

Katarzyna Kotyńska
Uniwersytet Jagielloński
katarzyna.kotynska@uj.edu.pl

Daty, fakty, skojarzenia

O realiach w przekładzie na materiale wierszy Jurija Andruchowycza

Tomik Jurija Andruchowycza *Piosenki dla martwego koguta* (*Пісні для мертвого півня*) to zbiór wierszy wolnych, napisanych pozornie nieskomplikowanym językiem, na pierwszy rzut oka łatwo poddających się przekładowi – zwłaszcza na tak blisko spokrewniony z ukraińszczyzną język polski.

Są to jednak w dużej części utwory wykorzystujące subtelną grę różnymi rejestrami języka – od wyrafinowanego literackiego po język potoczny, a także język rosyjski, w kontekście ukraińskim mający wyraźne nacechowanie stylistyczne. Wiersze te są także głęboko zakorzenione w ukraińskich realiach i tradycjach, co w niektórych przypadkach sprawia wręcz, że niezający tych realiów i kontekstów odbiorca nie ma szans zrozumieć, o co właściwie w wierszu chodzi. Do tej kategorii należy również sam tytuł tomiku „Mertwyj piweń”, czyli Martwy Kogut – to grupa rockowa, dla której Andruchowycz napisał te wiersze jako teksty piosenek. Koncertując w Polsce, muzycy rzecz jasna używają oryginalnej nazwy swojego zespołu – w efekcie obecny w polskim wydaniu „martwy kogut” dla niez zaangażowanego, niezającego ukraińskiego kontekstu odbiorcy traci związek ze sceną rockową, przestając się w tajemniczy, samodzielny ezoteryczny znak lub, co bardziej

prawdopodobne, pusty zlepek słów, ponieważ treść wierszy nie podpowiada żadnego sensownego wyjaśnienia tytułu: dlaczego kogut? I to w dodatku martwy?

Na przykładzie dwóch wierszy z tego tomu (*Familiya Hruzina* i *Bad company*) w przekładach Bohdana Zadury oraz własnych chcę omówić możliwe strategie postępowania tłumacza oraz wynikające z nich zyski i straty. Dwa kluczowe, jak mi się wydaje, problemy, obecne w *Piosenkach dla martwego koguta*, to wtrącenia rosyjskojęzyczne oraz hermetyczne aluzje do ukraińskiego kontekstu kulturowego, bez znajomości których wiersz pozostaje niezrozumiały. W wybranych przeze mnie przykładach problemy te występują w postaci najbardziej skoncentrowanej.

Wtrącenia rosyjskojęzyczne w tekście ukraińskim

Słowa i frazy rosyjskie, wtrącone w wypowiedź ukraińską, mogą nieść jedno z dwóch następujących znaczeń:

- antykolonialne: takie wtrącenia sygnalizują obcość etniczną lub zrusyfikowanie osoby mówiącej, mogą też przechodzić w *sur-żyk* – ukraińsko-rosyjską mieszaną językową; postać używająca takiego języka często jest osobą o niskim statusie społecznym, pozbawioną własnej refleksji tożsamościowej, w domyśle – obiektem manipulacji rosyjskojęzycznej większości epoki komunistycznej, czyli „najeźdźców”, „obcych” [por. Рябчук, 2011];
- postkolonialne: może to być gra językowa, zabarwiona silną ironią; w pewnym stopniu inkrustacje rosyjskie w ogólnie poprawnym języku np. ukraińskiej inteligencji funkcjonują podobnie jak wtrącenia angielskie w dzisiejszej polszczyźnie.

Dwa najprostsze rozwiązania translatorskie tego problemu to pozostawienie wtrąceń rosyjskich – pozornie poprawne, wszak element obcy pozostaje obcym i nic się w układzie języków nie zmienia – albo przetłumaczenie całości tekstu na język polski z pominięciem zróżnicowania oryginału, znów jest to wyjście kuszące prostotą i znajdujące pewne uzasadnienie, jako że dla ukraińskiego odbiorcy języki ukraiński i rosyjski są zrozumiałe w takim samym stopniu. Inaczej mówiąc, przekazanie tego samego komunikatu z taką samą skutecznością w oryginale odbywa się przy pomocy dwóch języków, a w przekładzie – jednego.

Rozwiązanie drugie, czyli skupienie się wyłącznie na komunikacie, oznacza zignorowanie nacechowania stylistycznego wstawek rosyjskich, a więc zubaża tekst o dość istotny aspekt. Rozwiązanie pierwsze natomiast – pozostawienie języka rosyjskiego bez zmian – pozwala nam przyjrzeć się ciekawej przemianie, która nastąpiła w funkcjonowaniu języka rosyjskiego w kontekście polskim na przestrzeni ostatnich kilku dekad.

Jak się wydaje, mamy do czynienia z granicą pokoleniową w postrzeganiu poziomu obcości języka rosyjskiego. Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku zniesiono obowiązek nauki języka rosyjskiego w szkołach średnich, nieco później również w podstawowych. W efekcie od powszechnego stanu „rozumiem rosyjski lub co najmniej wiem, że powinienem”, polscy czytelnicy przeszli do traktowania go jak każdego innego języka obcego. Zmiana następowała stopniowo, bo rosyjski odchodził ze szkół przez kilka kolejnych lat, w miarę wymiany kadry nauczycielskiej, więc granica nie jest ostra, ale po kilkunastu latach zaczęła być zauważalna.

Jest tu jednak dodatkowy niuans, komplikujący prostą – wydawałoby się – decyzję o pozostawieniu „obcego w swojskim”. Teoretycznie wystarczy założyć, że istnieje duża grupa odbiorców (w wieku – założmy – 35+), dla której wstawki rosyjskie są w dostatecznym stopniu rozpoznawalne. Tyle że nawet dla przedstawicieli tej grupy, wychowanych na rosyjskich szkolnych czytankach, a także serialach wojennych i filmach telewizyjnych, w których nikt nawet nie próbował tłumaczyć rosyjskojęzycznych kwestii (pierwszy z brzegu przykład: *Czterej pancerni i pies*) podstawowe słówka i zwroty rosyjskie są rozpoznawalne same przez się, niemniej jednak niosą nieco inne zabarwienie stylistyczne niż w przypadku wtrętów rosyjskich w języku ukraińskim.

Niektóre spośród możliwych wariantów szczegółowo przedstawił Jerzy Jarniewicz na materiale *Małej apokalipsy* Tadeusza Konwickiego: jeśli postacią mówiącą jest Rosjanin, mamy zazwyczaj do czynienia albo z językiem budzącym sympatię, co wiąże się ze stereotypem „inteligentkiego” umiłowania kultury rosyjskiej, albo z językiem władzy (por. przywołana przez Jarniewicza scena ze słuchaczami szkoły milicyjnej) [Jarniewicz, 2012]. Natomiast wtręty rosyjskie w języku Polaka nie budzą skojarzeń z rusyfikacją czy niestarannością językową, a są raczej zabiegiem stylistycznym biorącym wypowiedź w ironiczny

nawias i/lub pokazującym, że opowiadana historia w jakiś sposób dotyczy „Ruskich”¹.

Wszystko to sprawia, że wiersz Jurija Andruchowycza *Familiya Hruzina* wymaga wnikliwej analizy i przemyślanych decyzji. Jest to relacja z rozmowy dwóch osób: ukraińskiego pisarza (*alter ego* autora), który jednak udaje biznesmena z któregoś z krajów bałtyckich, oraz kijowskiej rosyjskojęzycznej prostytutki. Cytaty z jej wypowiedzi są wplecione w ukraiński tekst bez tłumaczenia, jedynie z fonetycznym zapisem alfabetem ukraińskim:

Кікабідзе, твердо сказала вона,
єво фамілія Кікабідзе.

[...]

Єво убілі, розповідає вона,
он слішком много копал,
он бил самий лучший журналіст
нашей страни.

Я не могу виправляти її помилок,
не могу знати, як усе було насправді,
яка насправді в нього *фамілія*.

[...]

а вона
все повторює і повторює:

Кікабідзе,
Кікабідзе єво фамілія.

Bohdan Zadura rezygnuje ze zróżnicowania językowego bohaterów wiersza. W efekcie pozostaje tylko wyekstrahowana historia niewiedzy (w domyśle: niedojrzałości obywatelskiej) kobiety oraz rozczarowanie –

¹ Tutaj oraz w kwestii nasilenia się poczucia obcości wobec języka rosyjskiego w ostatnich dwóch dekadach za pośredni dowód mogą służyć badania terenowe dr Zuzanny Grębeckiej, prowadzone w Legnicy wraz ze studentami IKP UW. W pewnym momencie studenci, absolwenci szkół już pozbawionych obowiązkowej nauki rosyjskiego, zażądali dodatkowych warsztatów z dość specyficznymi rozumianymi podstaw języka: potrzebne a niezrozumiałe okazały się słowa i zwroty w rodzaju *trofejnyj, wierchuszka, pust' wsiegda budiet solnce*. Dr Zuzannie Grębeckiej dziękuję za ustną relację z badań [por. też Grębecka, 2012].

czy może zniechęcenie – mężczyzny. Przy okazji traci sens tytuł wiersza, zawierający rosyjskie słowo *familia*, które później pojawia się trzykrotnie i pełni rolę swego rodzaju klamry kompozycyjnej – w wersji Zadury nie znajduje ono żadnego zaczepienia w treści utworu i donikąd czytelnika nie odsyła:

Kikabidze, powiedziała twardo,
jego nazwisko Kikabidze.

[...]

Zabili go, opowiada,
do wielu rzeczy się dokopał,
był najlepszym dziennikarzem
w naszym kraju.

Nie mogę prostować jej pomyłek,
nie mogę wiedzieć, jak to było naprawdę,
jak naprawdę się nazywał.

[...]

A ona
powtarza i powtarza:

Kikabidze,
Kikabidze jego nazwisko.

W moim tłumaczeniu tytuł ulega drobnej zmianie: zamiast *Hruzina*, gdzie „H” odsyła do południowej wymowy rosyjskiej litery „Г” jako dźwięcznego, krtaniowego „h” zamiast tylnojęzykowego „g”, pojawia się *Gruzin* – rozpoznawalny dla każdego Polaka, zazwyczaj niemającego pojęcia o takiej bliskości „h” i „g”. „Gruzin” w połączeniu z „zabitym dziennikarzem” ułatwia polskiemu odbiorcy dostrzeżenie w opowieści prostytutki historii Grigorija Gongadze.

Zostaje natomiast w tekście wiersza, jako jedyny sygnał rosyjskojęzyczności kobiety, wydzielony kursywą zwrot *jego familia* (dwukrotnie, na początku i końcu, w roli wspomnianej klamry kompozycyjnej), znany każdemu, kto ma za sobą przynajmniej pierwsze lekcje rosyjskiego. Równocześnie usuwam słowo *familia* ze środkowej części wiersza, gdzie mówi domniemany biznesmen. Pozwala to wzmocnić potoczność jego wypowiedzi, a przy okazji wbudować w tekst punkt zaczepienia dla potencjalnego odbiorcy, który nawet tak podstawowych zwrotów rosyjskich nie rozumie:

Kikabidze, stwierdziła z przekonaniem,

jego familia Kikabidze

[...]

Zabili go, mówiła dalej,
dokopał się za głęboko
to był najlepszy dziennikarz
naszego kraju.

Nie mogę poprawiać jej błędów
nie mogę wiedzieć, jak było naprawdę
jakżeż się facet nazywał

[...]

a ona
nieustannie powtarza:

Kikabidze,

jego familia Kikabidze

Geografia: toponimy zwyczajowe

Podmiot liryczny mówi, że udaje „бізнесмена з Прибалтики”. Po polsku takie określenie praktycznie nie funkcjonuje, choć dla osób zainteresowanych naszymi wschodnimi sąsiadami rosyjska „Prybałtyka” raczej będzie rozpoznawalna; zastosowana przez Zadurę transkrypcja „Prybałtyka” (skądinąd zgodna z zasadami dotyczącymi języka ukraińskiego) może jednak dodatkowo zmylić. Mówiąc prozą, chodzi o „biznesmena z jednego z krajów bałtyckich”. Do wiersza rzecz jasna wcisnąć się tego nie da, rozsądzi wers. Postanowiłam spróbować rozwiązać ten problem z zupełnie innej strony.

Co mówi nam o podmiocie lirycznym i jego sytuacji ta „Prybałtyka”?
Po kolei:

- jestem nietutejszy, nie znam dobrze waszej historii i spraw bieżących;
- mój kraj także był częścią Związku Radzieckiego;
- przybyłem z kraju stosunkowo zamożnego, porządnego i efektywnego – a więc jestem biznesmenem, z którym opłaci się spędzić tę noc;
- właśnie dlatego mówię po rosyjsku z innym niż tutaj akcentem.

Zdecydowanie najważniejszy dla dramatyizmu wiersza jest punkt pierwszy: obcość, nieobeznanie z miejscową historią. Podmiot liryczny sam mówi, że chce dowiedzieć się, „co wie lud tutejszy” i dlatego udaje przybysza z odległych stron. Dlatego decyduję się na dobrze brzmiącą i zrozumiałą dla polskiego odbiorcy zmianę, a przy okazji wzmacniam punkt drugi: podmiot liryczny mówi o sobie „oto ja, biznesmen z innej byłej republiki”.

Pozostaje problem, którego rozwiązania nie udało mi się znaleźć: użyte przez kijowską prostytutkę nazwisko (pomyłone przez nią, rzecz jasna, z nazwiskiem Gongadze) należy do postaci stuprocentowo realnej – gruzińskiego artysty estradowego i aktora Wachtanga Kikabidze, bardzo popularnego w krajach byłego ZSRR. Jedyną potencjalną alternatywą wydaje się zamiana nazwiska na imię i odwołanie do kierowcy czołgu „Rudy”: „*jego imia Grigorij*”, jednak wymaga to, moim zdaniem, zbyt wiele od polskiego czytelnika: o ile nazwisko Gongadze, z typową gruzińską końcówką, jest jeszcze rozpoznawalne, o tyle mało kto będzie pamiętał i skojarzy imię zamordowanego dziennikarza, które w dodatku w polskich mediach pojawiało się rzadziej i w kilku wariantach (Georgij, Heorhij, Gija, Grigorij). Trzeba by także zmienić tytuł wiersza (nie *Familya*, tylko *Imya Gruzina*) i być może to gruzińskie tło wzmocnić, a i tak efekt wydaje mi się niepewny i niewart takiej rewolucji.

Kontekst kulturowy

Wiersz *Bad company* na pierwszy rzut oka wydaje się nieprzekładalny. Tę napisaną za pomocą samych aluzji historię literatury ukraińskiej może zrozumieć tylko odbiorca umiejący skojarzyć familiarne określenia pisarzy z ich nazwiskami, a w dodatku mający przynajmniej podstawową wiedzę o dyskusjach wokół roli, znaczenia i dorobku tych postaci. Warto zaznaczyć, że wśród Ukraińców wciąż żywe jest myślenie o literaturze jako o swego rodzaju *sacrum*: długotrwały brak własnej państwowości, a także brak innych wyznaczników wspólnoty narodowej (jak wspólna dla większości religia czy choćby przynależność do jednego, nawet jeśli obcego, organizmu państwowego) sprawiły, że podstawowymi punktami oparcia tożsamości ukraińskiej stały się język i literatura [por. Hnatiuk, 2003]. Dość powiedzieć, że proces „odbrązawiania” ukraińskich wieszczów, analogiczny do tego, który Polacy

przeszli w dwudziestoleciu międzywojennym, wciąż jeszcze się nie zakończył. Omawiany wiersz Andruchowycza wykorzystuje również te spory i dyskusje, gra na emocjach z nimi związanych i jest świadomie obrazoburczy.

Spójrzmy na pierwsze cztery wersy:

Грицько – як усі тенори, педераст.

Іван – бонвіван, франкмасон, фармазон.

Тарас – пияк і шланг, особливо на службі.

Пацько – графоман, а Марко – гермафродит.

Pederasta Hryćko z pierwszego wersu to Hryhorij Skoworoda, osiemnastowieczny filozof i poeta, rzeczywiście tenor. Mason Iwan – to Kotlarewski, autor trawestacji *Eneidy*, pierwszego utworu napisanego żywym, mówionym językiem ukraińskim, uważany za ojca założyciela nowoczesnej literatury ukraińskiej. Taras, „pijak i dureń” – Szewczenko, romantyczny wieszcz, ukraiński „świecki święty”. Grafoman Pańko – Pantelejmon Kulisz, pisarz, wydawca, badacz, autor pierwszej ukraińskiej powieści historycznej. Hermafrodyta Marko to z kolei Marija Wilinska-Markowycz, która w drugiej połowie XIX wieku pisała pod męskim pseudonimem Marko Wowczok. I tak aż do lat sześćdziesiątych XX wieku: dwie trzecie wcale niekrótkiego wiersza składają się z tego rodzaju aluzji, komentarzy i odwołań. Słowo „literatura” pojawia się dopiero w drugiej połowie wiersza, po zakończeniu tej wyliczanki; nieprzygotowany czytelnik prędzej straci cierpliwość i odłoży książkę, niż do niego dotrze.

Jeśli jednak uwierzyć Stanisławowi Barańczakowi i innym tłumaczom, nie ma rzeczy nieprzekładalnych. Jakie są więc możliwe sposoby zrekonstruowania w polszczyźnie tej dość hermetycznej jednak konstrukcji?

Zacznijmy od opublikowanego przekładu. Bohdan Zadura wydaje się zgadzać z tezą o nieprzekładalności – kto wie, zrozumie, kto nie wie, i tak nic mu nie pomoże. W istocie nie robi więc nic, pozostawiając całą pracę interpretacyjną odbiorcy:

Hryćko – jak wszyscy tenorzy, pederasta.

Iwan – bonvivant, mason, farmazon.

Taras – pijak i próżniak, zwłaszcza na służbie.

Pańko – grafoman, a Marko – hermafrodyta.
 Panas – dureń, Borys – pedant.
 Jakowycz – skończony ateista, wizjoner.
 Łeśka i Olka – lesbijki.

Polski czytelnik staje przed tą wyliczanką bez żadnego koła ratunkowego. Tytuł – *Bad company* – także przecież nie kieruje w stronę historii literatury. A nawet gdyby kierował (bo jednym z zaproponowanych przez moich studentów rozwiązań była zmiana tytułu właśnie, na przykład na *A History of Ukrainian Literature* lub *Ukrainian Literature: a History*) arbitralna wyższość i granicząca z odrazą niechęć podmiotu lirycznego pozostanie nieoczywista, dopóki czytelnik nie dowie się w wyniku własnych, niełatwych poszukiwań, o kim tak naprawdę mowa i co z tego wynika. W powyższym fragmencie największą zagadką zapewne okaże się Jakowycz – Iwan Franko, pisarz i lwowski człowiek-instytucja drugiej połowy XIX wieku, zamaskowany pod wyjątkowo lekceważącym w tym kontekście, typowym dla języka rosyjskiego, a nie ukraińskiego, zwłaszcza w wersji galicyjskiej, *patronimicum*.

Zamiana familiaryzmów na pełne nazwiska także niewiele daje:

Skoworoda – jak wszyscy tenorzy, pederasta.
 Kotlarewski – bonvivant, mason i farmazon.
 Szewczenko – pijak i próżniak, zwłaszcza na służbie.
 Kulisz – grafoman, Wowczok – hermafrodyta.

Czytelnik otrzymuje zestaw podpowiedzi i jeśli zechce, może „odbudować” sobie praobraz, kontestowany przez podmiot liryczny. Tracimy jednak w ten sposób dużą część emocji, jakie niesie ze sobą lekceważące, niechętne traktowanie najważniejszych dla historii literatury ukraińskiej autorów, o dynamice wiersza nie wspominając. Moja propozycja jest znacznie bardziej radykalna: usuwa konieczność zaglądania do encyklopedii, pozwala od razu zorientować się, o czym w wierszu mowa, i zachowuje lwią część emocji:

Pierwszy nasz filozof – pedał, jak to tenor.
 Ojciec założyciel – mason i bonvivant.
 Romantyk – niby wieszcz, a na dziwki chadzał.
 Po nich w ślad grafoman, bałwan i pleciuga.

Hermafrodyta – znajdzie się, a jakże,
 ateista obłąkany – proszę, w pierwszej linii.
 Modernistki dwie – lesbijki, to rzecz pewna.

Jednym słowem, doborowe towarzystwo.
 Ale wiek dwudziesty niesie jeszcze gorszy obraz:
 Poetyckie objawienie – tenor, czyli patrz jak wyżej.
 Tłumacz, mistrz i geniusz – mało że gaduła, to przeklęty Lach.
 Tu neoromantyk Żyd, tam teoretyk Rusek,
 A Burhart i Johansen – wręcz gołym okiem widać.

Dzięki tej zmianie wypukleniu ulega główny temat wiersza: historia literatury, czy może szerzej – kultury, rozpoczynamy wszak od filozofa. Następujące dalej wyliczenie kolejnych epok (romantyzm, modernizm, wiek XX) wskazuje na chronologiczny układ nazwisk. Ironia, niechęć i pogarda, w oryginale zawarta również w przydomkach, częściowo zostaje zrekompensowana w opisowych charakterystykach, w przekładzie nieco silniej nacechowanych emocjonalnie.

Polskiemu czytelnikowi konkretne nazwiska (historia literatury rozumiana podręcznikowo, dosłownie) są zbędne, bo i tak nie niosą ze sobą dostatecznie szerokich znaczeń. Pozostaje tylko skierowanie uwagi odbiorcy na całościowy opis zjawiska, oderwanie się od ściśle ukraińskiego kontekstu, a więc – dokonanie pewnej uniwersalizacji wiersza.

Obydwa wiersze pokazują, że w przypadku takich łamigłówek translatorskich najważniejsze jest pamiętanie o odbiorcy przekładu. To on musi zrozumieć i poczuć, o czym jest dany wiersz: obrazy mają działać na jego – odbiorcy – wyobraźnię, słowa mają wywoływać jego – odbiorcy – emocje. Podążanie krok w krok za oryginałem, bezrefleksyjne przepisywanie wersu za wersem, może spowodować znacznie większe szkody niż przekładowa próba interpretacji.

Bibliografia:

- Barańczak, S. (2004), *Ocalone w tłumaczeniu*, A5, Warszawa.
- Grębecka, Z. (2012), „«Legnicka Stokrotka» – o kreacji mitu Pomnika Wdzięczności dla Armii Radzieckiej w Legnicy”, w: Bogusławska, M., Grębecka, Z. (red.), *Komunistyczni bohaterowie*, t. II: *Przemiana, bunt, odrzucenie*, Libron, Kraków, s. 123-141.

- Hnatiuk, O. (2003), *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Jarniewicz, J. (2012), *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Znak, Kraków.
- Рябчук, М. (2011), „«Двомовність»: á la Russe чи á l'Europeene?», w: Рябчук, М. (2011), *Постколоніальний синдром. Спостереження*, К.І.С, Київ, s. 209-217.

STRESZCZENIE

Tomik Jurija Andruchowycza *Piosenki dla martwego koguta (Пісні для мертвого півня)* to zbiór wierszy wolnych, napisanych pozornie nieskomplikowanym językiem, na pierwszy rzut oka łatwo poddających się przekładowi. Są to jednak w dużej części utwory głęboko zakorzenione w ukraińskich realiach i tradycjach, wykorzystujące subtelną grę różnymi rejestrami języka ukraińskiego, a także język rosyjski, w kontekście ukraińskim mający wyraźne nacechowanie stylistyczne. Na przykładzie dwóch wierszy z tego tomu (*Familiya Hruzina* i *Bad company*) w przekładach Bohdana Zadury oraz własnych omawiam możliwe strategie postępowania tłumacza oraz wynikające z nich zyski i straty.

Słowa kluczowe: Jurij Andruchowycz, realia w przekładzie, odbiorca, postkolonializm, poezja rockowa

SUMMARY

Dates, facts and associations. Translating realities: the case of the Yuriy Andrukhowych's poems

This short work by Yuriy Andrukhowych entitled "Songs for a Dead Rooster" (*Пісні для мертвого півня*) is a collection of free-verse poems, written in seemingly uncomplicated language. At the first glance, they are a subject to an easy translation. On the other hand, these are largely pieces which are deeply rooted in Ukrainian reality and tradition. The Author, with an admirable subtlety of tones uses different registers of the Ukrainian and Russian languages. The whole work is written in the context of the Ukrainian language, with clear emphasis on stylistics. Using two lines of the poems, translated by Bohdan Zadura and the Author of this paper, possible approaches to interpretation of this work

available to a translator are discussed, and the resulting balance of gains and losses is presented.

Key words: Yuriy Andrukhowych, realities in translation, recipient, post-colonialism, rock poetry