

Daria OGON

TRANSFER KULTURY ROSYJSKIEJ W PRZEKŁADACH DRAMATÓW NIKOŁAJA KOLADY

Transfer of Russian Culture in Nicolay Kolada's Drama Translations

Keywords: *Nicolay Kolada, drama, intertextuality, translation, transfer of culture*

Contact: *Uniwersytet Opolski; daria.ogon@gmail.com*

Tłumacz jest zaangażowany w transfer kultur, gdyż pełni często rolę nie tylko ambasadora danego autora oraz jego twórczości, ale całej kultury języka oryginału (Kapuściński 2007: 10). Trafnie sam proces translacji przedstawił Anton Popovič:

„Podczas tłumaczenia dochodzi do konfrontacji dwóch systemów kulturowych, zarówno na płaszczyźnie komunikacyjnej, jak i tekstowej. Relacja wzajemna między dwoma systemami kultury w przekodowaniu jest decydującym czynnikiem w komunikacji literackiej, której wynikiem jest fakt, że w tekście finalnym pod względem przynależności kulturowej ujawniają się elementy należące do obu. Z konfrontacji, do której niechybnie doszło, wynika również mieszanie elementów kultury” (Popovič 1975: 49–50; za: Spyrka 2016: 60).

Co więcej, nie bez znaczenia są stosunki danych kultur między sobą. Czy są one wobec siebie bliskie czy dalekie? Czy ich wzajemna bliskość pomaga tłumaczowi w poszukiwaniu ekwiwalentów? Można zdecydować się na zachowanie kolorytu oryginału, szczególnie, gdy istnieje przypuszczenie, że potencjalny odbiorca docelowy zna kulturę autora. Dzięki temu, być może poczucie obcości nie jest tak silne, albo przynajmniej jest to obcość konkretna, wiążąca się z danym krajem, bliskim kulturowo. Ułatwia to również odczytywanie intertekstualności wewnątrz kulturowej (Majkiewicz 2008: 176).

Należy tu podkreślić, że pokrewieństwo kultur może być zupełnie niezwiązane z położeniem geograficznym. To czy kultury rosyjska i polska są sobie bliskie jest kwestią sporną. Istnieje jednak wiele różnic na tle kulturowym i historycznym, które mogą utrudnić Polakom odbiór tekstów rosyjskich. Może to również wystąpić na

interesującym nas poziomie intertekstualności, która jest bardzo często spotykana w literaturze rosyjskiej, szczególnie w jej nurcie postmodernizmu. Nie brakuje jej w utworach współczesnego rosyjskiego dramaturga Nikołaja Kolady. W jego sztukach można odnaleźć na każdym kroku odwołania do innych tekstów oraz obrazów kultury. Samo pojęcie intertekstu, jest bardzo szerokie. Zdaniem Małgorzaty Buchalik, to:

„Wszelkie cytaty bądź nawiązania zarówno do tekstów literackich, jak i pozadyskursywnych mediów sztuki i komunikacji (muzyki, filmu, itd.), a także do innych faktów kulturowych (w tym także faktów historycznych) kształtujących kod kulturowy nacji. W tak szerokim znaczeniu intertekstualność obejmuje zatem wszelkie relacje zachodzące pomiędzy tekstem a kodem kulturowym danej nacji – czy raczej w przypadku Rosji, konglomeratu różnych nacji «radzieckiej/postradzieckiej przestrzeni kulturowej»” (Buchalik 1997: 231).

Wszystkie elementy powyższej definicji można przytoczyć na przykładach zaczerpniętych z koladowskich sztuk, porównując je do polskich przekładów jego utworów. Przedstawione zostaną nawiązania do literatury, filmu, muzyki oraz wydarzeń i postaci historycznych. Głównym celem nie jest pokazanie samej intertekstualności w utworach autora, ale wyszczególnienie sposobów radzenia sobie z intertekstem konkretnych tłumaczy: Jerzego Czecha i Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej oraz obserwacja zachodzącego przez to transferu kultury rosyjskiej.

Odwołania literackie

Pierwszą sztuką Kolady, która pojawiła się w 2001 r. na deskach polskich teatrów była przetłumaczona przez Jerzego Czecha *Martwa królowna* (*Сказка о мертвой царевне*). Stanowi nawiązanie do utworu rosyjskiego wieszczka *Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях*. Polski tłumacz na potrzebę krótkiego tytułu jeszcze bardziej go skrócił, tworząc tym samym również odniesienie do znanej mu sztuki *Martwa królowna* Henrego Montherlanta, granej niegdyś na polskich scenach. Utwór Puszkina został wcześniej przetłumaczony przez Wandę Grodzieńską jako *Bajka o śpiącej królownie i siedmiu junakach* i Czech wykorzystał jej treść w wersji polskiej:

| | |
|--|--|
| РИММА. (...) Я тоже одну сказку расскажу ей. Я одну знаю. Пушкина. <i>Сказка о мертвой царевне</i> называется. Знаешь? | RIMMA. (...) Ja też mogę jej opowiedzieć bajkę. Znam jedną taką Puszkina. Nazywa się <i>Bajka o martwej królownie</i> . Znasz? |
| | MAKSYM. Znam. Kto by nie znał. (...) |

| | |
|---|--|
| <p>МАКСИМ. Знаю. Кто ж ее не знает ... (...)</p> <p>РИММА. Слушай... Старший молвил: Спи во гробе, вдруг погасла, жертвой злобе, на земле твоя краса, дух твой примут небеса (...)"</p> | <p>RIMMA. Posłuchaj ... „Rzekł najstarszy: Siostró miła ludzka złość tu zawiniła. Ciało w trumnie spocząć trzeba, duch uleci zaś do nieba (...)"¹</p> |
|---|--|

Dodatkowo zabiegiem translatorskim związanym z innym autorem bajek w tej samej sztuce była zmiana z „Сказки Афансасьева” na „bajki Grimma”. Miała ona zapewne związek z popularnością Aleksandra Afansjewa, nazywanego rosyjskim Grimmem. Jego utwory (tworzył w XIX w.) bardzo przypominają nawiązaniem do folkloru niemieckich braci. Tłumacz podjął więc decyzję o neutralizacji do tego co wśród polskich widzów będzie bez żadnych problemów rozpoznawalne, a jednocześnie analogiczne do oryginału.

Kolejne literackie cytaty ze sztuki *Gąska (Купица)* pochodzą z dzieł ojców rosyjskiej dramaturgii: Antona Czechowa i Nikołaja Ostrowskiego. Jest to wypowiedź Raniewskiej z *Wiśniowego sadu*, skierowana do Gajewa (prawdopodobnie w tłumaczeniu samego Czecha):

| | |
|--|---|
| <p>АЛЛА. Играет “Вишневый сад” „О, моя юность, чистота моя! В этой комнате я спала. Глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро и тогда он был точно таким, ничего не изменилось! (...).</p> | <p>AŁŁA. Gra „Wiśniowy sad”. O, wy moje czyste dziewczęce lata! W tym pokoju spałam, stąd patrzyłam na sad wiśniowy; szczęście budziło się ze mną każdego ranka i sad wyglądał wtedy dokładnie tak samo, nic się nie zmieniło! (...).</p> |
|--|---|

Sytuację opisał sam tłumacz w prologu do wydanych przekładów, że w tym wypadku dramat jest znany Polakom chociaż ze słyszenia, można więc zostawić cytaty bez żadnych zmian (Czech 2005: 315). Podobnie w zakończeniu sztuki, pojawiła się końcowa replika Sonii z *Wujaszka Wani* Czechowa:

| | |
|--|---|
| <p>ФЕДОР. Надо жить ... Мы еще увидим небо в алмазах ...</p> | <p>FIODOR. Trzeba żyć ... Jeszcze zobaczymy niebo całe w diamentach ...</p> |
|--|---|

¹ Wszystkie zaprezentowane cytaty pochodzą z oryginalnych tekstów dramatów N. Kolady, można odnaleźć je na stronie <http://www.uralplays.ru/works/1/> (2020-03-25), tłumaczenia J. Czecha w publikacji *Merylin Mongol i inne sztuki*, zaś A. Lubomiry Piotrowskiej zostały udostępnione przez biblioteki teatralne w Gdańsku i Katowicach.

Poza tym, tłumacz podpowiada też w swoich refleksjach o tłumaczeniu *Gąski* kolejną aluzję, tym razem do sztuki mniej znanego w Polsce Ostrowskiego:

„Ale kiedy Nonna wygarnie wszystkim tzw. prawdę w oczy i odejdzie, to krótki komentarz Fiodora: «Chorosz tiebie Katia, a mnie jeszcze wodewil igrat», rozumieją tylko specjaliści. Słowa «Tobie to dobrze Katiu...» pochodzą z finału *Burzy* Ostrowskiego zrozpaczony Tichon wypowiada je nad zwłokami żony” (Czech 2005: 315).

Czech jednocześnie wyjaśnia, że użycie tego cytatu ma związek z tradycją, iż w dawnym teatrze rosyjskim wieczorem grano dwie sztuki: zawsze po tragedii wystawiano komedię, albo nawet wodewil. W związku z tym aktor grający Tichona czasem szeptał grającej martwą koleżance: „A ja muszę jeszcze grać w wodewilu”. Stało się to w teatralnym środowisku popularnym powiedzeniem. Używa go też dyrektor dechowskiego teatru Fiodor. Czech zastanawiał się jak postąpić w przypadku tego intertekstu. Rozważał formę „duchowi memu dała w pysk i poszła” Słowackiego, ale stwierdził, że to zbyt polskie i postanowił poszukać w klasyce światowej, parodiując więc fragment Szekspira:

| | |
|--|--|
| ФЕДОР. Хорошо тебе, Катя, а мне еще водевил играть ... | FIODOR. Reszta jest milczeniem, tylko że jeszcze mamy próby. |
|--|--|

Poza dłuższymi tekstami z literatury, w *Gąsce* bohaterowie-aktorzy często mówią do siebie krótkimi replikami z odgrywanych przez nich sztuk. M.in. pojawiają się krótkie nawiązania do Gogola, np: „przyjeżdża rewizor”, choć jest to tylko zabiegiem tłumacza, gdyż w oryginale Kolada tej frazy nie używa.

Z kolei sztuka *Baba Chanel* przetłumaczona przez Agnieszkę Lubomirę Piotrowską jest przepelniona poezją Mariny Cwietajewej i Anny Achmatowej. Ich cytatami mówi wręcz bohaterka utworu – Sara. Tłumaczka używa głównie gotowych tłumaczeń danych wierszy, nawet je wydłużając w porównaniu do tekstu Kolady np.:

| | |
|--|--|
| САРА. «Жаль королеву. Такой молодой ...» | SARA. „Żal królowej. Tak młodo odszedł! ... Jej w noc jedną zbiełały warkocze” |
|--|--|

Fragment ten pochodzi z wiersza Achmatowej *Szarooki król* (*Король сероглазый*), w Polsce znanego m.in. z muzycznej adaptacji wykonywanej przez Grażynę Barszczewską w Piwnicy pod Baranami (tłum. Joanna Pollakówna).

Odwołania filmowe

Radziecka i rosyjska kinematografia ma w swoim dorobku produkcje uznawane już za kultowe, znane każdemu Rosjaninowi, a niejednokrotnie będące źródłem skrzydlatych słów. Ich dziedzictwo wykorzystuje również dramaturg z Uralu.

Nawiązanie do radzieckiego filmu z 1964 r. *Верьте мне, люди*² pojawiły się w bogatej w interteksty *Gąsce*:

| | |
|---|---|
| АЛЛА. Картина называется: Верьте мне люди! | АЛЛА. Образ się nazywa: „ Bujać to my, a nie nas ” |
|---|---|

Tłumacz zaś sięgnął do serialu wojennego *Polskie drogi* (odc. 8, *Bez przydziału*), skąd pochodzi wypowiedziany przez bohatera Leona Kurasia cytat.

Kolejnym przykładem jest użycie odwołania do sytuacji z książki, ale i jej filmowej adaptacji *12 krzesel* w *Dziewczynie z zapalkami* (*Большая советская энциклопедия*). Piotrowska jednak w tłumaczeniu sztuki Kolady pominęła tytuł dzieła Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa., tym samym uniwersalizując zjawisko w danej wypowiedzi.

| | |
|---|---|
| АРТЕМ. Оля-ля. Да нет ... Это что – бриллианты, правда? Это же только в « 12 стульев » было, в жизни так не бывает, чтоб в корешке, в книжке ... | АРТИОМ. U-la-la. No nie ... Co – to naprawdę brylanty? Przecież takie rzeczy bywają tylko w filmach , w życiu tak się nie zdarza, żeby w grzbiecie książki |
|---|---|

Interesującym faktem jest, że ta sama tłumaczka przełożyła powieść *Dwanaście krzesel* na język współczesny i Nikołaj Kolada w 2017 r. wyreżyserował spektakl z polskimi aktorami w Teatrze Śląskim w Katowicach. W zapowiedzi wydarzenia sam teatr na swojej stronie zamieścił taki opis: “Publiczność może kojarzyć *Dwanaście krzesel* z popularnego radzieckiego serialu bądź filmowej ekranizacji w reżyserii Mela Brooksa (...)”³.

Obecne w tekstach aluzje mogą odnosić się nie tylko do treści filmów, ale również do ich twórców, takich jak reżyserzy i aktorzy. Ma to miejsce w kolejnej

² Adaptacja powieści Jurija Germana *Jeden rok*, opowiadająca o więźniu łagru, uciekającym z obozu na miesiąc przed swoim zwolnieniem.

³ <https://www.teatrlaski.art.pl/strefawidza/spektakl/95>.

Co ciekawe są trzy wersje filmu, opartego na powieści *Dwanaście krzesel* Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa. Pierwszą z nich jest polsko-czechosłowacka produkcja z 1933 r. w reżyserii Michała Waszyńskiego i Martina Friča z udziałem Adolfa Dymy i Zuli Pogorzelskiej. Drugiej ekranizacji dokonał Mel Brooks w 1970 r., a w 1971 r. powstała adaptacja radziecka. Ponadto w 1976 r. w Związku Radzieckim zrealizowano mini serial oparty o omawianą powieść.

refleksji Artioma, w tej samej sztuce, podczas rozmowy z Wiką:

| | |
|--|---|
| АРТЕМ. Сама, сама! Помните, Михалков в фильме в этом говорил даме, когда она раздевалась там, в вагоне: «Сама, сама, сама!» Я это взял на вооружение, когда фильм посмотрел и теперь всегда говорю тоненьким голосом Михалкова : «Сама, сама, сама!» | ARTIOM. Sama, sama! Pamięta Pani. Michałkow w filmie tym mówił do kobiety, kiedy się tam rozbierała w wagonie: „Siama, siama, siama!”. Skorzystałem z tego pomysłu i teraz zawsze mówię cieniutkim głosem Michałkowa „Siama, siama, siama!” |
|--|---|

Chociaż być może nie wszyscy Polacy kojarzą z jakiego filmu jest opisywana scena (*Dworzec dla dwojga* w reżyserii Eldara Riazanowa), to sam reżyser i aktor Nikita Michałkow jest im dobrze znany. Gdy jednak chodzi o osobę mniej popularną wśród polskich odbiorców, tłumacze dokonują zmian, zrobił to Czech w *Merylin Mongol* (*Мурлин Мурно*):

| | |
|---|--|
| ОЛЬГА. Вы не артист Бурков и мы вам тут не кинокомедия! Ясно?! | OLGA. Pan nie jest artysta Domagarow i my tu nie gramy z panem komedii! Jasne?! |
|---|--|

Chociaż Gieorgij Burkow zagrał w kilku filmach prezentowanych i swego czasu dość popularnych w Polsce⁴, to jednak dla polskiego widza Aleksandr Domagarow jest dużo bardziej rozpoznawalny, chociażby dzięki roli Jurko Bohuna w *Ogniem i mieczem*.

Odwołania muzyczne

Muzyka oraz teksty piosenek wykorzystane w sztuce muszą być odpowiednio atrakcyjne dla teatru i realizowanego spektaklu. Najlepiej, jeśli są również znane odbiorcom, dlatego też tłumacze bardzo świadomie podmieniają utwory na te z kultury oryginału cieszące się popularnością wśród Polaków lub czasem na polskie hity. W drugim przypadku wyraźnie adaptują już treść. Dlatego w pierwszej kolejności próbują znaleźć inne, szerzej znane w Polsce pieśni rosyjskie/radzieckie.

W *Babie Chanel* szkolną piosenkę *Наш край* Lubomira Piotrowska zamieniła na *Kalinkę*. Zaś naczelną radziecką piosenką dla dzieci znaną w Polsce jest *Пусть всегда будет солнце*, Czech użył jej już w tłumaczeniu *Martwej królowny*. A trawestacja jej

⁴ Należą do nich przede wszystkim *Szczęśliwego Nowego Roku* (*Ирония судьбы, или С легким паром!*) z 1975 r., gdzie towarzyszył Barbarze Brylskiej, czy *Garaz* z 1979 r., oba w reżyserii E. Riazanowa.

tekstu pojawia się w oryginale sztuki *Merylin Mongol*. W języku polskim sięgnął więc do przeróbki *Deszczy niespokojnych* Agnieszki Osieckiej z serialu *Cztery pancerni i pies*:

| | |
|---|---|
| ИННА. Выпьем и споем: «Солнечный круг! Немцы вокруг! Гитлер пошел на разведку! ...» | INNA. Wypijemy i zaśpiewamy: Powrócimy czyście my czterej faszyści! |
|---|---|

Zaadaptował także wiersz jednej z bohaterek w sztuce *Martwa królowna* do polskiego przeboju *Serduszko pyka w rytmie cza cza*. Chociaż tekst rosyjski zawiera nawiązaniem do kultury trzeciej – francuskiego kompozytora Claude Debussy, to wydaje się ono raczej nie na tyle znaczące i ważniejsze było wprowadzenie rytmicznej kompozycji:

| | |
|---|---|
| НИНА. (...). Музыка Дебюсси-и-и-и! На ладони меня унеси! Дай ключи, а? Дача-дача, дача-удача! (...). | NINA. (...). Muzyki dźwięk za mną goni! Muzyko, nieś mnie na dłoni! Serduszko pyka w rytmie dacza! (...). |
|---|---|

Tłumacz sam stwierdził, że wszystko zależy od funkcji jaką dany utwór pełni w sztuce. Czasem można dany tekst po prostu przetłumaczyć. Tak postąpił z tekstem o poległym kawalerzyście w *Merylin Mongol* (Czech 2005: 314):

| | |
|---|--|
| ИННА. (...) Душа песни просит! «Там вдали за рекой зажглись огни-и-и. В небе ясном заря догорала-а-а! Сотня юных бойсов-ов! (...). | INNA. (...) Dusza domaga się pieśni! <i>Zaczyna śpiewać i od razu wybucha płaczem.</i> Płoną zorze wieczorne, już kończy się dzień, Tętent kopyt rozlega się w dali. Młodzi chłopcy na koniach ... (...). |
|---|--|

Jako przykład zachowania oryginalnie wykorzystanego utworu może posłużyć carski marsz wojskowy *Pożegnanie Słowianki*. W Polsce utwór ten jest znany, ale w adaptacji pochodzącej z okresu II wojny światowej, kiedy to stał się piosenką partyzancką *Rozumiały się wierzby płaczące*. W *Martwej królownie* marsz ten występuje kilka razy, ale jako tłumaczenie tekstu rosyjskiej wersji. Tłumacz wybrał jednak częściowo inne wersy:

| | |
|---|--|
| ВИТАЛИЙ. (...). Музыка-а-а-а!!! <i>И только он сказал последнее слово – грянула музыка! «Прощание</i> | WITALIJ. (...). Muzykaaaa! <i>Ledwie powiedział ostatnie słowo – zagrała muzyka! „Pożegnanie</i> |
|---|--|

| | |
|--|--|
| <p><i>славянки»!</i> Виталий и Максим принялись стучать ложками по столу, фырчат в такт, поют, что есть силы:</p> <p>«И е-е-если в поход! Труба-а! Позовет-о-от! Дорогой счастья-а! Сквозь все ненастья-а-а! Дорогой мира-а-а! И добра-ра-ра!!!!...»</p> | <p><i>Słowianki”.</i> Witalij i Maksym zaczęli stukać łyżkami po stole, trąbią do taktu, śpiewają z całej siły:</p> <p>A gdyby jeszcze raz dźwięk trąbki wezwał nas, krokiem marszowym pójdziemy znowu za ukochany walczyć kraj!</p> |
|--|--|

W *Gąsce* pojawia się także hymn „Związku Radzieckiego + Rosji” (zapis z przekładu). Tak ważny symbol narodu i jego kultury został zachowany również w tłumaczeniu. Tylko w przeciwieństwie do autora, Czech nie cytował tekstu oraz uwspółcześnił samą sytuację, wpisując owe „+ Rosji”.

| | |
|--|---|
| <p>Захлопнула дверь, ходит по комнате туда-сюда, смотрит в пол. Рыдает, хлюпает носиком. Внезапно, как гром с ясного неба, радио заиграло во всю глотку Гимн Советского Союза:</p> <p>“Союз нерушимый! Республик свободных!!!</p> <p>Сплотила навеки великая-а-а-а-а Русь- сь-сь-сь!!!!</p> <p>Да здравствует созданны-ы-ы-ы-ый...”</p> | <p>Nagle jak grom z jasnego nieba rozlega się hymn Związku Radzieckiego + Rosji.</p> |
|--|---|

Odwołania historyczne

Chociaż utwory Kolady nie są jasno umiejscowione w czasie, pojawiają się aluzje i elementy związane z konkretnymi okresami historii. Jako przykład można przytoczyć nawiązanie w komedii *Baba Chanel* do wielkiej czystki lat 30. i aresztowania twórcy teatralnego Wsiewołoda Meyerholda w 1937 r., bądź do sytuacji wyrzucenia przez władze sowieckie reżysera Aleksandra Tairowa z jego własnego teatru w 1949 r. W nawiązaniu pojawia się także postać jego żony Alisy Koonen. Piotrowska jednak pozostawiła tylko porównanie do 1937 roku, dodatkowo jeszcze dobitnie dookreślając go znaną w Polsce nazwą „wielkiej czystki”. Fakt ten jest w Polsce dobrze znany, także dlatego, że represje dotknęły wówczas również Polaków zamieszkujących ZSRR.

Zabieg ten umożliwia w uproszczony sposób skojarzenia odpowiedniej sytuacji przez polskich widzów teatralnych.

| | |
|--|--|
| СЕРГЕЙ. Постойте, это что такое ... Это тридцать седьмой год ... | SIERGIEJ. Zaraz, zaraz, co to jest ... To normalnie trzydziesty siódmy rok, wielka czystka ... |
| ТАМАРА. Молчим! Все молчат! Коллектив рушится на глазах! Знаете, что это мне напоминает? Крах, сравнимый с арестом в 37-ом году Мейерхольда! Его арест и, как следствие – разрушение его театра! А точнее сказать – это похоже на изгнание Таирова из театра имени Пушкина, когда Алиса Коонен прокляла, прокляла, прокляла, этот театр! Вот на что это похоже. | TAMARA. Milczymy! Wszyscy milczą! Kolektyw rozpadnie się w oczach! Wiecie, co mi to przypomina? Czystkę, jak w 37-ym ... |

Jednym z częstych chwytów tłumacza jest aktualizacja sztuki, czyli celowa zmiana realiów i postaci historycznych, których Czech dokonał w *Merylin Mongoł*. Po pierwsze akcję toczącą się pierwotnie w Związku Radzieckim zlokalizował w Federacji Rosyjskiej. Tłumacz zmienił radzieckiego spikera Jurija Lewitana na Wiaczesława Mołotowa, ale również Michaiła Gorbaczowa na Borysa Jelcyna⁵. Sam się z tego tłumaczył:

„Zależało mi jednak na tym, by „zdekomunizować” sztukę, która nie jest rozrachunkiem z minioną epoką. Takie retusze godzą się z moim translatorskim sumieniem. Wymiana jednej cegły w murze nie sprawia, że mamy do czynienia z innym domem” (Czech 2005: 320).

Czech wprowadził w tym zakresie wiele przeróbek, ale faktycznie nie dokonał „translatorskiej demolki” i pozostawił jednocześnie bez większych zmian liczne postacie, relikty, symbole radzieckiej epoki obecne w rozmowach bohaterów. M.in. w *Procy (Розатка)* odnajdujemy Pawlika Morozowa i „timurowców”, choć tych drugich tłumacz nieco zmodyfikował, przerabiając na bardziej rozpoznawalne w Polsce *Timur i jego drużyna*, będące nie tylko tytułem powieści dla młodzieży, ale również nazwą zespołu muzycznego. Zachowanie w tłumaczeniu bohaterów radzieckiej historii

⁵ J. Czech zastanawiał się nawet nad zmianą do Putina, stwierdził jednak, że zmieniliby to zbyt znaczenie sztuki.

i kultury masowej nie wyklucza zmiany systemu politycznego w jakim dzieje się akcja, ale obrazuje ich ciągłą obecność w świadomości ludzi żyjących na prowincji.

Powyższy przegląd przykładów radzenia sobie z szeroko pojętą intertekstualnością przez dwóch tłumaczy dramatów Nikołaja Kolady przedstawia różnorodne techniki i związane z tym strategie translatorskie. Wśród nich można wyróżnić egzotyzację, w momencie przywołania intertekstów i obrazów z kultury źródłowej poprzez wprowadzenie funkcjonujących już cytatów czy też samodzielne przetłumaczenie ich lub sparafrazowanie. Drugą znaną metodą jest naturalizacja (adaptacja) odniesień do kultury docelowej, w momencie, gdy tłumacz wprowadza analogiczne według niego elementy, ale z polskiego zasobu kulturowego. Ciekawym i często bardzo trafnym sposobem, będącym gdzieś pomiędzy dwoma już wymienionymi, jest podmiana „trudniejszego” do rozpoznania i zrozumienia rosyjskiego intertekstu, na inny z kultury oryginału, jednak bardziej powszechny w kulturze docelowej lub ucieczka do większej neutralizacji i wprowadzenie odwołania do globalnej kultury, jak np. do Szekspira. Bez wątplenia obaj tłumacze w zdecydowanej większości przykładów ujawniają istnienie intertekstualności. Wielokrotne pojawienie się cytatów Czecha z jego prologu do wydanych przekładów Kolady *Czy Merylin Mongol jest piękna* świadczy też o sięgnięciu przez niego do peryttekstu, będącego formą kontaktu z czytelnikiem i wyjaśnienia mu swoich działań. Jednak w wypadku dramatu widzowie z przekładami mają najczęściej kontakt będąc na spektaklu w teatrze, a do wydania książkowego zapewne mało kto dotarł. Można zauważyć, że zastosowane rozwiązania translatorskie są faktycznie ciekawą intelektualną grą, czasem przygotowaną wręcz dla otwartego na obcość erudyty. Istotnym wnioskiem jest, że w tłumaczeniach sztuk Kolady dochodzi do istnej mieszanki kultur, kreolizacji, ale jednak z widocznym transferem kultury rosyjskiej do percepcji polskiego odbiorcy, czyli przeważającą egzotyzacją.

Summary

The article is focused on the problem of the transfer Russian culture to the Polish recipients through the issue of translating intertextuality in the dramas of Nicolay Kolada. Intertextuality is treated as all references to literature, film, music and historical facts in the text. These elements were compared in the Kolada's plays translated by Jerzy Czech and Agnieszka Lubomira Piotrowska. Presented examples provide overview into different methods of dealing with intertextuality and possible influence on Polish reception of Russian culture.

Literatura

- Buchalik, M.** Egzotyka rosyjskiego intertekstu w przekładzie na język polski. In: Filipowicz-Rudek, M., Konieczna-Twardzik, J., Stoch, M. (eds.) *Między oryginałem a przekładem. Tom 3*. Kraków, 1997, s. 231–239.
- Czech, J.** Czy Merylin Mongoł jest piękna? O tłumaczeniu Nikołaja Kolady. In: Kolada, N. (ed.) *Merylin Mongoł i inne sztuki*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005, s. 314–322.
- Kolada, N.** *Merylin Mongoł i inne sztuk*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005.
- Majkiewicz, A.** *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2008.
- Popovič, A.** *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1975.
- Spyrka, L.** *Dramat słowacki w Polsce. Przekład w dialogu kultur bliskich*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2016.

Zasoby elektroniczne

Dostęp z: <http://www.uralplays.ru/works/1/> (2020-03-25).



The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0