

KATARZYNA JASTRZĘBSKA  
Uniwersytet Jagielloński

W powieści mówi przeciętny człowiek.  
Lecz każe mu mówić geniusz pisarza.

Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*

### RODZINA JOŁTYSZEWÓW, CZYLI PRZEKŁAD „ROZCHWIERUTANY”

Zaledwie rok temu, prezentując sylwetkę współczesnego rosyjskiego prozaika, przedstawiciela tzw. nowego realizmu Romana Sienczina (ur. 1972), i omawiając przy kilku okazjach rosyjską recepcję jego twórczości<sup>1</sup>, wyraziłam nadzieję, że utworami pisarza zainteresują się również polskie wydawnictwa. Tak też się stało. W październiku 2015 roku nakładem wydawnictwa Noir Sur Blanc ukazała się powieść *Rodzina Jołtyszewów (Елтышевы)* w tłumaczeniu Magdaleny Hornung, autorki niedawnych dwu przekładów prozy Michaiła Szyszki-  
na<sup>2</sup>. Do rąk polskiego odbiorcy trafiła zatem najważniejsza jak dotąd powieść Sienczina, utwór, który stał się przedmiotem burzliwych polemik w gronie rosyjskich literaturoznawców, samego zaś pisarza uczynił rozpoznawalną postacią współczesnego życia literackiego w Rosji.

<sup>1</sup> Zob. K. Jastrzębska, *Proza Romana Sienczina oczami rosyjskiej krytyki. Ustalenia wstępne*, w: A. Skotnicka, J. Świeży (red.), *Od modernizmu do postmodernizmu. Literatura rosyjska XX–XXI wieku*, Scriptum, Kraków 2014; K. Jastrzębska, „Народ и так борется за жизнь, зачем ему эта тоска смертная?” — „Елтышевы” Романа Сенчина, w: P. Fast (red.), *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji. Idee/problemy/tematy*, „Śląsk”, Katowice 2015; K. Jastrzębska, *Депрессивная проза Романа Сенчина*, w: *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich* (w druku).

<sup>2</sup> M. Szyszkin, *Włos Wenery*, przeł. M. Hornung, Noir Sur Blanc, Warszawa 2008; M. Szyszkin, *Nie dochodzą tylko listy nienapisane*, przeł. M. Hornung, Noir Sur Blanc, Warszawa 2013.

Za ważny pretekst do dalszych ustaleń, to znaczy analizy polskojęzycznej wersji utworu, uznają oceny, jakie powieści Sienczina wystawili rosyjscy literaturoznawcy, krytycy, literaci. W wypowiedziach tych dominuje pogląd, zgodnie z którym pisarz przedstawia upadek rosyjskiej prowincji, tragiczny efekt przemian społecznych, gospodarczych i politycznych lat 90. XX wieku. Ich ofiarą staje się rodzina Joltyszewów, reprezentująca miliony podobnych sobie członków rosyjskiego społeczeństwa, poddanego eksperymentowi przemian ustrojowych.

Mnie natomiast zdecydowanie bliższa jest taka interpretacja utworu, która punkt ciężkości przenosi nie tylko na świat zewnętrzny bohaterów — jak czyni zdecydowana większość rosyjskich komentatorów (i co powieliła informacja zawarta na okładce polskiego wydania<sup>3</sup>) — lecz także na świat wewnętrzny. Innymi słowy, w sposobie odczytania utworu Sienczina podążam za tymi, relatywnie nielicznymi opiniami rosyjskiej krytyki literackiej, która przyczyn tragedii opisanej w utworze upatruje nie tylko we współczesnych realiach życia rosyjskiej prowincji, ale zwraca również uwagę na portretowanych w powieści bohaterów<sup>4</sup>. Postrzeganie *Rodziny Joltyszewów* (by chwilowo pozostać przy polskim tytule powieści) w kategoriach prozy o charakterze wyłącznie czy też głównie interwencyjnym, publicystycznym, rozliczeniowym ogranicza spektrum pytań o powody opisanego w utworze dramatu. W efekcie zaś marginalizuje lub wręcz unieważnia pytanie, w jakim stopniu przedstawiona w nim sytuacja jest wynikiem reprezentowanej przez bohaterów postawy życiowej. Zasadności polemiki z poglądem, jakoby powieść była historią zwykłej rosyjskiej rodziny, która w nowych warunkach ekonomicznych ulega, niezależnie od własnej woli i starań, społecznej degradacji, upatruję, między innymi, w strukturze narracyjnej utworu. Dlatego głównie, że charakteryzuje ją silna subiektywizacja świata przedstawionego, co oznacza, że źródłem wiedzy odbiorcy o intelek-

<sup>3</sup> „Epos o zwykłej rosyjskiej rodzinie, która — w nowych warunkach ekonomicznych, po upadku ZSRR — ulega społecznej degradacji. Po utracie pracy, a tym samym mieszkania w mieście, wpada w straszliwy, choć absolutnie realny świat rosyjskiej wsi w głębi kraju [...]. Sienczin jest okrutny i nie oszczędza nikogo. Opisuje spokojnie, niemal w tonie gawędy, jak jego bohaterowie tracą najpierw ludzką twarz, a potem życie w tej swego rodzaju szkole przetrwania. [...] pozornie mało istotne zdarzenia układają się w dramatyczny ciąg wiodący do nieuniknionej tragedii”, R. Sienczin, *Rodzina Joltyszewów*, przeł. M. Hornung, Noir Sur Blanc, Warszawa 2015.

<sup>4</sup> Zob. И. Роднянская, *Под Атридов*, „Вопросы литературы” 2010, nr 3.

tualnych, aksjologiczno-emocjonalnych i wolicjonalnych składnikach świadomości działających postaci są w dużej mierze one same<sup>5</sup>. Jak zauważa Irina Rodnjanska:

Все повествование дано исключительно „в кругозоре” Елтышевых: старших — родителей — и вывезенного в деревню их недотепы-сына [...]. Изнутри проживаемые ими события повествователь только помечает календарными датами, к финишу все ускоряющими бег. Сам же окунается в „физику” своих персонажей, мускульно переселяется в них, сливается с их телесными рефлексамии [...]<sup>6</sup>.

Jonathan Culler podkreśla, że „jest wiele czynników zmiennych, z których każdy przesądza o efektach narracji”<sup>7</sup>, a kilka z wielu kluczowych pytań wskazujących na istotne różnice brzmi następująco: „Kto mówi?”, „Kto mówi do kogo?”, „Kto kiedy mówi?”, „Kto mówi jakim językiem?”, „Jaki jest autorytet mówiącego?”<sup>8</sup>. Analizując wypowiedzi rosyjskich literaturoznawców poświęcone powieści Sienczina, trudno o inny wniosek niż taki, że zdecydowana większość badaczy nie zwraca uwagi na kompozycję narracyjną utworu, a pojedyncze wnioski na jej temat ogniskują się wokół kwestii „Kto mówi jakim językiem?”<sup>9</sup>. Tymczasem, jak pisze Dorota Korwin-Piotrowska:

Nie istnieje świat przedstawiony „instant” — sproszkowany i łatwo rozpuszczalny w dowolnym słowie [...]. Narracja literacka jest [...] sposobem przekazywania nam jedynej wiedzy, jaką możemy uzyskać na temat oryginalnego, przedstawionego w danym tekście epickim, świata. Co więcej: narracja sama jest tą wiedzą<sup>10</sup>.

Twierdząc, że *Rodzinę Jołtyszewów* cechuje wyraźna subiektywizacja świata przedstawionego, mam na myśli sytuację, w której kom-

<sup>5</sup> Na tę cechę utworu zwraca również uwagę Galina Popowa, zob. Г.П. Попова, *Субъективация повествования в словесно-художественной организации современного прозаического текста*, „Ученые записки Забайкальского государственного университета. Филология, история, востоковедение” 2010, nr 3, <http://cyberleninka.ru/article/n/subektivatsiya-povestvovaniya-v-slovesno-hudozhestvennoy-organizatsii-sovremennogo-prozaicheskogo-teksta> (25.01.2016).

<sup>6</sup> И. Роднянская, *Род Атридов...*, s. 276–277.

<sup>7</sup> J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 101.

<sup>8</sup> Tamże, s. 101–104.

<sup>9</sup> Zob. пр. И. Роднянская, *Род Атридов...*; Е. Сафронова, *Зверь в поисках человека*, „Знамя” 2012, nr 4.

<sup>10</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka — przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 90.

petencje trzecioosobowego narratora<sup>11</sup> zostają ograniczone poprzez ich połączenie w składniową całość z wypowiedziami postaci. Za przejaw „żywołu osobowego”<sup>12</sup> w analizowanej powieści uznać należy dominację mowy pozornie zależnej, czyli takiego typu narracji, który „zawiera wewnątrz zdania narratora niemal dosłowny zapis słów innej osoby — zarówno jeśli chodzi o szyk, jak i dobór wyrazów (a więc i wszelkie stylistyczne właściwości związane z emocjami, zakresem wiedzy, wiekiem, przynależnością do grupy społecznej czy psychiką postaci)”<sup>13</sup>. Oznacza to, że czytelnik (a zatem również badacz i tłumacz) konsekwentnie odsyłany jest do świadomości poszczególnych postaci; że w utworze rekonstruowany jest, najogólniej mówiąc, ich stan wewnętrzny, motywy, które powodują ich czynami.

Korzystając z ustaleń Borisa Uspienskiego, możemy zatem stwierdzić, że w powieści mamy do czynienia z silnie zaakcentowanym „wewnętrznym punktem widzenia”<sup>14</sup>, którego sygnałem formalnym są *verba mentalis*. Jako przykład niech posłuży inicjalne zdanie powieści:

Подобно многим своим сверстникам, Николай Михайлович Елтышев большую часть жизни считал, что нужно вести себя по-человечески, исполнять свои обязанности, и за это будешь вознаграждаться<sup>15</sup>.

Jednak powieść Sienczina jest przypadkiem bardziej złożonym niż utwór, w którym występuje tylko jeden punkt widzenia. O ocenie rzeczywistości otaczającej bohaterów, ich stanie emocjonalnym, sposobie wnioskowania, hierarchii wartości, światopoglądzie etc. powiadają nie tylko (choć głównie) oni sami, lecz również trzecioosobowy narrator. Na jego — czyli zewnętrzny — punkt widzenia orientuje odbiorcę albo obecność określeń typu „zrobił”, „powiedział”, które sugerują obiektywizację opisu, emocjonalne niezaangażowanie auktorialnego narratora, albo niewystępowanie w danym fragmencie

<sup>11</sup> D. Korwin-Piotrowska w opracowaniu *Poetyka...*, s. 93, zwraca uwagę, że „W szkolnych opracowaniach mówi się w przypadku narracji autorskiej o narracji trzecioosobowej, co jest wyrażeniem dosyć niefortunnym, bo zawężającym obraz. Narracja ta może posługiwać się różnymi formami gramatycznymi [...]”. Mając świadomość punktu widzenia badaczki, pozostają jednak przy określeniu narracja trzecioosobowa lub narrator w 3. osobie.

<sup>12</sup> M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Universitas, Kraków 2011, s. 9.

<sup>13</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka...*, s. 99.

<sup>14</sup> B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, przeł. P. Fast, „Śląsk”, Katowice 1997, s. 124.

<sup>15</sup> P. Сенчин, *Елтышевы*, ЭКСМО, Москва 2009, s. 5, podkreślenia — K.J. Pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania powieści, stronę wskazuję w tekście.

stylistycznych właściwości języka postaci. Oto jeden z przykładów, obrazujący protokolarny sposób referowania zdarzeń przez narratora w trzeciej osobie: „Встала, сняла с буфета коробку с лекарствами, отыскала корвалол. Накапала в рюмку, развела водой. Ушла в комнату, включила телевизор” (s. 170).

O subiektywizacji świata przedstawionego powieści decydują również dwa inne rozwiązania narracyjne. Pierwsze polega na stosowaniu mowy niezależnej, kiedy narrator wiernie cytuje słowa poszczególnych postaci, a cudzysłów wskazuje wydzielenie ich słów jako „cudzych”, na przykład: „[...] иногда говорили с усмешкой: ‘Философ растет. Все думает’” (s. 41). Drugi sposób polega na sygnalizowaniu ograniczonej, niepełnej lub niepewnej wiedzy narratora, na co wskazują operatory typu: „какой-то”, „кажется”, „то-ли”. Przykład: „В последний месяц Николай Михайлович несколько раз сюда приезжал — привозил **кой-какие** вещи [...]” (s. 33); „Она все больше зацикливалась на своей болезни. Привозила из города **какие-то** витамины, пищевые добавки, брошюрки” (s. 258); „Они, **кажется**, были рады, что Валентина Викторовна уволилась” (s. 58); „Николай [...] **То-ли** сам раскаивался [...], **то-ли** старался убедить” (s. 190)<sup>16</sup>.

Identyfikacja mówiącego podmiotu, śledzenie momentów zmiany punktu widzenia, wchodzenia narratora w perspektywę raz jednej, raz drugiej postaci — to działania rudymen tarne, niezbędne dla analizy i interpretacji przekładu powieści Sienczina na język polski. Jeśli bowiem w utworze dominuje wewnętrzny punkt widzenia lub, mówiąc inaczej, przeplatają się coraz to inne, za każdym jednak razem konkretne, osobowe perspektywy (zjawisko fokalizacji), ważne jest, aby analiza przekładu uwzględniała tę cechę utworu. Również dlatego, że jak podkreśla Galina Popowa:

Субъективизация повествования — есть отражение «языкового сознания», и всякий выход за нормы литературного языка ставит перед автором и читателем задачу включения собранных форм речи в одно художественно-языковое сознание<sup>17</sup>.

Wychodząc od myśli Michaiła Bachtina, że: „Podstawowym, swoistym przedmiotem gatunku powieściowego decydującym o jego stylistycznej niepowtarzalności jest człowiek mówiący i jego sło-

<sup>16</sup> Podkreślenia moje — K.J.

<sup>17</sup> Г. П. Попова, *Субъективизация повествования в словесно-художественной...*

wo”<sup>18</sup>, zaproponowana tu analiza przekładu zostanie przeprowadzona zgodnie z zasadą mówiącą, że „wszystkie zabiegi stylistyczne mają konsekwencje semantyczne”<sup>19</sup>. Refleksja nad polską wersją *Rodziny Jołtyszewów* uwzględnić zatem będzie zjawiska związane ze strukturą narracyjną utworu oraz słownictwo, semantyczne środki językowe, zjawiska morfologiczne i składniowe ukształtowanie wypowiedzi. O charakterystyce członków rodziny Jołtyszewów — Nikołaja Michajłowicza, Walentyny i Artioma, przesądza bowiem nie tylko suma ich działań i zaniechań, lecz także sposób posługiwania się językiem, który odzwierciedla ich rzeczywistość — wiedzę, system wartości i system norm. A zatem, raz jeszcze sięgając do rozważań autora *Problemów literatury i estetyki*, „nie interesuje nas język powieści jako system abstrakcyjnych kategorii, lecz język nasycony ideologicznie, język jako światopogląd, a nawet jako konkretny pogląd [...]”<sup>20</sup>.

Postacią, której językowa i percepcyjna charakterystyka ulega w polskim przekładzie najdalej idącym przekształceniom, jest Nikołaj Michajłowicz Jołtyszew. Pięćdziesięcioletni były kapitan milicji, usunięty ze stanowiska za dokonane przestępstwo, jest człowiekiem szorstkim i nawykłym do nadużywania władzy. Bliskich — syna i żonę — traktuje przedmiotowo, a rozczarowanie rodziną i niechęć wobec małżonki stanowią silny akcent jego przemyśleń:

[...] вспомнилась его собственная жена — [...] полная, [...] с окаменелогрующим выражением на лице. „А ведь девчонкой была...” Когда была?.. Лет тридцать назад. А потом потекло, потекло и нечего вспомнить, нечему удивляться... И не поймешь, когда вместо девчонки, от которой не отлипал, рядом оказалось привычное, необходимое, но неинтересное существо. Жена (s. 16).

Już ten wyimek z powieści każe zastanowić się nad zasadnością dokonanej przez tłumaczkę zmiany, którą ilustruje poniższy przykład. Dodajmy jeszcze, że fragment utrzymany jest w mowie pozornie zależnej: na punkt widzenia postaci wskazuje sformułowanie „жена взвыла”; gdyby powiedziane było „жена Елтышева взвыла” — wypowiedź należałoby przypisać narratorowi w 3. osobie.

Когда в последний раз обходили пустые, посветлевшие комнаты, жена **взвыла**, как на похоронах, повалилась. [...] (s. 34).

<sup>18</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 171.

<sup>19</sup> D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka...*, s. 299.

<sup>20</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 96.

Kiedy po raz ostatni obchodzili puste, rozjaśnione pokoje, żona z a ł k a ł a jak na pogrzebie i przewróciła się (s. 31)<sup>21</sup>.

Użyty w oryginale czasownik „ВЗВЫТЬ”, analogicznie do polskiego czasownika „zawyć”, używany jest w odniesieniu do niektórych zwierząt w znaczeniu „wydawać głos przeciągły, jednostajny, zawodzący”, lub mówiąc o zachowaniu ludzi: „głośno, przeraźliwie krzyczeć, wrzeszczeć; płakać głośno, żałośnie”<sup>22</sup>. Zamiana „ВЗВЫТЬ” — „łkać” skutkuje przesunięciami w obszarze semantyki i stylistyki. „Łkać” to tyle, co „wydawać w czasie płaczu krótkie, urywane dźwięki spowodowane przyspieszonym, nieregularnym oddechem; szlochać”<sup>23</sup>. Wprowadzenie czasownika „łkać” pozbawia polskiego odbiorcę skojarzeń animizacyjnych, gdyż zgodnie z polską normą językową określenie to stosowane jest wyłącznie w odniesieniu do człowieka. Zmiana wpływa na sposób postrzegania bohatera, sugeruje korzystanie przez niego z repertuaru środków językowych, który jest mu w istocie obcy. Jołtyzew bowiem nie należy do ludzi wrażliwych, delikatnych, z rozwagą dobierających słowa, nie sięga po eufemizmy czy zdrobnienia, których „najczęściej występującą, niejako ‘przyrodzoną’ barwą emocjonalną [...] jest pieśczołliwość, czułość”<sup>24</sup>. Autorka polskiej wersji powieści, wyraźnie abstrahując od całościowej charakterystyki postaci Jołtyzewa, dokonuje również wielu innych zmian, co ilustrują kolejne przykłady. Pierwszy jest zapisem dialogu pomiędzy Nikołajem Michajłowiczem i jego żoną Walentyną, drugi — słowną reakcją ojca na postawę syna Artioma, wyraźnie niezainteresowanego pracą w milicji:

— Ну и как, как ты себе это представляешь?! — негодовала Валентина Викторовна. — Я буду пойло разбавлять, таскать алкашам?

— А что ты-то сама предлагаешь? Как дом ставить? Бензин вон растет, продукты... Хлеб с селедкой нам ж р а т ь, что ли? (s. 190)

— I jak ty to sobie wyobrażasz? — Walentyna Wiktorowna była oburzona. — Ja mam szykować tanie chlania dla pijusów?

— A co proponujesz? Za co dom budować? Benzyna drożeje, żywność... Chleb ze śledziem mamy ć p a ć? (s. 160)

<sup>21</sup> R. Senczin, *Rodzina Jołtyzewów*, przeł. M. Hornung, Oficyna Literacka Noir Sur Blanc, Warszawa 2015. Inne cytaty polskiego przekładu powieści również pochodzą z tego wydania, stroną każdorazowo wskazuję w tekście.

<sup>22</sup> M. Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego*, t. III, PWN, Warszawa 1981, s. 791–792.

<sup>23</sup> M. Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego*, t. II, PWN, Warszawa 1979, s. 73.

<sup>24</sup> H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, PWN, Warszawa 1959, s. 45.

Sytuacja dialogowa jest następująca: Jołtyszew usiłuje przekonać Walentynę do zajęcia się sprzedażą alkoholu. Żona z kolei, obawiając się opinii innych (na wsi handlowanie spirytusem jest równoznaczne z zajmowaniem najniższej pozycji w hierarchii społecznej), początkowo stanowczo odrzuca propozycję męża. Jołtyszew, ripostując, przekonuje, że konsekwencją odmowy będzie brak środków na realizację planów (budowa domu) i konieczność kolejnych wyrzeczeń; mówi: „Хлеб с селедкой [...] жрать”, czyli tyle co: „chleb ze śledziem [...] żreć”. Magdalena Hornung tłumaczy tę frazę inaczej: „chleb ze śledziem [...] ćpać”. Trudno zaprzeczyć, że w powszechnej językowej świadomości Polaków słowo „ćpać” kojarzone jest z przyjmowaniem narkotyków i innych środków odurzających. Jego inne jeszcze znaczenie (z kwalifikatorem „rubaszne”) odnotowuje na przykład *Słownik polszczyzny potocznej*: „jeść dużo, żarłocznie, łapczywie”<sup>25</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że tłumaczka podjęła błędną decyzję, dlatego że, po pierwsze, Jołtyszew mówi rubasznie, wulgarnie o samej czynności jedzenia, a nie o jej intensywności, po drugie — decyzja pociąga za sobą, i to po raz kolejny, redukcję efektu animizacyjnego, co wpływa na zmianę emocjonalnego nacechowania wypowiedzi bohatera.

Następny fragment ilustruje replikę Jołtyszewa w dialogu z synem Artiomem:

— Ха-ха! Значит, ментом тебе в падлу быть? Хорошо. Хорошо - о - о ... А на какие ш и ш и ты двадцать пять лет жил, питался, пиво пил, девкам мороженое покупал? А? Не на ментовские? И как? Не в падлу было?.. — Елтышев медленно пошел к сыну. — А? (s. 185).

— Ha! To znaczy, być gliną to dla ciebie p o r u t a? Świetnie. To za jaki h a j s przez dwadzieścia pięć lat żyłeś, jadłeś, piwo piłeś, dziewczuchom lody kupowałeś? Co? Nie za gliński? I co? To nie był o b c i a c h? — Jołtyszew powoli zbliżył się do syna. — Co? (s. 185).

Zacznę od określenia „hajs”, którego użycie w przekładzie budzi moje największe wątpliwości, by nie powiedzieć — sprzeciw. „Hajs” lub „haje” to zgodnie z informacją zawartą w *Słowniku polszczyzny potocznej* rubaszne, żartobliwe określenie pieniędzy, gotówki<sup>26</sup>. Używane jest jednak głównie przez ludzi młodych, i — jak podaje z kolei internetowy *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*: „[...] związa-

<sup>25</sup> J. Anusiewicz, J. Skawiński, *Słownik polszczyzny potocznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 1998, s. 48.

<sup>26</sup> Tamże, s. 278.



nych z Hip Hopem”<sup>27</sup>. Słowo to pojawia się na przykład w piosence Doroty Masłowskiej *Haj\$* z płyty zatytułowanej *Mister D.* (2014). Utwór uznać można za przykład hybrydowej odmiany gatunkowej, mieszanki hip-hopu i elektro-popu. Oto fragment:

Nie chcę, nie chcę z kiełbasą  
I nie chcę, nie chcę z masłem  
Zrób mi kanapki z hajsem, ze smalcem  
I z hajsem  
I z hajsem<sup>28</sup>.

Wątpić należy, aby pięćdziesięcioletni kapitan milicji posługiwał się słowem obcej mu pokoleniowo i światopoglądowo grupy. „Hajs” występuje w przekładzie jako odpowiednik zwrotu mowy potocznej na granicy normatywności (tzw. просторечие): „А на какие шиши [...]?” , który pełni funkcję pytania o źródło finansowania czegoś, i można go było przetłumaczyć na kilka sposobów. Albo neutralnie: „A za jakie pieniądze [...]?” — wszak nie zawsze w przekładzie udaje się równoległe zachowanie nacechowania stylistycznego (stąd zabiegi kompensacyjne), albo z użyciem innego, potocznego, jednak rozpowszechnionego w polszczyźnie określenia pieniędzy, np. „za czyją/jaką kasę [...]?” , albo stosując końcówkę czasu przeszłego połączoną ze spójnikiem „że” — „A za co żeś [...]?”. Rozwiązanie Hornung po raz kolejny zniekształca charakterystykę Jołtyszewa, który w przekładzie staje się rodzicem nieco groteskowym — w pogoni za byciem zawsze na czasie, zapożycza wyrażenia grupy wiekowej syna.

W analizowanym fragmencie Jołtyszew dwukrotnie używa sformułowania pochodzącego ze slangu przestępczego „в падлу”, które znaczy tyle, co: „нечестно, не годится, плохо, позорно, стыдно”. Przekład zmienia nacechowanie stylistyczne: obydwie użyte przez tłumaczkę słowa — „poruta” i „obciach” — należąc do stylu potocznego języka polskiego<sup>29</sup>, uniemożliwiają rozpoznanie istotnej cechy postaci, takiej mianowicie, że w sposobie formułowania poglądów o otaczającej rzeczywistości Jołtyszew spontanicznie sięga po słownictwo marginesu społecznego, ludzi związanych z grupami przestępczymi.

<sup>27</sup> <http://www.miejski.pl/slowo-Hajs> (11.01.2016).

<sup>28</sup> <https://teksciory.interia.pl/mister-d-dorota-maslowska-haj-tekst-piosenki,t,644458.html> (14.02.2016).

<sup>29</sup> Zob. np. *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, opracowanie: A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 380.

Przypomnijmy też, że były kapitan milicji dwukrotnie posługuje się zwrotem „в падлы”. Ważne, aby to dostrzec, ponieważ powtórzenia są bodaj najintensywniejszą cechą organizacji języka analizowanej powieści. Efekty i cele zagęszczania struktur składniowych, czyli wprowadzenia tego samego elementu, są różne: mogą wzmacniać czynność opisywaną, podkreślać, kto jest jej wykonawcą, eksponować odcienie emocjonalne, budować nastrój<sup>30</sup>. Jak zauważają Bożena Chrzastowska i Seweryna Wysłouch: „O stylu utworu literackiego często decyduje ukształtowanie składniowe: rodzaj i budowa zdań, sposób ich łączenia, powtarzalność niektórych elementów. [...] składnia służy nie tylko logicznemu rozwijaniu myśli, służy także poetyckiej ekspresji. Odejdźcie od normy językowej [...], zagęszczenie niektórych struktur składniowych [...] staje się dodatkowym sygnałem ważności: eksponuje elementy istotne dla wymowy dzieła i koncentruje na nich uwagę czytelnika”<sup>31</sup>.

Powtórzenie jako cecha idiolektu postaci, szczególnie w utworach prozatorskich, może również wskazywać na jej status społeczny i zawodowy, charakteryzować mentalność, emocjonalność, poziom intelektualny. Jeśli bowiem zgodzić się, że umiejętność odwrotna, czyli swoboda i trafność w korzystaniu z bogactwa konstrukcji synonimicznych, eksponuje takie cechy, jak erudycja, przywiązanie do precyzji i porządku myślowego, głęboka świadomość językowa, refleksyjność, ale też zdradzające umiejętność dystansowania się, poczucie humoru i zamiłowanie do zabawy słownej — to powtórzenie jako element językowej charakterystyki postaci może wskazywać na brak tego rodzaju cech. Jołtyzewowie — ojciec, matka i syn — to ludzie niezdolni dostrzegać różnorodność i nieoczywisty status zjawisk pozornie identycznych, a fakt, że najczęściej nie zastanawiają się nad prawdziwymi powodami i przyczynami zjawisk, sprowadza wszelkie ich reakcje do poziomu emocjonalnego, podporządkowanego impulsom i instynktom.

W jaki sposób polska tłumaczka interpretuje status powtórzenia jako cechy charakterystyki postaci analizowanej powieści, ilustruje nie tylko poprzedni, ale i kolejny przykład:

Постепенно росло, обострялось раздражение. Раздражала съжившаяся от вещей и выросших сыновей, располневшей жены квартира: раздражало гудение газовой колонки, которой когда-то, после житья

<sup>30</sup> H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska...*, s. 220.

<sup>31</sup> B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, WSiP, Warszawa 1978, s. 105, podkreślenia — K.J.

в баракe, так радовались; р а з д р а ж а л а служба, однообразная, отупляющая, несмотря на все усилия, не приносящая нормальных денег; р а з д р а ж а л и дорогие машины на улицах, нарядные витрины, пестрые людские ручки на тротуарах. И самое обыденное р а з д р а ж а л о — каждый вечер, раздевшись, ложиться в кровать, зная, что уснет нескоро, еда р а з д р а ж а л а, вся какая-то невкусная, пресная, но которую необходимо запихивать в рот, разжевывать попорченными зубами, глотать; шнурки р а з д р а ж а л и, выщербленная бетонная лестница в подъезде... (s. 8).

Pomału narastała w nim i r y t a c j a. I r y t o w a ł o go mieszkanie skurczone od nadmiaru sprzętów, wyrosniętych synów i żony, która się roztyła. I r y t o w a ł o buczenie piecyka gazowego, a przecież tak się nim cieszyli po tym, jak już nie musieli gnieździć się w baraku. I r y t o w a ł a praca, jednostajna, ogłupiająca i mimo wszelkich starań nieprzynosząca godziwych pieniędzy. I r y t o w a ł y drogie samochody na jezdniach, bogate wystawy i barwne potoki ludzi na chodnikach. To, co najzwyklejsze też go i r y t o w a ł o — rozbieranie się co wieczór, kładzenie się do łóżka ze świadomością, że nieprędko się zaśnie, i jedzenie jakieś takie bez smaku, które trzeba wypychać do ust, żuć zepsutymi zębami, przełykać. I r y t o w a ł y go sznurowadła i wyszczerbione betonowe schodki przed wejściem (s. 9).

W przekładzie za synonim rosyjskiego rzeczownika „раздражение” Hornung uznała polski rzeczownik „irytacja”, a rosyjskiego czasownika „раздражать” — polski czasownik „irytować”. Przytoczony cytat pochodzi z początkowych fragmentów pierwszego rozdziału powieści. Czytelnik zatem już na wstępie otrzymuje ważną wskazówkę interpretacyjną: Jołtyszew to człowiek zagniewany, pełen napięcia i niepokoju, taki, który w każdej chwili może wybuchnąć. „Раздражать” znaczy bowiem tyle, co „drażnić, denerwować, gniewać”.

Jeśli ograniczyć się wyłącznie do wymogu odpowiedniości semantycznej, tłumaczenie można uznać za dopuszczalne, tym bardziej że, jak dowodzą polscy językoznawcy zajmujący się kategorią oceny w strukturze konceptualnej polskich nazw uczuć z klasy semantycznej „gniewu”<sup>32</sup>, określenia „w irytacji”, i „w rozdrażnieniu” są ocenami tego samego rodzaju, posiadają charakter sensoryczny (podobnie jak „w złości”, „we wściekłości”)<sup>33</sup>. Jednak w prozie literackiej i jej przekładach — raz jeszcze powołam się na myśl Bachtina — „nie interesuje nas język powieści jako system abstrakcyjnych kategorii”, lecz słowo rekonstruowane, istniejące w ścisłym związku z mikro- i makrostyli-

<sup>32</sup> A. Mikołajczuk, *Problem ocen w analizie wybranych polskich nazw uczuć z klasy semantycznej gniewu*, w: I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz (red.), *Język a kultura*, t. 14, *Uczucia w języku i tekście*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000, s. 121.

<sup>33</sup> Tamże.

styką utworu. Decyzja tłumaczki o zastąpieniu „(roz)drażnienia” „irytacją” wskazuje na niedostateczne uwzględnienie interpretacji kontekstowej, która „zmierza do tego, by dla elementów danego poziomu struktury – np. stylistycznego – odnaleźć obszar odpowiadających im reguł i dyrektyw, jak i ekwiwalentny zasób leksykalny”<sup>34</sup>.

Cytowany fragment utrzymany jest w mowie pozornie zależnej, a zatem odsyła odbiorcę do określonego, subiektywnego, bo należącego do bohatera, sposobu myślenia, postrzegania, odczuwania, nazywania etc. Jołtyuszewa charakteryzuje niski poziom wykształcenia, ubogi zasób słownictwa oraz z rzadka jedynie i z trudem kontrolowana emocjonalność. Te i inne, wskazane wcześniej, cechy bohatera każą wątpić, by sięgał on do pokładów języka o łacińskim źródłosłowie, a zatem określił typu „irytować” (łac. *irrito*), „irytacja” (łac. *irritatio*), które implikują określoną, jednak zdecydowanie obcą Jołtyuszewowi kulturę języka.

Kolejny analizowany przykład ilustruje dwa rodzaje zmian w przekładzie: na poziomie narracji i na poziomie stylistyki (częściowa redukcja powtórzenia):

Ставни в комнате, где лежал сын, были прикрыты, а рамы окна растворены, но все равно было душно и жарко. Пахло чем-то прокисшим. Устало, однотонно жужжали мухи, и так же устало и однотонно поскуливало в кровати ребенок (s. 202).

W pokoju było duszno i gorąco mimo otwartego okna i przysłoniętych okienic. Czuć było czymś kwaśnym. O spale i monotonna brzęczały muchy, równie monotonna popłakiwało dziecko w łóżeczku (s. 169).

W zacytowanym, a w oryginale wydzielonym akapitem fragmencie tekstu, sytuacja przedstawiona jest z punktu widzenia Artioma, bo tylko on, nie zaś narrator w 3. osobie, może powiedzieć o dziecku leżącym w łóżeczku – „syn”. W przekładzie, za sprawą opuszczenia fragmentu: „где лежал сын”, radykalnej zmianie ulega perspektywa narracyjna – sytuacja nie jest ukazana z punktu widzenia postaci, lecz trzecioosobowego narratora. Co więcej, tłumaczka zmienia nie tylko tego, „kto mówi”, ale również „sposób, w jaki mówi”: powtórzone w oryginale „устало и однотонно” w przekładzie skompromowano do „monoton-

<sup>34</sup> B. Sienkiewicz, „Obrazy języka” w tłumaczeniu prozy powieściowej, w: E. Balcerzan (red.), *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warsawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 229.

nie”, a animizacyjne „поскуливать” (*щенок, собака поскуливает*) zneutralizowano, wprowadzając określenie „popłakiwać”.

Należy stwierdzić, że Hornung decyduje się na tego rodzaju interwencje nie tylko we fragmentach utrzymanych w mowie pozornie zależnej, lecz również w odnarratorskich partiach tekstu, co ilustruje kolejny przykład:

[...] вынося из комнаты развалившийся стол (его место должна занять часть стены из квартиры), Николай Михайлович не верил, да и не желал верить, что теперь это дом для его семьи (s. 33–34).

[...] wynosząc rozchwierutany stół (jego miejsce miała zająć część regału), Nikołaj wciąż nie wierzył i nie chciał wierzyć, że to teraz dom dla jego rodziny (s. 31).

W przekładzie dokonano dwojakiego rodzaju zmian: na poziomie stylistyki tekstu „развалившийся — rozchwierutany”, i na poziomie odzwierciedlenia realiów „стенка — regał”.

Rozpocznę od kwestii drugiej, to znaczy efektów przetłumaczenia słowa „стенка” jako „regał”. Dla Jołtyszewów utrata prawa do zajmowania mieszkania służbowego (które zresztą Hornung też tłumaczy nieprawidłowo, jako „resortowe”) stanowi traumę, oznacza konieczność przeprowadzki, co jest równoznaczne z radykalnym obniżeniem statusu materialnego i społecznego. „Стенка” (czyli po polsku „meblościanka”, a nie, jak chce Hornung, „regał”) — mebel, który musi stanąć w rozwalającej się wiejskiej chałupie, jest dla Jołtyszewów widowym znakiem straty, dotkliwym przypomnieniem utraconego poziomu życia, o który walczyli przez wiele lat i na różne sposoby. Rangę popełnionego przez tłumaczkę błędu, to znaczy zamiany „meblościanki” „regałem”, dostrzeże każdy, kto zna realia życia w ZSRR i PRL, gdzie „meblościankę” można było zdobyć (a nie po prostu kupić) wyłącznie „po znajomości”, „wystaniu” w kolejce lub „na talon” za tak zwane zasługi. W czasach, kiedy prawie nikt nie myślał o walorach estetycznych mebli, meblościanka stała się synonimem luksusu, nowoczesności i przedsiębiorczości gospodarzy. Mieszkanie uzbrojone w meblościankę to symbol pokolenia, któremu z różną skutecznością wpajano uparcie, że indywidualizm i oryginalność to grzechy śmiertelne. Obecnie w języku polskim termin „meblościanka” wraca do łask, chociaż częściej zestawy gotowych mebli nazywane są „kompletami” lub „systemami” — być może dla uniknięcia skojarzeń z topornym i unifikującym tysiące mieszkań reliktem przeszło-

ści. Niczym niemotywowana decyzja zmiany realiów skutkuje w przekładzie również zachwianiem wewnętrznego prawdopodobieństwa pojawiających się w utworze zjawisk, ponieważ, o ile można sobie wyobrazić część meblościanki, trudniej to zrobić w przypadku regału, który, zgodnie z definicją słownikową oznacza: „sprzęt składający się z szeregu półek, mający zwykle tylną ściankę i dwie boczne, służący do umieszczania na nim książek, towarów itp.”<sup>35</sup>.

Druga kwestia dotyczy wyrazu „развалившийся”. Jest to imiesłów przymiotnikowy czynny czasu przeszłego, który na język polski winien być tłumaczony: „ten, który się rozpadł” lub w danym przypadku „rozwalony stół”, a więc zgodnie z potocznym nacechowaniem oryginału<sup>36</sup>.

W przekładzie użyty został imiesłów przymiotnikowy bierny o zabarwieniu potocznym, czyli tak, jak ma to miejsce w oryginale. Można by więc sądzić, że wprowadzenie do polskiego przekładu słowa „rozchwierutany” jest w pełni uzasadnione. A jednak budzi wątpliwości, ponieważ konwencja stylistyczna powieści Sienczina nie upoważnia do posługiwania się słowami, by tak rzec, nieoczywistymi, relatywnie rzadko używanymi w języku polskim. Pisarz nie wprowadza do utworu szczególnego zestawiania wyrazów, nie odświeża języka<sup>37</sup>; na przykład, wydobywając ze słów nowe, nieoczekiwane znaczenia, nie tworzy ani nowego słownictwa, ani nie sięga po elementy archaiczne języka rosyjskiego<sup>38</sup>. I co niezwykle ważne, zasada ta dotyczy nie tylko języka

<sup>35</sup> *Słownik języka polskiego*, t. III..., s. 34.

<sup>36</sup> „Развалиться” (pot.). — разорваться, разлезться, пр.: Пальто совсем развалилось; Сандалии лето не проносил — развалились. Zob. hasło „развалиться” na stronie: [www.gramota.ru](http://www.gramota.ru).

<sup>37</sup> Katarzyna Kotyńska, tłumaczka literatury ukraińskiej na język polski, zapytana w jednym z wywiadów o zasadność użycia słowa „rozchwierutany” w przekładzie *Badań terenowych nad ukraińskim seksem* Oksany Zabużko, argumentuje: „[...] ponieważ Oksana Zabużko używa słów tak samo nietypowych, jak to „rozchwierutane”, poczułam się uprawniona do użycia wszystkich moich zasobów leksycznych, pozbieranych z różnych lektur, z różnych doświadczeń, żeby — że tak powiem — statystycznie wyrównać. Bo wiadomo, że jak ona czasem używa jakiegoś nietypowego, niecodziennego, mało znanego, zapomnianego słowa, ja w tym miejscu akurat nic nietypowego mogę nie znaleźć. Więc dla równowagi nadrabiam te braki w innych miejscach. Jeśli akurat mi coś dobrego przychodzi do głowy”. Zob. *Myśleć. Sprawdzac*, rozmowa z Katarzyną Kotyńską, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4958-myslec-sprawdzac.html> (16.12.2015).

<sup>38</sup> Por. moje uwagi na ten temat zamieszczone w: K. Jastrzębska, *Депрессивная проза...* Odnosnie zaś do analizowanego tu przekładu, analogiczne zjawisko „udziwniania” leksyki ilustrują również inne fragmenty utworu, np.: „И через двое суток пытки слегка потеплело, а потом повалил густой тяжелый снег. Валил

działających postaci, lecz również trzecioosobowego narratora. Moim zdaniem to właśnie dobór repertuaru słownego oraz konkretne rozwiązania na poziomie składni pełnią w utworze funkcję nastrojotwórczą, lokując powieść wśród najbardziej depresyjnych utworów literatury rosyjskiej<sup>39</sup>. Stylistyczna monotonia, o której przesądzają przede wszystkim powtórzenia i charakterystyczne konstrukcje składniowe, tworzy określony pejzaż aksjologiczny powieści. Ważną myśl potwierdzającą takie rozpoznanie znajdziemy w artykule Konstantina Komarowa:

Сенчина упрекают за бесстильность, за скучный, выхолощенный, „никакой” язык. В том же упрекали, между прочим, и Достоевского. Между тем и у Достоевского, и у Сенчина (которые, кстати, достаточно близки в языковом плане) есть особая стилеобразующая динамика — очень своеобразная — это динамика некоего монотонного вбивания в читательское сознание „гвоздя” ключевых романских смыслов. Такое вбивание провоцирует особый тип удовольствия от текста<sup>40</sup>.

Konstrukcje składniowe, o których wspomniano wcześniej, w polskim przekładzie powieści również ulegają, podobnie jak powtórzenia, przekształceniom. Oto jeden z przykładów:

Мертво было, тошно, каждую мелочь приходилось делать с усилием — давило все, будто не на планете Земля они вдруг оказались, а на каком-нибудь фантастическом Плутоне (s. 163).

Zrobienie czegokolwiek wymagało wysiłku, wokół panowała martwota, aż brało obrzydzenie, wszystko ich dobijało, jakby się znaleźli nagle nie na planecie Ziemia, tylko na jakimś fantastycznym Plutonie (s. 138).

Do ważnych zabiegów nastrojotwórczych w powieści Sienczina należy umieszczanie na początku zdania, a zatem w miejscu najsilniej skupiającym uwagę odbiorcy, takich charakterystycznych słów i określeń, które budzą skojarzenia ze śmiercią, zanikaniem, więdnieniem. Z racji tego, że wyzyskanie mniej lub bardziej uprzywilejowanego miejsca dla słowa w zdaniu „jest jednym z najbardziej skutecznych, ale i najbardziej [...] subtelnych zabiegów stylistyczno-

---

всю ночь и весь день, потом взял передышку и повалил снова” (s. 57). „I po dwóch dniach tortur odrobinę pocieplało, a potem zaczął padać gęsty, ciężki śnieg. Padał całą noc i cały dzień, zrobił sobie odsapkę i padał znowu [...]” (s. 50).

<sup>39</sup> Zob. K. Jastrzębska, *Депрессивная проза...*

<sup>40</sup> K. Комаров, *Цена честности*, „Урал” 2011, nr 2, <http://magazines.russ.ru/ural/2011/2/ko12-pr.html> (10.01.2016).

-składniowych”<sup>41</sup>, stanowi ono również probierz adekwatności decyzji tłumacza.

Cytowany fragment jest częścią monologu wewnętrznego Walentyny, żony Jołtyszewa. Przysłówek „мертво” (z akcentem na „o”), w funkcji orzeczenia oznacza „отсутствие оживления”. Polskie tłumaczenie zachowuje semantyczne nacechowanie wyrażenia: „martwota” to tyle, co „brak objawów życia”. Przekład nie uwzględnia jednak miejsca użycia słowa w zdaniu. W oryginale trudność, jaką Walentyna przypisuje wykonywaniu jakiegokolwiek czynności, wynika z charakteryzującej bohaterkę pesymistycznej percepcji rzeczywistości. W przekładzie ten związek przyczynowo-skutkowy ulega zerwaniu, tym bardziej że kolejne określenie oryginału: „тошно” również zmieniło miejsce w tłumaczonym zdaniu i uległo nie do końca przekonującej konkretyzacji. Rosyjski przysłówek „тошно” posiada kilka znaczeń, nie tyle odnoszących się do obrzydzenia, jak sugeruje przekład (zapewne pod wpływem zwodniczo działającego skojarzenia ze słowem „тошнота”), co do smutku, monotonii, jednostajności, nudy. Zdanie można było przetłumaczyć, uwzględniając w większym stopniu stylistyczne, składniowe i semantyczne nacechowanie fragmentu, na przykład: „Panowała martwota i nuda, najdrobniejsza rzecz przychodziła z trudem — wszystko ich przytłaczało [...]”.

Zbliżając się do końca analizy przekładu, której celem jest zasygnalizowanie zjawisk najistotniejszych, bo najbardziej wpływających na ostateczny kształt tłumaczenia, warto wskazać na kolejny obszar tłumaczeniowej ingerencji, tym razem w sferze odnarratorskich komentarzy. O tym, że właśnie z takim rodzajem wypowiedzi mamy tu do czynienia, przesądza użycie imienia i patronimiku „Николай Михайлович”, co uwyraźnia dystans pomiędzy narratorem w 3. osobie i obiektem opisu:

Николай Михайлович приезжал сюда на автобусе — „Москвич”, по закону подлости, был серьезно сломан, — ни с кем из местных старался не заговаривать, поменьше общаться с хозяйкой (s. 33).

Przyjeżdżał autobusem — samochód zgodnie z prawem Murphy’ego zepsuł się na dobre — starał się z miejscowymi nie rozmawiać i jak najmniej kontaktować z właścicielką (s. 31).

Sformułowanie „по закону подлости”, podobnie jak bliskoznaczne mu „как назло”, można bez przeszkód i strat semantyczno-styli-

<sup>41</sup> H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska...*, s. 217.



stycznych przetłumaczyć na język polski: „jak na złość”, „na domiar złego”, „jakby tego było mało” (w innych kontekstach odpowiednikami mogą być zwroty: „złośliwość rzeczy martwych” i „podłość ludzka nie zna granic”). Tłumaczka, nie wiedząc czemu, zdecydowała się na inne rozwiązanie i wprowadziła wyrażenie żartobliwe „zgodnie z prawem Murphy’ego”, zmieniając tym samym charakterystykę narratora. Ten bowiem w efekcie przedzierzgnął się w opowiadacza nieco ironicznego, dystansującego się wobec bohaterów i przydarzających się im historii, gdy tymczasem w oryginale jest dokładnie odwrotnie — trzecioosobowy narrator konsekwentnie pozostaje, nazwijmy rzecz w ten sposób: „blisko postaci”, podziela ich pesymizm, przyjmuje analogiczną perspektywę oglądu zjawisk.

Na zakończenie kilka słów komentarza do tłumaczenia tytułowego nazwiska. Otóż winno być ono zapisane nie „Jołtyszewowie”, lecz „Jełtyszewowie”. Takiej informacji udzielił sam pisarz podczas spotkania ze studentami<sup>42</sup>. Dodał wtedy również, że wie o planowanym polskim wydaniu powieści, jednak nie jest mu, niestety, znane nazwisko tłumacza...

Przedstawiona analiza i interpretacja przekładu nie pozostawia wątpliwości — gdyby wydawnictwo zadbało o to, aby tłumaczka konsultowała niektóre decyzje z autorem, ostateczny efekt jej pracy byłby bardziej satysfakcjonujący<sup>43</sup>.

Jak pisze Jerzy Jarniewicz: „tłumacz bierze udział w skontekstualizowanym procesie podejmowania różnorodnych decyzji analitycznych dotyczących sposobów rozumienia i rekonstruowania znaczenia tekstu”<sup>44</sup>. W przypadku utworu Sienczina efekt tych działań okazał się mało przekonujący, również w kwestii przekładu samego tytułu. Każdego, kto czytał oryginalną wersję powieści i poznał historię Jołtyszewów/Jełtyszewów, zastanowi trafność dokonanej w tłumaczeniu konkretyzacji tytułu. Bo sportretowani przez Sienczina Jełtyszewowie, wbrew temu, co twierdzi wielu rosyjskich komentatorów powieści, to nie jest rodzina jak każda...

<sup>42</sup> Spotkanie ze studentami Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ, w ramach cyklu „Уроки литературы”, odbyło się 28 maja 2015 roku. Jestem pewna, że gdyby nie ta wypowiedź pisarza dotycząca poprawnego brzmienia tytułowego nazwiska, do dzisiaj używałabym formy „Jołtyszewowie”, czyli tak jak pisałam w artykule z roku 2013, zob. K. Jastrzębska, *Proza Romana Sienczina...*

<sup>43</sup> Na niedoskonałości polskiego tłumaczenia powieści Sienczina zwraca również uwagę Bożena Witowicz, zob. B. Witowicz, *Rosja w pigułce (R. Senczin: „Rodzina Jołtyszewów”)*, „Nowe Książki” 2016, nr 2.

<sup>44</sup> J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Znak, Kraków 2012, s. 54.

*Катажина Ястжембска*

«РАЗВАЛЕННЫЙ» ПЕРЕВОД, ИЛИ *ЕЛТЫШЕВЫ* ПО-ПОЛЬСКИ

Резюме

В статье представлены анализ и интерпретация вышедшего в октябре 2015 года перевода на польский язык романа *Елтышевы* Романа Сенчина. Автором перевода является Магдалена Хорнунг. По мнению автора статьи, тот факт, что переводчик не принял во внимание повествовательной структуры произведения, позволяет делить соответствующие выводы относительно качественного уровня польского перевода. Для романа *Елтышевы* характерна субъективизация изображенного мира, из чего следует ограничение компетенций авторского повествователя (иначе: повествователя от третьего лица) в результате объединения его речи в одно синтаксическое целое с речью персонажей. Это означает, что автор последовательно отсылает читателя к сознанию определенных действующих лиц, что в общем смысле в произведении реконструирует их внутреннее состояние, а также мотивы их поступков. Какие-либо изменения на уровне повествования или же на уровне семантико-стилистическом принципиально отражаются на способе характеристики персонажей произведения, что и показано в статье на множестве примеров.

*Katarzyna Jastrzębska*

*ELTYSHEVY*, I.E. “RICKETY” TRANSLATION

Summary

The article presents both analysis and interpretation of translation of novel *Eltyshevy* by Roman Senchin, published in Poland in 2015. The author of the article defends the thesis that the level of Polish translation results from the fact that the translator — Magdalena Hornung — did not include in her work the narrative structure of the novel. The novel is characterised by unequivocal subjectivation of depicted world. It means that the qualifications of third person narrator are limited by their conjunction with characters' statements. The reader is constantly redirected to the consciousness of individual characters, most generally speaking, their inside state, their motives are reconstructed. Any changes at narrative, semantic and stylistic level affects fundamentally the characteristics of portrayed in the novel heroes, numerous examples of what are presented in the article.