate that intertextuality plays a crucial role in Pelevin's prose, and its translation often requires footnotes or other explanatory devices. Some intertexts prove to be untranslatable, leading to their elimination or recontextualization in translation.

The fifth chapter focuses on paratextuality as an element supporting the interpretation of Pelevin's works. Based on Gérard Genette's theory, the functions of paratexts are discussed, followed by an analysis of translation strategies. The chapter concentrates on three main areas:

1. Titles of works – as ambiguous elements rich in wordplay and intertextual references.
2. Author's footnotes – as part of narration and communication with the reader.
3. Translator's footnotes – as a tool for explaining untranslatable cultural and linguistic elements.

The analysis indicates that paratexts play a key role in the reception of Pelevin's works, and the strategies used for their translation influence the interpretation of the text.

The dissertation highlights the complexity of translating Viktor Pelevin's prose, where the author's linguistic creativity, postmodernist wordplay, and rich intertextuality are of paramount

283:1080325281

importance. The conducted analysis confirms that translating Pelevin's works requires exceptional translational flexibility, and the choice of appropriate strategies significantly affects the reception and perception of his works by readers from different cultural backgrounds.

284:6900825120

Резюме

Представленная диссертация посвящена анализу избранных произведений Виктора Пелевина в контексте постмодернистской концепции в переводческом аспекте. Основные направления исследования включают языковые игры, интертекстуальность и паратекстуальность как наиболее значимые формальные и стилистические явления в его творчестве, создающие вызовы для переводчиков.

Цель работы – выявить и проанализировать переводческие трудности, обусловленные языковой и культурной спецификой текстов Пелевина, а также определить стратегии, используемые при переводе его произведений на польский язык. Исследование опирается на междисциплинарный подход, объединяющий литературоведение, лингвистику и теорию перевода. В методологическом аспекте применен сравнительный анализ оригинальных текстов и их польских переводов, с учетом семантических, прагматических и эстетических аспектов.

Во введении определены цели и предмет исследования, а также обоснована значимость темы в контексте изучения перевода постмодернистской литературы.

Первая глава посвящена Виктору Пелевину как постмодернистскому писателю. Рассмотрены его биография и особенности творчества, с акцентом на индивидуальный стиль и специфические нарративные техники, такие как ирония, метафикция, деконструкция культурных мифов и многочисленные интертекстуальные отсылки. Также проанализированы его литературные эксперименты и использование языка как инструмента конструирования реальности в прозе.

Вторая глава представляет теоретический обзор постмодернизма как глобального, так и российского. В первой части рассматриваются ключевые положения постмодернизма в мировой литературе, включая понятия симулякра, смерти автора, деконструкции и плюрализма значений. Вторая часть посвящена специфике российского постмодернизма, его политико-культурному контексту, интертекстуальности и деконструкции национальных и литературных мифов.

285:4142210910

Третья глава посвящена языковым играм в произведениях Пелевина и их переводу. В теоретической части рассмотрена концепция языковых игр Людвига Витгенштейна и различные терминологические подходы к этому явлению. Далее проведена классификация языковых игр в прозе Пелевина, включая:

1. Интенциональные антропонимы (имена и фамилии с многозначными и аллюзивными характеристиками);
2. Лексические игры (двусмысленности, каламбуры, неологизмы, омонимы);
3. Словообразовательные игры (новые словообразовательные конструкции, трансформации фразеологизмов);
4. Фонетические игры (использование звуковых аналогий, фонетических каламбуров).

Далее анализируются переводческие стратегии, применяемые к языковым играм, с особым вниманием к их переводимости и непереводимости. Рассматриваются различные подходы: стратегия эквивалентности, компенсации, адаптации, пояснительного перевода (с использованием сносок и метатекста). Анализ показывает, что перевод языковых игр требует особой гибкости и креативности, а выбор стратегии влияет на восприятие текста целевой аудиторией.

Четвертая глава посвящена интертекстуальности в творчестве Пелевина и проблемам ее перевода. В теоретической части рассматриваются понятия интертекстуальности по Юлии Кристевой, Жерару Женетту и Михаилу Бахтину. Далее анализируются стратегии перевода интертекстов с учетом их формы, функции и степени узнаваемости. Разделение интертекстуальных отсылок на явные и скрытые позволило провести детальный анализ переводческих техник, позволяющих сохранить или изменить восприятие интертекстов в целевом языке.

Результаты исследования показывают, что интертекстуальность играет ключевую роль в прозе Пелевина, а ее перевод часто требует использования примечаний или других форм пояснения. Некоторые интертексты оказываются непереводимыми, что ведет к их исключению или реконтекстуализации.

286:1511145621

Пятая глава посвящена паратекстуальности как элементу, способствующему интерпретации произведений Пелевина. На основе теории Жерара Женетта рассмотрены функции паратекстов, а затем проанализированы стратегии их перевода. Особое внимание уделено трем основным аспектам:

1. Заглавиям произведений – как многозначным элементам, насыщенным языковыми играми и интертекстуальными отсылками;
2. Авторским сноскам – как части нарративной структуры и коммуникации с читателем;
3. Примечаниям переводчика – как инструменту пояснения непереводимых культурных и языковых элементов.

Проведенный анализ показывает, что паратексты играют значимую роль в восприятии произведений Пелевина, а стратегии их перевода существенно влияют на интерпретацию текста.

Диссертация представляет сложность процесса перевода прозы Виктора Пелевина, в которой центральную роль играют языковая креативность автора, его постмодернистские языковые эксперименты и богатая интертекстуальность. Анализ подтверждает, что перевод произведений Пелевина требует особой переводческой гибкости, а выбор стратегий определяет восприятие его текстов читателями другой культурной среды.

287:7464987422