

MONIKA KRAJEWSKA

KARAŚ PO POLSKU.
ZA KULISAMI PRZEKŁADU

Przepis nie wydaje się trudny. Wziąć tekst i go przetłumaczyć. Jak w dramacie – kupić rybę i ją usmażyć. Najpierw jednak trzeba zabić (tu: metaforycznie rozłożyć oryginał na poszczególne obrazy¹), później zaś odpowiednio przygotować (tu: ubrać te obrazy w słowa języka docelowego). Zarówno próba sporządzenia posiłku przez główną bohaterkę, jak i praca nad przekładem wymagały zaangażowania, szukania pomocy u innych, surfowania w sieci.

Tekst *Karaś* Mariny Dadyczenko, młodej petersburskiej dramatopisarki i scenarzystki, wybrany z ponad pięciuset utworów, znalazł się w programie zeszłorocznej edycji (2017) moskiewskiego festiwalu Lubimowka (*Фестиваль...*). *Karaś*, wyłowiony przez komisję, po czytaniu (konkursowe utwory przedstawiane są w formie czytań performatywnych) został bardzo dobrze przyjęty przez publiczność – za prostą historią kryją się bowiem uniwersalne prawdy. Mieszkająca w Moskwie dwudziestosześcioletnia Katia, zmęczona żywieniem się słodyczami, kupuje w sklepie żywego karasia, nie wie jednak, jak go zabić i przygotować. Najpierw przeszukuje Internet, potem dzwoni do

Dr hab. MONIKA KRAJEWSKA – adiunkt Zakładu Komparatystyki Słowiańskiej w Katedrze Filologii Słowiańskiej UMK; e-mail: monika.krajewska@umk.pl

¹ W tym kontekście warto przypomnieć artykuł Urszuli Dąbskiej-Prokop zatytułowany *Tłumacz-kanibal*, w którym autorka przywołuje tytułowe porównanie autorstwa brazylijskich poetów i tłumaczy, braci Haroldo i Augusto de Campos, omówione później przez Edwina Gentzlera. „Kaniibalizm [...] należy rozumieć nie w sensie europejskim: łapanie, kawałkowanie, kaleczenie, połykanie, więc – niszczenie, lecz przeciwnie, w znaczeniu pełnym szacunku, jako symboliczny akt brania na własność i przyswajania sobie właściwości danego ciała niejako przez «transfuzję»” [Dąbska-Prokop, 71].

mamy, która ma pod tym względem niemałe doświadczenie. Mama (Alona) przebywa w Indiach, wraz z poznaną tam Dariną (bretarianką) jedzie nad Ganges, do Waranasi. Bohaterki rozmawiają przez Skypy'a, połączenie nie zawsze jest dobre, niekiedy się zrywa. Można odnieść to do nienajlepszego kontaktu między pokoleniami, choć w tym wypadku role są nieco odwrócone, to matka ma za złe córce, że ta wchodzi w jej nową rzeczywistość, że przeszkadza w skupieniu się na sobie, w zerwaniu z tym, co zostawiła w Moskwie. Pozornie zwykła rozmowa ukazuje zderzenie nie tylko dwóch pokoleń, ale też dwóch światów (realnego i mistycznego), zderzenie przeszłości (Katia próbuje zatrzymać jej namiastkę) i teraźniejszości (Alona nie chce wychylić się z tu i teraz), zderzenie życia i śmierci (rzeka Ganges z jednej strony dawczyni życia, oczyszczająca z grzechów, z drugiej – zabierająca umarłych, ryba – m.in. symbol życia, które ma zostać przerwane przez Katię), zderzenie wreszcie – co podkreśla Oleg Lipowiecki, jeden z członków festiwalowej komisji – dwóch obrazów śmierci (będącej instrumentem niezbędnym do przygotowania posiłku i będącej świętem w oczach ludzi przybyłych do Waranasi, by tam umrzeć; zob. *Карась и золотая рыбка*).

Karasia z Lubimowki przywiózł Tomasz Leszczyński (aktor, reżyser, tłumacz), a przekazał nam Paweł Paszta (reżyser i pedagog, dyrektor ds. artystycznych w teatrze im. Horzycy w Toruniu). Była to odpowiedź na propozycję współpracy prowadzonej przez mnie sekcji przekładowej Pieriewodka (działającej w Katedrze Filologii Słowiańskiej UMK) ze wspomnianym teatrem. Do projektu włączyło się dwoje studentów – Aneta Andrzejewska i Michał Kaproń. Po uzgodnieniu przez nich wspólnej (choć nie zawsze spójnej), pierwotnej wersji przekładu rozpoczął się żmudny, ale też niezmiernie ciekawy etap adiustacji tekstu.

Tłumaczenie można przygotować na różne sposoby, pamiętając, dla kogo przekładamy i w jakim celu. To ukierunkowanie na cel (charakterystyczne dla teorii skoposu) bardzo wyraźne jest w przypadku tłumaczenia tekstu dramatycznego. Efekt końcowy może bowiem się różnić w zależności od tego, czy przekład przygotowujemy jest z myślą o publikacji książkowej, o sztuce w teatrze², w telewizji, zaprezentowanej w radiu, czy przekład ma być jedynie rusztowaniem dla reżysera, omówieniem, streszczeniem, a może ma pełnić funkcję napisów do gotowego już przedstawienia [zob. Kaduczak]. Tłumaczka Agnieszka Lubomira Piotrowska zauważa, że można wręcz przekładać z my-

² Na temat sceniczności w kontekście przekładu tekstów dramatycznych pisał m.in. Wojciech Parchem.

ślą o konkretnym aktorze, na co niekiedy sama się decyduje w wypadku sztuk współczesnych [zob. *Tłumacz w teatrze*]³.

KARAŚ PODANY NA DESKACH

W ramach naszego projektu jego uczestnicy mieli dokonać przekładu, natomiast aktorzy teatru – przedstawić go w formie czytania performatywnego, zaplanowanego jako impreza towarzysząca pierwszej edycji festiwalu *Za kulisami*⁴. Tym samym wstępnie została określona specyfikacja tłumaczeniowa⁵. Tekst docelowy <T₂> nie może zawierać przypisów, ewentualne wyjaśnienia informacji kulturowych należy wprowadzić w formie komentarzy wewnątrztekstowych, dialogi muszą brzmieć naturalnie, jeśli, oczywiście, owa naturalność wypływa z oryginału <T₁> (w tym wypadku wypływała, stąd powtarzające się podczas adiustacji pytania do tłumaczy: czy tak byście powiedzieli?, czy użylibyście takich słów – pojawiające się najczęściej przy wypowiedziach Katii, rówieśniczki Anety i Michała). Świadomość, że tekst ma być odczytany na scenie, ciągle kazała też weryfikować dynamikę dialogów, co wiązało się z dążeniem do powielania długości fraz T₁ oraz zwracaniem szczególnej uwagi na znaki interpunkcyjne, np. zmiana charakteru wypowiedzi Alony w przypadku użycia wykrzyknika <Wody!> i w wypadku użycia wielokropka <Wody...>). Owa świadomość przekładała się też na kontrolę stopnia łatwości artykulacji, co rozciągnęliśmy również na tekst poboczny (wyeliminowanie niezamierzonych powtórzeń sylab <np. dać *Darinie*>, rdzeni <*ścierać ścierką*> czy niepotrzebnych rymów <np. *papierków od cukierków*>). Tekst poboczny – przez wzgląd na czytanie performatywne, nie zaś spektakl – również był materiałem dla aktorskiej interpretacji⁶. Dzięki temu prawie całe

³ Warto w tym miejscu przywołać też rozważania Renaty Niziołek, ukazujące, „w jaki sposób doświadczenia sceniczne aktora determinują w procesie przekładu jego translatorskie strategie” [zob. Niziołek, 181].

⁴ Więcej na temat festiwalu zob. www.zakulisami.umk.pl [dostęp: 10.09.2018].

⁵ Termin *specyfikacja tłumaczeniowa* zaproponowała Joanna Dybiec-Gajer w artykule *Specyfikacja jako instrument kontekstualizacji aktu tłumaczeniowego – między teorią a praktyką dydaktyki przekładu* [Dybiec-Gajer (a), 108]; zob. też *Zmierzyć przekład? Z metodologii oceniania w dydaktyce przekładu pisemnego* [Dybiec-Gajer (b), 90-96 i in.].

⁶ Należy dodać, że zgodnie z zamierzeniem reżyserki Aleksandry Jakubczak, tekst poboczny nie był odczytywany przez narratora, a przez poszczególnych bohaterów. Emocje, które towarzyszyły wygłaszaniu didaskaliów, stanowiły dodatkową charakterystykę postaci. Zdjęcia z czytania można obejrzeć m.in. w galerii festiwalu *Za kulisami*: https://zakulisami.umk.pl/pliki/ZA_KULISAMI_galeria4_czytanie_Karas_1531497959.pdf [dostęp: 10.09.2018].

tłumaczenie wybrzmiało ze sceny. Piszę „prawie”, gdyż pominięto nieliczne fragmenty didaskaliów, w tym jeden, będący przedmiotem naszej translacyjnej dyskusji. W utworze padają nazwy różnych serwisów społecznościowych:

[Катя] загружает по очереди: свой аккаунт вконтакте, новости в фейсбуке, хочет залогиниться в одноклассниках, но передумывает, смотрит свою почту, снова вконтакте, быстро и без интереса пролистывает ленту, снова загружает почту, затем – папку для спама.

O ile *Facebook* jest nazwą powszechnie znaną (zwłaszcza wśród młodszych odbiorców), o tyle rosyjskie serwisy *Вконтакте* i *Одноклассники* to produkty ewidentnie znamionujące kulturę T₁. Jednym z założeń, które weszło w skład specyfikacji, było zachowanie realiów (w tym antroponimów <*Katia, Alona, Darina*>, toponimów <*Moskwa, Chabarowsk*>, elementów rosyjskiej rzeczywistości <*komunalka*>), stąd też, o ile substytucja mająca charakter neutralizacji kulturowej (zamiana nazwy *Вконтакте* na np. *Instagram*) byłaby jeszcze akceptowalna, o tyle substytucja w postaci adaptacji (zamiana nazwy *Одноклассники* na nazwę *Nasza Klasa*) – zdecydowanie już nie (i to nie tylko za sprawą polskiego odpowiednika, ale też różnicy w popularności serwisów). Wobec powyższego aktualne było nie pytanie, czy zostawić oryginalne nazwy, tylko w jakiej formie je zostawić: za pomocą transkrypcji (*Wkontaktie, Odnoklassniki*) czy też w postaci transliteracji (*Vkontakte, Odnoklassniki*). Za pierwszym rozwiązaniem mógłby przemawiać fonetyczny aspekt związany z celem tłumaczenia. Zważywszy jednak na fakt, że transkrypcja i tak nie oddaje w pełni brzmienia nazwy (nie uwzględnia wymowy *o* jako *a* w pozycji nieakcentowanej), a ponadto stoi w sprzeczności z nazwami angielskimi (tu: *Facebook*, wprowadzony leksem *wall*), w przykładzie zdecydowaliśmy się na drugie rozwiązanie (zgodne zresztą z pierwotnym zapisem nazw domen: *Vkontakte* i *Odnoklassniki*⁷). Pozostała jeszcze kwestia zmniejszenia obcości poprzez dodanie komentarza wewnątrztekstowego, uprzedzenia odbiorcy, że mowa jest o serwisach społecznościowych. Jednakże zarówno sąsiedztwo nazwy *Facebook*, jak i cały kontekst wydały się nam dostatecznym wyjaśnieniem. Nie udało się jednak o tym przekonać, gdyż – jak wspominałam – w czytaniu pominięto rosyjskie serwisy.

W utworze, ze względu na pobyt Alony w Waranasi, występują też realia kultury trzeciej. Pojawiają się one w dialogach, a wraz z nimi wyjaśnienia.

⁷ Obecnie serwisy te funkcjonują pod skrótowymi nazwami, odpowiednio VK (od 2012 r., nazwa wykupiona już w 2009 r.) i OK (od 2014 r.).

Bohaterki same sobie (a tym samym i odbiorcy) tłumaczą obcość – najpierw, czym jest Waranasi, w innym miejscu, co to są ghaty:

АЛЕНА. В Варанаси едем!

КАТЯ. Куда?

АЛЕНА. Варанаси. Город такой. Дарина сказала, что Индия без Варанаси это как... Москва без Мавзолея... Тысячи похорон в день тут!

ДАРИНА. Это так называемые гхаты – церемониальные набережные. Каждый индеец стремится умереть здесь, так как воды Ганга священны и смывают грехи. Ну и еще что-то там. Лучшее место для смерти в этой стране. Есть специальные отели, куда родственники привозят своих умирающих, чтобы уж точно успеть ко времени, ведь сжигать полагается в тот же день. Монахов, детей и беременных пускают по реке так... видите, вот там... плывут...

W tym wypadku liczy się stopień obcości elementu rozpatrywany nie tyle z perspektywy odbiorcy utworu, ile z perspektywy obecnego w tym utworze interlokutora. Nawet gdyby kultura trzecia była bliska kulturze T₂, a świadomość jej elementów bardzo rozpowszechniona, wspomniane wyjaśnienia należałoby zachować w procesie przekładu, są bowiem częścią składową dialogów i w pewnym sensie charakterystyką postaci. Podążanie w tej kwestii za oryginałem dotyczy również niewprowadzania komentarzy w przypadku występowania niewyjaśnionych elementów. Jako przykład może posłużyć leksem *ашрам* („Это Дарина. С Хабаровска, живет тут в ашраме – То Darina. Z Chabarowska, mieszka tu w ашраме”). Dla niezorientowanych pewną podpowiedzią jest indyjski klimat. Nieco inaczej będzie w niego wchodzić odbiorca utworu scenicznego i odbiorca tekstu dramatycznego. Ten ostatni już w spisie osób zauważy riksarza, później zaś opis wyglądu Dariny (Ubrana w sari, włosy ostrzyżone maszynką. W oczu rzuca się jej wychudzona sylwetka). W wypadku toruńskiego czytania zacytowany opis wybrzmiał ze sceny, był więc dostępny dla odbiorcy. Wspomagał go ponadto ekran, na którym podczas rozmowy Katii z matką i jej przyjaciółką wyświetlane były filmiki ukazujące ghaty w Waranasi i widok na Ganges. W zakulisowych rozmowach okazało się, że odtwórca Karasia (Łukasz Ignasiński) był w Waranasi, prezentowane filmiki nie pochodziły jednak z jego prywatnego archiwum.

Niezależnie od wykorzystania tekstu proces tłumaczenia (nie tylko utworów dramatycznych) i tak powinien uruchamiać wyobraźnię. Dobrze jest tłumaczyć scenami, obrazami – narysować je w głowie i dopiero potem przelać na papier. Pomoże to uniknąć wielu błędów, zwrócić uwagę na poszczególne sformułowania, zastanowić się nad wyborem jednostek przekładowych; tu sło-

wo o wykorzystywaniu synonimów. Na początku sztuki, po kilku zdaniach wprowadzenia, pojawia się następujący fragment:

У нее в руках **пакет** [podkr. moje – M.K.] с покупками. Она осторожно ставит его на стол и выходит.

Пакет шевелится.

Из **пакета** выпадает другой **пакет**. Это карась. Он прыгает по полу прямо в **пакете**. От него остаются склизкие следы – упаковка дырявая.

Девушка возвращается, уже в домашней одежде. Она замечает следы на полу.

Укоризненно качает головой. Рыба прыгает, и Катя – от неожиданности – вместе с ней.

Катя хватает **пакет** с карасем двумя пальцами. Поднимает его на уровень глаз.

КАТЯ. Ну кто ж так делает?

Карась в **пакете** извивается. Катя кладет его в мойку.

W opisie tym kilkakrotnie użyty został leksem *пакет* ‘torba (papierowa, foliowa), opakowanie’. Z obawy przed powtórzeniami w pierwotnej wersji tłumaczenia zastosowano ciąg synonimiczny: *torba – foliówka – toreбка – siatka* i jeszcze *folia*. Odbiorca wyobrażający sobie opisaną scenę może jednak się czuć zagubiony w zetknięciu z taką liczbą opakowań, wprowadza ona niepotrzebny zamęt, powoduje zaciemnienie obrazu. W ostatecznym wariantcie przekładu widnieje już leksem *рекламówka*, wspomagany zaimkami i elipsą, co pozwoliło zredukować częstotliwość jego występowania.

W innym miejscu to nie chęć uniknięcia powtórzeń, a błędne odczytanie oryginału mogło stać się przyczyną zmiany obrazu. Błąd byłby jednak widoczny tylko w przypadku porównania z oryginałem. Widoczność ma tu duże znaczenie, gdyż właśnie wyobrażenie sobie przetłumaczonego fragmentu podczas pierwszego wewnętrznego czytania kazało jeszcze raz wrócić do tekstu źródłowego i zastanowić się nad dokonany wybór. W opisie „[Катя] снимает заляпанную футболку и штаны, остается в нижнем белье” sformułowanie *нижнее белье* odebrane początkowo w sposób dosłowny dało w efekcie zamiast *bielizny* tylko jej dolną część – *майки* (wszak słowo *нижний* oznacza przede wszystkim ‘dolny’, np. *нижние конечности* ‘kończyny dolne’).

W kolejnym przykładzie przyczyną błędu była paronimia, która spowodowała, że fraza „Карась в пакете извивается” została przetłumaczona jako „Karaś w folii prosi o wybaczenie”. Trudno jest tu – tylko na poziomie tekstu docelowego, tj. bez porównania z oryginałem – wychwycić omyłkę. Kontekst nie zawsze pomaga, czasem wręcz pozwala na idealne wpisanie w niego nowej wersji. Wobec wcześniejszego obrazu (karsia zostawiającego śluz, brudzącego

podłogę, ubrania, zakupy...) i późniejszego („[...] on prosto na mnie patrzył, na nikogo innego. Jakby coś poczuł”), łatwo było pomylić bliskobrzmiące słowa *извиваться* i *извиняться*. Zatem po pytaniu Katii („kto tu taki niegrzeczny?”), wydało się logiczne, że karaś może błagać o wybaczenie, a nie po prostu się wić.

Błędy widoczne z perspektywy samego przekładu zdecydowanie łatwiej wyeliminować – w toku czytania korekta robiona jest właściwie w sposób automatyczny (np. w pierwotnej wersji przekładu wprowadzono leksem *riksza* w miejsce *rikszarz*, co spowodowane było dwuznacznością słowa *пукша*, oznaczającego zarówno ‘pojazd’, jak i ‘człowieka ciągnącego lub napędzającego ów pojazd’).

To samo dotyczy nieścisłości samego oryginału. Przeanalizowanie sceny zazwyczaj pozwala na jej logiczne przedstawienie w tekście docelowym. W omawianym utworze Katia stawia wiadro z karasiem na podłodze, a następnie podchodzi do zlewu z karasiem, mimo że ryba nie zmieniła miejsca przebywania:

Катя приносит ведро. Она ловит карася ведром, стараясь не коснуться его руками. Набирает воду. Ставит ведро на пол. Карась плавает боком. [...] Ходит по комнате кругами, задерживается у мойки с карасем.

Przed wyeliminowaniem alogizmu należy zastanowić się, czy nie był on wprowadzony celowo i czy jego usunięcie nie spowoduje znaczących zmian względem oryginału. Przy okazji, stając w obliczu błędu, dotykamy też pytania dotyczącego roli, jaką ma odgrywać tłumacz. Czy powinien być wiernym sługą, krok w krok zmierzającym za swym panem – tekstem wyjściowym (powielenie błędu), czy ma być tłumaczem-redaktorem, usuwającym nieprawidłowości T_1 , czy też tłumaczem-demaskatorem, który widzi swoją rolę w przenoszeniu wszystkiego, co niesie pierwowzór, ale z odpowiednim komentarzem, wskazującym na autorskie pomyłki? [zob. Krajewska (b), 176]. Stanisław Lem w odpowiedzi na spis zauważonych przez Konstantina Duszenkę błędów logicznych, obok podziękowań (z różnych listów: „ot co znaczy mieć uważnego czytelnika, NIKT z tłumaczy niczego z wytkniętych przez Pana sprzeczności nie dostrzegł”; „Za uważną lekturę jestem Panu wdzięczny”) pisał, że „nie wszystko w moim tekście musi być zaraz aż doskonałe”, a ponadto „I pisarz człek omylny, pozatem nieraz idzie o EFEKT”⁸. W omawianym wypadku raczej nie chodziło o efekt, dlatego też w przekładzie Katia

⁸ Na podstawie korespondencji Stanisława Lema z Konstantinem Duszenką; kopia w posiadaniu autorki [zob. też: Krajewska (a)].

łapie karasia do wiadra, które stawia na podłodze, chodzi w kółko po kuchni i wreszcie zatrzymuje się przy wiadrze (nie zlewie) z karasiem.

Nie wszystko jednak udaje się rozszyfrować, a w konsekwencji poprawić tylko na podstawie tekstu.

Алена возвращает Дарине бутылку. Та смотрит, сколько осталось – а осталось ровно ничего, и кладет бутылку в сумку.

Катя встает, наливает себе воды в стакан и выпивает ее.

ДАРИНА. Холодная.

АЛЕНА. Сорок пять, кто угодно будет холоднее.

Trudno jest zinterpretować powyższą wymianę myśli, czy opinia Dariny (*chłodna*) odnosi się do temperatury wypitej wody, czy może do temperatury wody, którą nalała sobie Katia (połączenie odbywa się przez Skype'a, bohaterki poza wspomnianymi zakłóceniami widzą się nawzajem). Nie wiadomo też, jak rozumieć odpowiedź Alony, czy „czterdzieści pięć” to temperatura powietrza, wypitej wody, jej ciała⁹? Andrzej Voellnagel wśród tłumaczeniowych „reguł gry” podaje „zasadę maksymalnej niejasności”, którą zaleca w wypadku niemożności skontaktowania się z autorem (taka okazja w naszym wypadku nadarzy się później) lub znawcą przedmiotu:

Przełożyć tekst w dokładnie tak samo niejasnej formie, tj. umożliwiając czytelnikowi zrozumienie przekładu w równie dowolny sposób, jak to było możliwe w przypadku oryginału [Voellnagel, 181].

Autor co prawda miał na myśli przekład tekstów technicznych, ale przedstawiona przez niego rada (jak i inne zawarte w książce) z pewnością da się wykorzystać również w przypadku tłumaczenia innych typów tekstów. A w każdym razie wykorzystana została podczas tłumaczenia omawianego fragmentu.

Parafrazując wypowiedź Moniki Muskały, tłumaczki i dramatopisarki, można stwierdzić, że lepiej być tłumaczem teatralnym niż literackim, gdyż teatr żyje, a tym samym tekst ma szansę na rozwój, a autor przekładu na wniesienie poprawek [zob. *Tłumacz w teatrze*]. Kiedy okazało się, że *Karas* został włączony do programu Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego *Kontakt*,

⁹ Ostatniej opcji nie wyklucza świadomość, że przyjęta za maksymalną temperatura ciała człowieka wynosi 42°C, wszak prawdopodobna jest tu też subiektywna ocena samopoczucia. Jako ciekawostkę można podać fakt odnotowania u pacjenta po udarze słonecznym Williego Jonesa z Atlanty w USA znacznie wyższej temperatury, a mianowicie 46,5°C, m.in. <http://memorise.org/top-10-brain-foods/5-brain-survives-115-7-degree-heat-stroke> [dostęp: 10.09.2018].

a zatem, że istnieje możliwość korekty tekstu, ponownie wypłynęła kwestia niejasności zacytowanej wcześniej konwersacji. Spróbowałam skontaktować się z autorką za pomocą wspomnianego już serwisu OK. Autorka odpowiedziała. Wyjaśniła, że bohaterki rozmawiają o temperaturze powietrza w Indiach i porównują ją do temperatury ciała Alony, a przed rozmową Darina przykładła dłoń do czoła przyjaciółki. Ostatnią informację należy wpleść do utworu („Добавьте ремарку: Дарина прикладывает руку ко лбу Алёны, чтобы проверить температуру”¹⁰). W trakcie korespondencji zmiana ulega też sam dialog (autorka zrezygnowała z podawania wysokości temperatury). Ostatecznie w drugim czytaniu słyszymy ze sceny:

Ta patrzy, ile zostało, a zostało dokładnie... nic. Wkłada butelkę do torby. Dotyka czoła Alony, by sprawdzić temperaturę.

Katia wstaje, nalewa sobie wody do szklanki i wypija.

DARINA. Chłodne.

ALONA: Taa, w porównaniu z temperaturą powietrza.

Drugie czytanie (podobnie jak pierwsze) uwieńczyła dyskusja dotycząca m.in. interpretacji tekstu. Wśród różnych odczytań tym razem pojawiła się też koncepcja utożsamienia karasia z mężczyzną, z kimś nowym, kto wszedł w życie Katii, co też wywołało określone reakcje u pozostałych bohaterek dramatu. O ich prywatnym życiu niewiele wiemy, ze strzępków informacji można jedynie przypuszczać, że relacje małżeńskie należą do przeszłości („DARINA: Nawet męża miałam z branży. Ichtiologiem był...”), w przypadku przeszłości Alony, nacechowanej pejoratywnie („KATIA: [...] Nawet tata cię chwalił, a przecież pamiętasz, jaki on był...”).

Karaś jako symbol mężczyzny jest ciekawy z punktu widzenia przekładu. Taki odbiór mógł być motywowany przez rodzaj męski leksemu *karaś* i fakt odgrywania tytułowej roli przez mężczyznę. Padła nawet sugestia, aby wzmocnić ten przekaz poprzez wyeliminowanie z tłumaczenia słowa *ryba* (rodzaj żeński). Szczęśliwie w tym przypadku tłumacz może podążać za oryginałem, w którym naprzemiennie występujące leksemy (*карась*, *рыба*) mają taki sam rodzaj gramatyczny jak w języku docelowym. Nie musi więc zmagać się z myślą o narzucaniu pewnych kierunków interpretacyjnych, nie musi kłaść na szali ani rodzaju gramatycznego, ani gatunku ryby. W obecnym kształcie przekład jest odbiciem oryginału. Warto dodać, że jak dotąd w większości

¹⁰ Wiadomość z 4.05.2018. Przy okazji zwracam też uwagę na wniesioną do tłumaczenia poprawkę dotyczącą wiadra.

rosyjskich inscenizacji Karaś grany był przez mężczyzn, jednak w jednym wypadku – przez kobietę (zob. Премьера спектакля...), co można wyjaśnić jako konieczność wynikającą z żeńskiego zestawu danej grupy teatralnej, jako niepierwszoplanową dla całości utworu kwestię płci, a wreszcie jako wypływanie kolejnej opcji interpretacyjnej, a mianowicie złotej rybki (będącej podgatunkiem karasia)¹¹.

KARAŚ PODANY NA PAPIERZE

Podczas korekty przeprowadzanej na potrzeby drugiego czytania okazało się, że jest też możliwość publikacji dramatu, że włączy go do kolejnego tomu *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* jej redaktor Andriej Moskwin. Tom VIII, zatytułowany „Lubimowka” na „Kontakcie”, ukazał się w przededniu festiwalu. Karaś został wydany z wprowadzoną i do drugiego czytania korektą (rozmowa Dariny i Alony na temat temperatury). Są jeszcze dwie zmiany, które nastąpiły po przejściu od formy scenicznej do utrwalonej na piśmie. Jedną z nich jest dodanie przypisów. Dotyczą one omówionych wyżej rosyjskich serwisów społecznościowych:

VKontakcie – rosyjski serwis społecznościowy założony przez Pawła Durowa w 2006 roku. (przy. red.)

Odnoklassniki – rosyjski serwis społecznościowy. Początkowo zorientowany na poszukiwanie starych znajomych ze szkoły. Z czasem przekształcił się w wiodący portal społecznościowy. (przy. red.). (Dadyczenko, 97).

Oba wyjaśnienia pochodzą od redaktora, który – jak widać – zdecydował się też na inny od pierwotnego zapis nazw (odnosi się to, oczywiście, nie tylko do przypisów, ale i tekstu głównego). Drugą zmianą jest wprowadzenie wyraźnego podziału na didaskalia i dialogi (użycie odpowiednio kursywy i kroju prostego, rozróżnienia nieobecnego w T₁), co prawdopodobnie wynikało z potrzeby dostosowania tekstu do wymogów całego tomu, potrzeby ujednoczenia względem pozostałych utworów.

¹¹ Tu warto odnieść się do funkcjonowania *złotej rybki* w świadomości odbiorców polskich i rosyjskich, mając jednocześnie na uwadze tekst braci Grimm *Vom Fischer und seiner Frau* [zob. m.in. Pieciul-Karmińska; Ziółkowska]. Natomiast tematykę płci w tłumaczeniu tekstu dramatycznego podnosi m.in. Aleksandra Kamińska w artykule *Tłumacz kontra płęć, czyli sceniczność w przekładzie – „Cloud Nine” Caryl Churchill*. O płci z perspektywy wyboru w przekładzie rodzaju gramatycznego zob. też m.in. Pomykoł-Sadlik; Krajewska (c), 71-72.

RACHUNEK

Przystępując do projektu, nie sądziłam, że tekst, który został nam przekazany, będzie miał szansę zaistnienia w tak krótkim czasie zarówno na scenie (dwukrotnie), jak i w druku. W tym czasie tłumaczenie żyło, zmieniało się (zapewne i teraz spojrzenie z dystansu spowodowałoby chęć ponownego wniknięcia w jego materię).

Warto też spojrzeć na projekt z perspektywy dydaktyki przekładu. Zmagania translatorskie okazały się ciekawą przygodą, dającą studentom możliwość wyjścia z efektami swej pracy poza mury uczelni, wcielenia się w rolę tłumacza (przede wszystkim) teatralnego, wzięcia na siebie odpowiedzialności za tekst docelowy. Owa odpowiedzialność nie ograniczała się tu tylko do obecności nazwisk przy promocji czytań, ale też uczestnictwa studentów w dyskusjach towarzyszącym obu czytaniom (pierwszą dyskusję prowadziła Beata Banasik, drugą – wspomniany już Andriej Moskwin). Karaś-bohater mimo swego losu w sztuce, jako sztuka otrzymał nowe życie w nowym środowisku, w innym języku, poruszał i prowokował do refleksji. Mam nadzieję, że otwarcie się studentów na sztukę przekładu, na lekcję myślenia obrazami i ubierania tych obrazów w słowa też będzie miało swoją kontynuację.

BIBLIOGRAFIA

- Dadyczenko, Marina. „Karaś”. Tłum. A. Andrzejewska, M. Kaproń. Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego. T. 8. „Lubimowka” na „Kontaktach”. Red. A. Moskwin. Warszawa: Wydział Lingwistyki Stosowanej UW i in., 2018. 95-111.
- Dąbska-Prokop, Urszula. „Tłumacz-kanibal?”. *Między oryginałem a przekładem* 3 (1997): 71-77.
- Dybiec-Gajer, Joanna (a). „Specyfikacja jako instrument kontekstualizacji aktu tłumaczeniowego – między teorią a praktyką dydaktyki przekładu”. *Rocznik Przekładoznawczy* 8 (2013): 107-121.
- Dybiec-Gajer, Joanna (b). *Zmierzyć przekład? Z metodologii oceniania w dydaktyce przekładu pisemnego*. Kraków: Universitas, 2013.
- Kaduczak, Jacek. Wykład „Między widzem a czytelnikiem. Specyfika tłumaczenia tekstów teatralnych” wygłoszony 25.04.2017 r. w Collegium Maius UMK.
- Kamińska, Aleksandra. „Tłumacz kontra płęć, czyli sceniczność w przekładzie – «Cloud Nine» Caryl Churchill”. *Przekładaniec* 31 (2015): 169-181.
- Krajewska, Monika (a). „Cieplica to wystygła zimnica”. *Wizerunek tłumacza na tle korespondencji z pisarzem. Lem i tłumacze*. Red. E. Skibińska, J. Rzeszutnik. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2011. 117-135.
- Krajewska, Monika (b). *Oswoić słowo. Komentarze w północnych książkach Mariusza Wilka i ich rosyjskich przekładach*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2017.

- Krajewska, Monika (c). „W trosce o każdą sylabę, czyli o tłumaczeniu melicznym”. Słowo z perspektywy językoznawcy i tłumacza. T. 5. Red. A. Pstyga. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2016. 68-77.
- Niziołek, Renata. „Strategia aktora/strategia tłumacza – Jerzy Radziwiłowicz tłumaczy Moliera”. *Rocznik Przekładoznawczy* 9 (2014): 181-192.
- Parchem, Wojciech. „Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem”. *Acta Philologica* 45 (2014): 71-77.
- Pieciul-Karminińska, Eliza. „Znaczenie baśni Von dem Fischer un syner Fru (O rybaku i jego żonie) dla zbioru Kinder- und Hausmärchen braci Grimm i jej przekłady na język polski”. *Rocznik Przekładoznawczy* 12 (2017): 293-310.
- Pomykoł-Sadlik, Anna. „Czy zdrada wobec poety jest zdradą wobec poezji?”. *Między oryginałem a przekładem* 1 (1995): 95-99.
- Tłumacz w teatrze (panel dyskusyjny), <https://www.youtube.com/watch?v=FfZk2MxLtUk> [dostęp: 10.09.2018].
- Voellnagel, Andrzej. *Jak nie tłumaczyć tekstów technicznych*. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, 1980.
- Za kulisami. Toruńskie spotkania wokół dramatu, www.zakulisami.umk.pl [dostęp: 10.09.2018].
- Ziółkowska, Anna. „Kilka słów o tym, dlaczego nie powinno się tłumaczyć baśni braci Grimm poprzez język trzeci”. *Rocznik Przekładoznawczy* 11(2016): 143-155.
- Карась и золотая рыбка [Karas' i zolotaya rybka], <http://lubimovka.ru/istoriya/34-2017/382-short-list-2017http://lubimovka.ru/blog/404-karas-i-zolotaya-rybka> [dostęp: 10.09.2018].
- Премьера спектакля «KaRась» театра «Новая сцена 2» [Prem'jera spektaklya «KaRas'» teatra «Novaya stsena2»]. <https://fonar.tv/photorep/2017/12/01/premyera-spektaklya-karas-teatra-novaya-scena-2-18> [dostęp: 10.09.2018].
- Фестиваль молодой драматургии «Любимовка» (Работы, отобранные для представления на фестивале) [Festival' molodoy dramaturgii «Lyubimovka» (Raboty, otabrannyye dlya predstavleniya na festivale)]. <http://lubimovka.ru/istoriya/34-2017/382-short-list-2017> [dostęp: 10.09.2018].

KARAS' PO POLSKU. ZA KULISAMI PRZEKŁADU

Streszczenie

W tekście przedstawiono projekt współpracy sekcji przekładowej Pieriewodka (KFS UMK) z teatrem im. Horzycy w Toruniu. Projekt obejmował przetłumaczenie przez członków sekcji utworu *Karas'* autorstwa petersburskiej dramatopisarki Mariny Dadyczenko, a następnie przedstawienie go przez aktorów teatru w formie czytania performatywnego, zaplanowanego jako impreza towarzysząca pierwszej edycji festiwalu *Za kulisami. Toruńskie spotkania wokół dramatu*. W artykule zwrócono uwagę na specyfikację tłumaczeniową, związaną z przeznaczeniem tekstu docelowego i różnice cechujące tłumaczenie wyjściowe, tekst sceniczny i tekst, który ukazał się w formie publikacji książkowej. Omówiono ponadto rozwiązania translatorskie, dotyczące elementów kultury źródłowej i kultury trzeciej, a także potencjalne nieścisłości wynikające z błęd-

nego odczytania oryginału. Podkreślono też wpływ autora na kształtowanie się tekstu docelowego.

Słowa kluczowe: przekład utworu dramatycznego; specyfikacja tłumaczeniowa; rozwiązania translatorskie; scopos; elementy kultury źródłowej i kultury trzeciej.

KARAŚ [CRUCIAN CARP] IN POLISH
BEHIND THE SCENES OF TRANSLATION

S u m m a r y

The paper presents a cooperation project between the Pieriewodka [Perevodka] Translation Group (at the Department of Slavonic Studies of the Nicolaus Copernicus University) and the W. Horzyca Theatre in Torun. The project involved translation of the poem *Karaś* by Petersburg-based playwright Marina Dadychenko by members of the Group; the poem was later performatively read out by actors. This performative reading was intended to be one of the events during the first edition of the *'Behind the scenes'. Torun meetings with drama festival*. The paper focuses on translation issues related to the purpose of the target text and specific to the initial translation, the text performed on stage and the text after its publication. Moreover, translation solutions concerning elements of the source culture and the third culture as well as potential inaccuracies resulting from the incorrect interpretation of the original were discussed. The author's influence on the shaping of the target text was also emphasized.

Key words: translation of a dramatic work; translation issues; translation solutions; scopos; elements of the source culture and the third culture.