


Anna Bednarczyk 
Uniwersytet Łódzki
anna.bednarczyk@uni.lodz.pl

Tłumaczenie poezji w perspektywie tłumaczenia specjalistycznego

I. O problemie

Zazwyczaj gdy mówimy o tłumaczeniu, dzielimy je na przekład tekstów artystycznych oraz użytkowych (specjalistycznych), biorąc przy tym pod uwagę tekst wyjściowy. Zakładamy więc, że sposób translacji zależy właśnie od cech charakterystycznych tekstu źródłowego. Wychodząc z takiego założenia, teoretycy tłumaczenia często nie dostrzegają możliwości prowadzenia badań poświęconych przekładowi artystycznemu, a co dopiero tłumaczeniu poezji. Dla przykładu posłużę się w tym miejscu pracą Barbary Kielar, która w rozprawie o tłumaczeniu i koncepcjach translatorycznych podkreślała swoje marginalne odniesienia do przekładu artystycznego [Kielar 1988: 39], co jej zdaniem wynikało z konieczności uznania specyficznych cech tekstu literackiego. Dlatego też, jak już wspomniałam, problematyka przekładu literackiego często bywa pomijana bądź postrzegana jako wymagająca oddzielnych opracowań. Na tym tle jeszcze gorzej ma się translacja poetycka, choć to właśnie na bazie poezji rozwijała się swego czasu teoria przekładu. Rozważania pierwszych współczesnych przekładoznawców dotyczyły przede wszystkim tekstów

religijnych oraz znanych powszechnie utworów poetyckich, dla przykładu: za ojca literatury rzymskiej uważany jest Liwiusz Andronikus – tłumacz *Odysei* na łacinę.

Nie wchodząc w szczegóły oraz zaszłości historyczne, pozwolę sobie zwrócić uwagę na fakt, że w zależności od interpretacji przekład tekstów religijnych można rozpatrywać jako literacki bądź jako specjalistyczny. Najlepiej dowodzi tego istnienie kanonicznych, a więc uznawanych przez dany Kościół, oraz poetyckich przekładów psalmów. Przykładem może być *Księga Psalmów* w tłumaczeniu Czesława Miłosza [1979] czy tłumaczenia psalmów autorstwa Anny Kamińskiej [1985; 1989].

Warto również przypomnieć, że zwrot ku tekstom specjalistycznym często następował po wcześniejszym przeorientowaniu się części badaczy przekładu z literaturoznawczego na językoznawczy punkt widzenia. Na przykład w ZSRR przełom lingwistyczny zapoczątkowany został przez Andrieja Fiodorowa, który w 1953 roku opublikował swój wstęp do teorii przekładu, wydawany później pod różnymi tytułami, uzupełniany i zmieniany [Федоров 1953]. Odszedł przy tym od wcześniejszych zainteresowań przekładem artystycznym, które podzielał z Korniejem Czukowskim [Чуковский i Федоров 1930]. Nie chodzi mi przy tym tylko o językoznawcze spojrzenie na przekład, ma je przecież wielu uznanych badaczy tekstów literackich, ale o obszar badań, zawężony wyłącznie do materiału nieliterackiego, i wyciąganie z niego wniosków ogólnych.

Trzeba też przyznać, że wzrost zainteresowania badaczy tłumaczeniem tekstów specjalistycznych oraz przekładem ustnym wyraźnie nasilił się po II wojnie światowej, kiedy zintensyfikowały się międzynarodowe kontakty handlowe i dyplomatyczne, zaczęto wykorzystywać kabiny oraz tłumaczenie synchroniczne. Tego „znaku epoki” nie wolno lekceważyć, co jednak nie powinno oznaczać odwrotu od badania tekstów literackich, tym bardziej że – w moim przekonaniu – problemy tłumaczenia są w nich o wiele bardziej widoczne, bardziej różnorodne, a w przypadku poezji także bardziej skondensowane.

W tym miejscu chciałabym zaproponować spojrzenie na analizę przekładu poprzez pryzmat schematu polisystemu socjokulturowego proponowanego swego czasu przez zwolenników polisystemowej koncepcji tłumaczenia. Można przy tym wziąć pod uwagę rozważania odnoszące się do historycznych przesunięć w obrębie danego polisystemu z jego centrum na obrzeża i odwrotnie, co zależy przede wszystkim od popularności konkretnego typu czy rodzaju tekstu w danej epoce, ale można

też mówić o konkretnym elemencie „specjalnym”. Uczyniwszy to, będziemy mogli rozpatrywać dany typ tekstu zarówno specjalistycznego, jak i artystycznego w zmieniających się układach socjokulturowych polisystemów oryginału i tłumaczenia. Dlatego nikogo nie powinno dziwić przekonanie zwolenników polisystemowej koncepcji przekładu, w tym Gideona Toury’ego, o potrzebie określania typu tekstu w zależności od tekstu docelowego. Jeśli zgodnie ze słowami tego badacza przyjmiemy, że przekład jest faktem kultury docelowej – „Translations are facts of target cultures” [Toury, 2012: 23] – czego konsekwencją stanie się uznanie za najważniejsze wyznaczników oceny funkcji, jakie dany tekst pełni w systemie kultury przekładu, za nieliterackie będziemy mogli uznać dzieło przełożone z pominięciem funkcji estetycznej, a za tekst literacki taki, w którym tę właśnie funkcję wyeksponowano w wariacie docelowym. Izraelski badacz, rozróżniając dwa rodzaje tłumaczenia literackiego, twierdzi, że drugi z nich odnosi się w zasadzie do każdego tekstu, który został przełożony tak, by w kulturze docelowej akceptowano go jako literacki: „The translation of a text – in principle, any text, of any type whatsoever – in such a way that the product is acceptable as a literary text in the recipient culture” [*ibidem*: 199]. Tekst wyjściowy może więc stać się specjalistycznym, a docelowy – literackim. Zmienia to nasze widzenie przekładu, a wraz z nim abstrahowane przez tłumacza dominanty i cele. Niewątpliwie spojrzenie takie wprowadza również zmiany w sposobie postrzegania charakteru danego tekstu. Zaburzona zostaje bowiem relacja między tekstem użytkowym a artystycznym. Jeśli na przykład dzieło naukowe może zmienić się w literaturę, to na utwór literacki można też spojrzeć jak na tekst specjalistyczny. W pewnym sensie takie właśnie spojrzenie proponuję przyjąć w niniejszych rozważaniach. Postaram się przy tym dowieść tezy o specjalistycznym charakterze dzieła literackiego, a co za tym idzie – o potrzebie przekładoznawczego badania takiego tekstu w sposób podobny, jak analizuje się tekst użytkowy. Nie oznacza to jednak tożsamości kryteriów oceny.

Przykładowym materiałem badawczym staną się w poniższych rozważaniach utwory poetyckie, co pozwoli jeszcze wyraźniej ukazać problem translacji uwzględniającej specjalistyczny charakter niektórych elementów dzieła artystycznego. Wskazując owe powiązania z tekstami użytkowymi, nie podejmuję próby deprecjacji utworów literackich ani też tekstów specjalistycznych. Chcę natomiast ukazać zbliżenie, do jakiego dochodzi między tekstami zaliczanymi do tych dwu różnych typów wypowiedzi ze

względem na dominującą w nich funkcję oraz wynikające stąd konsekwencje dla translacji. Moim zdaniem można mówić o dwojakiego rodzaju „specjalistyczności” tekstów artystycznych. Po pierwsze wiąże się ona z nasyceciem danego tekstu terminologią specjalistyczną, najczęściej z określonej dziedziny, która pojawia się w tekście źródłowym i w moim przekonaniu powinna zostać zastąpiona równie profesjonalnymi odpowiednikami. Po drugie łączy się z funkcją pełnioną przez dany tekst w określonej kulturze, co może wyznaczać cele translacji.

W przypadku tekstu uznanego za specjalistyczny nie obserwujemy takiego rozdwojenia. Określone terminy, profesjonalizmy i szablony stylistyczne (np. przypisane do danego gatunku formy, zwroty czy konstrukcje wypowiedzi) realizują dominującą funkcję pełnioną przez interesujący nas tekst, są nośnikami informacji dotyczącej konkretnej dyscypliny i tłumacz nie może pozwolić sobie na odstępstwo. W przeciwnym razie mogłby bowiem doprowadzić do konfliktu dyplomatycznego czy do wypadku, na co wskazywał swego czasu Andrzej Voellnagel, pisząc o tłumaczach tekstów technicznych:

Trzeba koniecznie, żeby kandydaci niekwalifikujący się do zawodu tłumacza technicznego zniechęcali się do tej pracy w możliwie wczesnym stadium przyuczania się, zanim jeszcze sfabrykują tony makulatury, zniweczą szanse naszego eksportu, a być może też spowodują poważniejsze awarie, wypuszczając mylnie przetłumaczoną dokumentację techniczną [Voellnagel 1974: 18].

Jeśli jednak mówimy o przekładzie literackim, rzecz ma się nieco inaczej. W niektórych przypadkach wymienione przeze mnie elementy można pominąć, ponieważ nie tworzą one siatki semantycznej nadającej utworowi charakter specjalistyczny i nie przekazują czytelnikowi informacji istotnej dla zrozumienia go. W innych – budują łańcuch narzucający taki charakter, dlatego powinny zostać zachowane w wariantach przekładowym. Dzięki temu odwzorowana zostanie ta dominanta tłumaczonego tekstu, którą jest jego specjalny charakter. Dlatego czytelnik otrzyma informację analogiczną bądź zbliżoną do tej, która przekazywana jest odbiorcy oryginału.

Wprawdzie funkcję informacyjną kojarzymy zwykle z tekstami użytkowymi, niemniej odnajdujemy ją również w utworach artystycznych. Zgadza się przy tym z twierdzeniem o dominującej roli funkcji estetycznej w tekście literackim, jednak nie podważa tego realizowanie w nim również funkcji informacyjnej, czemu przecież nikt nie zaprzecza.

Wypada tu jeszcze odnotować, że o problemach związanych z translacją tekstów nieliterackich pisało stosunkowo wielu badaczy, na przykład Halina Dzierżanowska, wyróżniająca dwanaście rodzajów błędów popełnianych przez tłumaczy [Dzierżanowska 1988: 77], czy Barbara Z. Kielar, która zwracała uwagę na konieczność uwzględnienia różnic kulturowych przy przekładzie tekstów prawniczych [Kielar 1996]. Niemniej, w niniejszym artykule nie będę odwoływać się do tych badań, ponieważ nie zajmują mnie ani błędy przekładowców, ani translacja tekstów związanych z konkretną specjalnością.

Natomiast, zanim przystąpię do demonstracji przykładów, zauważę jeszcze, że mimo iż moje rozważania dotyczą utworów poetyckich, do tekstów literackich najbardziej nasyconych elementami specjalnymi należy powieść historyczna, bądź na taką stylizowana. Różnica dotyczy funkcji nadanej tekstowi przez przekładowcę, czego jednak nie będę tu rozpatrywać¹. Powyższa uwaga odnosi się również do powieści fantastycznej, której bohaterowie często posługują się nieistniejącymi rekwizytami o neologicznych nazwach i „neologicznymi terminami”, a co za tym idzie jakimś rodzajem „neomowy”². Przykłady te można mnożyć, rozpatrując także teksty poetyckie.

II. Przykłady

W przypadku utworów poetyckich przeznaczonych dla czytelnika dziecięcego doskonałym przykładem są wiersze autorstwa Juliana Tuwima, ponieważ odnajdujemy w nich nawiązania do polskich realiów i kultury. Są to zarówno imiona, jak i nazwy geograficzne, a także różnorodne nazwy realiów. Na przykład w wierszu *O Grzesiu kłamczuchu* pojawiają się imiona: „Wrzuciłeś **Grzesiu** list do skrzynki, jak prosiłam?”, „List był do wuja **Leona**”, „To przechodził tatuś **Halinki**”); nazwy geograficzne: „I **Łódź**... / i ta ulica z numerem”; realia kulturowe: „znaczek był z **Belwederem**”, „**skrzynka** była **czerwona**” [skrzynka pocztowa – A.B.] [Tuwim 1985: b.p.].

Można również przytoczyć przykłady z wierszy skierowanych do czytelnika dorosłego. Jakiś czas temu zdarzyło mi się tłumaczyć wierszowane felietony z końca XIX i początku XX wieku, zamieszczane w ówczesnej

¹ Swego czasu rozpatrywałam to zagadnienie [zob. Bednarczyk 2011: 63-76].

² Termin „neomowa” stosuję dla odróżnienia od „nowomowy”, która kojarzy się ideologicznie. Ponadto „neomowa” odnosi się do użycia neologizmów w wypowiedzi (w tekście).

łódzkiej prasie rosyjskojęzycznej. Przytoczę tu tylko trzy przykłady, ilustrując nasycenie tekstu poetyckiego specjalną terminologią:

1. W wierszu o incypicie *Я вновь перед тобою стою очарован...* [Кузьмич 1895] pojawiły się słowa: *стачка*, *скидочка*, *вексель* oraz związane z nim sformułowanie *дальние сроки*, czyli „strajk”, „rabacik”, „weksel” oraz „odroczone spłata”, a poza tym ujęte w cudzysłów określenie *синдикаты* oznaczające związki zawodowe. Wyrazy te nie tylko należą do „języka biznesu”, ale odnoszą się również do realiów XIX-wiecznej Łodzi – miasta fabrycznego, w którym często wybuchały strajki, prężnie działały robotnicze związki zawodowe, a biznesmeni starali się o jak największy zysk, w związku z czym rabaty, weksle i spłaty długów były na porządku dziennym.

2. W wierszu o incypicie *Выхожу я на простор зеленый...* [Сказ³ 1898] pojawiają się zarówno odniesienia do handlu, a więc profesjonalizmu: *кредит* i *учет* („kredyt” i „rozliczenie”), jak i terminy związane z przemysłem włókienniczym: *фланель* oraz *шевиот* („flanela” i „szewiot”).

3. Inny wiersz cytowanego już Kuzmicza – *Кому в Лодзи жить хорошо (пародия-шутка)* [Кузьмич 1897] wyraźnie nawiązuje do *Кому на Руси жить хорошо* Nikołaja Niekrasowa oraz do *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta. Z rosyjskiego pierwowzoru zapożyczony został tytuł i motyw wędrowki w poszukiwaniu najszczęśliwszego z ludzi (tu najszczęśliwszego z łódzian), a z powieści polskiego noblisty – trzej bohaterowie: Polak, Żyd i Niemiec, którzy w wierszu noszą imiona: *Абрам*, *Франц* i *Карл* (Abram, Franc, Karl).

Przykład ten wskazuje jeszcze na zagadnienie intertekstu, z czym spotykamy się również w prasie czy w reklamie, a więc w tekstach nieartyistycznych bądź mieszanych, z nie do końca określoną funkcją dominującą, czym jednak nie zajmuję się w niniejszych rozważaniach. Niemniej, poruszając problematykę intertekstu, warto zauważyć takie elementy intertekstualne, które wymagają od tłumacza wiedzy z zakresu jakiejś określonej dziedziny, niekoniecznie literatury, czasem znajomości pewnych faktów, na przykład biograficznych. Przykładem mogą być sonety z cyklu *Медальоны* Igora Siewierianina [Северянин 1934]:

1. Sonet *Апучтин* [Северянин 2021a: 80] zawiera zakamuflowaną informację o chorobie poety, który zmarł na puchlinę wodną. Zawiera się

³ W innych publikacjach tego wiersza autor używał pseudonimu C. Закс.

ona w scence ukazującej dziewczynkę, która pyta matkę, czy siedzący w salonie mężczyzna jest prawdziwy:

Апучтин

[...] девочка у матери спросила,
Смотря на вздутый недугом живот:

„Он настоящий дядя [...]”

Apuchtin – tłum. filologiczne

[...] dziewczynka zapytała matkę,
Patrząc na brzuch wzdęty chorobą:

„Czy ten pan jest prawdziwy [...]”

2. W sonecie *Блок* [Северянин 2021b: 100] Siewierianin porównuje rosyjskiego symbolistę do Demona z obrazów Michaiła Wrubla, które zostały namalowane pod wpływem słynnego poematu *Демон* Michaiła Lermontowa⁴:

Блок

Красив, как Демон Врубеля для
женщин,
Он лебедем казался [...]

Блок – tłum. filologiczne

Piękny, jak Demon Wrubla dla kobiet,
Wydawał się łabędziem [...]

3. W jeszcze innym wierszu z tego cyklu, a mianowicie w poetyckim portrecie estońskiego poety Henrika Visnapuu [Северянин 2021c: 154], pojawia się „biologiczno-filologiczne zagadnienie” dotyczące nazwy kwiatka, który w sonecie Siewierianina nazwany został *полевая фиалка*, a więc dosłownie „fiołek polny”, co jest również odniesieniem do jednego ze zbiorów wierszy estońskiego poety, w oryginale zatytułowanego *Käo-orvik*, który nigdy nie został przełożony na język polski. Tytuł ten tłumaczony jest na polski jako *Polne bratki*. Przyjrzawszy się nazwie kwiatka dokładniej, widzimy, że „polny bratek” i „polny fiołek” to ten sam kwiat o łacińskiej nazwie *Viola arvensis*, w języku polskim noszący nazwę „dziiki bratek”, „bratek drobnokwiatowy” lub „sierotka”. Tłumacz musi więc dokonać wyboru, który pomoże nie tylko odtworzyć realną informację, ale też powiązać sonet z wierszami Visnapuu. Dopiero wtedy odwzorowana zostanie informacyjna funkcja zawarta w utworze ego-futurysty.

⁴ Podobno obrazy powstały po obejrzeniu przez Wrubla operowej realizacji poematu Lermontowa autorstwa Antona Rubinsteinina pod tym samym tytułem.

Nie przeczę w tym miejscu słowom Stanisława Barańczaka, który dowodził, że dla odtworzenia sensu całości nie ma znaczenia zastąpienie „nieskalanego alabastru” „karraryjskim marmurem” czy też „maciejki” „macierzanką” [Barańczak 1990: 34]. Wskazują natomiast na możliwą konieczność dostosowania przekładu konkretnego elementu tekstu do określonych kontekstów. W tym przypadku mam na myśli tytuł tomu wierszy innego poety i możliwość odniesienia się do paratekstu, jeśli tłumacz dąży do uzyskania analogicznych podobieństw skojarzeń i reakcji [zob. np. Skibińska 2011; Gawlak 2017].

Wracając do przykładów, może nim być także ośmiowiersz Odojewcewej, w którym pojawiają się słowa:

Одоевцева

Ни Гумилев, ни злая пресса
Не назовут меня талантом.
Я маленькая поэтесса
С огромным бантом⁵.

tłum. filologiczne

Gumilow mnie nie nazwie wielką,
Zła prasa mnie nie zrani wzgardą.
Jestem małeńką poetką
Z wielką kokardą.

Na początku XX wieku wspomniany w wierszu Nikołaj Gumilow – teoretyk akmeizmu, a prywatnie mąż Anny Achmatowej – był jednym z najbardziej wpływowych rosyjskich poetów i krytyków literackich. Stąd słowa Odojewcewej o nim i o prasie, która nie była jej przychylna. Z kolei wieńcząca wiersz poetki kokarda pojawia się na jej najbardziej znanym portrecie pędzla Władimira Miłaszewskiego (1922), jak również na portrecie, którego autorem był popularny wśród osobistości literackich „Srebrnego wieku” malarz Jurij Annienkow (1921/1922?)⁶, o czym Odojewcewa pisała w swoich wspomnieniach [Одоевцева 1988: 244-245; 989: 193]. Wizerunek ten odpowiada opisowi poetki kreującej się na podroستka, autorstwa Gieorgija Adamowicza, który wspominał: „Któż z bywalców ówczesnych petersburskich zebrań literackich nie pamięta

⁵ Ирина Одоевцева, *Нет, я не буду знаменита...*, <https://www.culture.ru/poems/31088/net-ya-ne-budu-znamenita>, 24.10.2022.

⁶ Portret zamówił u Annienkowa Jakow Błoch – założyciel wydawnictwa „Петрополис”.

stojącej na scenie smukłej, blondwłosej, młodej dziewczyny, prawie dziecka z ogromną czarną kokardą we włosach...⁷.

Nie znając odniesień do portretów, a przede wszystkim do wizerunku Odojewcewej, można by zastąpić kokardę z jej wiersza jakimkolwiek innym rekwizytem. Po przyjrzeniu się kontekstom wiersza staje się oczywiste, że nie jest to możliwe. Określona wiedza pozaliteracka okazuje się niezbędna.

Na zakończenie powrócę do wspomnianego wcześniej Tuwima i jego wiersza *Łódź*:

Niech sobie **Ganges, Sorrento, Krym**

Pod niebo inni wynoszą,

A ja **Łódź** wolę!

[...]

(Do dzisiaj stoi ten **słynny dom:**

Andrzeja, numer czterdziesty).

[...]

Nawet mizerne wiersze me

Łódź oceniła najpierwsza,

Bo jakiś **Książek** drukował mnie

[...]

I ten sterczący głupio „**Savoy**”,

I wyfioczone przekupki

I szyld odwieczny: „**Mużskij portnoj,**

On-że madam i pszerupki”⁸.

Z punktu widzenia ewentualnej translacji tego tekstu na dowolny język wypada odnotować, że spośród nazw geograficznych jedynie nazwa „Łódź” powinna pozostać w tłumaczeniu, jako element niosący informację. Pozostałe to „ozdobniki” podnoszące emocjonalność wypowiedzi poprzez zderzenie brudnej Łodzi z egzotyką symbolizowaną przez Ganges,

⁷ Георгий Адамович, за: Юлия Александрова, *Тайны Ирины Одоевцевой: два имени, три фамилии, шесть дней рождения*, <http://www.freecity.lv/zhl/23972/>, 24.10.2021.

⁸ J. Tuwim, *Łódź*, <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/38257-julian-tuwim-lodz.html>, 24.10.2021.

Sorrento i Krym, ponadto ostatni z nich pozwala zbudować w wierszu rym męski: Krym – dym. Prócz tego w omawianym tekście pojawia się jeden z łódzkich adresów Tuwima – ul. św. Andrzeja 40 (obecnie ul. Andrzeja Struga 42), co warto pozostawić w przekładzie zarówno ze względu na zaszczość biograficzną, jak i historyczną, choć raczej nie będzie właściwie kojarzone przez odbiorcę tłumaczenia. W wierszu napotykamy również nazwisko Książek należące do realnie istniejącego drukarza łódzkiego Stanisława Książka, które jednak nie skojarzy się w żaden sposób nie tylko obcojęzycznemu, ale nawet współczesnemu polskiemu odbiorcy. Może natomiast przyczynić się do błędu tłumacza z uwagi na homoformię w języku polskim nazwiska Książek oraz liczby mnogiej słowa książka w dopełniaczu – książek. Jest tu również „Savoy” – działający do dzisiaj hotel łódzki, swego czasu jeden z najwyższych budynków w Polsce, wybudowany w 1911 roku, w którym po II wojnie światowej działał klub literacki Pickwick, a nazwa hotelu stała się tytułem powieści austriackiego pisarza Josepha Rotha (*Hotel Savoy*, 1924). Ponadto w wierszu napotykamy odstępstwa od polskiej normy językowej. Są to wtręty z języka rosyjskiego z niepoprawną fleksją przymiotnika *мужской* (męski) – „męski”, a także błędy składniowe i ortograficzne sugerujące, jak się wydaje, żydowską narodowość owego męskiego krawca: „On-że madam i pszerupki”. To nie tylko informacja indywidualizująca naszego krawca, nadająca mu nacechowanie narodowe, wskazująca na braki w wykształceniu, ale też podkreślenie wielokulturowości w międzywojennej Łodzi.

Tego typu zabiegi językowo-stylizacyjne, a także gra słów czy neologizmy również składają się na „specjalizację” danego tekstu, a co za tym idzie – wymuszają określone działania tłumacza. Wymagają jego szczególnej uwagi, ponieważ często poza aspektem estetycznym przekazują odbiorcy ładunek emocjonalny, a także, jak w przytoczonym opisie szyldu, informują czytelnika o możliwościach danego języka i o realiach kulturowych obecnych w oryginale.

III. Poszukiwania i konsekwencje wyborów

Mam nadzieję, że przytoczone przykłady dowodzą związku poezji z funkcją informacyjną przypisywaną tekstowi specjalistycznemu. Co więcej, następstwem tej konstatacji jest wniosek o konieczności uwzględnienia wskazanych kontekstów w procesie przekładu. Omawiając wybrane teksty, starałam się określić przede wszystkim interesujące mnie elementy

o ładunku informacyjnym, ale w niektórych wypadkach odnosiłam się również do tłumaczenia, do czego nawiążę obecnie. Muszę bowiem wyraźnie zaznaczyć, że w przypadku tłumaczenia literatury pięknej rozdwojenie, o którym pisałam na wstępie, sprowadza się w moim przekonaniu do wyboru między uwzględnieniem a nieuwzględnieniem funkcji informacyjnej tekstu, nie zaś poszczególnych elementów należących do języka specjalistycznego. Te, jak pokazałam na przykładzie Gangesu i Sorrento z Tuwimowej Łodzi, mogą zostać pominięte bez uszczerbku dla artyzmu oraz przekazywanej w tekście informacji.

Patrząc na translację danego utworu literackiego przez pryzmat odtworzenia funkcji informacyjnej, zauważamy pewne zależności, odmienne od analizowanych z punktu widzenia ekwiwalencji określonych płaszczyzn tekstu czy poziomów języka. Dostrzegamy na przykład, że zmiany, które nastąpiły w przekładzie *Grzesia kłamczucha* autorstwa Jeleny Błagininy [Тувим 1964: 36], nie wpłynęły na przekaz dydaktyczny wiersza, co więcej – usunięcie z tekstu Łodzi oraz Belwederu i zastąpienie ojca Halinki córką sąsiadów Zoją pozwoliło rosyjskiemu dziecku lepiej identyfikować się z bohaterem utworu Tuwima. W danym przypadku redukcja polskiego kolorytu narodowego wspomaga więc oddziaływanie informacyjne i dydaktyczne tekstu, a tym samym jego aspekty pozaartystyczne.

W kontekście specjalistycznych aspektów przekładanego tekstu warto jednak zwrócić uwagę na interesującą zmianę dotyczącą koloru skrzynki pocztowej, która w oryginale jest czerwona, a w przekładzie zielona. W PRL czerwone skrzynki pocztowe przeznaczone były do korespondencji pozamiejskiej, natomiast do przesyłania listów w obrębie danego miasta służyły skrzynki koloru zielonego. W ZSRR również funkcjonowały skrzynki pocztowe dwojakiego rodzaju, jednak czerwone służyły wyłącznie do korespondencji odbywającej się w granicach danego miasta. Skrzynki na listy wysyłane dalej były niebieskie. Błaginina pisze o zielonej skrzynce pocztowej, odrealniając tym samym tekst Tuwima, choć jednocześnie „ratując” przekład przed porażką skojarzeniową – czerwona skrzynka pocztowa wywołałaby w świadomości małego odbiorcy rosyjskiego „asocjacyjne zamieszanie”, zielona jest po prostu nierealna (przynajmniej w czasach, kiedy powstawał przekład) i jako taka może eksponować kłamstwo Grzesia.

J. Tuwim

Przekład J. Błagininy

List był do wuja Leona,
A skrzynka była czerwona.

Письмо было к дяде Леону,
А ящик почтовый — зелёный.

W przypadku wierszowanych felietonów prasowych, które szczególnie dla współczesnego czytelnika mają nie tyle wymiar estetyczny, ile poznawczy, funkcja informacyjna stała się jedną z ważniejszych dominant translatorskich. Jednak, jak już wspominałam, jej przekaz nie oznacza wcale uporczywego trzymania się każdego nacechowanego elementu, ale odtworzenie informacji zgodnej z oryginałem oraz z przedstawionymi w nim realiami. Dlatego też w tłumaczeniu wiersza *Я вновь перед тобою стою очарован...* pojawiły się określenia odnoszące się do kryzysowej sytuacji w handlu, takie jak „zbić cenę”, „rabacik”, „strajki”, a także podwojenie semantyczne „robotnicze związki – „syndykaty», co pozwoliło na wyjaśnienie nie do końca zrozumiałego dzisiaj słowa „syndykat”, a zarazem przekazanie atmosfery oryginału. Podobnie w polskiej wersji *Выхожу я на простор зелёный...*, w której znalazły się nawiązania do handlu („lokata w banku”, „kredyt”, „zysk”) i do dominującego w ówczesnej Łodzi przemysłu włókienniczego. Jednak na miejscu oryginalnych flaneli i szewiotu pojawiły się flanela i ryps. To doskonały przykład ukazujący przewagę funkcji nad jednostkowym, współtworzącym ją elementem. Wiersz wymagał wskazania na produkcję tekstyliów, ale szewiot nie mieścił się w ramach metrycznych i nie pozwalał na utworzenie rymu męskiego. Stąd poszukiwania pośród terminów z potrzebnego zakresu. Rym najlepiej utworzyłyby słowa „tweed” i „kwit”, ale w Łodzi nigdy nie produkowano tweedu, dlatego też zamiast niego wykorzystałam inną jednosylabową nazwę materiału, a mianowicie „ryps”, który był produkowany w łódzkiej fabryce Juliusza Heinza. Pomogło to odwzorować rym męski, a jednocześnie utrzymać w przekładzie informację o włókienniczym charakterze przemysłu łódzkiego.

Natomiast dokonując translacji parodii *Кому в Лодзи жить хорошо*, starałam się, by polski czytelnik, nawet nie rozumiejąc odniesienia do Niekrasowskiego pierwowzoru, podobnie zareagował na satyrę Kuzmicza, a już na pewno zwrócił uwagę na relację między tym tekstem a *Ziemią obiecaną* Reymonta. Fakt, że imiona bohaterów nieco się różnią, nie ma tu znaczenia. W przekładzie z Karla uczyniłam Karola, ponieważ w takiej postaci imię to odbierane jest jako polskie. W przypadku Franza

zastosowałam spolszczenie Franc (pojawia się też w powieści polskiego noblisty, w której właśnie Franc jest szwagrem Maksa Bauma). Żyd Abram pozostał Abramem. W ten sposób w polskim wariantcie pojawił się zbliżony do oryginalnego przekaz intertekstualny i wskazano w nim na różne narodowości bohaterów, wyraźniej nawet niż w rosyjskim oryginale, w którym imiona *Карл* (Karl) i *Франц* (Frantz) mogą sugerować niemieckie pochodzenie bohaterów, więc Polaka można w nim nie zauważyć.

Poszukiwań i wyborów wymagały również wskazane sonety Siewierianina. Tłumacząc *Apuchitina*, odwołałam się do jego choroby, aby nie ryzykować domysłów polskiego czytelnika:

Dziewczynka swoją matkę zapytała,
Ujrzawszy **wzdęty od puchliny brzuch**:

„Mamusi powiedz czy prawdziwy jest
Ten wujek, czy udaje?” [zob. Bednarczyk 2021: 81].

Przekładając sonet poświęcony Błokowi, odwołałam się do takiego samego jak w rosyjskim tekście porównania do Demona Wrubla: „Jak Demon Wrubla kobiet serca zmiękczał” [zob. Bednarczyk 2021: 111]. Reakcja współczesnego polskiego odbiorcy zależy jednak od jego wiedzy uprzedniej i encyklopedycznej.

Z kolei w przypadku sonetu *Visnapuu* pozostawiłam w tekście polskim nazwę „polny fiołek”, a tłumacząc wiersz Odojewcewej – nazwisko Gumilowa oraz kokardę:

I. Siewierianin, *Visnapuu*

Polnego fiołka w zbożu kwiat
dojrzewa –
Najmilszy sercu jest, choć rośnie sam...
[Bednarczyk 2021: 155].

I. Odojewcewa, *Nigdy nie wedrę się na szczyty...*

Gumilow mnie nie nazwie wielką,
Zła prasa mnie nie zrani wzgardą.
Poetką jestem malusieńką
Z **wielką kokardą** [Odojewcewa 2020: 561].

Nieco więcej uwagi warto poświęcić *Łodzi* Tuwima, którą na język rosyjski przełożył Dawid Samojłow⁹. W tekście tym odnotowałam kilka elementów budujących informacyjną linię lirycznej wypowiedzi najsłynniejszego łódzkiego poety. Było to przede wszystkim odniesienie do Tuwima, co pozostało w przekładzie oraz toponimy różnicujące Łódź od dalekich i egzotycznych miejscowości. Samojłow w wersji rosyjskiej pozostawił Sorrento i Krym, co wystarczyło do odtworzenia oryginalnego obrazu, tym bardziej że autor wzmocnił wskazaną przeciwstawność, wprowadzając do swojego tekstu następujące słowa:

Łódź w przekładzie Samojłowa

А я из Лодзи. И **черный дым**
Мне был отраден и сладок.

Tłum. filologiczne

A ja jestem z Łodzi. I **czarny dym**
Był dla mnie radosny i słodki.

Rosyjski czytelnik odczuwa ten „lokalny patriotyzm” o wiele silniej niż polski, ponieważ pojęcie *дым отечества* często pojawia się w literaturze rosyjskiej, odnosząc się do miłości ojczyzny, w której nawet dym jest słodki. Prawdopodobnie w Rosji jako pierwszy posłużył się nim Gawriła Dzierżawin, pisząc w wierszu *Арфа*: „Отечества и дым нам сладок и приятен” („Nawet dym ojczyzny jest dla nas słodki i przyjemny”). Omawiana myśl zapewne została zapożyczona z *Odysei* Homera¹⁰. W jej polskim przekładzie Lucjana Siemieńskiego słowa te brzmią: „I byle dym itacki ujrzeć choć z daleka”¹¹. Jednak nie przeniknęły one do polskiej kultury literackiej tak głęboko, jak do rosyjskiej.

Kolejny, wnoszący specjalną biograficzną informację element *Łodzi*, to wskazanie na ulicę, przy której Tuwim mieszkał. Niemniej, tym razem Samojłow zastąpił ulicę św. Andrzeja Andrzejewską (*Андреевская*). Niby to samo, ale nie do końca, tym bardziej że skojarzenia odbiorcy rosyjskiego znowu powędrują w stronę rodzimej tradycji, a mianowicie w stronę

⁹ Юлиан Тувим, *Лодзь*, tłum. Давид Самойлов, <https://www.litmir.me/br/?b=251826&p=61>, 24.10.2021.

¹⁰ Myśl o słodczy „ojczystego dymu” pojawia się już w *Odysei* Homera, który w wersach 56-58 pieśni 1 pisał, że Odyseusz gotów był na śmierć, byle tylko zobaczyć „choć dym, który unosi się w dali od ojczystych brzegów”.

¹¹ Homer, *Odyseja*, tłum. Lucjan Siemieński, <https://wolnelektury.pl/media/book/txt/homer-odyseja.txt>, 24.10.2021.

licznych w Rosji i Ukrainie Andriejewskich ulic¹². Natomiast nazwisko drukarza Książka, które pojawiło się w propozycji rosyjskiego tłumacza, zapewnia podobny stopień niejasności informacji, jak w przypadku dzisiejszego odbiorcy oryginału. Wreszcie w ostatniej strofie przekładu odnajdziemy nazwę hotelu Savoy (*Савоу*) i szyld, który jednak nie kieruje skojarzeń czytelnika w stronę wielokulturowości, zachowuje bowiem spójność językową, a jedynym odstępstwem od normy jest składnia wyrażenia: „Мужской портной, / Он же дамы и перелицовки”, co dosłownie przełożyć można następująco: „Krawiec męski, / On także damy i przeróbki”. Niezależnie od pewnych odstępstw myśl Tuwimowego wiersza i większość zawartej w nim informacji biograficznej zostały przekazane czytelnikowi tłumaczenia, tłumacz zatarł jednak część informacji kulturowej, naddając w zamian skojarzenia z kulturą docelową.

Wydaje się, że warto przyjrzeć się tekstom literackim w tym poetyckim w kontekście ich wyznaczników nie do końca estetycznych (artystycznych). Przy takim spojrzeniu na tekst źródłowy poszukiwania rozwiązań translatorskich zostają skierowane w nieco inną stronę; przesuwają się w kierunku przekazu informacji i reakcji odbiorcy, ale również funkcji pełnionej przez dany tekst, która jest przeciwieństwem wartości zmienną. W tym miejscu pozwolę sobie przypomnieć cytowany swego czasu przez Kornieja Czukowskiego fragment poematu Aleksandra Puszkina *Полтава* [Чуковский 2012: 29-50]. Pięć jego wersów trafiło do niemieckiego podręcznika o ekonomii Ukrainy, który następnie został przełożony na język rosyjski. Jednak tłumacz podręcznika na język rosyjski, zamiast wrócić do tekstu Puszkina, przetłumaczył niemiecki wariant *Poltawy*. Powstało więc tłumaczenie odwrotne realizujące funkcję informacyjną, które jednak trudno nazwać literackim:

¹² W Kijowie, przy jednej z nich (*Андреевский тунис*) mieszkał Michaił Bułhakow.

Пушкин, *По́лтава*

Богат и славен Кочубей,
Его луга необозримы,
Там табуны его коней
Пасутся вольны, нехранимы...
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра...

Tłum. odwrotne

Был Кочубей богат и горд. Его поля
обширны были, И очень много
конских мород, Мехов, сатина первый
сорт Его потребностям служили

Przekład filologiczny

Bogaty i słynny był Koczubej,
Jego łąki były bezkresne,
Tam tabuny jego rumaków
Pasły się wolne, nieochraniane...
I wiele miał on dóbr,
Futer, atlasu, srebra...

Przekład filologiczny

Był Koczubej bogaty i dumny
Jego pola były obszerne
I bardzo wiele końskich morderd,
Futer, satyna pierwszy sort
Służyły jego potrzebom

Jeśli Puszkina opisuje Koczubeja jako człowieka bogatego i znanego, to autor odwróconego przekładu mówi o nim jako o bogatym i dumnym (a nawet pysznym). Jeśli rosyjski romantyk pisze o należących do Koczubeja tabunach (stadach) koni, to tłumacz niemieckiego podręcznika informuje, że potrzebom owego bogacza służyło wiele końskich morderd. Pomijam, że te konie (nie morderdy) w Puszkinińskim oryginale pasły się wolne na bezkresnych łąkach. Ponadto potrzebom Koczubeja w przekładzie odwrotnym służyło bardzo wiele futer i satyna pierwszej klasy, podczas gdy w *Poławie* posiadał on wiele dóbr, futer, atlasu, srebra... Niby to samo, a jednak nie to samo, albo to samo, ale inaczej... Jeśli więc Toury mógł pisać o przekładzie literackim, dając za przykład dwa hebrajskie średniowieczne tłumaczenia Kuzari Yudy Halewiego, z których tylko jedno uznawano za dzieło literackie [Toury 2012: 199], to w prezentowanym przypadku można by mówić, jeśli nie o specjalistycznym, to z pewnością o nieliterackim tłumaczeniu literatury pięknej. Do zmiany naszej perspektywy przyczynił się nieartystyczny rezultat tłumaczenia.

Informacje obecne w tekście poetyckim nie muszą być wprawdzie najistotniejszą cechą danego wiersza, ale są one ważne ze względu na zawarty w utworze sens i więzi z realną rzeczywistością, jak wspomniane

wcześniej bursztyny, marzec czy Arbat pojawiający się w piosenkach mieszkającego przy tej właśnie ul. Bułata Okudźawy. Mogą one wywoływać określone skojarzenia, jak np. w wierszu *Пригвождена к позорному столбу* Cwietajewej, gdzie mowa o miejscu kaźni Joanny d’Arc – Rouen. Pojawia się tu porównanie czerni kojarzonej ze słupem hańby i czerwonej aureoli Rouen:

Marina Cwietajewa
Пригвождена к позорному столбу

И всё уже отдав, сей **чёрный столб**
Я не отдам — за **красный нимб**
Руана!
[Цветаева 1929]

Tłum. A. Bednarczyk
Przygwożdzona do pręgierza

Oddałam wszystko. **Na szkarlatny**
blask
Rouen czarnego nie zamienię słupa!

Tłum. filologiczne

Ten słup przed sobą widzę. I nie szum
tłumu
I oddawszy już wszystko, tego słupa
czarnego.
Nie oddam – za czerwoną aureolę
Rouen!

Opuszczenie Arbatu nie pozwoli przywołać w tłumaczeniu faktów z biografii rosyjskiego barda, który twierdził, że Arbat jest dla niego nie tyle ulicą, ile miejscem uosabiającym Moskwę i ojczyznę: „...Арбат для меня не просто улица, а место, которое для меня как бы олицетворяет Москву и мою родину...”¹³. Z kolei pominięcie Rouen zatrze skojarzenie ze stosem Joanny d’Arc i spowoduje utratę porównania istotnego dla zrozumienia wiersza rosyjskiej poetki. Częstokroć warto więc, a nawet powinno się te obecne w poetyckim tekście informacje zachować.

Na pytanie o wybory tłumacza, o to, co z odnalezionego w pierwotnym utworze powinien on odwzorowywać, odpowiadałam więc: nie poszczegółne elementy, ale przede wszystkim funkcje pełnione przez ich „łańcuchy

¹³ Марина Цветаева [1920], *Пригвождена к позорному столбу*, <https://www.culture.ru/poems/34082/prigvozhdena-k-pozornomu-stolbu>, 24.10.2022.

¹⁴ Zob. np. Маленькие, короткие высказывания, афоризмы и цитаты про Москву, <https://weaft.com/documents/malenkie-korotkie-vyskazyvanie-aforizm-citata-moskva-small-short-moscow-phrases>, 24.10.2021.

i siatki”. A jeśli są to funkcje informacyjne bądź zorientowane na wywołanie określonej reakcji, to należy je uwzględnić niezależnie od dominującej w tekście literackim funkcji estetycznej.

W takim sensie utwór literacki jest tekstem specjalistycznym, a jego przekład można rozpatrywać w kontekście tłumaczenia specjalistycznego. Posiada bowiem niektóre wyznaczniki specjalistyczne wspólne z innymi tekstami nieliterackimi, choć ponadto wyznaczniki własne, charakterystyczne dla niego, jak nasycenie określonym zestawem środków artystycznych, poetyckich bądź stylistycznych. Oczywiście w przypadku utworu literackiego nie można mówić o wspólnych zasadach i zawsze jednakowym, określonym postępowaniu tłumacza. Nie działa w nim choćby wyodrębniana przez Eugene’a Nidę funkcja konkordancji [Nida 1964: 165], nie można więc raz i na zawsze zdecydować o tłumaczeniu danego słowa. Niejednokrotność / niestałość wyboru odpowiednika dla tej samej przekładanej jednostki tekstu i potencjalność ekwiwalentów przekładowych można jednak uznać za cechę specjalną przekładu literackiego. Poza tym konieczne jest indywidualne podejście do tekstu powstałego w konkretnej epoce, należącego do określonego gatunku, będącego dziełem danego autora, ale też indywidualne traktowanie przez tłumacza konkretnego przekładanego dzieła.

W tym miejscu warto jeszcze przypomnieć, że istnieją takie utwory literackie, w tym poetyckie, które zawierają informacje specjalistyczne związane z konkretną dziedziną ścisłą. Przykładem jest napisane w 1752 roku *Письмо о пользе стекла*¹⁵ chemika Michaiła Łomonosowa, który łączył nauki ścisłe z talentem poetyckim. Tłumacząc ten tekst, nie wolno owych elementów pominąć, a w tym konkretnym przypadku są to zarówno biżuteria, jak i naczynia użytkowe (choćby buteleczki na lekarstwa, mazaika, okulary) czy przyrządy wykorzystywane w badaniach naukowych, takie jak luneta, mikroskop, barometr, ale również szklana kula będąca częścią maszyny elektrostatycznej Francisa Hauksbee’ego. Tak jak nie można zastąpić niczym innym pokruszonego (tłuczonego) szkła dodanego do soli przez chciwego sprzedawcę – zabójcę z *Ballady o tłuczonym szkłe* (ros. *Баллада о толченом стекле*) Odojewcewej¹⁶, choć to jedyny „specjalny” element w balladzie.

¹⁵ Михаил Ломоносов [1752], *Письмо о пользе стекла*, <https://rvb.ru/18vek/lo-monosov/01text/01text/04epistles/076.htm>, 24.10.2021.

¹⁶ Ирина Одоевцева, *Баллада о толченом стекле*, <https://www.culture.ru/poems/31073/ballada-o-tolchenom-stekle>, 24.10.2021.

Wracając do decyzji podejmowanych przez tłumacza, trzeba jeszcze zauważyć, że odcięcie się od poszukiwań innych niż odtworzenie artyzmu może zubożyć nasze możliwości kreatorskie, ponieważ odbieramy sobie w ten sposób możliwość dokonywania wyborów. Stajemy się zakładnikami jedynych „właściwych ekwiwalentów”. Zresztą podobne konstatacje w równym stopniu dotyczą także tekstów nieliterackich. Można przecież, odwracając wyrażoną przed chwilą myśl, podejść do tłumaczenia tekstów specjalistycznych jak do pracy twórczej, którą w moim przekonaniu jest każda działalność translatorska. Zamykając niniejsze rozważania, pozwolę sobie więc na konkluzję, że określając ramy teorii przekładu, nie powinniśmy dążyć do wypracowania jednej teorii, stanowiącej zbiór norm obowiązujących w przypadku każdego tłumaczenia, ale do otwarcia się tłumacza na różne możliwości. Swego czasu przekonywał o tym Zygmunt Grosbart, postulując stworzenie „użytecznej teorii przekładu”, o której pisał:

W tłumaczeniu – cel uświęca środki. I tak rozumiem swoją teorię przekładu. Teorię przekładu skutecznego. Teorię otwartą na koncepcje translatologiczne przeszłości, współczesności i przyszłości, swobodnie czerpiącą z nich wszystko, co może być użyteczne dla tłumacza. Przyjęcie jednej zasady nie musi być równoznaczne z odrzuceniem innej [Grosbart 1998: 54].

Dotyczy to zarówno teorii związanych z literaturoznawczym, jak i z językoznawczym podejściem do tłumaczenia. Może więc dla dobra praktyki przekładu, ale i jego krytyki warto nie tyle brnąć w coraz to nowe koncepty teoretyczne, ile starać się łączyć to, co pozwoli wspomóc proces translacji. „Czysta” teoria z czasem potrafi przerosnąć rzeczywistość, a jeśli tak się stanie, nasze poszukiwania przekładoznawcze mogą się od niej oderwać. Możliwe, że przeniesiemy je na wyższy, bo „teoretyczny” poziom, ale oderwane od realnej praktyki translatorskiej staną się one abstrakcyjne.

Bibliografia

- Barańczak, S. (1990), „Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”, *Teksty drugie*. 3: 7-66.
- Bednarczyk, A. (2011), „Problemy archaizacji w przekładzie”, [w:] Piotr Fast, Anna Car, Waław M. Osadnik, red. *Historyczne oblicza przekładu*, Śląsk, Katowice: 63-76.

- Dzierżanowska, H. (1988), *Przekład tekstów nieliterackich na przykładzie języka angielskiego*, PWN, Warszawa.
- Gawlak M. (red.) (2017), *Przekłady Literatur Słowiańskich*. 8, cz. 1. *Parateksty w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Grosbart, Z. (1998), „Przesłanki opracowania »użytecznej« teorii przekładu”, [w:] Piotr Fast, red. *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*, Śląsk, Katowice: 47-55.
- Kamieńska, A. (1985), *Książka nad książkami*, Instytut Wydawniczy Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Kamieńska, A. (1988), *Do źródeł. Psalm i inne przekłady poetyckie*, W drodze, Poznań.
- Kielar, B.Z. (1988), *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*, Ossolineum, Wrocław.
- Kielar, B.Z. (1996), „Na manowcach tłumaczenia tekstu prawnego: prawdopodobieństwo wywołania szoku kulturowego”, [w:] Franciszek Grucza, Krystyna Chomicz-Jung, red. *Problemy komunikacji interkulturowej. Jedna Europa – wiele języków i wiele kultur*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa: 135-141.
- Księga Psalmów* (1979), (tłum. Czesław Miłosz), Édition du dialogue, Paryż.
- Nida, E. (1964), *Toward a Science of Translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translation*, Brill, Leiden, <https://doi.org/10.1163/9789004495746>.
- Odojewcewa I. (2020), *Nigdy nie wdrę się na szczyty...* (tłum. Anna Bednarczyk), [w:] Grażyna Habrajska, red. *Teorie i praktyki komunikacji*, Wyd. UŁ, Łódź.
- Siewierianin, I. (2021), *Apuchtin* (tłum. Anna Bednarczyk), [w:] Anna Bednarczyk, „Medaliony” Igora Siewierianina. *Wydanie krytyczno-translatologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź: 81.
- Siewierianin, I. (2021), *Błok* (tłum. Anna Bednarczyk), [w:] Anna Bednarczyk, „Medaliony” Igora Siewierianina. *Wydanie krytyczno-translatologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź: 111.
- Siewierianin, I. (2021), *Visnapuu* (tłum. Anna Bednarczyk), [w:] Anna Bednarczyk, „Medaliony” Igora Siewierianina. *Wydanie krytyczno-translatologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź: 155.
- Skibińska E. (red.) (2011), *Między Oryginałem a Przekładem, XVII Parateksty*.
- Toury, G. (2012), *Descriptive Translation Studies and Beyond: Revised edition*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, <https://doi.org/10.1075/btl.100>.

- Tuwim, J. (1985), *O Grzesiu klamczuchu i jego cioci*, [w:] Julian Tuwim, *Wiersze dla dzieci*, Warszawa, [b.p.].
- Voellnagel, A. (1974), *Jak nie tłumaczyć tekstów technicznych*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- Кузьмич (1895), „Я вновь пред тобою стою очарован...”, *Лодзинский листок* [Kuz'micz (1895), „Ja wnow' przed tobou stoju oczarowan...”, *Łodzinskij listok*], nr 102, 25 grudnia (6 stycznia).
- Кузьмич (1897), „Кому в Лодзи жить хорошо (пародия-шутка)” [Kuz'micz (1897), „Komu w Łodzi żyt' chorocho (parodija-szutka)”], *Łodzinskij Listok*, nr 27, 2/14 lutego; nr 28, 4/16 lutego; nr 30, 6/18 lutego; nr 31, 7/19 lutego; nr 39, 16/28 lutego; nr 40, 18 lutego / 2 marca; nr 45, 23 lutego / 7 marca; nr 52, 4/16 marca; nr 53, 5/17 marca.
- Одоевцева, И. (1988), *На берегах Невы*, Художественная литература, Москва [Odojewcewa, I. (1988), *Na bieriegach Niewy*, Chudożestwiennaja litieratura, Moskwa].
- Одоевцева, И. (1989), *На берегах Сены*, Художественная литература, Москва [Odojewcewa, I. (1989), *Na bieriegach Sieny*, Chudożestwiennaja litieratura, Moskwa].
- Северянин, И. (1934), *Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах*, Белград, Издание автора [Siewierianin, I. (1934), *Medaliony. Soniety i wariacyi o poetach, pisatielach i kompozitorach*, Biełgrad, Izdanije awtora].
- Северянин, И. (2021), *Апучтин* [Siewierianin, I. (2021), *Apuchtin*], [w:] Anna Bednarczyk, „Medaliony” Igora Siewierianina. *Wydanie krytyczno-translatologiczne*, Wyd. UŁ, Łódź: 80.
- Северянин, И. (2021), *Блок* [Siewierianin, I. (2021), *Błok*], [w:] Anna Bednarczyk, „Medaliony” Igora Siewierianina. *Wydanie krytyczno-translatologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź: 100.
- Северянин, И. (2021), *Виснапу* [Siewierianin, I. (2021), *Wisnapu*], [w:] Anna Bednarczyk, „Medaliony” Igora Siewierianina. *Wydanie krytyczno-translatologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź: 154.
- Сказ [Skaz] (1898), *Desideria*, „Łodzinskij Listok”, nr 264, 13/25 grudnia.
- Тувим, Ю. (1964), *О Гришке-врунишке и его тете* (tłum. Елена Благинига), [w:] Юлиан Тувим, *Детям*, Детская литература, Москва: 36 [Tuwim, Ju. (1964), *O Griszkie-wruniszkie i jego tietie* (tłum. Jelena Błaginiga), [w:] Julian Tuwim, *Dietiam*, Dietskajaja litieratura, Moskwa: 36]

- Федоров, А. (1953), *Введение в теорию перевода*, Изд. литературы на иностранных языках, Москва [Fiedorow, A. (1953), *Wwiedienijew teoriju pieriewoda*, Izd. litieratury na inostrannych jazykach, Moskwa].
- Чуковский, К. (2012), *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 3, Агенство ФТМ, Москва [Czukowskij, K. (2012), *Sobranijesoczinienij w piatnadcati tomach*, t. 3, Agienstwo FTM, Moskwa].
- Чуковский, К.; Федоров, А. (1930), *Искусство перевода*, Academia, Ленинград [Czukowskij, K.; Fiedorow, A. (1930), *Iskusstwo pieriewoda*, Academia, Leningrad].

ABSTRAKT

W niniejszym artykule teksty literackie zostały rozpatrzone pod kątem realizacji w nich charakterystycznej dla tekstów specjalistycznych funkcji informacyjnej. Wskazano również na występowanie w tekstach literackich, a przede wszystkim w utworach poetyckich, takich elementów specjalnych, jak realia, nazwy własne, terminy. Zwrócono uwagę na wiersze poświęcone zagadnieniom specjalistycznym, jak w wypadku ody Łomonosowa o korzyści płynącej ze szkła. Wnioski płynące stąd dla przekładu dotyczą przede wszystkim dążenia do odwzorowania w tłumaczeniu funkcji pełnionej przez „łańcuchy i siatki” wspomnianych elementów, ze szczególnym uwzględnieniem funkcji informacyjnej. Takie spojrzenie na tekst i przekład pozwala rozpatrywać ostatni z nich w kontekście translacji specjalistycznej, a odwracając tę myśl, można traktować tłumaczenie tekstów specjalistycznych jak pracę twórczą.

Słowa kluczowe: przekład, poezja, tekst specjalistyczny

ABSTRACT

Translation of Poetry in the Perspective of Specialist Translation

The article considers literary texts from the point of view of their realisation of the informational function characteristic of specialised texts. The occurrence of such special elements as realia, proper names, terms in literary texts, and especially in poetic works, has also been pointed out. Attention was drawn to poems devoted to specialised issues, as in the case of Lomonosov's ode on the benefit of glass. The conclusions to be drawn from this for translation concern first and foremost the endeavour to reproduce in translation the function performed by the 'chains and grids' of the aforementioned elements with a particular focus on the informative

function. Such a view of text and translation allows the latter to be considered in the context of specialised translation, and by reversing this thought one can treat the translation of specialised texts as a creative work.

Keywords: translation, poetry, specialist text