

Lesia Korostatevych

**Problematyka przekładu realiów kulturowych w tekstach
ukraińskiej oraz polskiej literatury współczesnej (na
przykładzie utworów Oksany Zabużko *Muzeum porzuconych
sekretów* oraz Ignacego Karpowicza *Sońka*)**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr. hab. Katarzyny Kotyńskiej, prof. IS PAN

INSTYTUT SŁAWISTYKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK

WARSZAWA 2022

Spis treści

Wstęp	5
1. Przedmiot i cele badań	8
1.1. Kryteria wyboru autorów.....	8
1.2. Zasady klasyfikacji materiału.....	16
1.3. <i>Sońka</i> oraz <i>Muzeum porzuconych sekretów</i> na tle ukraińskich oraz polskich powieści o (post)pamięci.....	17
2. Założenia teoretyczne oraz podstawowe definicje	27
2.1. Przekład a kultura.....	27
2.2. Rola oraz zadania tłumacza.....	31
2.3. Elementy kulturowe oraz podział na grupy.....	37
2.4. Strategie oraz techniki tłumaczenia.....	43
3. Analiza kulturologiczna powieści <i>Muzeum porzuconych sekretów</i>	54
3.1. <i>Muzeum</i> ... – historia o pamięci.....	54
3.1.2. Zdjęcie jako forma pamięci.....	58
3.1.3. Posttotalitarna trauma społeczeństwa.....	62
3.4. Dyskusje wokół <i>Muzeum</i>	66
3.4.1 <i>Muzeum</i> ... oczami Ukraińców.....	66
3.4.2. <i>Muzeum</i> ... w świetle krytyki literackiej za granicą.....	71
3.5. Podsumowanie.....	75
4. Analiza materiału: tłumaczenie realiów kulturowych w powieści <i>Muzeum porzuconych sekretów</i> Oksany Zabuzko	79
4.1. Realia etnograficzne i mitologiczne.....	79
4.2. Realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego (współczesne i historyczne).....	91
4.3. Realia onomastyczne.....	101
4.3.1. Antroponimy.....	101
4.3.2. Imiona postaci literackich.....	119
4.3.3. Nazwy restauracji, sklepów, targów etc.....	121

4.4. Realia asocjatywne.....	126
4.5. Podsumowanie.....	152
5. Analiza kulturologiczna powieści <i>Sońka</i> Ignacego Karpowicza.....	157
5.1. Antybajka o wojnie: Historia Sońki.....	157
5.2. Tutejszy (Swoj) i Obcy na pograniczu.....	161
5.3. Mów, żebym Cię zobaczył.....	166
5.4. Dyskusje wokół powieści Ignacego Karpowicza <i>Sońka</i>	170
5.4.1. Dyskusje o <i>Sońce</i> w Polsce.....	170
5.4.2. Dyskusje o <i>Sońce</i> w Ukrainie.....	174
6. Analiza materiału: elementy kulturowe polsko-białoruskiego pogranicza.....	177
6.1. Realia życia codziennego.....	177
6.2. Realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego (współczesne i historyczne).....	186
6.3. Realia onomastyczne.....	191
6.3.1. Antroponimy.....	191
6.3.2. Imiona postaci literackich.....	193
6.3.3. Nazwy firm, organizacji oraz usług.....	194
6.4. Realia etnograficzne i mitologiczne.....	196
6.5. Podsumowanie.....	207
Wnioski końcowe.....	212
Bibliografia.....	218

Wstęp

Zgodnie z najbardziej znaną teorią Jana i Aleidy Assmanów¹, każde społeczeństwo ma własną pamięć kulturową, formy pamięci zbiorowej, świadomość historyczną oraz „prywatne” indywidualne wspomnienia, które zostały zachowane w przestrzeni publicznej. Z kolei Anna Moroz charakteryzuje pamięć jako zespół procesów poznawczych „zaangażowanych w nabywanie, przechowywanie i późniejsze odtwarzanie informacji” (Moroz 2016b: 257). Autorka rozróżnia następujące fazy procesu pamięciowego: „zapamiętywanie (zakodowanie informacji i utrwalenie zapisu), przechowywanie, odpamiętywanie (wykorzystanie wcześniej zapamiętanej informacji)”². Pamięć kulturowa także ma swoje nośniki i sposoby przechowania. Takim kondensatorem może być literatura, która „pełni wobec pamięci kulturowej głównie funkcję specyficznego magazynu, który przechowuje wspomnienia” (Kałużny 2007) oraz aktywnie uczestniczy w zapamiętywaniu, zapisywaniu (przechowywaniu) jako pisemna forma utrwalenia (Assmann J. 2008: 91). Literatura odgrywa także ważną rolę w komunikacji kulturowej jako sposób zachowania historycznych cech kultur, ponieważ podsumowując ich doświadczenia, zachowuje pamięć o wcześniejszych wydarzeniach:

„Literatura wypełnia niszę w kulturze pamięci, ponieważ jak żaden inny system symboliczny wykazuje zdolność – a w zasadzie tendencję – do odwoływania się do zapomnianych i stłumionych oraz niezauważonych, nieuświadomionych i niezamierzonych aspektów przeszłości [...] – literatura aktualizuje elementy, które wcześniej nie były – lub nie mogły być – dostrzeżone, wyrażone lub zapamiętane w sferze społecznej. Dokonując selekcji literatura tworzy nowe, zaskakujące i inaczej niedostępne archiwum pamięci kulturowej: elementy różnych systemów pamięci i rzeczy, pamiętane lub zapomniane przez różne grupy zostają połączone w jeden tekst literacki” (Erll 2018: 238).

Kultura łączy w sobie pewne utrwalone obrazy, których częścią są realia kulturowe, zawierające pewne informacje, doświadczenia ludzkości oraz wiedzę pozajęzykową.

¹ Assmann, Jan. *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (2008), Assmann, Aleida. *Między historią a pamięcią* (2013) (wydania polskie).

² *Ibidem*.

Stanowią one także część pamięci kulturowej. Sposób ich tłumaczenia wpływa na obraz kultury wyjściowej w tekście przekładu.

Niniejsza praca zatytułowana *Problematyka przekładu realiów kulturowych w tekstach ukraińskiej oraz polskiej literatury współczesnej (na przykładzie utworów Oksany Zabuzko Muzeum porzuconych sekretów oraz Ignacego Karpowicza Sońka)* poświęcona została analizie przekładu realiów kulturowych w powieści polskiego pisarza Ignacego Karpowicza *Sońka* (2014) i jej tłumaczeniu na język ukraiński dokonany przez Ostapa Sływyńskiego (pt. *Сонька*, 2016) oraz powieści *Музей покинутих секретів* (2009) ukraińskiej pisarki Oksany Zabuzko w przekładzie na język polski dokonany przez Katarzynę Kotyńską (pt. *Muzeum porzuconych sekretów*, 2012).

Celem dysertacji jest wyselekcjonowanie realiów (jako integralnej części pamięci kulturowej) w wybranych utworach literackich oraz analiza technik i strategii ich przekładu, w tym sposobów zachowania określonych cech oryginału. W pracy naukowej przeanalizuję przeniesienie tych elementów z jednej kultury do drugiej; dokonam porównania propozycji teoretyków przekładu oraz zastosowania teorii w praktyce przez tłumaczy; zbadam wpływ decyzji translatorskich na zmianę obrazu kultury w tekście przekładu; przeanalizuję rolę i wpływ bliskości kulturowej na tłumaczenia, a także możliwy odbiór wybranych tekstów przez czytelnika kultury docelowej i wyjściowej jak również zadania tłumacza w tym procesie. Przeprowadzenie badań wymaga realizacji następujących zadań:

1. Przegląd i systematyzacja literatury naukowej dotyczącej problematyki tłumaczenia realiów kulturowych w literaturze pięknej; a także systematyzacja teoretycznych podejść dotyczących strategii i techniki tłumaczenia tych elementów.
2. Zdefiniowanie podstawowych pojęć: strategia, technika przekładu, kultura oraz interpretacja tej definicji, realia kulturowe, makro- i mikrokontekst, dominanta tekstu tłumaczonego, nieprzetłumaczalność; zwrócenie uwagi na problematykę pamięci kulturowej w utworach literatury pięknej etc.
3. Przegląd klasyfikacji elementów kulturowych.
4. Wyselekcjonowanie realiów kulturowych, wybór reprezentatywnych przykładów oraz ich podział; analiza przekładu (obejmuje wyodrębnienie wspólnych i rozbieżnych grup, porównanie technik tłumaczeniowych w wyselekcjonowanych grupach oraz zbadanie ich korelacji; zwrócenie uwagi na techniki, dzięki którym

udało się zachować realia, a także które spowodowały ich zacieranie w tekstach przekładu).

5. Przeanalizowanie wpływu polsko-ukraińskiej bliskości kulturowej na decyzje translatorskie.

W pracy naukowej wykorzystano następujące metody badawcze: metoda opisowa znajdująca zastosowanie przy systematyzacji teoretycznych badań nad przekładem; porównawcza – do analizy technik i strategii; analizy kontekstowej – w celu zbadania realiów oraz kontekstu, w którym zostały zamieszczone; metodę klasyfikacji zastosowano dla pogrupowania realiów kulturowych na grupy leksykalno-semantyczne, dodatkowo: metody porównania, selekcji, analizę ilościową oraz na wszystkich etapach pracy zastosowano metodę indukcji.

Praca składa się z części teoretycznej oraz analitycznej, które zostały podzielone na wstęp i sześć rozdziałów. W rozdziale pierwszym podano zasady klasyfikacji materiału, kryterium wyboru autorów oraz analizę wybranych tekstów literackich na tle ukraińskich i polskich powieści o (post)pamięci. W rozdziale drugim przedstawiono założenia teoretyczne o roli i zadaniach tłumacza, elementach kulturowych oraz ich podziale na grupy, strategiach, technikach tłumaczenia, podano podstawowe definicje: *realia kulturowe*, *strategia*, *technika*, *kontekst*, *kultura* etc. W rozdziale trzecim podano analizę kulturologiczną powieści *Muzeum porzuconych sekretów* (podrozdziały: *Muzeum... – historia o pamięci*, *Zdjęcie jako forma pamięci*, *Posttotalitarna trauma społeczeństwa*, *Dyskusje wokół Muzeum...*, podrozdział: *Muzeum... oczami Ukraińców*, *Muzeum... w świetle krytyki literackiej za granicą*). W rozdziale czwartym przedstawiono analizę technik przekładu realiów kulturowych w *Muzeum...* z podziałem na grupy. W rozdziale piątym podano analizę kulturoznawczą powieści *Sońka* (podrozdziały: *Antybajka o wojnie: Historia Sońki*, *Tutejszy (Swoj) i Obcy na pograniczu*, *Mów, żeby Cię zobaczył*, *Dyskusje wokół powieści Ignacego Karpowicza Sońka (Dyskusje o Sońce w Polsce, Dyskusje o Sońce w Ukrainie)*). W rozdziale szóstym *Analiza materiału: elementy kulturowe polsko-białoruskiego pogranicza* przeprowadzono analizę elementów kulturowych polsko-białoruskiego pogranicza na wybranym materiale *Sońki*. *Wnioski końcowe* podsumowują rozważania przedstawione w pracy naukowej oraz przedstawiają charakterystykę porównawczą technik przekładu wykorzystanych w *Muzeum...* oraz *Sońce*.

1. Przedmiot i cele badań

1.1. Kryteria wyboru autorów

Jednym z wybranych utworów literackich jest powieść ukraińskiej pisarki, filozofki i kulturoznawczyni Oksany Zabuzko. Pracuje ona głównie w obrębie eseistyki oraz literatury non-fiction. Dorobek twórczy Zabuzko należy do literatury elitarnej, ma ona ciekawy styl autorski, niełatwy do tłumaczenia (zwracam uwagę na tą kwestię w podrozdziale *Muzeum... w świetle krytyki literackiej za granicą*). Na jej teksty nakłada się doświadczenie życiowe oraz erudycja pisarki. W utworach przeplatają się terminy i fakty z różnych dziedzin: nauk ścisłych, filozofii, literatury i sztuki. *Музеї покинутих секретів (Muzeum porzuconych sekretów)* (2009) to największa powieść ukraińska ostatnich lat, około 800 stronicowa, z dość skomplikowaną fabułą. Na początku pisarka obawiała się, jak taka książka zostanie przyjęta, lecz pierwsze recenzje zmieniły jej zdanie. Pierwszy nakład stanowił półtora tysiący egzemplarzy, wykupiono go w ciągu jednego tygodnia. Potem dodrukowano kolejne dwadzieścia tysięcy. Według Zabuzko taka ilość egzemplarzy nie jest typowa dla ukraińskich wydawnictw. W tym samym okresie tak dużym nakładem w Ukrainie sprzedano tylko serię książek o Harrym Potterze. Świadczy to o tym, że pisarka zainteresowała czytelnika tematem i artystycznym sposobem przedstawienia wydarzeń. Można zauważyć, że ta książka w pewnym stopniu zwróciła uwagę czytelników na ukraińską prozę historyczną. Liczba sprzedanych egzemplarzy wskazuje, że w tamtym czasie społeczeństwo ukraińskie potrzebowało literatury pięknej, analizującej temat postpamięci oraz historię pokoleń. Kilka lat po pojawieniu się tego tekstu na rynku wydawniczym, ukazało się więcej książek opisujących skomplikowane wątki historyczne XX wieku (omawiam tę kwestię w *Sońka oraz Muzeum porzuconych sekretów na tle ukraińskich oraz polskich powieści o (post)pamięci*).

Zabuzko pisze o zapomnianych sekretach ukraińskiej historii, porusza tematy, które wcześniej były przemilczane – takie jak działalność UPA, Wielki Głód, Holokaust w Ukrainie, a także współczesna sytuacja, w jakiej znalazły się ukraińskie media na początku roku 2000. Czytelnicy, przechodząc od rozdziału do rozdziału, zwiedzają odpowiednio wyposażone „sale”, w których poszczególne elementy są dopasowane: zaczynając od

języka, którym mówią bohaterowie (czy to dziennikarze we współczesnym Kijowie, czy bojownicy UPA we Lwowie) do szczegółów codziennego życia, atmosfery miast. Język, którym się posługują, zależy od czasu (teraźniejszość/przeszłość), miejsca zamieszkania (Centralna lub Zachodnia Ukraina), zawodu lub stylu życia (ksiądz, bojownik UPA, dziennikarz, kamerzysta, sekretarz, pracownik KGB itp.). *Muzeum porzuconych sekretów* zdobyło Literacką Nagrodę Europy Środkowej Angelus w 2013 roku. Powieść została przetłumaczona na język polski w 2012 roku przez tłumaczkę literatury ukraińskiej, literaturoznawczynię Katarzynę Kotyńską. Na język polski w jej tłumaczeniu zostały wydane inne utwory Zabuzko, takie jak *Польові дослідження з українського сексу* (*Badania terenowe nad ukraińskim seksem*) (2003), *Сестро, Сестро* (*Siostró, siostró*) (2007), we współtłumaczeniu – zbiór esejów *Планета Полин* (*Planeta Piołun*) (2022). Tłumaczka dokonała wielu innych przekładów prozy, obecnie około 19 pozycji książkowych popularnych ukraińskich autorów, w tym, np. Jurija Andruchowycza, Sofii Andruchowycz, Wiktorii Amelinej, Natalii Śniadanko, Lubka Deresza, Ołeksija Czupy itd.

Jako drugą pozycję wybrałam do analizy powieść *Sońka* polskiego autora Ignacego Karpowicza, który jest jednym z najpopularniejszych i najciekawszych współczesnych polskich pisarzy. Zadebiutował w 2006 roku powieścią *Niehalo*. Karpowicz jest laureatem nagrody „Paszport Polityki” (2010) za powieść *Balladyny i romanse*, nagrodę literacką „Nike” otrzymał za powieści *Gesty* (2008), *Balladyny i romanse* (2010), *Ości* (2013) oraz *Sońka* (2014). Także jest autorem książek, takich jak: *Cud* (2007), *Nowy Kwiat Cesarza* (2007) i *Miłość* (2017). Niektóre jego książki zostały przetłumaczone na język litewski, węgierski, niemiecki i słoweński.

Sońka (ukr. „Сонька”, 2016 r.) jest pierwszym tłumaczeniem twórczości Karpowicza na ukraiński. Przekładu powieści dokonał tłumacz Ostap Sływyńskij – eseista, literaturoznawca, krytyk literacki, autor dziesięciu tomików poetyckich. Tłumaczy on literaturę piękną oraz teksty naukowe z języków polskiego, macedońskiego, białoruskiego, bułgarskiego i angielskiego. Sływyńskij dokonał przekładu utworów innych polskich autorów, w tym Olgi Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka, Katarzyny Kotyńskiej, Mikołaja Łozińskiego, Czesława Miłosza etc.

Powieść *Sońka* to siódma książka Ignacego Karpowicza, której napisanie zajęło osiem lat. Pracując nad jej fabułą, w międzyczasie wydał trzy inne książki: *Gesty*, *Balladyny*

i romanse oraz *Ości*. O historii kobiety, która zakochała się w Niemcu, dowiedział się w swojej rodzinnej wsi, Słuczance, od Leona Tarasewicza, polskiego malarza białoruskiego pochodzenia. Te wydarzenia są prawdziwe, ale do spotkania Karpowicza i Sońki nigdy nie doszło. W wywiadzie (Karpowicz 2014a) pisarz przyznał, że długo wahał się, czy się spotkać z kobietą. Kiedy w końcu zmarła, pojawiła się chęć napisania jej spowiedzi w formie powieści. Choć w rzeczywistości nie miała możliwości opowiedzieć swojej historii, wersja Karpowicza jest pewną szansą na wysłuchanie i zrozumienie.

Wybrałam te powieści dla analizy ze względu na ich wspólne cechy:

1. twórczość Oksany Zabuzko oraz Ignacego Karpowicza wywołuje duże zainteresowanie w Ukrainie, Polsce oraz za granicą; utwory Zabuzko oraz Karpowicza często stają się przedmiotem badań naukowych. Oksana Zabuzko to wybitna przedstawicielka literatury intelektualnej, zaś Ignacy Karpowicz uważany jest przez polskich krytyków literackich za jednego z najbardziej interesujących oraz znakomitych współczesnych pisarzy;
2. wybrane utwory są mocno zanurzone w kulturze oraz zawierają dużo elementów kulturowych, przekład których stał się pewnym wyzwaniem dla tłumaczy; z tego względu teksty te stały się ciekawym materiałem do przeprowadzenia analizy;
3. autorzy nie tylko poruszają trudne tematy, też dotykając przemilczanych wydarzeń XX wieku, uzupełniają w ten sposób „białe plamy”;
4. w tekstach są stawiane pytania ważne dla kultury wyjściowej: kwestie pamięci, tożsamości, prywatnych historii odmiennych od oficjalnych narracji; eksponowanie losów, które były tematem tabu z innej perspektywy (np. tematy kolaboracji, dobrowolnych stosunków seksualnych między kobietami a okupantami w czasie wojny), teksty te aspirują również do nadania uczestnikom możliwości opowiedzenia własnych historii;
5. wybrane utwory mają cechy powieści postmodernistycznej;
6. na materiale wybranych powieści nie przeprowadzono dotychczas analizy porównawczej przekładu z perspektywy realiów kulturowych (z języka ukraińskiego na polski i odwrotnie).

Cechy postmodernistyczne wybranych utworów literackich są wspólne dla obu tych tekstów. Poniżej przeanalizuję je szczegółowo.

Według *Słownika europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* postmodernizm to:

„formacja artystyczno-kulturowa, która krystalizując się w Stanach Zjednoczonych od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w literaturze i innych sztukach ogarnęła swoim światopoglądowym i estetycznym wpływem także kulturę europejską ostatniego ćwierćwiecza. Jako zjawisko wciąż w trakcie kształtowania się, ruchów dokonuje istotnych przewartościowań w rozumieniu sztuki nowoczesnej pierwszych dekad XX stulecia odrzucając na ogół jej aspiracje społeczno-polityczne, pogoń za oryginalnością oraz utopie estetyczne na rzecz warsztatowego liberalizmu, intertekstualnego zwrotu ku tradycji, kreacjonizmu, autotematyzmu, postaw ludycznych, strategii gry i niwelowania granic między sztuką wysoką i niską” (Gazda 2000: 552).

Proces kształtowania się postmodernizmu w sąsiednich państwach przebiegał w różny sposób. Duże znaczenie miały okoliczności polityczne: Polska do 1989 r. – państwo socjalistyczne z totalitarnym systemem władzy, Ukraina do 1991 r. – państwo komunistyczne, które przetrwało kilka klęsk głodu, politykę „ukrainizacji” w latach 1920-1930, oraz masową eksterminację inteligencji ukraińskiej przez reżim stalinowski – „Rozstrzelane odrodzenie”. Szczegółowo podobieństwa oraz różnice między formowaniem się postmodernizmu ukraińskiego i polskiego przeanalizowała Daryna Popil w dysertacji pt. *Національні особливості реценції постмодернізму в українських та польських друкованих виданнях (Narodowa specyfika recepcji postmodernizmu w prasie ukraińskiej i polskiej)* (Popil 2014).

Stan literatury polskiej po 1989 roku szczegółowo opisuje Przemysław Czapliński w książkach *Ślady przełomu: o prozie polskiej 1976-1996* (1997), *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych* (2001), *Ruchome marginesy: szkice o literaturze lat 90* (2002) etc. W pracy *Ślady przełomu: o prozie polskiej 1976-1996* autor zaznacza „przełom ustrojowy roku 1989 – podobnie jak poprzednie „przełomy” polityczne w Polsce powojennej – nie pociąga za sobą z konieczności przemian w literaturze” (Czapliński 1997: 165), oraz dodaje, że oczekiwanie punktu zwrotnego było typowe dla tej epoki, a zmiany w systemie politycznym umożliwiły uwolnienie od starych zasad. W tym czasie pojawiła się nowa generacja pisarzy, np. pokolenie brulionu (urodzone w latach 60., zadebiutowali na początku lat 90).

Włodzimierz Bolecki pisze:

„Postmodernizm odkrywano w Polsce niemal w tym samym czasie, w którym obalano komunizm, a zmiany polityczne połączyły się ze zmianami estetycznymi i artystycznymi. Ponieważ nowa epoka potrzebowała nowej nazwy, gdy zabrakło jej w polityce, odnaleziono ją w literaturze i w sztuce. Twierdzenie, że żyjemy w nowej epoce, w «epoce postmodernistycznej» – mocno już zbanalizowane w zachodniej socjologii kultury – w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych brzmiało jak objawienie” (Bolecki 1997: 31).

Historyk literatury zaznacza, że do cech postmodernizmu między innym należy: pochwalenie „heterogeniczności, wielostylowości, eklektyzmu i rezygnacji ze stylistycznych dominant”, jak również zainteresowanie: „historią i tradycją wyrażające się nawiązywaniem do stylu retro, stosowaniem cytatów, powtórek, parodii, kolażu, pastiszy, etc. Wyczulenie na takie cechy jak złożoność, wieloperspektywiczność i dwuznaczność [...]” (Bolecki 1993: 11-12). oraz łączenie kultury niskiej i wysokiej, elitarnej i masowej. Postmodernizm bawi się stereotypami, parodią i grą. Charakterystyczną jego cechą jest intertekstualność: „każde dzieło nawiązuje do dzieł poprzednich, gra z kontekstem i jest ich specyficznym komentarzem”³.

Pisarze postmodernistyczni skupiają także uwagę na problemie tożsamości, gdzie przedmiotem refleksji zostaje osoba, która czuje się inną od pozostałych. Odwołanie do problemu tożsamości możemy zobaczyć w powieści *Sóńka* Ignacego Karpowicza.

Dla *Sóńki* charakterystyczne są następujące cechy:

- intertekstualność – aluzje do kultury polskiej oraz kultury trzeciej;
- gra z tekstem i czytelnikiem, która odbywa się również na poziomie intersemiotycznym⁴. Elementem gry z czytelnikiem jest też pozostawienie pustych stron w tekście (można to symbolicznie traktować na różne sposoby np. jako początek nowej historii, aluzję do „tabula rasa”, że nie ma związku między

³ *Ibidem*.

⁴ Alicja Bronder analizując powieść, pomiędzy innym, zwraca uwagę na takie elementy: „wyróżnienia partii tekstu za pomocą: odmiennego kroju fontu (kursywa – wtrącenia obcojęzyczne, didaskalia; wersaliki – elementy tekstu dramatu), świateł akapitowych i wakatów (oddzielających części tekstu należące do różnych poziomów fabularnych), imitacje pozostałości procesu edycyjnego (redakcji tekstu) oraz notatki dotyczące szczegółów realizacyjnych [...] włączenie towarzyszących korpusowi tekstów pobocznych o charakterze metatekstowym: dedykacji nawiązującej do ludowych opowieści [...], przypisu odautorskiego [...], cytatu wspierającego przekaz [...], spisu słownictwa białoruskiego [...]” (Bronder 2017: 127-128).

przeszłością a przyszłością, i nowa historia może pójść w innym kierunku, lub symboliczną przestrzeń do refleksji);

- nieliniarna czasoprzestrzeń (np. wydarzenia odbywają się na zmianę w teraźniejszości i w przeszłości);
- elementy kiczu oraz samoironia (są zauważalne we fragmencie o postawieniu sztuki teatralnej przez młodego reżysera Igora, na co zwraca uwagę też reżyser analizując recenzje po przedstawieniu);
- temat: bohater zastanawia się nad swoją tożsamością, historią rodziny. W powieści poruszono zagadnienia pamięci kulturowej i zbiorowej;
- łączenie elementów różnych gatunków: powieść, baśń (odwołanie do tradycji folkloru), utwór dramatyczny; tekst zawiera także notatki do nadchodzącego spektaklu.
- język utworu jest urozmaicony gwarą, słownictwem potocznym, frazeologizmami oraz językowymi środkami stylistycznymi.

Podobne cechy można znaleźć w *Muzeum...* Oksany Zabużko. Należy zauważyć, że twórczość Oksany Zabużko odegrała ważną rolę w formowaniu się ukraińskiego postmodernizmu.

Ukraińska badaczka Tamara Hundorowa zajmuje się analizą procesu kształtowania się ukraińskiego postmodernizmu i identyfikuje jego główne cechy, które ukształtowały się w społeczeństwie posttotalitarnym. Kulturolożka uważa, że ukraiński postmodernizm stał się laboratorium intelektualnych refleksji i eksperymentów, postmodernistyczne łączenie kultury masowej i wysokiej jest wypełnione wielogłosowością i cudzą świadomością (Gundorova 2005: 63-64). Postmodernizm jest zorientowany na przywrócenie pamięci, prywatnej historii, która została straumatyzowana systemem totalitarnym. Postmodernistyczny bohater utworu składa się z różnych cytatów, cudzych głosów, wspomnień. Hundorowa zaznacza, że intertekstualność to tylko jedna z cech postmodernizmu oraz, że nurt ten charakteryzuje się techniką manipulowania perspektywami narracyjnymi, autoprezentacją, aż do zatarcia różnicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością, z dużą ilością obcych tekstów, cytatów, innych języków etc. Zdaniem badaczki transformacja kanonów literackich, świadome i nieświadome powtarzanie symboli i znaków pamięci kulturowej to ważne źródła tworzenia obrazów przez ukraińskich autorów

postmodernistycznych. Szczęólnego „potrząsnięcia” zaznają utwory klasyczne. Jednocześnie tradycja narodowa traci swoją sakralność i staje się polem gry (Gundorova 2005: 41).

Twórczość Oksany Zabużko analizuje się także w kontekście feministycznego postmodernizmu, zaliczając ją do przedstawicielek ukraińskiej feministycznej prozy postmodernistycznej⁵. Ludmyła Kopiejcewa oraz Julia Jegorowa analizując fenomen karnawału (jako cechę ukraińskiego postmodernizmu) w *Muzeum...* zwracają uwagę na następujące elementy (które można też odnaleźć w innych utworach pisarki):

- łączenie patosu i ironii,
- zamiana bohatera lirycznego nową „maską” oraz charakterystyczna tożsamość narracyjna,
- odwołanie do folkloru, mistycyzmu oraz erotyzmu. Dla twórczości pisarki charakterystyczne są podobne odwołania, np. *Казка про калинову сопілку (Bajka o kalinowej fujarce)* (2000), *Інопланетянка (Kosmitka. Powieść niefantastyczna)* (1992) (Egorova i Kopiejceva 2015).

Oprócz tego można jeszcze wyodrębnić takie cechy jak:

- gra z czasoprzestrzenią (za pomocą snów połączone zostają różne okresy: lata 40. XX wieku i początek XXI wieku; bohaterowie poprzez sny wracają do początków historii swoich rodzin, odnajdując w ten sposób rodzinne „sekrety”), nieliniarna czasoprzestrzeń;
- postmodernistyczna fragmentacja tekstu⁶;

⁵ W popularnej powieści Zabużko *Польові дослідження з українського сексу (Badania terenowe nad ukraińskim seksem)* przedstawiono na tamten moment „nowy” dla literatury ukraińskiej obraz kobiety. Gundorova zauważa, że główna bohaterka utworu jest skrajnie seksualna, intelektualna i swoim absurdalnym buntem podkreśla, że bluźnierczy czas narodowego odrodzenia jest w rzeczywistości czasem apokaliptycznym, gdzie macierzyństwo jest kwestionowane, masy są zdegradowane, nie przyszłość rządzi, tylko przeszłość (Gundorova 2005: 127). Ukraińska literaturoznawczyni Nila Zborowska uważa, że *Badania terenowe...* pojawiły się na tle końca okresu karnawałowego, czyli tzw. „bubabizmu”*, oraz, że *Badania ...* nie można nazwać powieścią feministyczną, chociaż stała się ona powodem do mówienia o feminizmie i jest jedną z pierwszych „poważnych powieści o problemie kobiecości” (Zborowska 1999: 76).

* „Bu-Ba-Bu” (Burlesk-Bałahan-Bufonada) (1985-2000) – literacka ugrupowanie neoawangardowe na czele z Jurijem Andruchowyczem.

⁶ Bardziej szczegółowo temat postmodernistycznej fragmentacji tekstu w twórczości Oksany Zabużko napisano w *Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір) (Ukraińska i polska proza postmodernistyczna (karnawał, fragmentacja, pogranicze)* (Kropyvko 2019).

- gra z tekstem i czytelnikiem oraz sięganie do źródeł pierwotnych, odczytywanie ich na nowo (główni bohaterzy powieści często są intelektualistami, co ma wpływ na sposób ich myślenia i komunikowania się, dlatego w tekstach często podane są aluzje do innych znanych utworów literatury pięknej⁷, tekstów filozoficznych, religijnych etc., często rekonstruowane są klasyczne fabuły literatury ukraińskiej. Generalnie dla twórczości Zabużko jest charakterystyczna symboliczność i re-interpretacja tekstów;
- interakcja różnych stylów i gatunków;
- tematyka: powieść porządkuje rozfragmentowaną pamięć zbiorową dotyczącą „białych plam” ukraińskiej historii;
- język utworów Oksany Zabużko cechuje oryginalność, różnorodność. Pisarka zapożyczając doświadczenie językowe inteligencji ukraińskiej XIX – początku XX wieku, znacznie wzbogaciła ukraiński język literacki o nowe jednostki językowe. Zabużko wykorzystuje w swoich tekstach liczne neologizmy autorskie, galicyzmy, slang, anglicyzmy, metafory etc. *Muzeum porzuconych sekretów* jest wypełnione autorskimi neologizmami stworzonymi w celu oznaczenia nowych cech oraz charakterystyki bohaterów, które tworzą barwną gamę obrazów. Oprócz warstwy językowej tekstu, wykorzystuje ona ciekawą stylistykę: np. zapisuje zdania (łączy je myślnikami), chociaż ten sposób graficzny nie typowy dla języka ukraińskiego np. „небіжчики-із-обох сторін” (Zabużko 2009: 15) – „zmarłych-z-odu-stron” (Zabużko 2012: 15), „Коли-Мене-Ще-Не-Було-На-Світі” (Zabużko 2009: 34) – „Gdy-Mnie-Jeszcze-Nie-Było-Na-Świecie” (Zabużko 2012: 31). Język utworów jest jedną z cech, która wyróżnia Zabużko wśród współczesnych ukraińskich pisarzy, a według Hundorowej jest on typowy dla tekstów postmodernistycznych. Oprócz tego postmodernizm charakteryzuje się sprzeciwem wobec ustalonych norm, ustalonej struktury społeczeństwa, w tym zmiany struktury języka. Hundorowa zaznacza, że Zabużko stwarza uczucie różnorodności w tekstach, przeplatając je zwrotkami poetyckimi, cytatami, frazami po angielsku, dygresjami kulturowymi, kursywą, znakami łacińskimi i cyrylicą (Gundorova 2005: 126-127).

⁷ Na przykład, motywy faustowskie w twórczości Zabużko analizuje Wiktoria Mysływa (Mysływa 2012).

1.2. Zasady klasyfikacji materiału

Po dokonaniu wyboru utworów literackich, zapoznaniu się z nimi oraz ich tłumaczeniem (w podrozdziale *Kryteria wyboru autorów* uzasadniam wyselekcjonowanie omawianych tekstów), wybrałam najbardziej reprezentatywne przykłady elementów kulturowych rozumianych jako „przedmioty i zjawiska kultury oryginalnej, obce kulturze docelowej” (Lewicki 2017: 228) (definicję przedstawiam szerzej w *Elementy kulturowe oraz podział na grupy*. W dysertacji terminami *realia kulturowe* oraz *elementy kulturowe* posługuję się jako synonimami. Uzyskany materiał oraz problemy tłumaczeniowe, które ukazały się podczas analizy tekstu miały wpływ na kierunek badań i wybór zagadnień teoretycznych. W celu pogrupowania realiów wykorzystałam klasyfikację zaproponowaną przez przedstawiciela rosyjskiej szkoły językoznawstwa Wieniedikta Winogradowa. Moim zdaniem, taki podział umożliwia przeprowadzenie skutecznej analizy, w tym wyodrębnienie grupy realiów, które okazały się trudniejsze w tłumaczeniu, przeszły przez filtr kulturowy lub przeszły częściowo, albo też zostały zamienione na inne elementy kultury docelowej. Pozwoliło to też przeanalizować wpływ bliskości kulturowej na przekład. Innym wariantem klasyfikacji elementów kulturowych byłoby zastosowanie kryterium podziału według technik tłumaczeniowych. Ponieważ, tłumacze stosowali kombinację różnych technik dla przekładu mniejszych fragmentów oraz często te metody były nieco zmodyfikowane (w stosunku do teoretycznych zasad), taka klasyfikacja sugerowałaby, aby segmenty utworów, zawierające połączenie różnych technik, podzielić na mniejsze jednostki (lub nawet na krótkie zdania), co, moim zdaniem, utrudniałoby analizę oraz zachowanie związku pomiędzy fragmentem a kontekstem, i skomplikowałoby odbiór tekstu w całości.

W badaniu zwróciłam szczególną uwagę na realia, które zostały zachowane w procesie tłumaczenia, a także te, które są nieprzekładalne kulturowo (w rozumieniu Olgierda Wojtasiewicza (Wojtasiewicz 1957); aby dokładniej zrozumieć definicje *nieprzekładalności* – patrz w podrozdział *Rola oraz zadania tłumacza*). Analizując teksty, głównie skupiałam się na ich aspekcie kulturowym.

1.3. *Sońka* oraz *Muzeum porzuconych sekretów* na tle ukraińskich oraz polskich powieści o (post)pamięci

W Ukrainie⁸ i Polsce⁹ studia nad pamięcią (memory studies) oraz studia nad traumą kontynuują swój dynamiczny rozwój. Badacze zaznaczają, że skupianie uwagi na kwestiach pamięci i przeszłości, wiąże się z orientacją na traumatyczne wydarzenia XX i XXI wieku (Gaszyńska-Magiera 2019). Jednym z największych takich wydarzeń ostatniego stulecia była II wojna światowa i chociaż od jej ukończenia minęło 77 lat, społeczeństwo wciąż odczuwa jej skutki. W 1939 r. Polska została zaatakowana jako pierwsza. Na jej terenach, w czasie wojny zginęły tysiące żołnierzy i cywilów, miało miejsce masowe mordowanie Żydów w obozach koncentracyjnych, grabieże i gwałty na kobietach. Trauma wywołana wojną wpłynęła na życie wielu pokoleń, a nawet objawia się kilkadziesiąt lat później u potomków świadków (mam na myśli postpamięć – termin na oznaczenie mechanizmu międzypokoleniowego przekazywania traumatycznego doświadczenia). Uświadomienie tych tragicznych przeżyć może też odbywać się poprzez tekst, na przykład historie ofiar, które pojawiają się w formie dokumentalnej lub artystycznej.

Jeffrey Alexander zaznacza, że teoria traumy pojawiła się w dyskusjach naukowych, po przeanalizowaniu przyczyn szoku u żołnierzy wywołanego bombardowaniem w czasie I wojny światowej, a z czasem to zjawisko zaczęło dotyczyć stresu pourazowego wskutek wydarzeń innych wojen XX wieku (Alexander 2010). Tomasz Łysak w artykule *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą* rozróżnia kategorie traumy według obszarów: w historiografii, która znajduje zastosowanie do opisu „wydarzeń historycznych, które dotyczą zarówno społeczności, jak pojedyncze osoby” (Łysak 2015: 3); w definiowaniu tożsamości w epoce późnej nowoczesności (trauma kulturowa); oraz jako „wyjście poza

⁸ Szczegółowo o etapach badań nad pamięcią w Ukrainie: *Polityka wobec pamięci w Europie Środkowo-Wschodniej i Rosji* (Instytut Europy Środkowo-Wschodniej 2015), *Гетеротонії пам'яті. Теоретико-методологічні проблеми студії пам'яті* (*Heterotopie pamięci: teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad pamięcią*) (Курудон 2016), *Національна та історична пам'ять* (*Pamięć narodowa i historyczna*) (Soldatenko 2012), *Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії* (*Pamięć historyczna: teorie, dyskursy, refleksje*) (Nagorna 2012).

⁹ Szczegółowo o badaniach nad pamięcią w Polsce: *Pamięć i niepamięć: studia nad kulturą pamięci* (Bednarczuk i in. 2019); *Polskie badania pamięcioznawcze: tradycje, koncepcje, (nie)ciągłości* (Kończal i Wawrzyniak 2017); *Przeszłość i przyszłość badań pamięci. Czy potrzebujemy nowej dyscypliny?* (Saryusz-Wolska 2020).

eurocentryczną perspektywę i szerszy opis mrocznego dziedzictwa kolonializmu i jego obecnych skutków”¹⁰.

Piotr Sztompka uważa, że najważniejszym typem traumy społecznej jest trauma kulturowa, dlatego, że trwa dłużej (Sztompka 2000). Natomiast trauma zbiorowa jest dziedziczona oraz stanowi część tożsamości i pamięci kulturowej.

Temat II wojny światowej pozostaje aktualny w literaturze, kinematografii, dyskusjach naukowych i politycznych, bo jak zauważa Anna Branach-Kallas społeczeństwo wciąż musi przepracować te traumy. Przywrócenie pamięci za pomocą zaangażowania literatury znajduje zastosowanie dla tego zadania.

Po odzyskaniu niepodległości, kraje europejskie rozpoczęły ponowne analizowanie historii i wykorzystały w tym celu literaturę. Coraz częściej literatura sięga po historie, które zostały przemilczane lub tematy tabu, o których społeczeństwo starało się zapomnieć. Autorzy artykułu *Młody Polak po doświadczeniach wojennych. Siła transgeneracyjnej transmisji traumy* zaznaczają, że międzypokoleniowe przekazywanie traumy jest podtrzymywane poprzez tabu, a w sytuacji osłabienia jego siły, nadchodzi społeczne zdrowienie (Nowak i Łucka 2014). Oprócz tego, autorzy opisują badania skutków powojennych, które ujawniły się w drugim i trzecim pokoleniu Polaków: generacja powojenna wpływa na młodsze pokolenie poprzez kontakty rodzinne, historię, literaturę itp.¹¹. Literatura jest jednym ze sposobów przekazywania historii oraz kontaktu pokoleń. Działając na rzecz przywrócenia utraconej pamięci, pomaga przeżywać doświadczenia na nowo, uświadomić sobie traumatyczną przeszłość. Pełni w pewnym sensie funkcję terapeutyczną, która wspiera społeczeństwo:

„Rekonstrukcja pamięci o traumatycznych wydarzeniach, podobnie jak proces przepracowania traumy indywidualnej, często zajmuje dużo czasu. Pomniki, muzea, rytuały upamiętniania, literatura, film, sztuka, służą rekonstrukcji tożsamości zbiorowej, zobiektywizowaniu „lekcji traumy”, ukojeniu bólu i „uspokojeniu” społeczeństw” (Branach-Kallas 2018).

W czasach PRL oraz kiedy Ukraina była w Związku Radzieckim, w obu krajach była ustalona, „heroiczna” wizja wojny, w tym, uwagę skupiało się na losie zwycięzczyń, pilotek,

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

żołnierek II wojny światowej. W publikacji naukowej *Kobiety i/a doświadczenie wojny. 1914-1945 i później* (2015) autorki Małgorzata Grzywacz i Małgorzata Okupnik opisują w różnych aspektach doświadczenia kobiet w czasie wojen, w tym w latach 1939-1945 (Grzywacz i in. 2015). Badaczki, zaznaczają, że w Polsce po II wojnie światowej istniał stereotypowy obraz „matki Polki – niezłomnej kobiety”, a także funkcjonował romantyczny mit o kobiecie w roli sanitariuszki, która opiekuje się „dzielnym żołnierzem”, i nie wchodziło w dyskusję o doświadczeniach seksualnych kobiet w czasie wojny oraz o wizerunkach odmiennych od stereotypowych. W literaturze pisano też głównie o obrończyniach, które poszły na front i walczyły. Jednak na dziś te podejścia uległy zmianie¹².

Zmiany w Polsce po 1989 roku były analizowane przez Nancy Wingfield i Marię Bucur (Wingfield i Bucur 2006)¹³. Badaczki zaznaczają, że Węgry, Polska i Rumunia zostały zamienione w „bratnie” państwa komunistyczne (w okresie PRL). Sowiecka ideologia zdominowała oficjalną pamięć o II wojnie światowej nie tylko w tych krajach, ale także w innych częściach bloku komunistycznego. Do 1989 r. ideologia nadal odgrywała znaczną rolę w kształtowaniu pamięci oficjalnej obu wojen światowych w porównaniu do Europy Zachodniej. W upamiętnianiu II wojny światowej (w radzieckiej historiografii Wielkiej Wojny Ojczyźnianej) państwo opierało się na stereotypach dotyczących męskiego bohaterstwa. Te stereotypy były kwestionowane, a z czasem i odrzucane na powojennym zachodzie. W państwach Europy Środkowej i Wschodniej w latach 90. powstała potrzeba obalania heroicznych mitów oraz eksponowanie prawdziwych historii. W związku z tym w Polsce i krajach Europy Środkowo-Wschodniej zmiany w kierunku *women's studies* miały miejsce w latach 90. XX wieku o czym wspomina badaczka Anna Żarnowska (Żarnowska 2001), oraz, że w krajach Europy Zachodniej proces rozpoczął się szybciej w latach 70.¹⁴, w związku z tym wcześniej rozpoczęto wszechstronną analizę kobiecego wizerunku w

¹² Relacje między Polakami a żołnierzami niemieckimi, a także o przemoc seksualnej w okupowanej Polsce szczególnie opisuje niemiecka badaczka Maren Röger w książce *Wojenne związki: Polki i Niemcy podczas okupacji* (Röger 2016).

¹³ Historię wydarzeń II wojny światowej na terenach Europy Centralnej i Wschodniej z perspektywy historii kobiet też opisano w *Women and Men at War. A Gender Perspective on World War II and its Aftermath in Central and Eastern Europe* (Röger i in. 2012).

¹⁴ Zmiany te są szczególnie omówione w książce *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej. Dylematy środowisk kobiecych* (Kałwa 2001).

wydarzeniach wojennych. Druga fala ruchu feministycznego też miała wpływ na te zmiany. Sytuacja polityczna w latach 90. XX wieku w Polsce i Ukrainie nie sprzyjała tym zmianom, dlatego procesy odbywały się z opóźnieniem w porównaniu do krajów zachodnich.

Na dziś dynamicznie rozwijają się badania nad historią kobiet oraz pojawiają się publikacje o ich losach w czasach wojen¹⁵, a polska historiografia już dawno odeszła od stereotypowych obrazów.

Maciej Duda uważa, że w Polsce lata dziewięćdziesiąte

„przyniosły wiele nowych opowieści wojennych. Zarówno wśród twórczości starszych, jak i młodszych autorów. Korzystając z wojennej tematyki, kontynuowali oni ruch poszerzenia i różnicowania tożsamości. Pokazywali, że wojna wciąż domaga się opowiedzenia. Szczególnie po 1989 roku, kiedy to wojenne opowieści związane zostały z korektą prawd przyjmowanych za oficjalne” (Duda 2008).

Polskich pisarzy zajmujących się problematyką wojenną można podzielić na grupy: pierwsza grupa to pokolenie literackie, którego okres dorastania przypada na II wojnę światową, tzw. Pokolenie Kolumbów (np. Tadeusz Borowski, Tadeusz Różewicz, Marian Pankowski, Gustaw Herling-Grudziński), druga grupa – pisarze, którzy byli dziećmi w czasie wojny i zapisali swoje wspomnienia wiele lat później (np. Hanna Krall, Henryk Grynberg, Michał Głowiński), i jeszcze trzecia grupa – pisarze urodzeni po wojnie (np. Olga Tokarczuk, Marek Bieńczyk, Magdalena Tulli).

Pisarze urodzeni po latach 60. (np. Olga Tokarczuk, Brygida Helbig, Szczepan Twardoch, Mikołaj Łoziński etc.) skupiają większą uwagę na rodzinnych i prywatnych doświadczeniach. Ukraiński tłumacz Ostap Sływyńskij uważa, że w Polsce oraz w Ukrainie pojawiła się tendencja do poruszania trudnych tematów XX wieku. Sływyńskij zaznacza, że zainteresowanie to obudziło się u młodych autorów, którzy nie boją się podejmować złożonych i niejednoznacznych tematów: zbrodni seksualnej, także dobrowolnych związków w czasie wojny, współpracy z okupantem itd. Jednym z takich tekstów jest powieść Ignacego Karpowicza *Sonka* (Słyvynskij 2016). Tłumacz zaznacza, że częścią tego procesu w polskiej literaturze może być twórczość Mikołaja Łozińskiego z jego *Książką*

¹⁵ Na przykład *Pleć powstania warszawskiego* (Grzebalska 2013).

(2011), w której autor bada historię swojej rodziny, Szczepana Twardocha, który pisze o okupowanej Warszawie w *Królu* (2016), Brygidy Helbig i *Niebka* (2013), Piotra Adamczyka z *Domem Tęsknot* (Adamczyk 2016), Igora Ostachowicza z *Nocą żywych Żydów* (2012).

Dla Ukrainy lata 90. były punktem zwrotnym dla nowego spojrzenia na własną historię (w 1991 r. proklamowano niepodległość Ukrainy). W tych latach nastąpił „boom pamiętnikarski” – świadkowie okrutnych wydarzeń XX wieku mieli okazję opowiedzieć swoją historię. Oksana Zabużko analizuje sytuację po 1991 roku w rozmowie z Izą Chruślińską (Chruślińska 2013). Pisarka twierdzi, że w historii Ukrainy opowieści rodzinne i prywatne rozmowy są ważne, co też w pewien sposób skłoniło naukowców do zwrócenia się do archiwów. Informacje w ukraińskich podręcznikach były zniekształcone, więc ustna historia rodzinna stała się niezwykle istotna dla kształtowania tożsamości.

Należy zauważyć, że chociaż Ukraina uzyskała niepodległość w 1991 roku, jeszcze na początku lat 2000. panowała w kraju nieoficjalna cenzura, która miała w większym stopniu charakter polityczny. Ograniczenia wolności w tamtym okresie, w tym w wypowiedzi prasowej, analizuje Igor Hawrada (Gavrada 2006). Autor opisuje sytuację na podstawie wyników sondaży przeprowadzonych wśród ukraińskich obywateli i dziennikarzy przez tygodnik „Дзеркало тижня” oraz Ukraińskie centrum badań ekonomicznych i politycznych im. Ołeksandra Razumkowa w latach 2000. Respondenci zaznaczali, że cenzura wynikała z: zależności finansowej ukraińskich mediów od biznesu (52%), negatywnego nastawienia prezydenta do krytyki (50%), braku zapotrzebowania społecznego na obiektywną informację i analizę (27%). Warto zauważyć, że media ze względu na znaczenie społeczne, masowość i dostępność mają ogromny wpływ na procesy zachodzące w społeczeństwie. Środki masowego przekazu odgrywają również istotną rolę w kształtowaniu świadomości narodowej, historycznej i kulturowej przestrzeni informacyjnej państwa. Sposób, w jaki media eksponują znane obrazy i przekazują informacje historyczne, wpływa na integrację społeczeństwa i samoidentyfikację.

Zmiany polityczne i łagodzenie cenzury następowały stopniowo. Duża ilość informacji nie mogła zostać zaktualizowana od razu, dlatego wiedza o historii Ukrainy przez długi czas była pod wpływem rosyjskiej (radzieckiej) wersji wydarzeń oraz odziedziczonych po Związku Radzieckim mitów o II wojnie światowej. Dopiero w 2009 roku w Ukrainie rozpoczął się proces dekomunizacji, który polegał, m.in. na burzeniu pomników

komunistycznego reżimu, rozpoczętym za prezydenta Wiktora Juszczenki (2005–2010) wraz z dojściem do władzy prezydenta Wiktora Janukowycza (2010-2014) proces został zatrzymany oraz został na nowo wprowadzony w ruch podczas Rewolucji Godności (2013-2014). Dopiero w 2015 r. uchwalono ustawę o swobodnym dostępie do archiwów organów represyjnych komunistycznego reżimu totalitarnego w latach 1917-1991 (w ramach ustaw o dekomunizacji).

Wraz ze zniknięciem cenzury nastąpiło ponowne przemyślenie ogólnie przyjętych wersji historycznych i stereotypów, które istniały wcześniej. Gruntowne badania nad doświadczeniami wojskowymi kobiet zintensyfikowały się wraz z początkiem nowego tysiąclecia – np. w 2003 roku ukazała się książka Marii Sawczyn *Тисяча доріг. Спогади жінки учасниці підпільно-визвольної боротьби під час і після Другої світової війни: мемуари* (*Tysiąc dróg. Wspomnienia uczestniczki walki w podziemiu o wyzwolenie* (Savchyn 2017). Natomiast w 2010 roku we Lwowie powstało Ukraińskie Towarzystwo Badań Historii Kobiet, które wspólnie z Ukraińskim Instytutem Pamięci Narodowej (który powstał w 2006 roku) stworzyło projekt *Війна не робить винятків. Жіночі історії Другої світової* (*Wojna nie ma wyjątków. Historie kobiet z II wojny światowej*), który obejmuje, między innymi, losy jeńczyń wojennych oraz tych kobiet, które zostały przymusowo wywiezione na roboty do III Rzeszy. W roku 2010 Oksana Mamrotćka przeprowadziła kompleksowe badania historiograficzne pt. *Жінки України в роки Другої світової війни: історіографія* (*Kobiety Ukrainy podczas II wojny światowej: historiografia*).

Wołodymyr Wiatrowycz wyjaśnia inną stronę oficjalnej wersji o „zdrajczyńcach” w książce *Історія з грифом «Секретно». Таємниці українського минулого з архівів КГБ* (*Historia z klauzulą tajności. Tajemnice ukraińskiej przeszłości z archiwum KGB*) (2011). Autor opisuje także historie kobiet w podziemiu. Z inicjatywy Ukraińskiego Stowarzyszenia Badaczy Historii Kobiet ukazał się zbiór prac naukowych *Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні: Гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства* (*Kobiety Europy Środkowo-Wschodniej podczas II wojny światowej: Genderowa specyfika doświadczenia w czasach ekstremalnej przemocy*) (2015) w którym przeanalizowano różne aspekty doświadczeń kobiet w czasie II wojny światowej. Praca ta zawiera artykuły badaczy ukraińskich i zagranicznych. Redaktorzy zaznaczają, że ich celem jest wyjście poza stereotypowe postrzeganie kobiety jako „zdrajcy – ofiary –

bohaterki” i zwrócenie uwagi na ich codzienność oraz losy, w tym trudne życiowe wybory, których musiały dokonać. Redaktorzy zbioru zwracają też uwagę, że wiedza o II wojnie światowej w Europie Wschodniej została w dużej mierze zastąpiona mitami ideologicznymi i kliszami propagandowymi, które skutecznie były aktualizowane w świadomości społecznej. Dlatego dla ukraińskiej historii ważna jest szczegółowa analiza okresu II wojny światowej, poprzez badanie jej mało znanych lub ukrytych faktów i ujawnianie pomijanych dotąd aspektów. W Ukrainie badania nad wojną mają teraz charakter porównawczy doświadczeń z przeszłości i teraźniejszości, co umożliwia lepsze rozumienie wydarzeń oraz możliwości analizowania popełnionych błędów.

W ostatnich latach badanie kobiecego doświadczenia w okresie wojennym jest ważną częścią ukraińskiego dyskursu naukowego. Procesy te nasiliły się przez działania wojenne we wschodniej części Ukrainy, w których brało udział wiele kobiet. Teraz, w związku z rosyjską inwazją w Ukrainie na pełną skalę i wybuchem wojny, jeszcze więcej kobiet będzie mieć w pewnym stopniu podobne doświadczenia do osób, które brały udział w wydarzeniach II światowej wojny. Kobiece doświadczenie w okresie 1939-1945 przeanalizowano w *Гендерні дослідження, проект Донбаські студії (Badania Genderowe, projekt Donbaskie studia)* (2015), gdzie autorzy porównują role społeczne, polityczne i płciowe kobiet i mężczyzn, a także strategie przetrwania w czasie II wojny światowej i w czasie działań wojennych, jakie miały miejsce na Donbasie.

We współczesnej literaturze ukraińskiej, podobnie jak i w polskiej, popularność zyskały powieści przedstawiające skomplikowane wydarzenia XX wieku, prezentujące alternatywne historie oraz historie kilku pokoleń, na które nie zwrócono dotychczas wystarczającej uwagi. We współczesnej ukraińskiej literaturze temat postpamięci oraz historii pokoleń w ostatnich latach znajduje odzwierciedlenie (oprócz *Музей порзучоних секретів* (2009) Oksany Zabużko) w utworach: Tetiany Bielimowej *Вільний світ* (*Wolny świat*) (2014), Wołodymyra Łysa *Країна гіркої ніжності* (*Kraj gorzkiej czułości*) (2015), powieść Olega Kocarewa *Люди в гніздах* (*Ludzie w gniazdach*) (2018), Wasyla Machno *Вічний календар* (*Wieczny kalendarz*) (2019), Marii Matios *Букова земля* (*Ziemia bukowa*) (2019). Teksty te naświetlają trudne momenty XX wieku (wojnę, głód, represje). Skomplikowany „męski” los na tle epoki został przedstawiony w powieści *Століття Якова* (*Stulecie Jakowa*) (2010) Wołodymyra Łysa, Romana Iwanuczuka *Торговиця*

(Targowica) (2013), „kobiece” historii naświetlają Maria Matios w *Солодка Даруся* (*Słodka Dariusia*) (2004), Teodozja Zariwna *Вербовая дочечка* (*Verbova doshchekha* pol. *Werbowaia deszczeczka*) (2008), *Соло для Соломії* (*Solo dla Solomii*) (2013) Wołodymyra Łysa.

Tekst jako nośnik pamięci aktywuje skomplikowane momenty przeszłości. Teksty artystyczne są częścią dyskursu pamięci wojennej, służą jako narzędzie przekazywania i przywracania zniekształconej pamięci historycznej, wpływając w ten sposób na nowe pokolenie. W tę tematyczną tendencję wpisują się powieści Oksany Zabuzko *Muzeum Porzuconych Sekretów* oraz Ignacego Karpowicza *Sońka*. W tych tekstach pamięć pełni kluczową rolę, obie powieści są również głęboko osadzone w kulturze.

Przekłady tekstów polskiej literatury pięknej wypełniają próżnię literacką, utworzoną np. przez niedopracowanie niektórych tematów oraz niedostateczne ich naświetlanie przez ukraińskich pisarzy. O wypełnieniu luk w literaturze pisał kulturolog Itamar Ewen-Zohar, akcentując rolę literatury tłumaczonej w polisystemie literackim (Ewen-Zohar 2009). Badacz uważa, że literatura tłumaczona może zajmować centralną pozycję w polisystemie literackim oraz brać czynny udział w kształtowaniu tego systemu, i wprowadzać jego cechy i zasady do literatury docelowej, które wcześniej w niej nie istniały (np. nowy język, techniki kompozycyjne). Ewen-Zohar omawia trzy warunki, kiedy taka sytuacja może zaistnieć:

1. „młoda literatura” ma nieokrzepły polisystem, a proces jej powstania wciąż trwa. W tym wypadku, młodsza literatura zapożycza pewne typy tekstów, których jeszcze nie jest w stanie wyprodukować, korzysta też z doświadczenia innej literatury. Literatura tłumaczona staje dla niej najważniejszym systemem.
2. Literatura jest „peryferyjna” albo/lub „słaba”. Do tej sytuacji dochodzi, kiedy stosunkowo okrzepłe literatury mają ograniczone zasoby, może im brakować pewnych elementów repertuaru, które zapożyczają z literatury obcej, wypełniając w ten sposób lukę. Badacz zaznacza, że te luki mogą częściowo lub całkowicie zostać wypełnione przez literaturę tłumaczoną, oraz że pewne typy literatury mogą składać się wyłącznie z literatury tłumaczonej.
3. Literatura ma momenty kryzysowe lub kiedy doświadcza pewnego rodzaju próżni literackiej.

Ewen-Zohar podaje przykłady wpływu literatury tłumaczonej w zależności od pozycji:

„[...] literatura tłumaczona zajmuje w ramach danego polisystemu pozycję peryferyjną, oznacza, że stanowi ona system peryferyjny i generalnie posługuje się wtórnymi modelami literackimi. W takiej sytuacji nie ma ona wpływu na zasadnicze procesy w obrębie polisystemu i kształtowana jest wedle norm już skonwencjonalizowanych, ustalonych przez dominujący typ literatury docelowej” (Even-Zohar 2009: 202)

oraz kiedy literatura tłumaczona zajmuje centralną pozycję i:

„[...] bierze ona czynny udział w kształtowaniu jądra owego polisystemu: stanowi, ogólnie rzecz ujmując, integralną część nowatorskich sił polisystemu, a wobec tego kojarzona będzie z istotnymi procesami zachodzącymi w historii danej literatury. Poprzez dzieła obce wprowadza się do literatury rodzimej cechy (zarówno zasady, jak i elementy), które w niej uprzednio nie istniały” (Even-Zohar 2009: 198).

Można stwierdzić, że literatura polska oraz ukraińska wzajemnie wpływają na siebie. Polska literatura cieszy się popularnością w Ukrainie, ale kontakty polsko-ukraińskie wciąż się rozwijają, a na rynku wydawniczym jeszcze istnieją „luki” w przekładach literatury ukraińskiej¹⁶. Tłumaczka i literaturoznawczyni Katarzyna Kotyńska odnotowuje zmiany, które zaszły w odbiorze tej literatury przez polskich czytelników. Ukraina jako państwo oraz literatura ukraińska stały się „w polskim odbiorze naturalnym elementem pejzażu geopolitycznego i kulturalnego, a także koniecznym — i interesującym — punktem odniesienia w dyskusjach o własnej, polskiej tożsamości i kulturze” (Kotyńska 2021). Zmiany te następowały stopniowo. Pozytywnie na umocnienie pozycji Ukrainy na polskiej mapie mentalnej wpłynęły: obecność informacji o tym państwie w polskiej przestrzeni

¹⁶ Obecność tekstów ukraińskiej literatury na polskim rynku wydawniczym analizują: Ola Hnatiuk w *Осмієнці в океані. Про реценцію української літератури в польській культурі першої половини XX століття (Wyspy na oceanie. O recepcji literatury ukraińskiej w kulturze polskiej pierwszej połowy XX wieku)* (Hnatiuk 2012), a także *Recepcja najnowszej literatury ukraińskiej w przekładach na język polski po roku 1989* (Skowron 2018), Katarzyna Kotyńska *Rekonstruowanie pamięci. Problemy udostępniania ukraińskiej prozy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku polskiemu odbiorcy*, [w:] Slavica Wratislaviensia CLXXIII, Wrocław 2021, s. 267-275 (Kotyńska 2021).

informacyjnej w ostatnich dziesięcioleciach, a także obecność autorów ukraińskich na polskim rynku wydawniczym etc.¹⁷

O wpływie literatury polskiej wspomina też Ostap Sływyński w artykule *Що письменникові сьогодні робити з історією: польський майстер-клас для України (Co pisarz powinien dziś zrobić z historią: polska klasa mistrzowska dla Ukrainy)* – uważa, że polscy pisarze powinni być przykładem tego, jak radzić sobie z „bolesną historią XX wieku”. Tłumacz zaznacza, że polska literatura wnosi nowatorstwo w literaturę ukraińską. Ołeksandr Bojczenko, ukraiński krytyk literacki i tłumacz, stwierdza, że literatura polska jest jedną z najpoczytniejszych w Ukrainie (Bojčenko 2014).

Literatura tłumaczona przynosi też do ukraińskiej kultury tematy nieczęsto poruszane przez ukraińskich pisarzy. *Sońka* też wypełnia taką próżnię tematyczną. Temat powieści – świadoma miłość do okupanta, we współczesnej ukraińskiej literaturze pięknej poruszana jest peryferycznie – jeśli w tekstach wspomiano o miłości do wroga, bohaterki eksponujące te uczucia nie zajmują centralnej pozycji w utworze. Historii dobrowolnych związków z okupantami (mam tu na myśli stosunki między Ukrainkami a żołnierzami niemieckimi¹⁸) wydarzały się w Ukrainie, choć opowiada się o tym raczej w pamiętnikach. Mówi się o tym zwykle po śmierci uczestników wydarzeń, żeby uniknąć napięć ze strony społeczeństwa. Powieści tematycznie dotyczące relacji z okupantami armii niemieckiej w czasie II wojny światowej zazwyczaj przenikają do ukraińskiej literatury pięknej z przekładów.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Na przykład historię miłosną Ukrainki i niemieckiego oficera opisano w artykule *Miłość pośród wojny...* (Štohrin 2019) dla Radio Swoboda.

2. Założenia teoretyczne oraz podstawowe definicje

2.1. Przekład a kultura

W tej części mojej pracy uwagę skupię na podejściu rozwiniętym przez Jurija Łotmana (Łotman 2008), według którego kulturę odbiera się jako niepowtarzalną sieć kodów i znaków, których zrozumienie pomaga w odczytaniu kontekstów. Przekazywanie informacji odbywa się także poprzez przestrzeń pozajęzykową, w której lokowane są realia kulturowe, a zakodowana jest część informacji oraz doświadczenie. Jak zaznacza Krzysztof Hejwowski:

„Kultura żyje ciągłością. Jest siatką powiązań, systemem odniesień, aluzji, polemik, ataków, cytatów, plagiatów, hołdów składanych wcześniejszym twórcom, pastiszów i parodii” (Hejwowski 2004: 97).

Jurij Łotman wprowadził koncepcję „semiosfery”, czyli zamkniętej przestrzeni: znak, tekst czy kultura nie istnieją w niej osobno, tylko razem z innymi znakami, tekstem czy kulturą. Według Łotmana pamięć w kulturze jest kodowana za pomocą znaków i symboli, przy pomocy których zostaje ona przechowywana i przekazana następnym pokoleniom.

Semiosferę Jurij Łotman porównuje do muzeum:

„Wyobraźmy sobie w roli pewnego jednolitego świata, ujętego w przekroju synchronicznym, salę muzeum, gdzie w różnych gablotach umieszczono eksponaty z różnych epok, napisy w nieznanym języku, instrukcje do deszyfracji, ułożone przez metodyków komentarze do wystawy, schematy marszrut wycieczek i reguły zachowania dla zwiedzających. Umieścimy w tej sali jeszcze przewodników oraz gości i przedstawmy sobie to wszystko jako jednolity mechanizm (czym w pewnym sensie wszystko to jest). Otrzymamy obraz semiosfery” (Łotman 2008: 201).

Tę metaforę wykorzystuje też ukraińska pisarka Oksana Zabuzko w powieści *Muzeum porzuconych sekretów*. Do „muzeum cudzych wspomnień” (Karpowicz 2014: 108) zagląda też młody reżyser z Warszawy poznając prywatną historię Soni w powieści Ignacego Karpowicza pt. *Sońka*. Trzeba też zaznaczyć, że Aleida Assmann traktuje muzeum jako nową formę reprezentacji przestrzeni pamięci (Assmann 2012: 167).

Za pomocą przekładu można postrzegać inną kulturę i interpretować ją. Tłumacz powinien nie tylko odpowiednio przetłumaczyć tekst na poziomie językowym, ale i oddać sposób myślenia, tożsamość narodową czy system wartości. Musi przetłumaczyć specyfikę obcej kultury na własną, zaadaptować obce znaczenia, symbole i kody lub zachować je. Czerwiński zaznacza, że tłumacz odpowiada za to, w jaki sposób przełożyć figury pamięci kulturowej w oryginale na język i kulturę docelową „co zawsze ma określone skutki dla tekstu przekładu: wpływa na semiozę znaków i sposób odbioru” (Czerwiński 2011: 85).

W wyborze technik tłumaczeniowych ważną rolę odgrywa kontekst. Należy zwrócić uwagę na ten termin funkcjonujący w dziedzinie przekładoznawstwa. Na potrzeby niniejszej pracy jest on rozumiany jako informacja o charakterze materialno-historycznym, kulturowym, geograficznym, zawarta w świadomości rodzimego użytkownika danego języka. O ważnej roli kontekstu w tłumaczeniu wspominają w swoich pracach tacy jak: np. Wieniedikt Winogradow, Bronisław Malinowski, Jolanta Józwiak, Ewa Białek.

Ewa Białek oraz Wieniedikt Winogradow wyodrębniają mikro- (kontekst wąski) oraz makrokontekst (kontekst szeroki). Mikrokontekst to otoczenie lingwistyczne jednostki przekładu w zdaniu lub wyrażeniach, natomiast makrokontekst to środowisko pozajęzykowe (ekstralingwistyczne) (Vinogradov 2001: 29-34).

Jolanta Józwiak w pracy *Konteksty, decyzje konsekwencje* wyodrębnia cztery rodzaje kontekstu: lingwistyczny, kulturowy, międzykulturowy oraz tekstowy. O kontekście kulturowym pisze też Bronisław Malinowski w artykule *Tłumaczenie słów nieprzetłumaczalnych*, gdzie posługuje się dwoma określeniami: kontekst kulturowy, który utożsamia z kontekstem wypowiedzi oraz „kontekst rzeczywistości kulturowej”. Tłumaczenie powinno polegać na ich ujednoczeniu (Malinowski 2013).

W badaniach skupiłam uwagę na kontekście kulturowym oraz międzykulturowym. Według Józwiak kontekst kulturowy obejmuje: realia geograficzne, historyczne, materialne oraz realia kultury duchowej; mają one koloryt lokalny i/lub historyczny oraz odzwierciedlają narodowy obraz świata, tworząc tym samym tradycję kulturową. Do kontekstu międzykulturowego badaczka zalicza stereotypy narodowe oraz inne nazwy własne. Tłumacz powinien uwzględnić te konteksty podczas tłumaczenia oraz nie może on kierować się: „wyłącznie swoją wiedzą, intuicją, znajomością kultury krajów języka oryginału i języka przekładu” (Józwiak 2016: 22). Badaczka zaznacza, że tekst przekładu

jest przeznaczony dla odbiorców, którzy w większości nie czytają tekstu w oryginale, więc tłumacz musi przewidzieć ich ewentualne reakcje na wybrane metody tłumaczenia, a także możliwe konsekwencje (Józwiak 2016).

Podkreśla ważność kontekstu w tłumaczeniu też Białek, zaznaczając, że kontekst jest „niekiedy jedynym lub głównym kluczem do właściwego odszyfrowania sensu jednostki przekładu i tym samym wyznacznikiem procedury translatorskiej” (Białek 2009: 56) i że pomaga on ominąć niejasności oraz ujednoznaczyć pewne fragmenty przekładu. Badaczka zauważa, że podczas przekładu, oprócz kontekstu, tłumacz powinien uwzględnić też ramy czasowe oryginału i przekładu oraz cel powstania tekstu.

Wybrane teksty literackie będę analizować pod kątem sposobów przedstawienia wspomnień, historii, odzwierciedlenia kultury ukraińskiej i polskiej oraz przekładu elementów kulturowych.

Na temat tłumaczenia elementów kulturowych powstały liczne publikacje w Polsce¹⁹. Zawierają one analizę przekładów z języków obcych na polski czy ukraiński oraz proponują teoretyczne jak i praktyczne rozwiązania problemów tłumaczeniowych. Wiele polskich czasopism, prac naukowych czy zbiorów esejów dotyczących badań nad przekładem okazało się dla mnie bardzo pomocnymi w toku prowadzonych przeze mnie prac. Znajdowałam w nich przykłady, w jaki sposób mogłabym analizować realia kulturowe oraz na jakie aspekty warto zwrócić uwagę. Prace naukowe lub literacko-naukowe reprezentujące praktyczne rozwiązania dotyczące przekładu realiów kulturowych pomogły mi lepiej zrozumieć decyzje tłumaczy oraz wybór technik podczas przekładu. W polskim przekładoznawstwie temat tłumaczenia realiów można uznać za popularny, wiele z tych

¹⁹ Na przykład, monografia *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce* (Warmuzińska-Rogóż 2016) przedstawiająca problemy tłumaczeniowe na przykładzie literatury Quebecu dla polskiego odbiorcy, badaczka też zwraca uwagę na problemy tłumaczenia realiów, możliwości przekładu aspektów kulturowych literatury quebeckiej na język polski (na przykładzie „Pierwszej zimy w życiu Emanuela” Marie-Claire Blais). Temat przekładu kultury polskiej, problem ekwiwalencji, tłumaczenie różnic kulturowych przedstawiono również w czasopiśmie naukowym np. *Między Oryginałem a Przekładem, Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza, Przestrzenie przekładu*, w artykułach: *Różnice kulturowe jako wyzwanie dla tłumacza* (Wilczek 2008), Dorota Kołodziejczyk *Różnica kulturowa w przekładzie: translacyjność literatury postkolonialnej* (Kołodziejczyk 2016), Spyrka Lucyna *Bliskość kulturowa a przekład w obrębie literatury polskiej i słowackiej* (Spyrka 2012); w książce Katarzyny Wołek „Trzecia kultura” a problemy przekładu nowszej literatury chorwackiej (Wołek 2011); oraz praktyczne porady zgromadzone w czasopiśmie naukowych *Przekładaniec, Przekłady Literatur Słowiańskich, Translatorica & Translata, Rocznik Przekładoznawczy etc.*

badania dokonano na podstawie literatury fantasy²⁰, ponieważ charakteryzuje się ona bogactwem odniesień kulturowych i neologizmów. Jednym z najpopularniejszych materiałów dla analizy elementów kulturowych jest seria książek o Harrym Potterze w przekładzie Andrzeja Polkowskiego. Tekst kultury docelowej posłużył podstawą dla licznych artykułów o tłumaczeniu realiów kultury brytyjskiej na język polski, zbadano też na ile w nim przeważają strategie udomowienia lub egzotykcji²¹.

Wśród wielu prac i artykułów pragnę przede wszystkim zwrócić uwagę na publikacje, które posłużyły mi również za inspirację i pokazały możliwe sposoby systematyzacji badanego przeze mnie materiału, a także eksponowanie aktualnych problemów nad którymi pracują tłumacze. Jedną z takich pozycji jest książka pt. *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze* (Jarniewicz 2018) oraz pt. *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim* (Jarniewicz 2012). Jednym z tematów prezentowanych w esejach Jarniewicza jest nieprzekładalność literatury. Autor podchodzi do tego zagadnienia z różnych perspektyw. Literaturoznawca zastanawia się nad odpowiedzialnością, zadaniami i rolą tłumacza, wiernością przekładu oraz na ile tłumacz powinien pozostać bliski oryginałowi etc. Analizuje też różne role tłumacza jako ambasadora, krytyka, autora przekładu itp. W esejach autor ujawnia osobiste spojrzenie na te bardzo popularne pytania. Ciekawym w tej książce jest to, że Jarniewicz łączy zagadnienia teoretyczne z praktycznymi, rozpatrując teorię na konkretnych przykładach.

Też o roli tłumacza, dylematach podczas przekładu oraz o elementach obcości pisze Małgorzata Łukasiewicz w książce pt. *Pięć razy o przekładzie* (Łukasiewicz 2017). Inna ciekawą pozycją jest *Recepcja najnowszej literatury ukraińskiej w przekładach na język polski po roku 1989* Jadwigi Skowron (Skowron 2018), w której opisano rozwój polsko-ukraińskich stosunków literackich z uwzględnieniem ważnych procesów, w tym tłumaczenie na język polski najnowszej literatury ukraińskiej w latach 1989–2014. Autorka zwraca uwagę na rolę polskich ambasadorów literatury ukraińskiej, jej odbiór przez polskich

²⁰ zob. Dorota Gutfeld *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy* (Gutfeld 2012).

²¹ zob. np. Melisa Maras *Egzotykcja i domestykacja w polskim tłumaczeniu powieści „Harry Potter i Kamień Filozoficzny” J. K. Rowling* (Maras 2018), Monika Woźniak *Czy Harry Potter pod inną nazwą nie mniej by pachniał?: o imionach własnych we francuskich, polskich i włoskich przekładach powieści J.K. Rowling* (Woźniak 2006), Żyłka Agnieszka *O tłumaczeniu Harry’ego Pottera na język polski i rosyjski (Harry Potter i kamień filozoficzny)* (Żyłka 2005).

czytelników oraz współpracę wydawnictw, wyodrębnia wszystkie ważne aspekty kształtowania się polsko-ukraińskich relacji literackich. Książka zawiera też praktyczną część – analizę przekładu, w której uwagę skoncentrowano na kulturowym aspekcie tłumaczenia, oraz przekładzie określonych elementów kulturowych w tekstach współczesnej ukraińskiej literatury.

Zainspirowała mnie też książka *Kod kulturowy a przekład: na podstawie wybranych utworów Astrid Lindgren i ich polskich przekładów* Sylwii A. Liseling Nilsson (Liseling Nilsson 2012), w której autorka przedstawia kulturowy aspekt przekładu, zwraca uwagę na problematykę przekazu szwedzkiej kultury oraz adaptacje jej elementów kulturowych do polskich realiów.

2.2. Rola oraz zadania tłumacza

Hejwowski opisuje proces tłumaczenia w taki sposób:

„Tłumacz musi odgadnąć, co chciał powiedzieć autor tekstu, wyobrazić sobie, jak to zostało zrozumiane przez odbiorców oryginału, a następnie napisać taki tekst w drugim języku, który zapewne pozwoli jego odbiorcom (których musi przewidzieć) na interpretację jak najbardziej zbliżoną do interpretacji odbiorców oryginału. Dlatego tłumacz musi być wyposażony nie tylko w sprawności językowe, ale przede wszystkim w ponadprzeciętne sprawności komunikacyjne, których głównym elementem jest stawianie się w roli innych ludzi i wysiłek w poszukiwaniu sensu” (Hejwowski 2004: 57).

W literaturze przedmiotu często poddaje się analizie koncept tłumacza jako „drugiego autora” oraz poziom jego samodzielności w procesie dokonywania przekładu. Anna Legeżyńska zaznacza, że oprócz roli „drugiego autora” przekładu, tłumacz może mieć inne role np.: „czytelnika, znawcy, krytyka, badacza” (Legeżyńska 1999: 12). Jarniewicz (Jarniewicz 2018: 22) dodaje, że tłumacz występuje też jako np. twórca kanonu, ambasador, historyk literatury i popularyzator, edukator, agent literacki, antologista, redaktor. Ogólnie teoretycy przekładu podzielają opinie, że tłumacze mogą mieć kilka ról.

Anna Legeżyńska zaznacza, że tłumacz jest „drugim autorem”, kiedy zauważa go czytelnik (np. czytelnik dokonuje zestawienia oryginału i przekładu, lub zapoznał się z oceną

krytyczną przekładu danego tekstu). Przykładem może posłużyć sytuacja z tłumaczeniami Harry'ego Pottera, kiedy np. w Polsce fani utworu literackiego nachodzili błędy lub nieścisłości w tłumaczeniach Andrzeja Polkowskiego. Tłumacz zauważył, że po raz pierwszy zetknął się z takim zjawiskiem, kiedy presja wywierana przez użytkowników for internetowych była bardzo odczuwalna. W takich sytuacjach tłumacz rozumie, że każdy jego wybór tłumaczeniowy będzie porównywany z oryginałem, więc decyzje muszą być przemyślane. Jarniewicz podkreśla, że przekład jest oryginalną twórczością i w tej sytuacji możemy mówić o tłumaczu jako autorze (tłumacz jest w tym ujęciu autorem tylko przekładu), Jarniewicz nie zgadza się jednak z Barańczakiem, że tłumacz jest „drugim autorem” (w tym samym rozumieniu co autor oryginału) (Jarniewicz 2018: 21-22).

Magda Heydel w pracy *Gorliwość tłumacza* analizując koncepcje norm przekładowych Toury'ego, zaznacza, że tłumacz

„staje się z jednej strony aktywnie działającym podmiotem, graczem w przestrzeni kulturowej, w której się porusza, z drugiej zaś – tym bardziej nie przysługuje mu status samodzielnego twórcy – postrzegany jest przez deskrytywistów i manipulistów jako z konieczności podległy niezależnym od niego mechanizmom kulturotwórczym” (Heydel 2013).

Heydel też zwraca uwagę, że pomimo iż niektórzy teoretycy przekładu wciąż wspierają idee o „wierności” oraz tłumaczeniu „bez śladów translatora”, w praktyce nie jest to możliwe. Literaturoznawczynie zwraca uwagę, że neutralny, pozbawiony śladu tłumacza, przekład jest iluzorycznym ideałem. W praktyce, te założenia teoretyczne nie są „do utrzymania, niemniej jednak bez wątpienia obowiązują one nadal w praktyce tłumaczeniowej i w badaniach historycznych” (Heydel 2018).

Nad tym, czy tłumacz jest „współtwórcą utworu literackiego czy tylko autorem tłumaczenia” w artykule *Tłumacz – drugi autor?* zastanawia się Olga Byndiu podając odmienne opinie praktyków i teoretyków przekładu. Autorka nie zgadza się z podejściem postrzegania tłumacza jako współtwórcy dzieła, ponieważ „tłumacz nie uczestniczył w tworzeniu dzieła literackiego, więc wydaje się nieuzasadnionym powiedzenie, że jest drugim autorem” (Byndiu 2018). Dorota Urbanek zwraca uwagę na koncepcje „paradoksów przekładu” Theodore'a Savory'ego, uzasadniając, że tłumaczenie może mieć twórczy i jednocześnie naśladowczy charakter. Tłumacze są więc pośrednikami między kulturami,

tworzą podobny obraz w innej kulturze, a jeżeli to jest możliwe to naśladują oryginał, dostosowując go do kultury docelowej (Urbanek 2012).

Za część dyskusji o samodzielności można uważać rozważania wokół pytania na ile widoczny powinien być tłumacz w tekście. Na ten problem zwrócił uwagę Lawrence Venuti w pracy *The Translator's Invisibility*. Amerykański badacz poruszył zagadnienie „niewidzialności tłumacza” (translator's invisibility) o którym przez długi czas dyskutowali badacze anglojęzyczni. Jednym z kryteriów oceny tekstu była strategia płynnego tłumaczenia („Iluzja przejrzystości”), oparta na zasadzie „im bardziej płynne tłumaczenie, tym mniej widoczny tłumacz” (Venuti 2018: 2). Venuti krytykuje to stwierdzenie i nie zgadza się z porównaniem Normana Shapiro: „A good translation is like a pane of glass. You only notice that it's there when there are little imperfections – scratches, bubbles. Ideally, there shouldn't be any. It should never call attention to itself” (Venuti 2018: 2), że tłumaczenie powinno być przezroczyste podobnie do idealnej szyby. Badacz krytykuje podejście wydawców i recenzentów do oceny tekstów artystycznych według kryterium „płynności”. Zarzuty Venutiego analizuje Krzysztof Hejwowski (Hejwowski 2012) częściowo się z nimi zgadzając. Hejwowski zwraca uwagę na problem iluzoryczności przekładu i, odmiennie od Venutiego, podkreśla, że celem tłumaczenia jest właśnie iluzja:

„Ubolewając nad iluzorycznością przekładu, Venuti przypomina mi [...] intelektualistę, który z przerażeniem zauważył poniewczasie, że przekład musi być napisany w innym języku niż oryginał. Przecież celem przekładu, a zwłaszcza przekładu literackiego, jest właśnie iluzja!” (Hejwowski 2012: 22).

Hejwowski słusznie zauważa, że tłumacz nie powinien być widoczny w przekładzie, ponieważ „jego widoczność jest często zabójcza dla wiarygodności przekładu” oraz „widoczna powinna być kultura ukazana w tekście wyjściowym i oryginalność autora – w tych miejscach czy aspektach, w których autor wykazał się oryginalnością”, nieuzasadniona egzotyzyacja może nawet zaszkodzić przekładowi (Hejwowski 2012: 27). Badacz uważa, że tłumacz może być widoczny tylko w sytuacji, gdy czytelnikowi trzeba (lub warto) wytłumaczyć elementy kulturowe (lub dotyczące języka) oryginału przy pomocy przepisów. Podobnego zdania też jest tłumaczka Katarzyna Kotyńska, zaznaczając, że tłumacz nie powinien „rzucić się w oczy” oraz jest tylko pośrednikiem „cieniem, bez którego obiekt

„tłumaczony nie uzyskuje trzeciego wymiaru” (Kotyńska 2022). Widoczność tłumacza zależy też od rozmiaru różnicy pomiędzy kulturą oryginału a przekładu, w tym sensie, że czym różnica kulturowa jest większa, tym więcej tłumacz jest zauważalny.

Anna Legeżyńska przytacza słowa czeskiego teoretyka przekładu Jiří Levý:

„Celem pracy tłumacza jest zrozumienie, zachowanie i przekazanie oryginału (informacji), a nie stworzenie nowego dzieła, nie mającego prototypu; celem przekładu jest reprodukcja. W procesie tłumaczenia tworzywo jednego języka zastępuje się tworzywem drugiego, a zatem wszystkie środki artystycznego porządku językowego tłumacz tworzy sam, w rodzimym języku, na nowo, w ten sposób, na poziomie języka przekład jest autentyczną twórczością oryginalną” (za Legeżyńska 1999: 38).

Zadaniem przekładu zgodnie z Legeżyńską jest maksymalnie dokładne przekazanie znaczeń oryginału (zachowując znaczenia referencyjne) oraz że „przekład chce maksymalnie zbliżyć się do swego wzoru i jest to idea wszelkiego tłumaczenia: podobieństwo” (Legeżyńska 1999: 18-19). O zadaniach tłumacza podobnie wypowiada się Hejwowski, stwierdzając, że tłumacz powinien skonstruować taki tekst w języku docelowym, który umożliwi „odbiorcom przekładu rekonstrukcję bazy wypowiedzi (i ewentualnie fragmentów bazy kognitywnej) w miarę możliwości jak najbardziej podobnej do bazy autora i/lub odbiorcy oryginału” (Hejwowski 2004: 95).

Można stwierdzić, że badacze mają podobne zdania na temat zadań tłumacza i celu przekładu, oraz w jaki sposób powinno być osiągnięte „podobieństwo” oryginału a przekładu przy pomocy kompetencji tłumacza.

Hejwowski uważa, że tłumacz między innymi powinien mieć dobrą znajomość języka wyjściowego oraz docelowego; posiadać wiedzę o kulturze kraju oryginału oraz przekładu; posiadać wiedzę ogólną i specjalistyczną; znać teorię przekładu, etc. (Hejwowski 2004: 153).

Autor przekładu pełni rolę mediatora między wielojęzycznymi i wielokulturowymi społecznościami, ma wpływ na obraz kultury wyjściowej, i dlatego ważne jest jakie wartości, cechy tekstu oryginalnego chce zachować. To on też powinien zdecydować o elementach dominujących.

Anna Bednarczyk uważa, że dominanta translatorska, to konkretny element wyróżniony przez tłumacza, który należy zachować/przełożyć w utworze docelowym w celu maksymalnego „zachowania całokształtu jego subiektywnie istotnych cech” (Bednarczyk 2008: 19), tzn. wybór najważniejszego, co powinno w tłumaczeniu zostać odtworzone. Według autorki pracy *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej* autor przekładu:

„jest bowiem nie tylko odbiorcą tekstu oryginału i autorem tekstu przekładu [...] dokonuje wyboru norm translatorskich, decyduje więc o wszelkich transformacjach i przesunięciach przekładowych, o zastosowaniu konkretnych chwytów translatorskich, a przede wszystkim roli, jaką przekład ma pełnić w danej kulturze (to wiąże się z zagadnieniem akceptowalności tekstu w tej kulturze). Tłumacz wybiera dominantę” (Bednarczyk 2008: 16).

Koncepcję dominanty translatorskiej można wykorzystać podczas analizy strategii wybranych przez tłumacza.

Od postrzegania kultury jako systemu zamkniętego lub otwartego zależy również wybór strategii tłumaczeniowej, co ma wpływ na koncepcję przekładalności lub nieprzekładalności kulturowej. W teorii przekładoznawstwa wiele uwagi poświęcono próbom opisanie nieprzetłumaczalności elementów kulturowych. W Polsce i w Ukrainie nad tym zagadnieniem pracowali Olgierd Wojtasiewicz, Krzysztof Hejwowski, Urszula Dąbska-Prokop, Bożena Tokarz, Piotr Sommer, Roman Lewicki, Roksolana Zoriwczak, Mychajło Moskalenko i inni. Teoretycy przekładu, np. John Cunnison Catford (Catford 1965), Wojtasiewicz, Hejwowski są zgodni, że istnieją dwa źródła *względnej nieprzekładalności* (definicja B. Kielar (Kielar 1988)): różnice kulturowe oraz językowe, które polegają na strukturalnych różnicach pomiędzy językami oryginału i przekładu, oraz nieobecnością odpowiedników wyrażen. Polski badacz Olgierd Wojtasiewicz zaznacza, że o nieprzetłumaczalności (częściowej lub całkowitej) mówimy, gdy wyraz lub grupa wyrazów u użytkowników języka przekładu nie wywołuje tych samych lub podobnych skojarzeń, które mają rodzimi użytkownicy języka (Wojtasiewicz 1957). Natomiast Krzysztof Lipiński zaprzecza absolutnej nieprzetłumaczalności, powołując się na Romana Jakobsona i jego koncepcję „equivalence in difference” oraz uważa, że tłumacze posługują się „innym kodem językowym, różnym od języka wyjściowego zarówno jako system znaków i jego reprezentacja w mowie (language et parole) jak i innym usytuowaniem w

odniesieniu do rzeczywistości pozajęzykowej” (Lipiński 2004: 36). O problemie nieprzekładalności pisze też Piotr Fast w artykule „O granicach przekładalności”, gdzie analizuje koncepcje Eugenio Coseriu, zgodnie z którymi celem przekładu jest oddanie stanu faktycznego istniejącego poza rzeczywistością językową i hipotezę Sapira-Whorfa zgodnie z którą

„postrzeganie rzeczywistości oraz ukształtowany na tej podstawie obraz świata zależą całkowicie od struktury języka, którym posługuje się postrzegający podmiot. Konsekwencją jest więc niemożność przełożenia tekstu z jednego języka na drugi, gdyż zakładają one odmienną wizję świata” (Fast 1991: 20)

oraz koncepcje określające tłumacza jako zdrajcę – „traduttore traditore”. Fast znajduje argumentację przeciwko tym poglądom oraz podaje swój pogląd na tę kwestię uważając, że można przetłumaczyć wszystko, tylko, że „niekoniecznie i nie zawsze rezultat można określić jako ekwiwalent tekstu oryginalnego w więcej niż jednym aspekcie jego struktury”²². Autor nie ma tu na myśli bezwarunkowego tłumaczenia, tylko uwzględnienie granic przekładalności wyznaczone przez systemy językowe i teksty, co przeszkadza w osiągnięciu pełnej ekwiwalentności przekładu i jakie jest dopuszczalne pole translatorskiej działalności. Uporządkowując rodzaje ograniczeń translatorskich Fast wyodrębnia 8 płaszczyzn: językowa, kulturowa (warstwa znaczeń, na przykład wyrazy-realia, które nie są znane w języku przekładu, idiomy), językowo-brzmieniowa (żarty językowe, kalambury), intencje autorskie, intertekstualność, szeroki kontekst kulturowy, nałożenie filtru kulturowego oraz adaptacja tekstu przekładu do nowego obiegu kulturowego i uwzględnienie funkcji tekstu w kulturze oryginału oraz cel powstania przekładu²³.

Można wyciągnąć wniosek, że koncepcje, według których tłumaczenie powinno być „wierne” oryginałowi oraz „przezroczyste podobnie do idealnej szyby” mają coraz mniej zwolenników.

W większości, teoretycy i praktycy przekładu uważają, że tłumaczenie jest procesem twórczym, polegającym na stworzeniu podobnego, zrozumiałego dla czytelnika tekstu w kulturze docelowej. Do jednego z ważnych zadań tłumacza należy maksymalne przybliżenie

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

przekładu do oryginału (w tym pozostawienie cech oryginału), z uwzględnieniem różnic kulturowych oraz w miarę możliwości ich zachowanie.

„Obecność” tłumacza przy przekładzie kultur bliskich (np. takich jak polska oraz ukraińska) jest mniej widoczna, chociaż nawet w takiej sytuacji do przekładu niektórych realiów jest potrzebny komentarz poza tekstem lub np. zastosowanie techniki adaptacji (co w pewnych sytuacjach jest zauważalne).

Zrozumienie tych teoretycznych podejść, w tym zadań i roli tłumacza, związku między dominantą translatorską a strategią itp., pomogło mi wyodrębnić ważne aspekty podczas przeprowadzenia analizy wybranych tekstów (patrz rozdziały *Analiza materiału: tłumaczenie realiów kulturowych w powieści Muzeum porzuconych sekretów Oksany Zabuzko* oraz *Analiza materiału: elementy kulturowe polsko-białoruskiego pogranicza*).

W dalszej części pracy zwrócono też uwagę na ograniczenia, które powstały podczas tłumaczenia tekstów głęboko osadzonych w kulturze wyjściowej.

2.3. Elementy kulturowe oraz podział na grupy

Definicję elementów kulturowych podaną przez Krzysztofa Hejwowskiego uważam za pełną oraz gruntowną, i dlatego biorę ją za punkt wyjścia do celów analizy. Badacz zaznacza, że do realiów kulturowych, należą cytaty oraz aluzje:

„Elementy kulturowe obejmują większość imion własnych (z wyjątkiem tych, które są dobrze znane w kulturze docelowej i jako takie mają swoje uznane ekwiwalenty w języku docelowym lub też zostały przez ten język zapożyczone), nazwy i zwroty związane z organizacją życia w kraju kultury wyjściowej (np. z ustrojem politycznym, systemem oświaty, służbą zdrowia, prawem itd.), obyczajami i przyzwyczajeniami (takimi jak tradycje kulinarne i zwyczaje związane z jedzeniem, święta i towarzyszące im obrzędy, sposoby witania się i żegnania itd.), cytaty i aluzje mające ścisły związek z literaturą danego kraju (obejmującą zarówno znane powieści, dramaty czy wiersze, jak i wierszyki dla dzieci, znane piosenki, przysłowia, libretta oper, operetek i musicali itd.), aluzje do historii kraju i do innych sfer kultury, takich jak muzyka, film, malarstwo itd.” (Hejwowski 2004: 71-72).

Elementy kulturowe są przekazywane i rozpowszechniane za pomocą języka, co z kolei przyczynia się do rozwoju kultury. W tej samej pracy Hejrowski przytacza wypowiedź Wojtasiewicza, który skupia uwagę na problemie tłumaczeniowym aluzji erudycyjnych:

„Każda aluzja wywołuje zamierzone przez autora skojarzenia tylko u tych odbiorców, którzy ją rozumieją. Oczywiście, w wypadkach przekładów prawdopodobieństwo niezrozumienia aluzji ogromnie wzrasta, gdyż odbiorcy przekładu mają znacznie mniej „erudycji” niezbędnej do zrozumienia oryginału. Dlatego też tłumacz na ogół może aluzję odbiorcom przekładu wyjaśnić, ale nie może jej – w naszym rozumieniu przetłumaczyć, gdyż jego sformułowanie nie będzie odpowiednikiem sformułowania oryginalnego, nie wywoła u odbiorców przekładu tych skojarzeń, jakie powstają u odbiorców oryginału”²⁴.

Na potrzeby kontynuacji rozważań o problemach podczas tłumaczenia cytatów oraz aluzji, najpierw zdefiniuję te terminy. Według *Słownika terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego:

„Aluzja – to pojawiające się w utworze świadome nawiązanie do innego dzieła literackiego, apelujące do wiedzy i dociekliwości odbiorcy, który winien owo nawiązanie dostrzec i właściwie zinterpretować. Aluzja literacka często jest zabiegiem służącym przekazywaniu podstawowej intencji utworu, która zostaje uchwycona dopiero w rezultacie jego usytuowania w kontekście dzieła przywoływanego” (Głowiński i Sławiński 1998: 19-20).

„Aluzja” to nawiązanie do czegoś, natomiast „cytat” jest dosłownym przytoczeniem „w wypowiedzi fragmentu wypowiedzi innego podmiotu mówiącego albo też innej wypowiedzi tego samego podmiotu (autocytat)” (Głowiński i Sławiński 1998: 79-80).

Cytaty można również podzielić na cytaty zwykłe i aluzyjne. Cytaty aluzyjne łączą z kolei dwa lub więcej słów i w przeciwieństwie do zwykłego cytatu, są wprowadzane bez cudzysłowu, modyfikując treść wypowiedzi lub tekstu od strony semantycznej lub od strony formalnej na poziomie minimalnych zmian dźwięku lub zakończenia. W tekście pełnią podobne funkcje, łączą różne dzieła i wzbogacają nowy tekst, wprowadzając nowy materiał

²⁴ *Ibidem*.

kulturowo-historyczny. Podstawową ich rolą jest tworzenie dodatkowych konotacji i podtekstów, które pomagają w przedstawieniu głównego tematu.

Roman Lewicki jako realia rozumie „pewną grupę denotatów – zjawisk, specyficznych dla przedstawionego w oryginale kraju i jego kultury [...] przedmioty i zjawiska kultury oryginalnej, obce kulturze docelowej”, a na ich określenie używa terminu „realia”. Jego ujęcie bliskie jest sformułowaniu Barchudarowa – który zaznacza, że są to „przedmioty, pojęcia i sytuacje, nieobecne w praktycznym doświadczeniu ludzi, mówiących innym językiem” (za Lewickim 2017). Lewicki uważa, że do realiów mogą też należeć obiekty, charakterystyczne dla kraju oryginału, które są nośnikami „kolorytu narodowego i/lub historycznego [...] lokalnego, nawet jeżeli nie spełniają one warunku bezekwiwalentowości” (Lewicki 2017: 228-231). Podsumowując, badacz zaznacza, że realia w szerokim sensie, to wszystkie obecne w oryginale:

„nazwy obiektów, specyficznych dla danego kraju i jego kultury, charakterystycznych dla niego, nieznanymi lub słabo znanymi odbiorcom przekładu (w kraju i w kulturze docelowej), niezależnie od tego, czy w języku docelowym są ekwiwalenty tych nazw, czy ich nie ma” (Lewicki 2017: 241).

Natomiast w wąskim sensie, to są elementy „które wykazują brak ekwiwalentu w danym języku docelowym, w wyniku czego wymagają innych niż ekwiwalent środków przekazu” (Lewicki 2017: 241-242). W pracy będę posługiwać się definicją realiów (elementów kulturowych) w szerokim sensie.

Badacz proponuje taki podział realiów na grupy:

1. **Zjawiska przyrodnicze** np. obiekty geografii fizycznej, zjawiska atmosferyczne oraz endemiczne gatunki roślin i zwierząt etc.
2. **Zjawiska kultury tradycyjnej**. Tę grupę Lewicki dzieli na podkategorie:
 - a. obiekty kultury materialnej: np. tradycyjne budowle, ubrania, sprzęt domowy, potrawy i napoje, tradycyjne nazwy miar, wag i pieniędzy, a także nazwy stosowane w odniesieniu do ludzi według ich tradycyjnego zajęcia etc.;
 - b. obiekty kultury duchowej: postaci mitologiczne, nazwy instrumentów muzycznych, tradycyjnych obrzędów, zwyczajów, tańców, przedstawień, gier oraz nazwy osób uczestniczących w nich itd.

3. **Zjawiska życia społecznego i politycznego.** Do tej grupy należą: nazwy jednostek podziału terytorialnego i administracji terenowej, nazwy organów władzy i samorządu terytorialnego, partie, nazwy tradycyjnych formacji wojskowych, a także ich uczestników i dowódców etc. (Lewicki 2017: 234-236).

Przedstawiciel rosyjskiej szkoły językoznawstwa Wieniedikt Winogradow wyodrębnia więcej grup elementów kulturowych:

1. **Realia życia codziennego.** Grupa związana z życiem codziennym (do tej grupy należą nazwy przedmiotów codziennego życia, odzieży, jedzenia, napojów; różne rodzaje pracy i zajęć; jednostki monetarne oraz miary; instrumenty muzyczne, nazwy tańców oraz pieśni ludowych, wykonawców; święta narodowe, zabawy, zwyczaje; rodzaje powitań etc.).
2. **Realia etnograficzne i mitologiczne.** Grupa składa się z realiów etnograficzno-mitologicznych (do tej grupy należą nazwy wspólnot etnicznych i społecznych oraz ich przedstawiciele; bóstwa, bajkowe stworzenia, legendarne miejsca, etc.). W tej grupie uwzględnia się także realia religijne, które zostaną przeanalizowane w części praktycznej.
3. **Realia świata natury.** Grupa składa się z nazw zwierząt, rośliny, krajobrazów etc.
4. **Realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego (współczesne i historyczne).** Grupa składa się z realiów polityczno-społecznych, a także administracyjnych (jednostki administracyjne i instytucje państwowe; organizacje społeczne, partie itp., ich funkcjonariusze i uczestnicy; przedsiębiorstwa przemysłowe i rolnicze, zakłady handlowe; główne jednostki i stopnie wojskowe; nazwy zawodów cywilnych, tytuły i stopnie etc.)
5. **Realia onomastyczne.** Do tej grupy należą antroponimy, toponimy (nazwy zwykłe i te, które są związane z ważnymi wydarzeniami historycznymi). Imiona postaci literackich (w tekstach artystycznych mogą się pojawiać odniesienia do postaci z innych dzieł literackich w celu dodatkowej charakteryzacji bohaterów. W przekładzie zwykle do takich imion dodaje się komentarz). Nazwy firm, muzeów, teatrów, pałaców, plaż, lotnisk, restauracji, sklepów, targów etc. itp. Według Winogradowa w przekładzie literackim imiona własne pełnią nie tylko funkcję nazywania, ale ich forma wskazuje też na przynależność narodową, dlatego służą do zachowania narodowego kolorytu oryginału w przekładzie.

6. **Realia asocjatywne.** Do tej grupy należą symbole wegetatywne, na przykład symbole drzew, kwiatów; symbole zwierząt; symbolika kolorów; aluzje folklorystyczne, historyczne i literackie. Aluzje do sposobu życia, zachowania, cech charakteru bohaterów literackich, historycznych, folklorystycznych, wydarzeń historycznych, mitów, legend, dzieł literackich itp.; Winogradow zaznacza, że typowymi elementami szerszego kontekstu historycznego i filologicznego tekstu literackiego („kontekst wertykalny”) są aluzje, symbole, realia, idiomy, cytaty itp.

7. **Aluzje językowe.** Celem aluzji jest wywołanie skojarzenia w umyśle czytelnika, podczas zamieszczenia jednostki frazeologicznej, przysłowia, powiedzenia w kontekście nawiązującego do innego faktu językowego, literackiego, społecznego, czy do jakiegoś zwyczaju, rzeczywistości, obyczajów. Badacz zaznacza, że poprawnie rozumienie tekstu literackiego zależy od znajomości kultury i historii narodu, w języku którego powstał utwór literacki (Vinogradov 2001: 104-112).

Grupy realiów kulturowych zaproponowane przez Winogradowa wykorzystam w celu analizy materiału powieści *Muzeum...* oraz *Sońka*.

Czytelnicy przekładu tego samego tekstu literackiego w różnych językach będą mieli odmienne skojarzenia. Ich odbiór utworu będzie zależał od znajomości kultury oraz realiów kulturowych oryginału. Odbiorca przekładu jest przygotowany na to, że w przekładzie będą obecne realia innej kultury, których on nie zna. Może to też być powodem, dlaczego wybrał lekturę należącej do kultury obcej, np. w celu zapoznania się z tradycjami. Dlatego tłumacze nie powinni celowo zmniejszać różnicy kulturowej między tekstem oryginału a przekładem. W tekstach kultur bliskich, np. polskich oraz ukraińskich, odmiennosc kulturowa i językowa jest mniejsza (w porównaniu do tekstów kultur dalekich), ale mimo wszystko te różnice istnieją. Tłumacz musi je przełożyć na inny język, aby były one zrozumiałe dla obcego czytelnika. Anna Dolata-Zaród zaznacza, że w kulturach, które są ze sobą w bliskim kontakcie, ze względu na wymianę gospodarczą, położenie geograficzne lub wzajemne długotrwałe relacje, dwustronna „świadomość symboli i wartości kulturowych zawartych w pojęciach, wyobrażeniach, obrazach, strukturach gramatycznych lub tekstach może być bardzo wysoka” (Dolata-Zaród 2009: 84).

Realia kulturowe pełnią w tekście *Muzeum...* oraz w *Sońce* pewne podobne funkcje, dlatego można ich odpowiednio ułożyć w grupy:

- charakterologiczna – służy do wyrażenia obrazu podmiotu wypowiedzi autora lub bohatera;
- odniesienie do tekstu źródłowego – stosuje się w celu rozpoznania przez czytelnika źródła cytatu oraz autora;
- podsumowująca – zastosowana przez autora do podsumowania myśli, streszczenia, zbudowania nowej perspektywy semantycznej;
- artystyczna – służy do nadania obrazom i sytuacjom emocyjności, większej przejrzystości przedstawionym postaciom i sytuacjom.

Funkcje oraz rola elementów kulturowych w tekście też miały wpływ na wybór technik tłumaczenia.

Elementy kulturowe w *Muzeum...* można podzielić na grupy:

1. Realia etnograficzne i mitologiczne: a mianowicie realia teologiczne oraz nawiązania do tradycji, zjawisk, wydarzeń lub tekstów religijnych (np. Biblii); w tym odwołania do tradycji przedchrześcijańskiej.

2. Realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego (współczesne i historyczne), w tym jednostki administracyjne oraz instytucje państwowe, organizacje, partie, ich członkowie, realia związane z ustrojem państwowym etc.

3. Realia onomastyczne:

a) Antroponimy – imiona sławnych osób publicznych, przywódców wojskowych, pisarzy, artystów, malarzy, muzyków oraz innych znanych postaci, nazwiska których związane ze szerszym kontekstem kulturowym oraz ewentualnie wymagają dodatkowych komentarzy w tłumaczeniach.

b) Imiona postaci literackich – odwołania do postaci innych dzieł literackich lub imiona oraz nazwiska postaci literackich, które potrzebują dodatkowego wyjaśnienia.

c) Nazwy restauracji, sklepów, targów etc.

4. Realia asocjatywne – do tej grupy należą:

- aluzje do dzieł muzycznych, folkloru, przedmiotów o charakterze artystycznym, tradycji, zjawisk lub realiów ukraińskiej kultury ludowej oraz kultury trzeciej;
- odwołania do literatury – cytaty lub odniesienia do dzieł literackich, fabuł, replik, wydarzeń lub postaci w tych dziełach.

W *Sońce* analizie poddano grupy:

1. Realia życia codziennego.
2. Realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego (współczesne i historyczne).
3. Realia onomastyczne:
 - a) Antroponimy.
 - b) Imiona postaci literackich.
 - c) Nazwy organizacji, firm etc.
4. Realia etnograficzne i mitologiczne.

2.4. Strategie oraz techniki tłumaczenia

Anna Kizińska zaznacza, że w trakcie przekładu dochodzi do nieustannego dylematu między pozostawieniem przekładu bliskim do oryginału a jego adaptacją do realiów kultury docelowej. Poglądy teoretyków przekładu przedstawiono w postaci tabeli „Koncepcje w opozycji „bliżej” nadawcy, „bliżej” odbiorcy” (Kizińska 2015: 14):

	„być bliżej” nadawcy	„być bliżej” odbiorcy
Eugene Nida	Ekwiwalencja formalna	Ekwiwalencja dynamiczna
Lawrence Venuti	Egzotyzacja	Udomowienie
Werner Koller	Związanie przekładu z tekstem źródłowym	Związanie przekładu z warunkami komunikacyjnymi odbiorcy
Juliane House	Tłumaczenie jawne	Tłumaczenie ukryte

W *Małej encyklopedii przekładoznawstwa* zauważono, że badacze pod filtrem kulturowym często rozumieją tylko jeden aspekt filtru, np. fonetyczny, gramatyczny, językowy, kulturowy, stylistyczny etc. Autorzy proponują wyobrazić sobie filtr kulturowy w tłumaczeniu jako „pewnego rodzaju abstrakcyjne sito, przez które przechodzi tekst

tłumaczony; sito nie pozwala na absolutną identyczność oryginału ze swym przekładem” (Brzozowski i Dąbmska-Prokop 2000: 84). O tłumaczeniu bliskich kultur, takich jak polska oraz ukraińska, zaznaczają, że filtry jako „naturalne i nieuniknione bariery językowo-kulturowe [...] nie muszą być tylko postrzegane jako zmora tłumaczy i wróg przekładalności, ale też jako źródło wzajemnego wzbogacania się języków i kultur”²⁵.

Anna Legeżyńska zauważa, że czytelnik oraz autor oryginału znajdują się w tej samej „przestrzeni geokulturowej” oraz rozmawiają tym samym językiem, natomiast przekład napisany jest w innym języku i dla innego czytelnika, znajdującego się w odmiennej rzeczywistości niż odbiorca źródłowy (Legeżyńska 1999: 12), dlatego na przekład znaczny wpływ ma różnica kulturowa pomiędzy tekstem oryginału a przekładu oraz znaczną rolę odgrywa bliskość kulturowa. Polskę i Ukrainę łączy bliskość geograficzna oraz kulturowa i językowa, i to te czynniki pomagają w przekładzie, co zaznacza tłumaczka literatury ukraińskiej Katarzyna Kotyńska:

„Bliskość kultury i bliskość języka. Polskiemu odbiorcy ukraińskiej literatury trzeba wyjaśniać dużo mniej, a jak już trzeba, to o wiele łatwiej to zrobić niż na przykład odbiorcy anglojęzycznemu. Polakowi nie trzeba na przykład tłumaczyć, co to jest romantyzm w wydaniu słowiańskim. W wersji ukraińskiej ma trochę inne zabarwienie, ale ogólnie rzecz biorąc, znamy to. Wszystko zależy od konkretnego tekstu” (Kotyńska 2022).

W analizie materiału zwrócono uwagę czy realiom kulturowym w przekładzie udało się przejść przez ten filtr. Na tekst przetłumaczony nakłada się również filtr percepcyjny tłumacza jako autora przekładu oraz odbiorcy. Jakość przekładu zależy od jego wiedzy, doświadczenia i znajomości kultury wyjściowej oraz wiedzy o przyszłym czytelniku.

W teorii przekładu rozróżniane są pojęcia „*technika*” oraz „*strategia*”²⁶. Ogólnie badacze zgadzają się, że strategią są konsekwentne działania tłumacza dotyczące przekładu całości tekstu, a techniką są działania tłumacza na osobnych fragmentach tekstu. Naukowcy proponują jednak nieco odmienne określenia tych pojęć. Anna Bednarczyk na przykład zaznacza, że termin „*strategia*” jest zbliżony do terminów „*metoda przekładu*”, „*dominanta*

²⁵ *Ibidem*, s. 85.

²⁶ Piotr Kwieciński zwraca uwagę, że ani technika, ani strategia nie mają określonej definicji, mogą być używane zamiennie, wraz z terminami „metoda”, „procedura”, „plan”, „proces”, „zasada”, ale mimo to nie są one pełnymi synonimami (Kwieciński 2001: 115).

translatorska”, „orientacja przekładu” oraz zauważa, że najczęściej wyróżnia się „orientację na tekst oryginału lub przekładu” lub „na przekład określonych funkcji bądź elementów formalnych, stylistycznych, artystycznych” oraz „na odtworzenie komunikatu i wywołanie określonej reakcji” (Bednarczyk 2010: 110). Bednarczyk zwraca uwagę na „strategię tłumacza”, oraz podkreśla, że są to świadome działania tłumacza: „konsekwentne działania tłumacza, w przypadku których można zaobserwować dążenie do zachowania pewnych cech danego tekstu (tekstów) bądź też do jego zmiany w określonym kierunku” (Bednarczyk 2010: 111).

W słowniku *Terminologia tłumaczenia* (przekład Teresy Tomaszkiwicz) podano definicję strategii oraz techniki. Definicję strategii translatorskiej podano tak:

„sposoby postępowania tłumacza podczas tłumaczenia danego tekstu, podporządkowane określone modelowi translatorycznemu. Strategia tłumaczenia determinuje postępowanie globalne tłumacza w stosunku do określonego tekstu i należy ją odróżnić od decyzji jednostkowych, które dotyczą zastosowania odpowiednich <technik tłumaczeniowych>” (Delisle i in. 2004: 91).

W *Tezaurusie terminologii translatorycznej* podano definicję strategii: „strategia tłumaczeniowa – podporządkowane określone modelowi translatorycznemu sposobu postępowania tłumacza w procesie tłumaczenia” (Lukszyn 1993: 300).

Ponieważ przytoczone definicje mają wspólne cechy, będę posługiwać się uogólnioną definicją Hejwowskiego. Badacz przez **strategię** rozumie konsekwentne, świadome, globalne działania tłumacza „w całym tekście lub jego znaczących fragmentach” (Hejwowski 2004: 76).

Lawrence Venuti (1995) dzieli strategię na *udomowienie* (domestication) (teoretycy wykorzystują też termin „*adaptacja*”) oraz *egzotyzacja* (foreignisation). Salich proponuje terminy *przekład wyobcowany* (egzotyzacja) oraz *przekład oswojony* (udomowienie) (Salich 2020: 50). Lewicki dokonuje podziału na strategię *adaptacji* oraz *egzotyzacji*. Badacz zwraca też większą uwagę na egzotyzację niż adaptację, tłumacząc to tym, że jego punkt widzenia:

„zakłada istnienie nie kwestii adaptacji, lecz na odwrót: kwestii egzotyzacji w przekładzie. Jeżeli bowiem przyjąć, że teksty tłumaczone egzystują w doświadczeniu społeczności JP [JP – język przekładu] obok tekstów pozostałych (nietłumaczonych) i w konkurencji z nimi, to właśnie

egzotyzacja będzie jednym z czynników zewnętrznie wyróżniających teksty tłumaczone. Egzotyzacja wprowadza do tekstu w JP elementy obce jego strukturze bądź uzusowi, powodując zaistnienie w nim składników i cech z punktu widzenia odbiorcy niezwykłych, kojarzonych przezeń z obcymi krajami, obcymi kulturami, obcymi językami (jest to przy tym kojarzenie o różnym nasileniu oraz skonkretyzowaniu). W ten sposób w odbiorze przekładu potencjalne nośniki obcości są w tekście elementami nacechowanymi. Odpowiednio człony opozycji adaptacja/egzotyzacja nie są równorzędne, a członem nacechowanym jest egzotyzacja” (Lewicki 2000: 144).

W pracy będę posługiwać się terminami **udomowienie** oraz **egzotyzacja**. Przez udomowienie rozumiem strategię przybliżania tekstu oryginału do kultury przekładu, przy czym część informacji tekstu oryginalnego może zostać utracona. Definicję egzotyzacji przyjmuję za Lewickim, który uważa, że egzotyzacja polega na „zachowaniu informacji tekstu oryginalnego (a także elementów kulturowych) jak najbardziej zbliżonej do kultury oryginału” oraz jest strategią translatorską polegająca na „strategicznym wywołaniu obcości w odbiorze przekładu” (Lewicki 2017).

W przeciwieństwie do strategii, **technika** według Hejwowskiego to „pewne rozwiązanie konkretnego problemu napotkanego w trakcie procesu tłumaczenia i wreszcie samo rozwiązanie tłumaczeniowe” (Hejwowski 2004: 76), te problemy mogą wystąpić na różnych poziomach tekstu. Ta definicja jest podobna do podanej w *Tezaurusie Terminologii translatorskiej*, według której „technika tłumaczeniowa – sposób postępowania tłumacza w konkretnych sytuacjach tłumaczeniowych w celu zachowania ekwiwalencji tekstu wyjściowego i docelowego” (Lukszyn 1993: 326). Jednym z celów pracy jest analiza technik i strategii przekładu w wybranych powieściach, którą dokonuję w części praktycznej. Pod **techniką tłumaczeniową** przyjmuję rozszerzoną definicję podaną w *Terminologii tłumaczenia*:

„Technika tłumaczeniowa – sposób postępowania tłumacza w stosunku do konkretnych elementów tekstu wyjściowego w celu zachowania ekwiwalencji w tekście docelowym. W odróżnieniu do strategii tłumaczenia, która determinuje postępowanie globalne tłumacza w stosunku do określonego tekstu, techniki tłumaczeniowe są decyzjami jednostkowymi, dotyczącymi poszczególnych segmentów tekstu, analizowanych w mikrokontekście” (Tomaszkiewicz i in. 2004: 95).

Do technik tłumaczeniowych autorzy słownika zaliczają: „adaptację, kalkę, zamianę, kompensację, neologizm okazjonalny, zapożyczenie, peryfrazę, przeformułowanie itp.”²⁷.

W badaniu naukowym dla celów analizy będę posługiwać się terminem „**ekwiwalencja przekładowa**”, pod którym rozumiem definicję podaną przez Romana Lewickiego. Teoretyk przekładu uważa, że tłumaczenie i oryginał powstają za pomocą różnych jednostek językowych, więc nie mogą i nie powinny być identyczne znaczeniowo. Badacz analizuje odmienne poglądy pojmowania ekwiwalencji oraz skupia uwagę na jednej z jej cech, która polega na „podobieństwie do oryginału wynikłym z jego naśladowania” oraz dodaje, że:

„[...] ekwiwalencja nie jest oparta na równoznaczności wyrażen językowych zastosowanych w oryginale i w przekładzie i takiej równoznaczności nie wymaga. Ostatecznym celem ekwiwalencji przekładowej jest zapewnienie, aby uzyskał on dla swoich odbiorców analogiczną wartość komunikacyjną w stosunku do wartości komunikacyjnej, jaką oryginał ma dla swoich odbiorców” (Lewicki 2017: 138-139).

W praktyce tłumacz może łączyć różne techniki, aby uzyskać pożądany efekt. Zwrócę uwagę tylko na techniki tłumaczeniowe, które zostały wykorzystane do analizy powieści. Wybrałam techniki zaproponowane przez Krzysztofa Hejwowskiego oraz Romana Lewickiego, ponieważ mają one wspólne praktyczne rozwiązania, ale też nieco się różnią. Łączenie tych teoretycznych podejść pozwoliło mi przeprowadzić dokładniejszą analizę technik przedstawionych w wybranych utworach literackich.

Roman Lewicki analizuje elementy kulturowe (często na przykładzie języka polskiego i rosyjskiego) dobiera on odpowiednie techniki, z których najczęściej korzystają tłumacze. Jego techniki są przedstawione poniżej:

1. Ekwiwalent w języku docelowym.
2. Barbaryzm – tłumaczenie dosłowne, zapożyczenie nazwy obcej, czyli nazwę w języku docelowym nieobecną, ale skopiowaną z języka źródłowego (z reguły z oryginału).
3. Neologizm tłumacza – tworzony jest na podstawie istniejących w języku docelowym modeli derywacyjnych. Jego rozumienie jest możliwe dzięki skojarzeniu.

²⁷ *Ibidem*.

4. Tłumaczenie opisowe (peryfrazja) – tłumaczone wyrażenie wyjaśnia się za pomocą kilkuwyrazowego ciągu.
5. Przypis tłumacza – zastosowanie w tekście barbaryzmu, opatrzonego odsyłaczem do przypisu, w którym znajduje się zazwyczaj dość rozbudowany opis wyjaśniający znaczenie owego barbaryzmu. Ten sposób pomaga zachować lakoniczny charakter fragmentu oraz likwiduje ryzyko niezrozumienia barbaryzmu.
6. Tłumaczenie przybliżone (aproksymacja) – ta technika polega na zastosowaniu nazwy innego obiektu, pod jakimś względem podobnego do tego, o którym mowa w oryginale. Obiekty powinny być podobne do siebie (według funkcji, wyglądu lub cech). Ta technika modyfikuje obraz w tekście, dezinformując odbiorcę.
7. Generalizacja – zastąpienie nazwy obiektu nazwą rodzaju, do którego ten obiekt się odnosi.
8. Tłumaczenie kontekstualne – polega na przebudowie struktury zdania w ten sposób, żeby nie było potrzebne wykorzystanie nazwy bezekwiwalentnej.
9. Opuszczenie – pominięcie nazwy realiów. Lewicki uważa, że technikę można stosować, kiedy „przekaz danej nazwy nie jest istotny dla tłumaczonego fragmentu tekstu, a ewentualne zastosowania innych technik nie prowadziłyby do zadowalającego rezultatu”, kiedy rezultat okazałby się nieopłacalny (Lewicki 2017: 242-262).

Techniki te można porównać z technikami tłumaczeniowymi realiów kulturowych przedstawionymi przez Hejwowskiego (często wykorzystane przykłady z języka angielskiego i polskiego), badacz analizuje też metody przekładu realiów asocjatywnych, które także są przedmiotem moich badań. Poniżej przedstawiam techniki, wraz z zestawieniem ich wspólnych cech (Hejwowski 2004: 76-83):

1. **Reprodukcja bez objaśnień** – „użycie w tekście przekładu niezasymilowanego w języku docelowym słowa/wyrażenia użytego w tekście wyjściowym”, przy czym pisownia może ulec systematycznie zmianie, odmiennie od *transferu*. Autor unika nazwy zapożyczonej uważając, że to zjawisko słowotwórcze, i że zapożyczenie raczej występuje jako efekt reprodukcji. Badacz stwierdza, że technika jest podobna do proponowanej przez Newmarka *naturalizacji*, oraz *transliteracji*. Podobną technikę Lewicki nazywa *barbaryzmem* i uważa, że jego podstawą może być transpozycja (transkrypcja) – zachowanie „oryginalnej postaci

graficznej” lub też transliteracja (adaptacja morfologiczna oraz/lub adaptacja fonetyczna) – „adaptacja translandu do systemu języka docelowego” (Lewicki 2017: 250).

Salich zaznacza, że technika transferu w ujęciu Hejwowskiego przypomina technikę zapożyczenia i transferencji Vinaya i Darbelneta, która polega na użyciu w tekście docelowym:

„elementu (od wyrazu po dłuższy fragment) zaczerpniętego z tekstu wyjściowego (czego skutkiem może być zapożyczenie) w postaci oryginalnej (czystej) lub z dostosowaniem pisowni od reguł języka docelowego (transfer z modyfikacją adaptacyjną), przy czym drugi rodzaj transferu może pokrywać się z naturalizacją P. Newmarka” oraz że według Hejwowskiego „techniki transferu nie należy mylić z użyciem przez tłumacza elementów już zapożyczonych przez język przekładu. [...] technikę transferu należy stosować wyłącznie do tłumaczenia elementów, które mają szansę zostać rozpoznane przez czytelników tekstu docelowego, elementów znajdujących oparcie w kontekście” (za Salich 2020: 61-62).

2. Reprodukacja z objaśnieniem – zachowanie niezasymilowanego słowa/wyrażenia z objaśnieniem w postaci opisu w tekście lub przypisu poza tekstem. Lewicki podobną technikę nazywa *przypisem tłumacza* (barbaryzm i tłumaczenie opisowe). Hejwowski zwraca uwagę, że samodzielne zrozumienie aluzji lub dowcipu przez czytelnika jest lepszym rozwiązaniem, ponieważ objaśniony dowcip lub aluzja tracą swoją wartość, jeśli zostaną wyjaśnione. Również wyjaśnienie musi być zwięzłe i nie powinno dominować nad tekstem głównym.

3. Tłumaczenie syntagmatyczne bez objaśnień – kalka językowa, tłumaczenie dosłowne (w całości lub częściowo) z zachowaniem maksymalnej bliskości do oryginału, wykorzystujące w przekładzie ekwiwalenty słownikowe oraz zrozumiałe sformułowania dla odbiorcy docelowego. Ta technika jest połączeniem techniki kalki i tłumaczenia dosłownego. Podczas korzystania z tej techniki zostaje utracona dodatkowa konotacja elementów kultury wyjściowej.

4. Tłumaczenie syntagmatyczne z objaśnieniem – do tłumaczenia syntagmatycznego dodaje się krótki komentarz w tekście lub przypis dolny. Według Hejwowskiego ta technika ma „wszystkie wady reprodukcji z objaśnieniem”. Należy zauważyć, że analizując tę technikę Hejwowski podaje różne przykłady, jeden z nich dotyczy dosłownego tłumaczenia z przypisem, a drugi – tłumaczenia przybliżonego z zachowaniem znaczenia także z

przypisem, więc można zaznaczyć, że teoretyk proponuje te dwa rozwiązania dla określenia tej techniki.

5. **Uznany ekwiwalent** – wykorzystanie w języku docelowym uznanego ekwiwalentu. Lewicki proponuje podobną technikę pod nazwą *ekwiwalent*. Hejwowski zaleca również, aby wykorzystać istniejące w kulturze tłumaczenie nazw lub cytatów.

6. **Ekwiwalent funkcjonalny** – według Hejwowskiego obejmuje techniki proponowane przez Newmarka – ekwiwalent funkcjonalny i ekwiwalent kulturowy, polega na „zastąpieniu nazwy (lub aluzji do) zjawiska lepiej znanego w kulturze wyjściowej nazwą (lub aluzją do) zjawiska lepiej znanego w kulturze docelowej” (Hejwowski 2004: 81). Zastępowanie elementu kultury wyjściowej elementem kultury docelowej lepiej rozpoznawalnej przez odbiorcę, też podobna do techniki adaptacji i substytucji zaproponowanej przez Vinaya i Darbelneta.

7. **Hiperonim** – (generalizacja) użycie bardziej dokładnego, precyzyjnego wyrazu, stosuje się wtedy, gdy język docelowy „nie dysponuje (znanym) ekwiwalentem danej jednostki języka wyjściowego, gdy jednocześnie dany element nie odgrywa istotnej roli w tekście oryginału” (Hejwowski 2004: 82). Salich uważa, że technika uogólnienia J-P. Vinaya i J. Darbelneta pokrywa się z tą techniką Hejwowskiego oraz też podobna do techniki redukcji P. Newmarka (Salich 2020: 75-76).

8. **Ekwiwalent opisowy** – według Hejwowskiego ta technika polega na zastąpieniu elementu jego ekwiwalentnym opisem, lepiej znanym w kulturze docelowej. Technika może być stosowana, gdy element nie pojawia się w tekście często i nie odgrywa znaczącej roli.

Porównując dwie ostatnie techniki z technikami zaproponowanymi przez Lewickiego, można zauważyć, że Lewicki proponuje podobne rozwiązania – *tłumaczenie przybliżone* oraz *tłumaczenie kontekstualne*.

9. **Opuszczenie** – polega na opuszczeniu elementu kulturowego w tłumaczeniu. Hejwowski (Hejwowski 2004: 83) podobnie do Lewickiego uważa, że ta technika uważana za ostateczność. Hejwowski uważa, że takie rozwiązanie nie jest dopuszczalne, ponieważ prowadzi do strat tłumaczeniowych, natomiast Lewicki zaznacza, że w niektórych przypadkach jest to wyjście optymalne. P. Kwieciński rozważa opuszczenie (ang. *omission*) całkowite lub częściowe – redukcję semantyczną (ang. *semantic reduction*) (Kwieciński 2001: 129). Hanna Salich zaznacza, że wraz z techniką opuszczenia można stosować

technikę kompensacji (według P. Newmarka) pewnych treści nieobecnych w tekście wyjściowym rekompensując straty. Polega to na odtworzeniu w tekście docelowym „efektów wywołanych przez tekst wyjściowy za pomocą innych środków niż te użyte przez autora oryginału”. Sándor Hervey oraz Ian Higgins wyodrębniają cztery rodzaje kompensacji (za Salich 2020: 48-87).

Zwróć szczególną uwagę na technikę *przypis tłumacza*, została ona też wykorzystana w wybranych powieściach. Stosowanie tej techniki wywołuje wiele dyskusji, jest to jeden z zauważalnych „śladów” tłumacza w tekście. Badacze uważają, że ten sposób w utworach literackich powinien być stosowany rzadko i tylko w przypadkach, gdy nie ma możliwości zastosowania innej metody tłumaczenia. Wadą częstego stosowania jest to, że duża ilość komentarzy może przeciążać tekst (szczególnie w sytuacjach utworów wielostronicowych) oraz rozpraszać uwagę podczas czytania. Również nadmierna troskliwość tłumacza wyjaśniającego w komentarzach autorską grę z czytelnikiem (np. aluzje) może zniechęcać do dalszego zapoznania się z lekturą. Zaletą rozwiązania jest jednak to, że w taki sposób można dokładnie wytłumaczyć niezrozumiałe elementy czytelnikowi oraz wyjaśnić szerszy kontekst. Hanna Salich uważa, że:

„objaśnienia mogą zostać zamieszczone w różnych miejscach w obrębie tekstu docelowego, np. bezpośrednio w tekście, bezpośrednio pod tekstem, pod tekstem na dole strony, na końcu rozdziału (w postaci przypisów) lub na końcu książki (w postaci przypisów lub w formie glosariusza). Decyzja o tym, *gdzie* je zamieszczać, zależy od ich długości i liczebności, natomiast decyzja o tym, *czy* je zamieszczać, od rodzaju odbiorcy” (Salich 2020: 80).

W podjęciu decyzji o zamieszczeniu przypisów odgrywają rolę różne czynniki np. obraz „wirtualnego odbiorcy” oraz jego wiedza, lub skomplikowana narracja, o tym zaznacza tłumaczka *Muzeum...* Katarzyna Kotyńska. Autorka przekładu podkreśla, że w powieści pojawiła się potrzeba skomentowania obcych realiów:

„Powszechnie stosowanym rozwiązaniem jest tu dodanie przypisu od tłumacza. W przypadku *Muzeum* z jego specyficzną, emocjonalną, skomplikowaną stylistycznie narracją, odrzucam ten wariant, ponieważ najważniejsze wydaje mi się niezaburzenie toku opowieści, niewytrącanie czytelnika z rytmu. Klasyczne przypisy dolne pojawiają się w polskim wydaniu tylko w kilku

miejscach, są typowo biograficzne i dotyczą kluczowych postaci ukraińskiej kultury, których nie udało się krótko skomentować w tekście podstawowym” (Kotyńska 2015: 329).

Za główną zasadę tłumaczka przyjęła:

„[...] minimalne rozszerzanie tekstu podstawowego – o niezbędne wyjaśnienia. [...] jest to więc tłumaczenie nie słów i nie zdań jako takich, ale opisów rozumianych jako pewna całość znaczeniowa: punkt odniesienia to sens, który winien dotrzeć do czytelnika – ukraińskiego i, odpowiednio, polskiego”²⁸.

Powyższy fragment wyjaśnia wybór technik w powieści oraz jest ważny dla dalszej analizy utworu.

Dla analizy wybranych realiów będę posługiwać się technikami zaproponowanymi przez Lewickiego oraz Hejwowskiego, a także nazwami technik: barbaryzm, neologizm tłumacza, tłumaczenie opisowe (peryfraz), przypis tłumacza, tłumaczenie przybliżone (aproksymacja), generalizacja, tłumaczenie kontekstualne, opuszczenie, uznany ekwiwalent, ekwiwalent funkcjonalny.

Na decyzje tłumacza ma wpływ założenie o istnieniu odbiorcy idealnego oraz jego stopniu znajomości kultury oryginału. Jak twierdzi Anna Legeżyńska:

„[...] napięcie między kompetencjami czytelnika zaprojektowanego w oryginale i wirtualnego odbiorcy przekładu pojawia się [...] w każdym tłumaczeniu. Może być ono niwelowane do stopnia prawie zerowego i może być maksymalnie potęgowane wtedy, kiedy tłumacz koryguje autora, interpretuje znaczenia oryginału i aktywizuje czytelnika do zadań w oryginale nie przewidzianych” (Legeżyńska 1999: 16-17).

Każdy odbiorca tekstu napisanego lub wygłoszonego w jakimś języku ma szansę (większe lub mniejsze) zrozumienia go, tzn. zidentyfikowania zawartej w nim informacji zgodnie z założeniami autora.

Zdefiniowanie terminów takich jak: *technika*, *strategia*, *udomowienie* oraz *egzotyzacja*, *ekwiwalencja przekładowa*, przedstawienie kryteriów podziału realiów kulturowych są niezbędne dla prowadzenia gruntownej analizy przekładu tych elementów,

²⁸ *Ibidem*.

w tym osiągnięcia celu niniejszej rozprawy. Jednym z ważnych aspektów, na który zwróciłam uwagę, jest wpływ polsko-ukraińskiej bliskości kulturowej na przekład, a także szczególny przegląd technik zaproponowanych przez Lewickiego i Hejwowskiego.

Wyselekcjonowany materiał pokierował do wyboru podłoża teoretycznego oraz pomógł zawęzić obszar zagadnień, które przedstawiam w tej pracy. Po przeanalizowaniu realiów kulturowych w *Sońce* oraz *Muzeum...* zauważyłam, że tłumacze powieści wybierają metody podobne do przedstawionych przez tych teoretyków, dlatego wykorzystam je dla analizy elementów w rozdziale praktycznym.

3. Analiza kulturowicza powieści *Muzeum porzuconych sekretów*

3.1. *Muzeum...* – historia o pamięci

W *Muzeum porzuconych sekretów* autorka poprzez ukazanie losów kilku pokoleń rodziny Adriana Watamaniuka i Daryny Hoszczyńskiej opisuje ważne dla ukraińskiej historii kwestie (od pierwszej połowy XX wieku do 2004 roku).

Rok 2004 to rok Pomarańczowej Rewolucji, symbolu początku nowego etapu w dziejach Ukrainy, wolnej od sowieckiego (moskiewskiego) ucisku (dlatego Zabuzko wybrała ten okres dla przeprowadzenia podsumowania). Pisarka ciągle przenosi czytelnika z przeszłości do teraźniejszości. W tekście jest mowa o wydarzeniach II wojny światowej, Wielkim Głodzie²⁹, Holokauście, UPA, a także o nowoczesności (tu akcent jest położony na stan ukraińskiego dziennikarstwa³⁰). Powieść charakteryzuje się wielowątkową fabułą i wieloaspektowością.

W utworze analizowano traumatyczne momenty ukraińskiej pamięci, przeciwstawiając je sowieckiemu spojrzeniu na historię. Pisarka podkreśla:

„Ukraina po 1991 roku w kwestii rozrachunku z przeszłością nie przeszła podobnej drogi jak Polska. Zresztą polskie doświadczenie komunizmu w porównaniu z ukraińskim było krótsze, komunizm w Polsce nie był też aż tak destrukcyjny dla „narodowej” tkanki. Ukraińcy, jeszcze trzydzieści lat temu, musieli udowadniać, że istnieją jako naród. [...] Dla Ukrainy *Sojuz* nie skończył się w 1991 roku, a pozostawionych przez radziecki system stajni Augiasza nikt nie oczyścił. Wśród spraw

²⁹ Jednym z bolesnych zagadnień ukraińskiej historii, o których wspomniano w tekście, jest Głód w latach 1946—1947 – masowy głód był spowodowany nie tyle powojennym nieurodzajem, ile planowaną akcją stalinowskiego Biura Politycznego, mającą na celu masowe wywożenie zboża z Ukrainy. Badanie tematu Wielkiego Głodu dozwolono dopiero po 1991 roku, czyli prawie 60 lat później. W latach 2000. Wielki Głód zaczął być rozpatrywany w kontekście represyjnej oraz karnej polityki władzy radzieckiej wobec Ukrainy w latach 20. i 50. XX wieku, dopiero później został uznany za umyślny terror przez ZSRR. Temat Wielkiego Głodu został wykluczony z dyskusji od wielu pokoleń, dlatego pamięć o wydarzeniach odgrywa ważną rolę. Ukrainę można uznać za kraj dość paradoksalny, ponieważ przez dłuższy czas po uzyskaniu niepodległości nie było jednego podejścia do tej kwestii, wraz ze zmianą sił politycznych te tragedie były różnie interpretowane.

³⁰ Oksana Zabuzko opisuje wpływ i presję na media w latach 2000. oraz zależność kanałów telewizyjnych od biznesmenów oraz ich pieniędzy, propagandę, retuszowanie prawdy o przeszłości, obsesję ludzi na punkcie zysku finansowego i brak wartości moralnych wśród dziennikarzy, którym los kraju jest obojętny. Działalność głównej bohaterki utworu Daryny Hoszczyńskiej symbolizują tendencje dziennikarskie w Ukrainie na początku lat 2000, na jej przykładzie szczegółowo opisano kryzys ukraińskich media.

niezałatwionych prawdziwym przekleństwem jest właśnie brak pamięci społeczeństwa” (za Chruślińska 2013: 289-290).

Muzeum porzuconych sekretów jest historią o pamięci indywidualnej i zbiorowej, którą autorka nazywa „sekretem” – ta metafora przechodzi przez cały utwór. „Sekrety” symbolizują także pamięć kulturową ukraińskiego narodu, którą warto ponownie odnaleźć, podobnie do dziecięcych „skarbów”. Główna bohaterka utworu, znana dziennikarka Daryna Hoszczyńska, w rozmowie z artystką Władą Matusewycz³¹ opowiada o dziecięcej zabawie w „sekrety”. Zadaniem której było ukrycie „obrazka” w płytkim dołku. Obrazek układało się z tego, co było pod ręką: z papierków po cukierkach, kolorowego szkiełka, koralików, guzików:

„trzeba było wydłubać dołek w ziemi, wyścielić czymś błyszczącym, najczęściej sreberkiem od czekolady – tak w ogóle takie tło, błyszczące i z pogłębioną perspektywą, to zasada, którą rządzi się ikona łubkowa, ta późna, już z manufaktury, poczynają co do końca dziewiętnastego wieku, po wsiach wciąż jeszcze można je spotkać [...] potem, kiedy ziemię odsunąć, pojawiała się okienko, za którym migotało niesamowite piękno – zupełnie jak skarby Aladyna...” (Zabużko 2012:62-63).

Chrystyna Rutar uważa, że Zabużko łączy obraz „sekrety” oraz „miejsca” podkreślając to w wypowiedziach bohaterów utworu, które uważają, że te sekrety mają znaczenie wtedy, gdy się o nich pamięta, oraz kiedy można komuś powiedzieć, gdzie się znajdują. Badaczka szerzej kwestię miejsc pamięci analizuje w artykule *Formuły pamięci zbiorowej na stronach powieści Oksany Zabużko Muzeum porzuconych sekretów* (Rutar 2013).

Nawiązanie do sekretów wykorzystuje Włada Matusewycz dla swojej wystawy, przenosząc je do stresy sztuki. Artystka pracuje nad cyklem obrazów pt. „Sekrety” opartym na dawnej kobiecej tradycji artystycznej. Tworzy technikę podobną do reguł dziecięcej zabawy. Warto zauważyć, że fabuła *Muzeum...* jest bardzo przemyślana, wszystkie elementy, historie na końcu powieści układają się jak puzzle w całość. Na przykład, obrazy wykonane przez artystkę, o których mimochodem wspomniano w tekście, później stają się rzeczywistością: wybuch granatu w kryjówce UPA, czy wypadek samochodowy w którym

³¹ dla stworzenia jej obrazu Zabużko została zainspirowana przez postać ukraińskiej pisarki, krytyka literackiego Sołomiję Pawłyczko, uważano ją za kluczową postać w rozwoju ukraińskiego feminizmu.

ginie artystka. Kolejnym „sekretom” jest śmierć Matuszewicz i zniknięcie obrazów – ich poszukiwaniem zajmuje się dziennikarka. Hoszczyńska, która poszukuje prawdy podobnie do greckiego filozofa Diogenesa (po nim został nazwany jej program telewizyjny „Latarnia Diogenesa”) oraz zaginionych „sekretów”. W ten sposób dziennikarka odnajduje też starą fotografię bojowników UPA, która staje się kluczem do innego ważnego momentu w ukraińskiej historii.

Paul Connerton w *Jak społeczeństwa pamiętają* (2012) wskazuje mechanizmy retransmisji, poprzez które pamięć historyczna rozprzestrzenia się w ramach wspólnoty społecznej, a następnie jest przekazywana z pokolenia na pokolenie, zapewniając ciągłość zbiorowych wyobrażeń o przeszłości. Autor podkreśla też istotność zachowania kodów kulturowych, tradycji i doświadczenia retransmisji pamięci historycznej. W *Muzeum...* odpowiednio zaznacza się, że te „obrazki” są symbolicznymi sekretami, które zachowują swoją wartość tylko wtedy, gdy są przekazywane z pokolenia na pokolenie, ale jeśli zostaną zapomniane, utracą ją. Bohaterka utworu nawiązuje do tego w poniższym fragmencie:

„[...] zupełnie jakby nagle odsłoniły się przede mną wszystkie te „sekrety”, które zrobiliśmy, a potem porzuciliśmy, żeby do nich nigdy więcej nie wrócić – jak wszystkie dalej leżą tam, w ziemi. Wszystkie nasze zaprzysiężone przyjaźnie, łyzy obietnice... Nasze maleńkie życia, przykryte szkiełkami – jak eksponaty u mamy w muzeum. Takie ogromne muzeum porzuconych sekretów. A ludzie po nim chodzą – i nawet się nie domyślą, co mają pod nogami...” (Zabużko 2012: 450).

Zabużko koncentruje uwagę na „białych” plamach ukraińskiej historii, które długo były przemilczane przez władze sowieckie, i które dopiero lata po rozpadzie ZSRR stały się tematem dyskusji. Władza radziecka próbowała eksterminować Ukraińców poprzez represje, zakaz używania języka ukraińskiego, ograniczanie możliwości edukacji publicznej, organizowanie sztucznego głodu i zniszczenie ukraińskich intelektualistów. Władze pracowały nad wymazywaniem pamięci, niszcząc w ten sposób samoidentyfikację.

W ZSRR popularnym hasłem było to o „bratnim narodzie” (obecnie posługuje się nim Rosja), przez co rozumiano wspólne dziedzictwo oraz istnienie narodu, który nie ma własnej historii. Władze radzieckie wykorzystywały to hasło do rozprzestrzeniania „ruskowo mira” i ekspansji języka rosyjskiego. To właśnie ogólność i bezimiennosc stanowią zagrożenie dla tożsamości narodu. Ukraiński historyk Dmytro Wedeniejew

zauważa, że wśród największych zagrożeń dla destrukcji pamięci historycznej w dobie globalizacji jest sztuczna erozja państwowej pamięci o przeszłości, wprowadzenie do masowej świadomości obcej interpretacji historii, które z kolei prowadzi do dezintegracji organizacji państwowej oraz bezpośredniego fałszowania materiału historycznego (Vedenêv 2015). W sytuacji obojętności do własnej przeszłości historycznej, pojawia się niebezpieczeństwo jej zastąpienia przez obce wersje. To może odpowiednio wywołać kryzys pamięci historycznej, który przejawia się w niewłaściwej interpretacji wydarzeń historycznych przez społeczeństwo. Powodem tego kryzysu jest również ukrywanie prawdy o zbrodniach popełnionych na narodzie ukraińskim, w tym ograniczenie dostępu do oryginalnych źródeł w archiwach. Jak zauważa Aleida Assman, archiwum jest zbiorowym magazynem wiedzy (Assmann 2012: 361). Zabużko podkreśla, że archiwa były przez większą część XX wieku pod kontrolą władz sowieckich oraz wspomina o zniszczeniu lub przewiezieniu materiałów do Moskwy. W Związku Radzieckim dostęp do archiwów był zabroniony. Zmiany polityczne przewidywały różne konsekwencje dla odtajnienia dokumentów: częściowo to, co było tajemnicą, stawało się dostępne, częściowo ważne sprawy historii ukraińsko-sowieckiej, w tym dowody materialne zostały zniszczone. Autorka powieści podkreśla, że ZSRR próbowało kontrolować pamięć zbiorową i w pierwszej kolejności zadbano o kontrolę nad głównym miejscem gromadzenia informacji. Pisarka pochyła się nad ukraińską historią, zbiorowymi wspomnieniami, wydarzeniami, które miały miejsce, ale zostały celowo wymazane.

W powieści mówi się, że nikt nie chce pamiętać o swojej mrocznej przeszłości, więc nawet jeśli zostały udostępnione akta archiwalne, KGB zniszczyło wszelkie kompromitujące informacje o współpracownikach i wydawało tylko kilka kartek o neutralnej treści. W Ukrainie przez dłuższy czas nie można było uzyskać dostępu do akt archiwalnych. Do 2008 roku szefową Państwowego Komitetu Archiwów Ukrainy była Olga Ginzburg (członkini Partii Komunistycznej), która próbowała ponownie oznaczyć jako „tajne” dokumenty dotyczące zbrodni reżimu komunistycznego dokonanych na Ukraińcach, sprzeciwiła się także publikacji nazwisk osób, które brały udział w represjach w czasach ZSRR, gdyż uważała, że mogłoby to zaszkodzić ich potomkom. Od czasu odzyskania przez Ukrainę niepodległości państwo nie dążyło do integracji polityki pamięci. Pod rządem Leonida Krawczuka, a potem Leonida Kuczmy była ona w pewnym sensie podwójna, rozdwojona

podobnie jak oficjalna polityka ogólnie. Nie chciano poruszać tematów sowieckiej przeszłości. Po Pomarańczowej Rewolucji 2004 roku pojawiły się nowe nadzieje na radykalne zerwanie z totalitarną przeszłością. Zmiany nie były jednak drastyczne, dopiero po rewolucji 2014 r. udostępniono ukraińskie archiwa KGB. W 2015 r. uchwalono ustawę „O dostępie do archiwów organów represyjnych komunistycznego reżimu totalitarnego z lat 1917-1991”. Jest to ważny moment dla odzyskiwania pamięci i Zabużko właśnie zadaje pytanie Ukraińcom, czy są oni gotowi do zapoznania się z tajnymi dokumentami i poznania prawdy.

3.1.2. Zdjęcie jako forma pamięci

W tekście pisarka porusza inną trudną kwestię ukraińskiej historii – działalność Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA). Chociaż motyw ten przewija się przez cały utwór i był przedmiotem wielu dyskusji, należy zauważyć, że autorka zaznacza, że jej powieść nie jest „o UPA”:

„Moja powieść nie jest przecież o UPA. *Muzeum...* – to książka o moralnym wyborze każdego człowieka, o odwadze przyjęcia pamięci jako części swojej indywidualności, włączenia swojej przeszłości, jakakolwiek by ona nie była, w strukturę własnej tożsamości, problem, z którym nieuchronnie borykają się zarówno poszczególni Ukraińcy, jak i cały kraj w ogóle, bez rozwiązania którego nigdy nie uzyska się wolności. Właśnie to jest główny „nerw” książki” (Zabużko 2010b).

Opowieść o walce Ukraińskiej Powstańczej Armii zaczyna się od szczegółowego opisu zdjęcia bojowników. Tą fotografię po raz pierwszy zobaczyła dziennikarka Daryna Hoszczyńska rozpoczynając pracę nad filmem o łączniczce Olenie Dowhanównie (pseudonim „Dzwinia”). Zdjęcie również łączy głównych bohaterów: bojownika UPA Adriana Ortyńskiego (pseudonim „Zwierz”) oraz kluczowe dla powieści rodziny Hoszczyńskich i Dowhanów-Watamaniuków, Buchałowych. To ono jest jedyną zachowaną rzeczą, która jest potwierdzeniem wydarzeń, podczas gdy wszystko inne zostało zniszczone.

Fotografia w tekście to sposób na przywrócenie przeszłości, Marek Zaleski postrzega zdjęcie jako formę pamięci, zastanawiając się: „co sprawia, iż fotografia okazuje się tak atrakcyjnym medium, dlaczego jej literacka imitacja naśladuje właściwy dla fotografii sposób przedstawienia?” (Zaleski 2004:241). Autor podkreśla podobieństwo myśli Barthes’a oraz Sontag, które patrzą na zdjęcia z perspektywy wieczności. Barthes zaznacza:

„że fotografia będąc zatrzymanym czasem, zastygłą ekspresją, stanowi upostaciowanie śmierci, a co najmniej naprowadza nasze myślenie na obecność śmierci; przedstawiając to, co martwe zarazem żywe, jest próbą zmytizowania naszego zażenowania wobec śmierci [...]. Sontag uznaje fotografię za doskonały przykład sztuki odwołującej się do wrażliwości nostalgicznej: Fotografia jest sztuką elegijną, strefą zmierzchu. Wszystkie fotografie mówią memento mori. Zrobić komuś fotografię, to jak wziąć udział w czyimś umieraniu – człowieka lub rzeczy. Utrwalając chwilę i zamrażając ją niejako, fotografie są dowodem na nieubłagany bieg czasu” (za Zaleski 2004: 38-39).

O fotografii jako instrumencie pamięci pisze również Marianne Hirsch:

„Fotografie, mroczne widma, są bardzo szczególnymi instrumentami pamięci, ponieważ ulokowały się na krawędzi między pamięcią a postpamięcią, a także – choć w inny sposób – między pamięcią a zapomnieniem” (Hirsch 2010: 254).

W powieści wszystkie postacie na zdjęciu giną od wybuchu granatu, więc wspomnienia o nich pozostają tylko na tej zachowanej fotografii. Zdjęcie pełniło też inną rolę, było sposobem na znalezienie bojowników: jeden z nich, Mychajło (pseudonim Stodola) zdradza UPA oraz wykorzystuje jedną z kopii do poszukiwania towarzysza broni Adriana, i to właśnie ta kopia nie została zniszczona.

Chrystyna Rutar zauważa, że pisarka nie tylko wykorzystuje materiały archiwalne do stworzenia fabuły powieści historycznej, ale także włącza je w swój tekst: na przykład fotografię bojowników (pięciu powstańców i jedna kobieta). To zdjęcie jest ciągle obecne w tle tekstu, wyznacza rozwój tematu o Ukraińskiej Powstańczej Armii. Fotografia staje się rzeczywistością, ilustracją i intertekstem (Rutar 2013). Zdjęcie w tekście jest łącznikiem z przeszłością, na którą składają się fragmenty pamięci, budzi mimowolne skojarzenia i wspomnienia. A także ma swoje zaplecze historyczne, o którym opowiada autorka.

W celu zebrania rzetelnych informacji o UPA i ich życiu (o tych szczegółach życia codziennego nie wspomniano w oficjalnych dokumentach) Zabuzko przeprowadziła

kwerendę w archiwach i uzyskała informacje od naocznych świadków. W tekście źródłem są głównie opowieść ustna, o czym autorka wielokrotnie wspominała w wywiadach (Zabużko 2009). Aby wybudować „sala” ze wspomnieniami, pisarka musiała także podróżować zbierając opowieści od miejscowych, bo ze źródeł historycznych nie mogła osiąść takiej wiedzy. Z tego chociażby względu pojechała na Przykarpacie, do dawnych kryjówek, aby wyobrazić sobie „dekoracje” do szóstej sali. Zabużko opowiada, że udało się jej spotkać ze starszą panią, która jak się okazało pamięta „partyzantkę”, a ponadto komunikuje się dialektem, co dodawało jej opowieści osobliwego kolorytu. Zabużko zaznacza, że wypytywała o delikatne szczegóły życia kobiety w czasach wojny partyzanckiej oraz że tego rodzaju przekaz ustny był ważny dla fabuły powieści, ponieważ takie informacje można uzyskać jedynie od świadków wydarzeń (Zabużko 2010b). Te szczegóły, autentyczność, z jaką opisywane są wydarzenia, jest jak odnalezienie jednej z zaginionych tajemnic.

Żołnierze UPA przedstawieni są na różne sposoby: są wśród nich zdrajcy, jak Mychajło (Stodola), a także lojalni bohaterowie – Adrian (Zwierz), Ołena, oraz inni, np. nauczyciel, który ostrzegł Adriana, że on jest poszukiwany, czy łączniczka, która mimo tortur nie ujawniła lokalizacji kryjówki, lub chłopci, którzy dawali żołnierzom jedzenie. Ortyński oraz inni bojownicy z tamtego zdjęcia podkreślają ustalony pozytywny obraz żołnierzy UPA, którzy poświęcają się i są gotowi na śmierć, żeby zniszczyć wroga.

W opowieści o działaniach UPA pisarka zwraca uwagę na kobiece losy, które zajmują centralną pozycję w utworze, co też jest charakterystyczne dla twórczości Zabużko. Silnymi postaciami są Daryna Hoszczyńska – dziennikarka (główna narratorka), artystka Włada Matuszewicz, łączniczka Ołena Dowhanówna oraz pielęgniarka Rachel. Bohaterki Zabużko w podziemiu są odważnymi, heroicznymi kobietami, które przedstawiane są jako odważne i wytrwałe. Adrian, na przykład, zastanawiając się, kto mógłby zdradzić miejsce kryjówki, wyklucza z listy łączniczkę, ponieważ ona mimo tortur, nie zdradziła lokalizacji.

Ołena, dowiadując się, że jej narzeczony Stodola, którego dziecko nosi jest zdrajcą, stanowczo odmawia noszenia w sobie „jego krwi”. Postanawia pomóc Adrianowi oraz zniszczyć wrogów przy wyjściu z kryjówki. Miała wówczas świadomość, że jeśli wyjdzie

pierwsza, Stodola oraz funkcjonariusze MBP³² podejda na bezpieczną odległość i nie rozumieją, że Adrian ma granat, a wówczas bojownicy będą mogli ich zniszczyć (ten plan zresztą zadziałał).

Działania UPA nie doczekały się jednoznacznej interpretacji i ciągle toczą się dyskusje na temat uznania ich za bohaterów czy antybohaterów. Według badaczki Wiry Agejewej taki pozytywny sposób pokazania UPA jest próbą przełamania hysterii wokół nich. Literaturoznawczynie zaznacza, że negatywna reakcja części społeczeństwa ukraińskiego na próby rehabilitacji UPA wynika, raczej ze strachu, podświadomego lęku przed znalezieniem w historii rodziny czegoś, czego będą się wstydzić, o czym nikt nie chce wiedzieć. Jedynym sposobem osiągnięcia kompletnej historii narodowej, według Agejewej, jest jej zrozumienie oraz przeanalizowanie (Ageëva 2010). Wizerunek bohaterów narodowych jest potrzebny Ukraińcom. Ze względu na brak identyfikacji bohaterów i antybohaterów, obraz „banderowców” jest wykorzystywany w antyukraińskiej propagandzie w celu manipulacji; chociaż większość Ukraińców nie wie o prawdziwych relacjach Bandery z UPA, są oni nastawieni wobec ukraińskich powstańców negatywnie ze względu na propagandę tworzoną latami przez sowieckich historyków i dziennikarzy.

Dziś rosyjscy pracownicy mediów nie tylko kontynuują te tradycje, ale korzystając z potężnych nowoczesnych zasobów medialnych, rozpowszechniają „fake news” wśród odbiorców daleko poza Rosją. W 2014 roku Rosja dokonała aneksji Krymu i rozpoczęła okupację części obwodów donieckiego i ługańskiego, co udało się też dzięki ukształtowanemu w świadomości ich mieszkańców negatywnego stosunku do władzy ukraińskiej. Rosyjskie media określają ten stosunek przy pomocy haseł: „junta”, „banderowcy”, „faszyści” – według nich „banderowcy” to wszyscy mieszkańcy Zachodniej Ukrainy, wspierający anarchię. Ta dezinformacja ma również silny wpływ na Ukraińców, którzy ufają rosyjskiej telewizji. Było to szczególnie widoczne podczas masowego napływu uchodźców ze wschodniej Ukrainy w 2014 roku, którzy w prywatnych rozmowach mówili o strachu przed przyjazdem do Ukrainy Zachodniej z powodu tych samych „banderowców”. Właśnie dlatego budowanie wizerunku UPA jako bohaterów narodowych, którzy zginęli za

³² Ministerstwo Bezpieczeństwa Państwowego ZSRR.

niepodległość Ukrainy i zachowanie jej państwowości jest tym, czego Ukraińcy potrzebują, gdy na ich terytorium trwa wojna.

Po Rewolucji Godności (2014) nasiliło się masowe oddzielenie od sowieckiej przeszłości i rozpoczął się proces dekomunizacji. Zbudowanie zdrowej przyszłości potrzebuje przemyślenia historii na nowo. Zabużko chciała zmierzyć się z mitami otaczającymi tamte wydarzenia, wspomina o tym w przypisach na końcu książki, że odnośnie do tego okresu wciąż jeszcze ani w literaturze ukraińskiej, ani w europejskiej:

„nie została wypracowana zadowalająca i spójna narracja – i na żaden chyba fragment historii XX wieku nie zrzucano takich, przez sześćdziesiąt lat sprasowanych niemal na beton, Everestów mentalnych śmieci: kłamstw, półprawd, niedomówień, fałszerstw itp. Historyczne „wykopaliska” w tym kierunku zaczęły się na poważnie rozwijać dopiero w pierwszej dekadzie naszego już wieku i w miarę posuwania się mojej pracy nad *Muzeum...* z radością wychwytywałam wciąż nowe sygnały od rozrzuconych po całej Europie, od Wysp Brytyjskich po Ukrainę, „grup poszukiwawczych”, które od różnych stron (różnych tradycji, dziedzin, gatunków...) rozkopują to największe i najtrudniejsze europejskie „gruzowisko” – tak zwaną prawdę o Froncie Wschodnim” (Zabużko 2012: 702).

Autorka też zaznaczyła, że na tamten moment nie było wyczerpujących opracowań historycznych.

3.1.3. Posttotalitarna trauma społeczeństwa

Kolejne ważne tematy, który podejmuje Oksana Zabużko w powieści to – Holokaust i los Żydówki w UPA. Holokaust, podobnie jak Wielki Głód, nie był częścią oficjalnej, państwowej narracji Związku Radzieckiego. Zabużko zauważa, że:

„Polska zaczęła mówić o Jedwabnem, kiedy odbyła się lustracja, kiedy powstały wszystkie filmy dokumentalne o wydarzeniach lat 60., 70. i 80., my natomiast jeszcze nie zaczęliśmy. Mówiąc o sobie, dla mnie temat winy Ukraińców przed Żydami był przede wszystkim tematem zapomnienia. Nikt nie interesował się Żydami w UPA, tymi, którzy legalizowali się i przekroczyli granicę po 1945

roku, oraz tamtymi, którzy pozostali. One naprawdę pozostali wciśnięte nie tylko między dwa ogniska, nie tylko między dwa totalitaryzmy, ale znaleźli się też po stronie pokonanych, to znaczy nikt ich w ogóle nie potrzebował. Wypadli z historii, nie istniały. Bardzo przesywające, tragiczne losy. Oto moja Rachela w *Muzeum...* to hołd dla tego tematu” (Zabużko 2014).

Ten wizerunek nieszczęśliwej matki Żydówki jest też aluzją do apokryfu Łesi Ukrainki *Kłątwa Rachili* (ukr. *Прокляття Рахилі*) (1898).

Na przykładzie losu pielęgniarki Racheli, która także wpisuje się w szereg silnych postaci kobiecych (szerzej patrz *Zdjęcie jako forma pamięci*), autorka nawiązuje do Holokaustu. Żydówka została uratowana przez ukraińskich nacjonalistów z getta w Przemyślu, po czym zaczęła opiekować się rannymi żołnierzami. Dziewczyna opowiedziała Adrianowi tragiczną historię swojej rodziny:

„[...] z Przemyśla, była z Przemyśla, tam, w getcie, zginęła cała jej rodzina – spłonęli w ogniu, w czterdziestym drugim. Wtedy Niemcy jeszcze Żydów nie wywozili, obozów śmierci jeszcze nie było, zwyczajnie podpalili getto i ponad miesiąc całe miasto i okolice śmierdziały spalonym mięsem [...] Mama, tato, dziadzio, babcia, wujek Boruch, siostra Ida z mężem, malutki Józio-Josele – wszyscy spłonęli, nikt nie wyszedł. A ona odłączyła się od swego narodu – ukrywała ją rodzina koleżanki z gimnazjum, Ukrainki. A potem – potem trafiła w obławę [...]” (Zabużko 2012: 185).

Ten fragment odzwierciedla historię wędrowek narodu żydowskiego. W utworze pojawia się także wzmianka o ukraińskiej pieśni o Hali i Kozakach, która została przywiązana do sosny warkoczami, narrator sugeruje, że w oryginale tekstu chodziło o Żydówkę Chaje (imiona dziewczyn brzmią podobnie). Rachela później powiesiła się na własnym warkoczu³³ po tym, jak została zgwałcona przez funkcjonariuszy MBP.

Obraz Racheli jest skomplikowany i symboliczny. Z jednej strony – dotyka on tematu prześladowania narodu żydowskiego, rozpacz i poszukiwaniu siebie (także w aspekcie religijnym), jest więc uogólnionym obrazem kobiet, które w okresie powojennym cierpiały z powodu przemocy i prześladowań. Z drugiej strony, Rachela pełni funkcję uzdrowicielki

³³ Taką metodę samobójstwa kwestionuje Jewhenia Kononenko w recenzji *Гей, хто в лісі, озовися, або Чи можна повіситися на косі? (Hej, kto jest w lesie, ozwij się, lub Czy można powiesić się na warkoczu?)* (Kononenko 2010). Autorka podkreśla też, że warkocz jako instrument samobójstwa, zapożyczony ze *Słodkiej Darusi* Marii Matios. A sama metoda jest nieprawdopodobna i że Zabużko mogłaby w tej sprawie skonsultować się z kryminologami.

Adriana i przedłuża go ród – rodzi mu syna. Podczas przesłuchania odmówiła podania nazwiska ojca dziecka, tym samym ratując życie chłopcu.

Wraz z narodzinami syna Adriana, śmiercią matki dziecka i wychowaniem małego chłopca przez Buchałowa seniora, rozpoczyna się kolejna historia. Buchałow senior, funkcjonariusz MBP, brał udział w likwidacji kryjówki oraz został ciężko ranny, a po śmierci Żydówki Lei Goldman zaadoptował jej syna. Z okoliczności wynika, że Lea to Rachela, więc dziecko jest synem Adriana (Zwierza). W taki sposób uzupełniono historię Racheli, tym razem przez percepcję jej syna – Pawła Iwanowycza Buchałowa, co nastąpiło już pod jej prawdziwym imieniem – Lea Goldman. To on rekonstruuje historię kobiety, próbując zrozumieć sens własnego życia. On sam ma traumatyczne doświadczenie, ponieważ według archiwalnych dokumentów KGB Paweł Iwanowycz nie istnieje: Leę Goldman uznano za ofiarę Holokaustu, zginęła wraz z rodziną w przemyskim getcie jeszcze w 1942 roku. W rzeczywistości kobieta ukryła się, znalazła się w oblężeniu, potem została uratowana przez żołnierzy UPA, zwerbowana przez sowieckie służby bezpieczeństwa, wróciła do bojowników z wyznaniem o zadaniu zabicia dowódcy, pracowała jako sanitariuszka w kryjówce, została ranna podczas innego oblężenia, potem aresztowana przez KGB, urodziła syna w więzieniu, aż w końcu po torturach została zabita. Historia Lei odzwierciedla tragiczność losu Żydów podczas przemian społecznych w latach 40. Opisuując życie Pawła Buchałowa, Oksana Zabużko pokazuje traumatyczne doświadczenie powojennego pokolenia. Tamara Hundorowa (Gundorova 2013) analizując powieść uważa, że problem tkwi głębiej w scharakteryzowaniu luki pokoleniowej, opozycji pomiędzy pokoleniem lat sześćdziesiątych oraz dziewięćdziesiątych. Badaczka zwraca uwagę, że Zabużko aktywnie reaguje na losy pokolenia lat sześćdziesiątych w *Badaniach terenowych nad ukraińskim seksem* (1996) i podejmuje pytanie o rodzicach i dzieci w kontekście historii narodowej (i rodowej) także w *Muzeum...*

W powieści przeciwstawiono postać ojca Daryny Hoszczyńskiej, byłego więźnia politycznego, który przez całe życie walczył o sprawiedliwość oraz Buchałowa-ojca, czekisty, który znęcał się nad żoną i adoptowanym synem. Należy również zauważyć, że ten wizerunek „ojca – walczącego przeciwko systemowi” jest częściowo zaczerpnięty z biografii ojca autorki – Stepana Zabużki. Został on zesłany na Syberię, skąd udało mu się wrócić do Ukrainy. Stepan Zabużko uważał, że został uratowany też dzięki jeńcom

wojennym UPA. Opowieść o tym, jak uratował się przed atakiem więźniów kryminalnych, ponieważ uznali go za „więźnia politycznego”, wspomniano też w rozmowie z Izą Chruślińską (Chruślińska 2013).

Rodzinne historie Hoszczyńskich i Buchałowych są mocno splecione: Buchałow-ojciec brał udział w likwidacji kryjówki w 1947 roku, tej samej, w której przebywała Ołena Dowhanówna, która wcześniej pomogła ciotce Daryny, ratując ją przed głodem. Ojciec Pawła, Adrian (Zwierz), ginie od wybuchu granatu. Po śmierci Racheli, matki Pawła, Buchałow bierze chłopca pod swoją opiekę oraz chce zrobić go prawdziwym członkiem KGB, dlatego znęca się nad nim od najmłodszych lat, żeby wychować go na złego i bezlitosnego człowieka. Jednak Pawło Buchałow próbuje zmienić swoje życie na lepsze, gotów poświęcić wszystko, aby dać swojej córce to, czego nie miał. Pawło Iwanowycz to zbiorowy obraz „człowieka systemu” o charakterystycznym sposobie myślenia i zachowaniu, pisarka na jego przykładzie pokazuje, że ludzie tacy jak on mogą się zmieniać. Główna bohaterka krytykuje jego działania: „[...] włożył losy naszych ojców do jednej teczki i zaproponował rodzinną przyjaźń: dwie sieroty po inwalidach, witaj, Mowgli, jesteśmy jednej krwi [...]” (Zabużko 2012: 716).

Jeśli chodzi o tworzenie samego wizerunku, w wywiadach O. Zabużko przyznała się, że chłopca, którego ojciec pracował w KGB i ciągnąc go za ucho, postawił na kolanach przed klasą, zabrała ze wspomnień z dzieciństwa i „oddała” go Buchałowu. Pisarka zaznaczyła też, że zachodni krytycy uważają, że stworzenie Buchałowa było jej największym sukcesem twórczym, oraz analogiczny obraz trudno znaleźć w literaturze światowej, ze względu na to, że społeczeństwa zachodnie nie znały takich wieloletnich eksperymentów na ludziach oraz literatura nie opanowała jeszcze tego typu celowo skaleczonego człowieka. Opisuując życie Buchałowych, pisarka koncentruje uwagę na traumatycznym doświadczeniu ukraińskiego społeczeństwa wywołanego sowiecką przeszłością, porusza też kwestię narodowej samoidentyfikacji oraz pamięci historycznej (w tym traumatycznej pamięci narodu żydowskiego).

Zabużko starannie analizuje każdy element tekstu. Metaforyczne „muzeum” w utworze, podobnie do prawdziwego, jest podzielone na sale. One reprezentują ważne okresy w historii Ukrainy, w każdej sali znajdują się również elementy, które je symbolizują. Do

takich „wskaźników” należą także realia kulturowe, ponieważ to one są integralną częścią tych pamiętnych momentów oraz świadczą o pewnym etapie historycznym.

Pisarka często odwołuje się do ukraińskiej kultury, tradycji, wspominając w utworze elementy, które mogą być nieznane polskiemu czytelnikowi: realia historyczne np. dotyczące działalności UPA, okresu ZSRR etc., a także realia współczesne, odnoszące się do okresu niepodległej Ukrainy etc.

W rozdziale *Analiza materiału: tłumaczenie realiów kulturowych w powieści Muzeum porzuconych sekretów Oksany Zabuzko* analizuję te elementy kulturowe podzielone według zagadnień poruszanych w utworze (przedstawiam je w tej części) np. poddaję analizie przekład aluzji religijnych, które są fragmentem wizerunku bohaterów oraz historycznych związanych z działalnością UPA i tamtym okresem, a także współczesnością etc.

Uważam, że artystyczne ujęcie wydarzeń historycznych wspomnianych w tekście *Muzeum...* oparte na relacjach naocznych świadków jest cennym źródłem do scharakteryzowania ówczesnych realiów kulturowych. Ich przekład potrzebuje szczegółowego zbadania, także ze względu na fakt, że tłumaczenie elementów kulturowych ma wpływ na obraz ukraińskiej kultury w przekładzie oraz na sam odbiór tekstu przez polskiego czytelnika.

3.4. Dyskusje wokół *Muzeum...*

3.4.1. *Muzeum...* oczami Ukraińców.

Powieść przyciągnęła uwagę krytyków i zyskała popularność wśród czytelników. Ludmiła Szewczuk wspomina podekscytowanie wokół prezentacji książki oraz że publikacja *Muzeum...* była najbardziej oczekiwanym wydarzeniem w intelektualnym życiu kraju od siedmiu lat, konkretnie od 2002 roku, kiedy Oksana Zabuzko oficjalnie przyznała, że pracuje nad nową powieścią (Ševčuk 2009). Książka zdobyła kilka nagród: najlepsza ukraińska książka 2010 roku według magazynu „Korespondent”, nagroda BBC w nominacji Książka Roku 2010, Literacka Nagroda Europy Środkowej Angelus w 2013 roku.

Pojawienie się *Muzeum...* stało się interesującym wydarzeniem w świecie ukraińskiej literatury współczesnej. Książka spotkała się z licznymi recenzjami. Poglądy były podzielone: jedni postrzegali pracę pozytywnie we wszystkich aspektach, inni znaleźli w niej wady. Do dyskusji na temat powieści dołączyli się znani ukraińscy krytycy literaccy, tacy jak Leonid Pluszcz, Tamara Hundorowa, Jarosław Hołoborodko, pisarze Jana Dubyniańska, Oleg Kotsarev, Jewhenia Kononenko oraz dziennikarze czołowych czasopism. Utwór był omawiany na forach internetowych i podczas licznych spotkaniach z pisarką. Z biegiem czasu tekst nie tylko nie stracił na aktualności, ale także nadal jest odczytywany na nowo – czytelnicy i krytycy zwracają uwagę na rolę dziennikarzy w kształtowaniu światopoglądu publicznego oraz na zaufanie do mediów w Ukrainie.

Można zauważyć, że głównymi tematami dyskusji były: (nie)dokładność tworzonych obrazów, relacje pomiędzy postaciami, sposoby scharakteryzowania „kobiecych głosów” (w kontekście twórczości pisarki), erotyka i seksualność w tekście, refleksje-dygresje autorki, język, styl i przynależność gatunkowa powieści. Wśród tematów poruszanych przez Oksanę Zabużko najczęściej uwagi krytyków wzbudził temat UPA.

Ukraińscy badacze często dyskutowali o wizerunku dziennikarki Daryny Hoszczyńskiej. *Muzeum...* to druga po *Badaniach...* powieść autorki. Zauważono też podobieństwo pomiędzy obrazem głównej bohaterki Oksany w *Badaniach...* i Daryny oraz samą autorką. Recenzenci zwracają uwagę na fakt, że obraz Daryny jest w dużej mierze utkany z wizerunków innych bohaterek Zabużko. Nazwisko Daryny jest aluzją do cierpiącej z powodu dziedzicznego zaburzenia psychicznego bohaterki *Błękitnej róży* Lubowi Hoszczyńskiej autorstwa ukraińskiej pisarki Łesi Ukrainki (Daryna miała też ojca – pacjenta szpitalu psychiatrycznego, który został tam umieszczony z powodu sprzeciwu wobec władzom). „Daryna” to też imię innych bohaterek Zabużko, np. w *Siostrze, siostrze ...* i *Dziewczynki*, główną bohaterką jest dziennikarka w opowiadaniu *Ja, Milena*. Leonid Pluszcz porównuje Zabużko z Dostojewskim oraz zauważa, że ci, którzy nie mają czasu, smaku i bagażu kulturowego, nie powinni czytać powieści.

Niektórzy krytycy negatywnie ocenili nadmierną erotykę oraz relacje między zakochaną parą – Daryna i Adrianem, ponieważ są zbyt idealni, banalni, oraz tekst jest przesycony scenami erotycznymi, zwraca też na to uwagę Wasyl Kostiuk (Kostiuk 2010).

Negatywne aspekty, które wskazywano w tekście – to nieudane porównania i sposoby wyrażania emocji przez głównych bohaterów. Poziom tej krytyki wskazuje jedynie na niekompetencję recenzentów, jednak mimo to popularne portale internetowe rozpowszechniały podobne recenzje na swoich stronach, na przykład BBC Ukrainian oraz Bukvoid³⁴. Do negatywnej krytyki dołączyła się także ukraińska pisarka Jewhenia Kononenko, która nie zauważa w powieści „śladów Dostojewskiego”. Główną wadą powieści, według recenzentki, jest nieświadomy kicz i przewidywalność fabuły oraz, że w *Muzeum...* wszystko jest do przewidzenia: bojownicy UPA – bohaterowie, kagiebiści – złoczyńcy, oligarchowie – kupują, dziennikarze – głównie, sprzedają się, tylko główna bohaterka – jest nie do sprzedania, źli ludzie – źli kochankowie, dobrzy ludzie – dobrzy kochankowie, a bojownicy o wolność w tajemniczy sposób przekazują swój czerwono-czarny sztandar jak nie dzieciom to wnukom (Kononenko 2010).

Moim zdaniem Oksana Zabużko wybrała sposób przekazania informacji, o jakim mówił ukraiński tłumacz Ostap Sływński, że kultura popularna jest potężnym narzędziem tworzenia zbiorowej narracji historycznej, spajającej wspólnotę narodową. Obrazy i symbole dobrze znane czytelnikowi lub widzowi, czarno-biała skala wartości, standardowe ruchy narracyjne określające momenty napięcia emocjonalnego i „programują” oczekiwania – wszystkie te cechy popkultury sprawiają, że jest to niezawodne podwozie, na którym można przewieźć ładunki o znaczeniu strategicznym, czyli „poprawne” wersje pamięci zbiorowej (Slyvynskyj 2017). Infantylnizm w tekście przeszkadzał także krytykowi Romanowi Semkiwu, który w swoim artykule *Всім повчальних монологів (Osiem pouczających monologów)* proponował wręcz przeczytanie powieści według osobnych części, biorąc pod uwagę, że przeciętnemu czytelnikowi zabraknie energii i czasu na przeczytanie powieści w całości (ze względu na jej objętość) (Semkiv 2010).

O infantylnizmie w utworze, autorka powieści zaznaczyła, że w ten sposób pokazuje czytelnikowi osobisty, prywatny świat komunikacji pomiędzy zakochanym mężczyzną a zakochaną kobietą, niedostępny dla osób trzecich, w tym chwile, o których się nie mówi. To było pewnym rodzajem zagładania za zasłonę.

³⁴ Popularny portal o współczesnej literaturze ukraińskiej i obcej.

Większość z powyższych uwag pisarka wyjaśniała w wywiadach. O erotyzmie w utworach, jeszcze na przykładzie *Badań...*, autorka mówiła, że jest zachwycona tym, jak Milan Kundera buduje sceny erotyczne, więc ona też stara się działać w tym kierunku odpowiednio budując fabułę, na przykład – Rachel w kryjówce (m.in. ten obraz recenzenci również uznali za prowokacyjny). Zabużko zaznacza, że w UPA naprawdę panował kult ascetyzmu, dlatego autorka musiała stworzyć taką fabułę, żeby pomiędzy Adrianem (bojownikiem UPA) i Rachelą (pielęgniarką), która dała życie Buchałowowi, mogłyby zaistnieć intymność (Zabużko 2010a).

Mimo fali negatywnej krytyki większość recenzentów zwróciła uwagę na sztukę autorki i znaczenie tekstu. Taras Fediuk, redaktor naczelny *Сучасності* (*Suczasnist*), nazwał *Muzeum...* najlepszą prozą Oksany Zabużko, krytyczka literacka Tetiana Tebeszewska-Kaczak zaznacza, że *Muzeum...* to w zasadzie pierwszy przykład współczesnej ukraińskiej prozy kobiecej (po próbach Marii Matios z jej „sagą rodzinną w opowiadaniach”), która ukazuje szeroką historyczną i społeczną panoramę życia, a jednocześnie kobiecy świat (Tebeševs'ka-Kačak 2010).

Zabużko demonstruje niewyczerpane zasoby literackie i oryginalne rozwiązania artystyczne, ukazując obrazy nowych silnych bohaterów, które nie zdradziły, nie zgubiły się oraz pozostały sobą.

Jednak największe zainteresowanie w powieści wzbudził temat UPA, pomimo tego, że autorka wielokrotnie zaznaczała, że *Muzeum...* nie jest o tym. Bogdan Sołogub zauważa:

„[...] jeżeli ktokolwiek myśli, że w powieści nie jest o UPA, niech pierwszy rzuci we mnie kamieniem. *Muzeum porzuconych sekretów* – m.in. o Ukraińskiej Powstańczej Armii. Za co osobiście wyrażam wielką wdzięczność Zabużko, jako osoba, której przodków hitlerowcy rozstrzelali „za związki z UPA”, a tych, których nie rozstrzelano – wywieźli na Syberię inni okupanci – za to, że historię (a nie „story”) ona stworzyła o ukraińskich partyzantach prawie na poziomie sensytywnym” (Solohub 2010).

Zabużko wspomniała także o licznych wdzięcznych odpowiedziach czytelników, którzy mieli bezpośredni związek z UPA lub byli ich potomkami, zaznaczali, że w momencie publikacji powieści była to dokładnie taka literatura, jakiej potrzebowali, a której brakowało na półkach księgarni. Za jedną z pozytywnych recenzji, która obejmowała niemal

wszystkie istotne kwestie poruszane w utworze, można uznać za recenzję krytyka literackiego Leonida Pluszcza. W recenzji *Czary z Krainy Oz*, podobnie jak Rostysław Semkiw w *Ośmiu pouczających monologach* oraz Jarosław Poliszczuk w *Жінка, пам'ять, мова* (*Kobieta, pamięć, język*) dotknął on jednego z ważnych aspektów, a mianowicie, do kogo powieść jest zaadresowana. Recenzenci odwołują się do siebie i ograniczają czytelników do „garstki humanistów”. Semkiw i Poliszczuk zgodzili się, że jest to refleksja o szerokiej skali, intelektualne wyzwanie i „stylistycznie luksusowe terytorium dla prawdziwych smakoszy tekstu”. Semkiw uważa, że tylko garstce, humanistów, którzy czytają obszerne teksty zawodowo warto przestudiować całą powieść. Pluszcz zaznacza, że ci, którzy nie mają czasu, odpowiedniego smaku i bagażu kulturowego, nie powinni tego czytać. Literaturoznawca opowiada, że dał do przeczytania powieść kilku niehumanistom w różnym wieku z różnych środowisk i tekst tak ich zafascynował, że połknęli go w jedną noc, ponieważ nie czytali według tematów, motywów i fabuły, ale smakowali tekstem i jego językiem. Pluszcz, uważa, że Zabużko „jakby kręci słowem jak Cygan słońcem, język jej powieści tłumacza zmusza się pocić” (Plůš 2010). Jarosław Poliszczuk zwraca też uwagę, że powieść skierowana jest do „wyrafinowanej publiczności”. Jest on jednym z nielicznych recenzentów, którzy uważają, że temat Ukraińskiej Powstańczej Armii jest przereklamowany. Według krytyka, pomimo „flirtowania” z toposem literatury masowej, książka jest adresowana do wyrafinowanej, inteligentnej publiczności, a temat UPA w powieści jest obecny na poziomie wstawki fabularnej, ponieważ na pierwszym planie jest „story” bohaterki-narratorki Daryny Hoszczyńskiej (Poliščuk 2010).

Analizując różnorodność ukraińskich recenzji zamieszczonych także na popularnych portalach czytelniczych, można zauważyć, że nie wszyscy recenzenci zrozumieli poruszone przez autorkę kwestie oraz cel w jakim to zrobiła. Twórczość pisarki ma charakter elitarny, w jej pracach pojawia się wiele aluzji i odniesień. Czytelnik bez dodatkowej wiedzy zrozumie tylko górne warstwy tekstu, omijając będą go jednak wszystkie ukryte wątki. Przeczytanie powieści „ze zrozumieniem” wymaga od czytelnika ogólnej znajomości historii, kultury, literatury, filozofii nie tylko ukraińskiej, ale także innych krajów. Oprócz dobrej znajomości literatury, odbiorca musi być też dobrze zaznajomiony z innymi dziełami autorki, aby wyczuć i zrozumieć ukryte aluzje i nawiązania do jej poprzednich utworów.

3.4.2. *Muzeum...* w świetle krytyki literackiej za granicą

Muzeum porzuconych sekretów został przetłumaczony w 2012 roku na język polski (tł. Katarzyna Kotyńska), angielski (tł. Nina Shevchuk-Murray), niemiecki (tł. Alexander Kratochvil), w 2013 roku na rosyjski (tł. Elena Mariniczewa), czeski (tł. Rita Kindlerová).

Na publikację powieści czekali nie tylko czytelnicy, ale i wydawcy. Po sukcesie na rynku niemieckojęzycznym powieści *Badania terenowe...* austriackie wydawnictwo „Droschl” wykupiło prawa, kiedy utwór jeszcze nie był dokończony.

Oksana Zabużko opisuje sposób myślenia bliski ukraińskiemu czytelnikowi, świat z ukraińskimi realiami. Autorka pisze o ukraińskich tradycjach, historycznej pamięci narodu, zastanawia się nad aspektami ukraińskiej tożsamości, analizuje zagadnienia dotyczące ukraińskiej historii, literatury, folkloru oraz kultury. W tekstach zastanawia się nad otoczeniem, swoim doświadczeniem, problemami kraju i społeczeństwa z punktu widzenia ukraińskiej pisarki piszącej dla Ukraińców. *Muzeum...* jest tekstem przeznaczonym dla czytelnika-intelektualisty, który rozpozna aluzje, cytaty, autorską grę i jest dobrze zapoznany z poruszonymi zagadnieniami, dlatego można stwierdzić, że powieść jest przeznaczona bardziej dla czytelników z Ukrainy. Według pisarki wielu współczesnych autorów pisze teksty z myślą o przyszłym tłumaczeniu, ona tego nie robi.

Tłumacze mogą mieć trudności z przekładem jej utworów i to nie tylko ze względu na aspekt językowy, lecz ponieważ autorka wykorzystuje język ukraiński w pełnym spektrum: z dużą liczbą neologizmów i skomplikowanych konstrukcji zapożyczonych z niemieckiego, stosuje żargon, profesjonalizmy, dialekt, archaizmy, rosyjsko-ukraiński surżyk. Ponadto tekst zawiera wiele realiów historycznych, literackich, społeczno-politycznych ukraińskich i nie tylko.

Przypominając pojawienie się powieści na rynku międzynarodowym, pisarka zauważyła, że np. przeciętnemu niemieckiemu czytelnikowi Ukraina kojarzy się ze Wschodem, wschodnią linią frontu w czasie II wojny światowej. Wspomnienia tych ludzi przepełnione są lękiem i bólem licznych strat. Według pisarki, niemieckojęzyczni czytelnicy twierdzili, że jej książka otworzyła im Ukrainę, dowiedzieli się wiele o nieznanym im wcześniej historii państwa. Odnosząc się do czytelników niemieckojęzycznych autorka zauważyła, że czytelnicy niemieccy są bardzo wdzięczni. Zabużko uważa, że Niemcy

tłumaczą chyba najwięcej ze wszystkich krajów Unii Europejskiej, oznacza to, że istnieje element otwartości na doświadczenia innych krajów i innych kultur. Pisarka stwierdza, że w niemieckiej historii jest jeszcze wiele „porzuconych sekretów”, których niemieccy pisarze jeszcze nie ujawnili (Zabużko 2010).

Dziennikarze z innych krajów byli zaskoczeni sytuacją ukraińskiego dziennikarstwa. Należy zauważyć, że autorka *Muzeum...* podkreślała, że ten temat jest też bardzo ważnym dla powieści. Krytycy w Ukrainie nie zwrócili na niego większej uwagi, jednak był on przedmiotem wielu dyskusji za granicą.

Zabużko zaznacza, że Daryna Hoszczyńska jest zbiorczym opisem, oraz to, że fakt, iż odeszła z zawodu jest symbolem klęski ukraińskiego dziennikarstwa lat 90. Główna bohaterka pracuje nad projektem „Latarnia Diogenesa”, w którym przeprowadza wywiady z znanymi intelektualistami. W ramach projektu miał powstać film o Olenie Dowhanównie, ale program został zamknięty, a w zamian wprowadzono nowy – *Miss Programu*. W rzeczywistości okazało się to narzędziem do selekcji dziewczyn do elitarnych burdeli w Kijowie. Hoszczyńska próbuje zatrzymać organizację *Miss...*, ale program jest wspierany przez oligarchów. Daryna przestaje z nimi współpracować i postanawia sama dokończyć film o Olenie. W powieści pokazano również pseudo dziennikarzy, którzy mieli być „sumieniem narodu”, natomiast poszukują dziewczyn do nowego projektu. Pisarka pokazuje dziennikarstwo różnostronnie, porównując Darynę z kolegami. Zabużko wspomina, że chociaż widziała próby usamodzielnienia się ukraińskich dziennikarzy, to sytuacja nie wyglądała najlepiej.

O odbiorze powieści oraz w wątku dziennikarskim autorka zaznacza, że czasem zadaje sobie pytanie, dlaczego tyle lat życia spędziła krzycząc o kryzysie branży medialnej, o którym napisała zresztą w *Muzeum porzuconych sekretów*, skoro zauważono tylko wątek UPA i nic nie zrozumiano z historii Daryny Hoszczyńskiej. Ponieważ utwór jest właśnie opowieścią o ukraińskiej współczesnej wojnie informacyjnej. Według autorki, Czesi w 2019 roku, podczas czytań na Targach Książki zwrócili uwagę na ten wątek kryzysu medialnego oraz głębokiej transformacji dziennikarstwa telewizyjnego. Pisarka zauważa, że uzyskała pierwszą reakcję ze strony zachodnich dziennikarzy, kiedy przeprowadzali z nią wywiady i mówili, że utożsamiają się z bohaterką. Ich zdaniem rozmowa Daryny i jej szefa mogła się zdarzyć raczej na Zachodzie, ale nie w Ukrainie (Zabużko 2019).

Dziennikarze w Ukrainie, mimo presji, nadal stawiają opór i dbają o niezależność przestrzeni informacyjnej i obiektywność informacji. Od czasu napisania powieści nastąpiły znaczące przemiany w media, ale wiele jeszcze pozostaje do zmiany³⁵.

Krytycy za granicą zwrócili uwagę na nadmierną seksualność w tekście, zwłaszcza w środowisku zawodowym. Niektórzy z nich jednak, po zapoznaniu się z ukraińskimi realiami, przekonali się, że opisane w tekście momenty są całkiem realne. W świadomości ukraińskiej panują przekonania, że kobieta musi również wyglądać atrakcyjnie i seksownie, aby wspinać się po szczeblach kariery. Istnieje wiele takich mentalnych nieporozumień i obrazów w powieści, które są zrozumiałe tylko dla Ukraińców. Podobne trudności napotkała czeska tłumaczka, dla której najtrudniejszym był wywiad z Buchałowem oraz jego monolog. Według Kindlerowej, żeby przetłumaczyć język od pierwszej osoby, trzeba zrozumieć bohatera oraz potrafić myśleć tak jak on. W sytuacji z Buchałowem, oprócz tych mentalnych nieporozumień, utrudniał przekład także żargon, którym posługiwał się pracownik KGB (Kindlerova 2019).

Kolejny problem, już na poziomie języka, zauważył niemiecki tłumacz Aleksander Kratochvil w rozmowie z „Deutsche Welle”: „Na pierwszy rzut oka tekst sprawia wrażenie bardzo skomplikowanego. Długie, po prostu bardzo długie zdania, „inkluzyje” z kilkoma nawiasami, łącznikami, zastosowania kursywy. Bardzo wyjątkowy styl, od czasu do czasu trzeba cofnąć się do początku. Ale ogólnie wszystko to jest logicznie zbudowane” (Vovk 2010). Myślę, że podobne trudności napotkali też tłumacze z innych języków.

Powieść wzbudziła nie tylko zainteresowanie, ale także stała się przyczyną gorących dyskusji m.in. w Polsce. Wątek UPA oraz obraz Polaków w utworze, skłonił niektórych polskich recenzentów, m.in. Grzegorza Motykę, do nazwania książki antypolską. Według Motyki, wszystkie wydarzenia historyczne są przeinaczone i przedstawiane nieprawdziwie, i że UPA tak naprawdę zabijała Żydów, a nie współpracowała z nimi.

W Ukrainie toczyła się też długa dyskusja nad tym, że wizerunek Polaków w utworze szkicowany jest tylko w sposób negatywny, a zadaniem książki miało być ukazanie „innej

³⁵ Po Pomarańczowej Rewolucji w 2004 roku, czy po Rewolucji Godności w 2015 roku oczekiwano nie tylko „zresetowania” władzy, ale także zmian w przestrzeni informacyjnej oraz braku presji na dziennikarzy (wcześniej należały do nich groźby, pobicia, zabójstwa, spalone samochody); dotyczy to głównie aktywistów lub dziennikarzy śledczych. Często doświadczają zemsty za materiały o wpływowych biznesmenach czy politykach. Około 45 dziennikarzy zostało zabitych od 2000 roku, wielu sprawców nie zostało jeszcze odnalezionych.

strony” historii, tymczasem nadal jest ona jednostronna oraz stereotypowa. Autorka tłumaczy to w ten sposób, że zgodnie z logiką wydarzeń tragedia wołyńska zajmuje w *Muzeum...* tyle samo miejsca, ile w umysłach bojowników UPA w 1947 r. przebywających w Galicji, czyli zaledwie kilka akapitów. I dodaje, że:

„[...] oficjalnie uznanie wkładu UPA w historię antytotalitarnych ruchów oporu i walki o niezależność Ukrainy usunęłoby główną kość niezgody. Dopiero po tym będzie możliwy prawdziwy dialog i uznanie win po jednej i drugiej stronie. [...] W tej walce były zwycięstwa, które miały znaczenie dla losów kraju [...]” (Chruślińska 2013: 307).

Polski krytyk literacki Piotr Kępiński stanął po „ukraińskiej” stronie historii i uważa, że historia w *Muzeum...* jest przede wszystkim indywidualna, a przedstawione fakty odzwierciedlają świat bohaterów, ich osobiste przeżycia i świadomość pewnych wydarzeń, oraz że Ukraińcy mają inną pamięć o tych samych wydarzeniach. Krytyk zaznacza, że „niech więc nas nie zdziwią wyznania Adriana Ortyńskiego, który o Polakach nie mówił inaczej niż „wściekle psy” [...] W ukraińskim świecie ułani nie „przybywali pod okienko” i nie pukali do panienki, przyjeżdżali w nieco innym celu” (Kępiński 2013), oraz o tym, że trzeba pamiętać dwie strony medalu oraz o rozpatrywaniu historii z innej perspektywy. Adam Michnik stwierdza, że Zabuzko nie próbuje „negować czy usprawiedliwiać okrutnych mordów, ale zwraca uwagę na kontekst i przypomina z naciskiem, że roli historycznej UPA nie można redukować do antypolskiej akcji na Wołyniu i w Galicji” (Wstęp Chruślińska 2013: 8).

Zainteresowanie Ukrainą za granicą ma charakter falowy, np. po Rewolucjach 2004 i 2015 kraj ten przyciągał więcej uwagi niż w poprzednich latach. Z czasem zmienia się również odbiór powieści, co można zauważyć na przykładzie Czechów, którzy bardziej zainteresowali się dziennikarską częścią utworu. Warto również zaznaczyć, że tematy, na które zwracali uwagę recenzenci ukraińscy i zagraniczni, różnią się. Moim zdaniem ta różnica spowodowana jest interpretacją utworu według odmiennych skali wartości oraz doświadczeń. Różnił się też poziom, na którym odczytywano tekst, w tym sensie, że ukraińscy recenzenci zwracali uwagę na szczegóły (czasem w ogóle nieistotne), na obrazy, dokonywali skrupulatnej analizy *Muzeum...*, zwracali też uwagę na kwestie pamięci, ale nie wychodzili poza kontekst ukraiński. Odbiorcy zagraniczni analizowali utwór w szerszym

kontekście literackim. W związku z tym kwestie poruszone w tekście były omawiane częściej niż np. sposób ich wyrażania. Rosjanie (pewien rosyjski dziennikarz nazwał powieść antyrosyjską), Ukraińcy i Polacy skupili więcej uwagi na temacie UPA, Niemcy – na wizerunku głównej bohaterki-dziennikarki, jej postać i problemy mediów też przykuły uwagę Czechów.

Takie teksty jak *Muzeum...* pokazują czytelnikom rzeczywistość oczami Ukraińców, pomagają lepiej zrozumieć nawzajem swoje historie i dają nowe perspektywy do refleksji.

3.5. Podsumowanie

Chrystyna Rutar słusznie zauważyła, że w *Muzeum...* Oksana Zabużko, ze względu na przyjęty gatunek literacki, obchodzi się z pamięcią według własnego uznania – potrafi przemilczeć lub unikać pewnych tematów.

Według Zabużko powieść została napisana w celu „leczenia amnezji” społeczeństwa, ponieważ w historii Ukrainy jest wiele „białych plam”, które powstały w wyniku zakazu i przemilczania traumatycznych momentów ukraińskiej historii. Autorka uważa, że to jest pewnym rodzajem przekleństwa, ponieważ życie bez pamięci – oznacza bycie osłabionym:

„[...] każdy, kto nie wie, skąd się pochodzi, pozbawiony jest bardzo ważnego resursu wsparcia psychologicznego – zrozumienia logiki i sensu własnego życia oraz wydarzeń, które w nim zachodzą [...]” (Zabużko 2010a).

Takie zapomnienie było wykorzystywane do manipulacji przez władze sowieckie. Pisarka znalazła sposób na opowiedzenie o traumach XX wieku, które od dawna były cenzurowane. Kwestie pamięci zbiorowej i przeszłości są ważne i aktualne dla narodu ukraińskiego w obliczu historii, represji i powtarzających się prób eksterminacji Ukraińców. Każda próba zrozumienia historii była tłumiona przez sowiecką cenzurę, ale ta pamięć przetrwała w opowieściach ustnych. W ten sposób powstały dwie wersje historii: oficjalna i alternatywna, oraz luki między nimi. W poszukiwaniu sposobu na wypełnienie „białych

plam” i zwyciężenie tej sztucznie stworzonej amnezji, powstała ta refleksja o przeszłości i przyszłości.

Muzeum... zostało napisane jako literacka wersja historii, w której prawdziwe wydarzenia przybrały formę artystyczną. Przedstawiono je przez pryzmat historii prywatnych, indywidualnych, co sprawia, że materiał jest zrozumiały i bliski czytelnikowi. W celu uzyskania wiarygodnych informacji, autorka sięgnęła do oryginalnych źródeł archiwalnych i przekazów ustnych. Pisarka zauważyła, że w momencie napisania nie było prac, które można by wykorzystać jako źródło historyczne, ponieważ pojawiły się one później. Zabużko starała się wypełnić te luki, zbierając informacje od świadków historii. Filip Pazderski wspomina o rozpowszechnionym sposobie wypełniania „białych plam” przy pomocy historii ustnej w krajach Europy Wschodniej:

„Sytuacja taka dotyczy również Europy wschodniej i centralnej, gdzie po rozpadzie obozu komunistycznego przed nowo ukonstytuowanymi państwami stało zadanie przededefiniowania historii zbiorowej tamtejszych społeczeństw. Zadanie było o tyle trudne, że przeszłość była tam poddawana wieloletnim manipulacjom, a w dotyczącym jej przekazie oficjalnym wiele było wydarzeń świadomie pomijanych (tzw. „białych plam”). Bardzo często luki te uzupełniano za pomocą przekazu rodzinnego...” (Pazderski 2007).

Na podstawie wyników badań Barbara Szacka wskazuje, że największy odsetek respondentów ufa ustnym wypowiedziom osób, które były świadkami wydarzeń historycznych. Te tradycje ustne stały się jednym ze sposobów na uchronienie się przed propagowaną „oficjalną” wersją przeszłości (Szacka 2006), za pomocą których tworzona jest również wersja alternatywna. Według Sływyńskiego w porównaniu z literaturą polską, literatura ukraińska nieco „przegrywa” pod tym względem. Polscy autorzy częściej pokazują w swoich tekstach nieoficjalną wersję, jak np. w *Słońce* Ignacego Karpowicza.

Oprócz historii ustnej, ważną rolę odgrywa też dostęp do oficjalnych źródeł. W czasach niepodległej Ukrainy podejmowano próby odtajnienia archiwów, dostępu do „sekretów”, materiałów archiwalnych, które nie zostały zniszczone i wywiezione do Moskwy. Pisarka również wspomina o tym w tekście, że „są rzeczy, których już nigdy się nie dowiemy, ale to przecież nie znaczy, że nigdy nie istniały. I nigdzie nie zniknęły, i tak

musimy z nimi żyć” (Zabużko 2012: 205). Autorka porusza temat kilkakrotnych prób kontroli nad archiwum w różnych okresach ukraińskiej historii:

„A te dotyczące Prowodu to w ogóle do Moskwy powywozili, zresztą mnóstwo ukraińskich archiwów tam wywieźli [...] przed wkroczeniem Niemców, wprost na podwórzu przez kilka tygodni palili papiery – ślady zacierali...”³⁶.

Ze względu na to zacieranie, usunięcie ważnych fragmentów, ukraińska pamięć narodowa nadal pozostaje podzielona. Jej fragmentaryzm zostaje pogłębiany przez różne czynniki. Przede wszystkim historia pozostaje sposobem na manipulację. Pamięć o wydarzeniach II wojny światowej i okresie powojennym wciąż jest tematem aktualnym i bolesnym nie tylko dla Ukraińców.

W tekście pisarka skupia się bardziej na indywidualnej pamięci i wybiera potężny środek przekazu informacji – media, które służą zarówno do wzmacniania świadomości narodowej, jak i do manipulacji, gdyż autorka wielokrotnie podkreśla, że tymi, którzy mają krótką pamięć, łatwiej jest manipulować.

Zadaniem powieści jest wywołać nowe refleksje nad traumatycznymi problemami ukraińskiej historii połowy XX wieku. A także ukazać spojrzenie na wydarzenia historyczne przez pryzmat kobiecego losu, zdaniem Zabużko:

„temat pamięci pielęgnowanej i strzeżonej przez kobiety stanowi kobiecą, „niewidoczną” w podręcznikach, wersję historii, uparcie lepionej przez kobiety i przekazywanej z pokolenia na pokolenie, od babci do wnuczki. W czasie bowiem kiedy mężczyźni zajmują się „tworzeniem” wydarzeń należących do „wielkiej narracji”, czyli wojnami, polityką, finansami, kobiety biorą na siebie „niedostrzegany” trud podtrzymania samej materii życia, zapewnienia jej ciągłości i zachowania jej faktury. I tutaj można już mówić o samej kobiecej historii, *she-story*, jako o olbrzymim „porzuconym sekrecie” w naszej kulturze i cywilizacji” (za Chruślińska 2013: 288).

Pod wpływem literatury pięknej pamięć społeczeństwa wypełnia się nową treścią, tworzącą nowe obrazy. „Sekrety” to te „dzwonki”, które przypominają, jak wiele pytań w historii Ukrainy wymaga szczególnej uwagi i że nadal potrzebne są odpowiedzi na ważne pytania.

³⁶ *Ibidem*.

Muzeum... dobrze wpisuje się w kontekst ukraińskich indywidualnych historii poruszających podobne tematy, takich jak Tarasa Prochaški *Henrocmi (Niezwykli)* (2002), Leonida Kononowicza *Тема для медитації (Temat dla medytacji)* (2003), Marii Matios *Майже ніколи не навпаки (I chyba nigdy nie jest inaczej)* (2007) oraz znajduje swoje miejsce w szerszym kontekście.

Muzeum... może służyć także jako swego rodzaju przypomnienie, że kultury europejskie również potrzebują rewizji pamięci i wypełnienia „białych plam”. Obecność literatury tłumaczonej, uwypuklającej nieco inne spojrzenia historyczne, może również świadczyć o otwartości społeczności i jej gotowości do wspólnego przeanalizowania ważnych kwestii historii. Polskie społeczeństwo, podobnie jak ukraińskie, przepracowuje dopiero bolesne tematy XX wieku. Na swój sposób to ma wpływ na zainteresowanie ukraińską literaturą oraz zwiększenie jej obecności na rynku wydawniczym. Ukraińska literatura może też przedstawiać nieco inną perspektywę wspólnej historii oraz oddziaływać na kształtowanie się pewnych poglądów w polskim społeczeństwie. Jest również narzędziem, które pomaga lepiej zrozumieć ukraińską kulturę, co jest istotne dla komunikacji międzykulturowej.

4. Analiza materiału: tłumaczenie realiów kulturowych w powieści *Muzeum porzuconych sekretów* Oksany Zabużko

Oksana Zabużko jest pisarką wymagającą, a projektowany przez autorkę czytelnik jej tekstów musi posiadać odpowiednią wiedzę. Odbiorca jej tekstów, tzw. „idealny” czytelnik, według opinii autorki, powinien być wykwalifikowany, posiadać dostateczną wiedzę, aby rozpoznać i zrozumieć język utworów, odwołania intertekstualne zamieszczone w jej utworach. Pisarka ma erudycyjny styl, a jej utwory zawierają dużą liczbę odniesień do realiów, co komplikuje ich przekład.

Według teorii Hejwowskiego, tłumacz nie musi podawać „na talerzu” wszystkich aluzji, a przeciwnie – zachować poziom dostępności zbliżony do oryginału. Polski czytelnik *Muzeum...*, sięgając po lekturę, powinien być odpowiednio „uzbrojony” w wiedzę. Podczas przekładu, tłumacz musi być gotów na to, że część informacji zostanie utracona, a niektóre autorskie aluzje nie będą zrozumiałe dla czytelnika. I jak zauważa Anna Bednarczyk w pracy *Wybory translatorskie: modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny* (Bednarczyk 2005) przed dokonaniem wyboru strategii, tłumacz powinien zdecydować o dominancie tekstu tłumaczonego, jakie wartości tekstu oryginalnego chce zachować, odtworzenie czego interesuje go przede wszystkim. Analizując tekst *Muzeum...* można zauważyć, że tłumaczka wybierając technikę zwraca uwagę na ogólną percepcję, jaką będzie miał czytelnik.

4.1. Realia etnograficzne i mitologiczne

W pozie oraz poezji, Oksana Zabużko chętnie korzysta z biblijnych wątków, cytatów i aluzji do Pisma Świętego. Badacze zaznaczają, że biblijne aluzje są charakterystyczną cechą jej stylu. Pisarka często wykorzystuje w swojej twórczości motywy chrześcijańskie, np. odwołania do Starego czy Nowego Testamentu, a motywy biblijne w twórczości Oksany Zabużko są też przedmiotem opracowań naukowych³⁷.

³⁷ Szczegółowo analizują ten wątek w twórczości pisarki: Jarosław Holoborodko w *Сексментальна траєкторія Оксани Забушко (Seksmentalna trajektoria Oksany Zabużko)* (Holoborodko 2009), Roksolana

Generalnie dla twórczości Zabużko typowa jest symboliczność, interpretacja tekstów sakralnych (też to jest cechą postmodernizmu: sięganie do źródeł pierwotnych, odczytywanie ich na nowo oraz interakcja różnych stylów), mogą one służyć dodatkowej reinterpretacji. Motywy biblijne stanowią podstawę utworów, na przykład w *Bajce o kalinowej fujarce* analogicznie do bratobójstwa, pisarka opisuje historię o siostrobójstwie lub w *Księdze Rodzaju. Rozdział IV* interpretuje przekaz o Kainie i Ablu. Badaczka Mysływa (Myslyva 2014) opisuje nawiązania do motywów tekstów świętych w innych utworach pisarki, np. temat biblijnego „kuszenia” można zauważyć w *Badaniach terenowych nad ukraińskim seksem* oraz *Інопланетянка (Kosmitce. Powieść niefantastyczna)*.

Tekst *Muzeum...* jest również pełen biblijnych aluzji i cytatów, które niosą dodatkowy ładunek emocjonalny. Teksty sakralne w powieści przeciwstawiają się językowi potocznemu, tworząc wysublimowany, majestatyczny nastrój. Cytaty religijne służą również jako współrzędne dla jego wartości: gotowości do poświęceń, wierności zasadom, bezwarunkowej miłości, służby ideałom. Cytaty oraz aluzje religijne w *Muzeum...* są dopasowane do wydarzeń i stają się pewnym kluczem do zrozumienia uczynków bohaterów.

Powieść ma w sobie pewną magiczność, na przykład, ujawniającą się poprzez połączenie terażniejszości z przeszłością, poprzez sny czy wątek o porównaniu gry dziecięcej do rytuału. Aluzje biblijne wzmacniają to uczucie magiczności i brzmią w tekście jak zaklęcia. Przeważają zresztą w części dotyczącej przeszłości i fragmentach o działalności UPA w Ukrainie Zachodniej w latach 40. Można zauważyć, że autorka koncentruje uwagę na tradycji chrześcijańskiej, jako części tożsamości narodowej, ukraińskiej historii.

W procesie tworzenia wizerunku Adriana te biblijne aluzje również odgrywają bezpośrednią rolę. Należy zaznaczyć, że najczęściej właśnie w historii o bojowniku UPA Adrianie Ortyńskim, napotykałyśmy odwołania do tekstów religijnych. Oksana Zabużko odsyła czytelnika do świętych tekstów, prowadząc paralele pomiędzy życiem Adriana a żywotem świętego męża (fragmenty z cytatami analizuję w dalszej części pracy).

Jackiw w *Імена бога та біблійних персонажів у поетичному дискурсі Оксани Забушко (Imiona boga i postaci biblijnych w poetyckim dyskursie Oksany Zabużko)* (Átekiv 2017), Oleksandra Kilina w *Біблійні мотиви в поезії Оксани Забушко (Motywy biblijne w poezji Oksany Zabużko)* (Kilina 2009), Wiktoria Mysływa w *Біблійні алюзії у творчості Оксани Забушко (Biblijne aluzje w twórczości Oksany Zabużko)* (Myslyva 2012), Sokołowa Ała w *Mitologiczny folklorizm Bajce o kalinowej fujarce Oksany Zabużko* (Sokolova 2009).

Badaczka Halyna Wypasniak (Wypasniak 2021) zwraca uwagę na sposób, w jaki Oksana Zabużko portretuje bojowników UPA. Jej zdaniem, w *Muzeum...*, mają oni wizerunek „ukraińskich bohaterów narodowych”, którzy walczą o niepodległą Ukrainę, zaś autorka w taki sposób kontynuuje mit nacjonalnego heroizmu. Jedną z cech tego obrazu, według Wypasniak, jest „ikoniczność” (rozumiana jako metaforyczne porównanie ze świętymi), która znajduje odzwierciedlenie w wewnętrznym świecie bohaterów. Zabużko tworzy ten obraz na różny sposób: zdjęcie w tekście jest postrzegane symbolicznie jako ikona, a przedstawieni na nim bojownicy wyglądają, jak święci (Wypasniak 2021). Można zauważyć, że Zabużko kreśli paralelę między poświęceniem się Adriana a świętą postacią, bohater za wszelką cenę będzie chronił innych bojowników oraz walczył za Ukrainę. Autorka wzmacnia to wrażenie, gdy Adrian wyobraża siebie analogicznie do Chrystusa na obrazie Bruegla *Droga krzyżowa*. Zabużko go idealizuje, nadając mu tylko pozytywne cechy, np. Stodola oraz Adrian zakochali się w tej samej dziewczynie, ale pomimo tego Adrian postanowił odrzucić nienawiść oraz traktować rywala jako „bliskiego przyjaciela”. W innej sytuacji, gdy bojownik był bliski śmierci, miał tylko jedno życzenie, żeby nie ogarniał go strach ani chęć ucieczki, i żeby zginął w walce z godnością.

Cytaty z Biblii służą ilustracją działań bohatera, na przykład podczas spotkania Helci (Ołeny Dowhanówny) z Adrianem, właśnie święty tekst odzwierciedla go przeżycia:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>До лиха, ніколи не був забобонним — що йому сталося?! Передчуття якесь, чи що?.. Чого він перестрашився? „І в ту мить Ісус вичув в Собі, що вийшла була з Нього сила. І Він до народу звернувся й спитав: „Хто доторкнувся до моєї одежі?”. Й відказали Йому Його учні: „Ти бачиш, що тисне на Тебе народ, а питаєшся: Хто доторкнувся до Мене?”. А Він навкруги позирав, щоб побачити ту, що зробила оце”. [...] Тепер знав.</p>	<p>Do licha, nigdy nie wierzył w zabobony – co się z nim dzieje?! Przeczucie jakieś czy co?... Czego się przestraszył? „...Jezus natychmiast uświadomił sobie, że moc wyszła od Niego. Obrócił się w tłumie i zapytał: „Kto się dotknął mojego płaszcza?”. Odpowiedzieli Mu uczniowie: „Widzisz, że tłum zewsząd Cię ściska, a pytasz: Kto się Mnie dotknął”. On jednak rozglądał się, by ujrzeć tę, która to uczyniła”. [...] Teraz wiedział.</p>

<p>Євангельський опис виявився докладним, як медична діагноза, — ліпше не скажеш. Просто, нема на те відповідніших слів. Акурат так і чувся (Zabužko 2009: 152).</p>	<p>Ewangeliczny opis okazał się dokładny jak diagnoza medyczna – lepiej nie dałoby się tego powiedzieć. Nie ma bardziej odpowiednich słów. Właśnie tak się czuł (Zabužko 2012: 125).</p>
--	--

Wydarzenia, które odbyły się z Adrianem, pomogły mu lepiej zrozumieć opis ewangeliczny.

W poniższym przykładzie, aluzja biblijna tworzy swoisty łańdunek emocjonalny, który jest odpowiednio oddany w tłumaczeniu. Cytaty nie są wyróżnione odpowiednią interpunkcją. Dla tłumacza jest to również pewne sprawdzanie erudycji, ponieważ musi wychwycić te nawiązania:

<p>Oryginał:</p> <p>Запала тиша. Кризь дзвін у вухах Адріяч чув мовби тоненькі дитячі голоси: співали хором, десь далеко, наче колядку.</p> <p>— Вона правду каже, — тихо мовив „Левко”. Прийшли три царі з східної землі, принесли дарі Діві Марії [...]. Але його волі вже не було, — не як Я хочу, а як Ти. Уставайте, ходім, бо наблизивсь мій зрадник. Янгольський хор вібрував, дзвін у вухах прибував, — десь далеко попереду, потойбіч неосяжно темної стіни, яку їм треба було здолати, дзвонили дзвони в Святій Софії, в Небесній Україні, куди вони вирушали. Ніхто більшої Любови не має над ту, як хто власне життя поклав би за друзів своїх. Так, думав він. Так. Вона сказала правду (Zabužko 2009: 572).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Zapadła cisza. Przez dzwonięcie w uszach Adrian słyszał, zdawało się, cieniutkie dziecięce głosy: śpiewały chórem, gdzieś daleko, może kolędę.</p> <p>– Prawdę mówi – cicho powiedział „Lewko”. Trzej Królowie przy-je-chali z wielkimi da-ry, złoto, mirra i kadzidło, oto o-fia-ry [...]. Ale jego wola już nie istniała – „nie jako Ja chcę, ale jako Ty. Wstańcie, pójdźmy; oto się zbliża ten, który mnie wyda”. Chóry anielskie wibrowały, dzwonięcie w uszach narastało – gdzieś daleko z przodu, po tamtej stronie ciemnego muru, który musieli pokonać, dzwoniły dzwony świętej Sofii, w Niebieskiej Ukrainie, celu ich podróży. „Większej miłości nikt nie ma nad tę, jak gdy kto</p>
--	---

	życie swoje kładzie za przyjaciół swoich”. Tak, myślał. Tak. Powiedziała prawdę (Zabużko 2012: 480).
--	--

W tym fragmencie podano scenę finałową historii o życiu bojownika UPA. Adrian zdaje sobie sprawę, że on oraz inni bojownicy są skazani na śmierć. Tłumaczka rozpoznała odwołanie biblijne „Ніхто більшої Любови не має над ту, як хто власне життя поклав би за друзів своїх” stosując ekwiwalent „Większej miłości nikt nie ma nad tę, jak gdy kto życie swoje kładzie za przyjaciół swoich”. W oryginale wykorzystano wersję cytatu z Biblii przetłumaczonej na ukraiński przez Iwana Ohijenkę. W cytacie w *Muzeum...* zamiast „duszę” użyto „życie”, prawdopodobnie Zabużko zastosowała ten wariant, ponieważ on bardziej odpowiada kontekstowi lub ze względu na to, że tę wersję wykorzystuje się podczas nabożeństw grekokatolickich³⁸. W utworze nie zaznaczono jakie wyznanie religijne miał bojownik UPA Adrian Ortyński, lecz mógł on być grekokatolikiem, ze względu na okres oraz miejsce, w którym odbywały się wydarzenia. W *Muzeum...* antykwariusz Adrian, który obserwuje życie Ortyńskiego poprzez sny, zaznacza, że jest katolikiem (Zabużko 2009: 357).

W polskim przekładzie użyto odpowiedni przekład literacki z tzw. Biblii Warszawskiej. To tłumaczenie różni się, na przykład, od Biblii Tysiąclecia stosowanej w liturgii Kościoła katolickiego. Język Biblii Tysiąclecia jest prostszy, łatwiejszy do zrozumienia ze słuchu (w porównaniu do Biblii Warszawskiej zawierającej archaizmy). Przekład tego cytatu z Biblii Warszawskiej jest stylistycznie zbliżony do cytatu z *Muzeum...* oraz także wykorzystano słowo „życie”³⁹.

Śledząc rozwój charakteru Ortyńskiego można zauważyć, że Zabużko nadaje mu pewną świętość, rysując analogię między nim a życiem Jezusa. Nawet jeżeli zwizualizować ten fragment, może on przypominać odcinek filmu o Chrystusie: Adrian rozumie, że musi poświęcić się dla przyjaciół, dla Ukrainy, jego ostatnie myśli są o Zbawicielu, w tle

³⁸ Na przykład na stronie internetowej *Truechristianity.info* zamieszczono zmodyfikowany cytat modlitwy, w której zamiast „dusza” użyto „życie” (https://www.truechristianity.info/ua/prayers_ua/hresna_doroga.php) (data dostępu 28.08.2022).

³⁹ W większości przekładów Biblii po polsku użyto słowo „życie” (porównanie tłumaczeń fragmentu J 15:13 podano na stronie internetowej *Kosciol-jezusa.pl*).

rozbrzmiewa chór aniołów. W tym momencie bojownik uświadamia sobie, że „jego wola już nie istniała – „nie jako Ja chcę, ale jako Ty. Wstańcie, pójdźmy; oto się zbliża ten, który mnie wyda”, w jego słowach zauważamy odniesienie do tekstu biblijnego. W tym fragmencie podano cytaty z znanej ukraińskiej kolędy *По всьому світу сталась новина*, jej słowa zostały zastąpione ekwiwalentnym tekstem polskiej kolędy *Narodził się Jezus Chrystus*.

W poniższym fragmencie też użyto kolędy. Tu również są obecne aluzje do tekstów ewangelicznych. Autorka dokonuje porównań pomiędzy narodzinami syna bohatera a synem Bożym oraz mękami, na jakie skazana jest Ukraina – „krwawe Narodzenie naszego narodu”. Ten fragment zaczyna się i kończy słowami z kolędy, splatając w ten sposób dwie rzeczywistości. Tekst sakralny o narodzinach Boga łączy się z opisem morderstwa dzieci:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>— Дай Боже щастя вашій родині, — сказав Адріян. Так, наче колядував йому. Так, наче це було Різдво, найбільше рокове свято, коли над містами, й селами, й заметеними снігом криївками пульсує крізь ніч невидиме світло, і під землею, як у катакомбах під Нероновим Римом, гуде, мов похований дзвін, коляда, розпромінюючи лиця зібраних до гурту саявом благої вісти: Син Божий народився!.. І він теж дістав нині благу вість — йому теж мав уродитися син, і в акурат на Різдво: листопад, грудень, січень, якраз дев'ять місяців, дивні діла Твої, Господи, — поки ми воюєм і гинем, десь у тьмі жіночих тіл роються тимчасом нові життя, прибувають, спішаються на світ, на невгаваюче криваве Різдво нашого народу,</p>	<p>– Daj Boże szczęście waszej rodzinie – powiedział Adrian. Jakby składał życzenia świąteczne. Jakby było Boże Narodzenie, największe święto w roku, kiedy nad miastami i wsiami, i zasypanymi śniegiem kryjówkami pulsuje przez noc niewidzialne światło, i pod ziemią, jak w katakumbach pod Rzymem Nerona, rozlega się dźwiękiem pogrzebanego dzwonu kolęda, rozświetlając twarze zgromadzonych blaskiem dobrej nowiny; jemu też miał urodzić się syn, i to akurat na Boże Narodzenie: listopad, grudzień, styczeń, akurat dziewięć miesięcy, niezbadane są wyroki Twoje, Panie – póki my walczymy i ginimy, gdzieś tam w mroku kobiecych ciał roją się tymczasem</p>

<p>яке точиться й точиться, і не видно йому кінця... По селах співали нової колядки — „Чи чули ви, люди, сумную новину — закували у кайдани нашу неньку Україну...”, — слуги царя Ірода йшли по снігу, як Бройгелеві мисливці, шукаючи за немовлятами, зашкарубла руда ганчірка в колисці спустілої лемківської хати виявлялась розстріляною впритул шестиденною дитиною, і молоді мужчини з автоматами, які ще недавно в цій хаті колядували, — дай Боже тому, хто в цьому дому! — дякувати, хлопці, дай Боже й вам! (Zabużko 2009: 502).</p>	<p>nowe życia, przybywają, spieszą na świat, na nieustające, krwawe Narodzenie naszego narodu, które trwa i trwa, i końca jego nie widać... Po wsiach śpiewano nową kolędę: „Czyście słyszeli smutną nowinę – w kajdany zakuli matkę Ukrainę...” – słudzy króla Heroda w poszukiwaniu niemowląt szli po śniegu, jak myśliwi u Bruegla, zastygła ruda szmatka w kołysce opuszczonej łemkowskiej chaty okazywała się rozstrzelanym z bliska sześciodniowym dzieckiem, i młodzi mężczyźni z automatami, którzy jeszcze niedawno przychodzili do tej chaty po kolędzie – Daj Boże szczęścia mieszkańcom tego domu! – Dziękujemy, chłopcy, daj Boże i wam! (Zabużko 2012: 427).</p>
--	--

W tłumaczeniu są zachowane odpowiedni styl i obraz oraz asocjacje z Bożym Narodzeniem. Tłumaczka opuszcza „Син Божий народився!”. Można to wytłumaczyć tym, że dokonując podmiany tekstu kolędy ukraińskiej na polską, na przykład „Narodził się Syn Boży” przekład brzmiałby tautologicznie. Fraza „Boże Narodzenie” (po ukr. *Різдво*) mieści w sobie tę informację. W tekście pojawia się fragment cytatu „Великі та дивні діла Твої, о Господи” (Apokalipsa św. Jana 15:3); w języku polskim ekwiwalentne biblijne tłumaczenie brzmi: „dzieła Twoje są wielkie i godne podziwu, Panie”, w przekładzie zamieniono je innym, nieco zmodyfikowanym, cytatem „niezbadane są wyroki Twoje, Panie” (por. oryginał Rz 11, 33-36: „niezbadane są Jego wyroki”). Cytaty biblijne zazwyczaj mają kilkuznaczną interpretację. W utworze tę frazę można zrozumieć w kontekście wyjątkowości i niezłomności narodu ukraińskiego (główny bohater rysuje paralelę między symbolicznym pojawieniem nowego życia na Boże Narodzenie a witalnością i wytrwałością

społeczności, która odradza się jak Feniks z popiołów mimo wielokrotnych prób jej zniszczenia), oprócz tego cytat biblijny wychwala działania Boga („dzieła Twoje są godne podziwu”) oraz Jego sprawiedliwość. Podobną konotację zawiera fragment cytatu „niezbadane są wyroki Twoje”, który jest odwołaniem do bogactwa Bożej wiedzy oraz że nawet w trudnych momentach życiowych On daje światło nadziei (w utworze – w postaci pojawienia się nowego życia jako wiarę w istnienie przyszłości dla narodu). Możliwe, że wybór innego cytatu w tłumaczeniu zależał od stopnia jego rozpoznawalności wśród polskich odbiorców.

Cytat z kolędy ukraińskich powstańców „Чи чули ви, люди, сумную новину — закували у кайдани нашу неньку Україну...” przetłumaczono z zachowaniem rytmu „Czyście słyszeli smutną nowinę – w kajdany zakuli matkę Ukrainę...”. Dla ukraińskiego czytelnika ta kolęda kojarzy się z odpowiednimi historycznymi wydarzeniami oraz w tym fragmencie stwarza dodatkowe znaczenie emocjonalne. Polski odbiorca będzie miał asocjacje z obrazem Polski zakutej w kajdany (aluzja do jednego z dzieł Jana Matejki), więc w tłumaczeniu zachowano podobną konotację.

Polskie świąteczne powitania nieco się różnią od ukraińskich, tradycyjne ukraińskie ludowe powitanie „дай Боже тому, хто в цьому дому” kojarzone z szczeniukami oraz kolędami. Przekład „daj Boże szczęścia mieszkańcom tego domu” zawiera formułę „daj Boże szczęścia” często wykorzystywaną w życzeniach, które mogą nieco się różnić w zależności od regionu. Ponieważ ta formuła wywołuje skojarzenia z życzeniami, a nie z kolędami, użyte w oryginale – „колядував” (*pol.* kolędownać) przetłumaczono jako „składał życzenia świąteczne”.

W innym fragmencie, myśli Adriana przeplatają się z postanowieniami św. Piotra i modlitwą:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Одинокі речі благав у Бога в цю годину своєї слабости, одинокої милости — смерти в бою. Під вогнем, під кулями. „Не дивуйтесь огневі, що вам посилається на випробування...”. Якби ж то йшлося про сам	O jedno tylko błagał Boga w tej godzinie swojej słabości, o jedną łaskę: śmierć w walce. W ogniu, pod kulami. „Nie dziwcie się, gdy was pali ogień, który służy doświadczeniu

<p>вогонь!.. Слабкий єсмь, Господи, — відверни від мене цю чашу!.. (Zabużko 2009: 208).</p>	<p>waszemu...” Gdybyż to o sam ogień chodziło!... O piękny, uczciwy, szlachetny ogień [...] Ojcze, słaby jestem – odwróć ode mnie ten kielich (Zabużko 2012: 174).</p>
---	--

Tu opisano zmartwienia Adriana, który zastanawia się nad nieuchronnością śmierci. Jedyną rzeczą, o której mógł myśleć, było pragnienie godnej śmierci od kuli wroga w walce za niepodległość Ukrainy. Na tym przykładzie można zauważyć, że autorka idealizuje Adriana, podkreślając jego bohaterstwo. Cytaty z Biblii przekazują stopień napięcia sytuacji, a także odzwierciedlają wewnętrzny świat bohatera. W trudnym momencie sięga on do tekstów Pisma Świętego. W tłumaczeniu odpowiedni obraz został zachowany. W tym fragmencie przytoczono słowa św. Piotra, który opowiadał o cierpieniu Chrystusa: „Не дивуйтесь огневі, що вам посилається на випробування...” (w tłum. Iwana Ohienki). W przekładzie pojawia się cytat z Biblii Warszawskiej „Nie dziwcie się, gdy was pali ogień, który służy doświadczeniu waszemu” (1 List Piotra 4:12). Inne odwołanie w tekście jest do słów Jezusa w Ogrójcu „відверни від мене цю чашу” – ta wersja nieco się różni od popularnego tłumaczenia Ohienki „пронеси мимо Мене цю чашу!” (Ew. Marka 14: 36). Wariant użyty przez Zabużko jest wykorzystany podczas liturgii grekokatolickiej.

W przekładzie zastosowano cytat biblijny „odwróć ode mnie ten kielich” zamieszczony w Nowym Testamencie Popowskiego-Wojciechowskiego „odwróć kielich ten ode mnie” (można zauważyć nieco inny szyk wyrazów). Taki sam układ słów co w przekładzie powieści, ma cytat z wiersza *Nie — tren* Władysława Tarnowskiego „odwróć ode mnie ten kielich”, który mógł zostać wykorzystany w *Muzeum...*

Na wybór ekwiwalentów do cytatów biblijnych w całym utworze wpłynęła obecność tych sformułowań w języku oraz rozpoznawalność wśród czytelników np. zmodyfikowane cytaty z pieśni religijnej, lub poezji, które różnią się od zamieszczonych w wydaniach Biblii, lecz dobrze są znane polskiemu odbiorcy właśnie w tej postaci.

Polska oraz Ukraina mają nieco inne wyznania oraz tradycje religijne. Prawosławną wspólnotę wyznaniową w Ukrainie określa się terminem *Cerkiew prawosławna*, *Cerkiew*. W języku polskim, według zasad pisowni terminologii prawosławnej, używa się nazw

synonimicznie: *Kościół*, *Kościół prawosławny* lub *Cerkiew* (Kostiuczuk i in. 2016). W przekładzie została wykorzystana nazwa *Kościół*:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] ніж у Латинську Америку, геть уже поза зону досяжності, і церква в ролі оператора мобільного зв'язку тут давно скапітулювала [...] (Zabużko 2009: 387).	[...] niż do Ameryki Łacińskiej, całkowicie poza zasięg, i Kościół w roli operatora telefonii komórkowej dawno już się tu poddał [...] (Zabużko 2012: 324).

Innym elementem tradycji religijnej jest nazwa duchownego „священник”. Ta nazwa uległa zmianie w przekładzie:

Oryginał:	Tłumaczenie:
З'явився священник, „Ярослав”, приніс із собою добутого для операції етеру, розкривати слоїка не став: при нафтовій лампі небезпечно [...] (Zabużko 2009: 205).	Przyszedł ksiądz, „Jarosław”, przyniósł zdobyty do operacji eter, nie otwierał słoika, przy lampie naftowej to niebezpieczne [...] (Zabużko 2012: 171).

Pozostawienie w przekładzie „świaszczennyk” byłoby niezrozumiałym dla czytelnika. W książce *Specyfika polskiej terminologii prawosławnej. Koncepcja normatywizacji pisowni* przedstawiono polskie ekwiwalenty do „священника”, a mianowicie: „ksiądz, ojciec, duchowny (pot.), batuszka (pot., z ros. ojezulek), pop/protopop (hist., współcz. spejoratywowane), jerej/protojerej (rusycyzm)” (Kostiuczuk i in. 2016: 25). Z tego wynika, że raczej tylko „ksiądz” jest neutralnym odpowiednikiem, ale wtedy zanika obcość. Te przykłady także pokazują, że inne polskie odpowiedniki zawierają dodatkową negatywną konotację.

Analiza pokazała, że w całym tekście tłumaczka dążyła do zachowania pewnej równowagi, tłumacząc „священника” jako „ksiądz” (5 razy), „batuszka” (5 razy) oraz 2 razy jako „duchowny”; ogólnie w *Muzeum...* tej nazwy użyto 12 razy.

Komentarzem w tekście został opatrzony inny termin teologii prawosławnej:

<p>Oryginał:</p> <p>Я відправлю службу за спокій його душі, — провадив „Ярослав” своїм тихим і безвиразним, без жодної металевої нотки голосом — одначе так, ніби зводив фортечний мур. — Його душа саме переходить через митарства, то й не диво, що просить о поміч (Zabužko 2009: 213).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Odprawię mszę za spokój jego duszy – ciągnął „Jarosław” swoim cichym, pozbawionym wyrazu, bez jednej metalowej nutki głosem, a mimo to tak, jakby budował mur forteczny. – Jego dusza właśnie przechodzi przez mytarstwa, nic więc dziwnego, że prosi o pomoc (Zabužko 2012: 178).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Mytarstwa – w teologii prawosławnej przeszkody, które dusza człowieka musi pokonać po opuszczeniu ciała, w drodze na spotkanie z Sędzią. Na drodze tej ważą się dobre i złe uczynki z całego życia.</p>
---	--

„Митарства” przetłumaczono przy pomocy zostawienia barbaryzmu w tekście oraz informacyjnego komentarza dolnego, który wyjaśnia czym one są. W ten sposób we fragmencie zachowano element obcości. W innym fragmencie „митарства” przetłumaczono przy pomocy techniki generalizacji:

<p>Oryginał:</p> <p>А на мене вона сімдесят третього року написала донос — у партком Спілки і в видавництво „Мистецтво”, звідки мене з її подачі й вигнали — за ідейну незрілість. І з того почалися мої митарства (Zabužko 2009: 447).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>А на mnie w siedemdziesiątym trzecim donos napisała do związkowego komitetu partyjnego i do wydawnictwa Sztuka, skąd mnie przez to wyrzucili – za niedojrzałość ideologiczną. I tak zaczęły się moje nieszczęścia (Zabužko 2012, 374 - 375).</p>
--	--

Bohater w znaczeniu przenośnym mówi o mytarstwach: „І з того почалися мої митарства” – „І tak zaczęły się moje nieszczęścia”. Wyraz przetłumaczono w sposób ogólny jako „nieszczęścia”.

W *Muzeum...* pisarka odwołuje się do mitologii ludowej. Jednym z mitologicznych elementów w powieści jest wzmianka o huculskim czarowniku – molfarze:

<p>Oryginał:</p> <p>Той фотограф мусив бути з якоїсь мольфарської родини, — в цих краях поганство ще не вивелося, дівчата носили на тілі полин од нявок, а на Купала в лісі цвіла папороть [...] (Zabužko 2009: 493).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Ten fotograf musiał pochodzić z jakiejś molfarskiej rodziny – w tych okolicach pogaństwo jeszcze nie zanikło, dziewczęta nosiły przy sobie piołun – od rusałek – a na Kupalę w lesie kwitła paproć [...] (Zabužko 2012, 413).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Molfar – huculski czarownik, zazwyczaj posiadający zdolność leczenia, przepowiadania przyszłości, odpędzania złych mocy, odczyniania uroków.</p>
--	--

Komentarz dolny dodano do nazwy „molfar”, który mówi o huculskim czarowniku oraz o zdolnościach, które posiada. Ta nazwa jest elementem kulturowym oraz częścią tradycji ukraińskiej, dlatego jest to istotne, żeby została zachowana w tekście przekładu. We fragmencie też wspomniano o pogańskim święcie „Noc Kupała”, które jest znane w Polsce, dlatego podano ekwiwalent „na Kupalę”. Innym elementem ukraińskiej mitologii jest „нявка” (*pol.* „niawka” lub „miawka”), czyli polny demon. W ukraińskiej kulturze „miawka” mieszka tylko na polach, „rusałka” – w zbiornikach wodnych. W polskiej kulturze „rusałki” zamieszkują łąd oraz zbiorniki wodne, dlatego w powieści „нявка” przetłumaczono jako „rusałka”.

W grupie realia etnograficzne i mitologiczne największą część przykładów stanowią nawiązania do tradycji chrześcijańskiej. Ta grupa została przetłumaczona przy pomocy

technik: ekwiwalent uznany – 5 (przykładów), ekwiwalent funkcjonalny – 7, tłumaczenie kontekstualne – 1, tłumaczenie dosłowne – 7, barbaryzm oraz przypis tłumacza – 2, generalizacja – 1.

Najczęściej wykorzystanymi technikami w tej grupie są: tłumaczenie przy pomocy ekwiwalentu funkcjonalnego oraz tłumaczenie dosłowne, w taki sposób elementy nie uległy dużym zmianom podczas przekładu.

W tej grupie do dwóch elementów („molfar” oraz „mytarstwo”) dodano komentarz wyjaśniający, pozostawiając te barbaryzmy w tekście przekładu. W takich sytuacjach tłumaczka zdecydowała, aby pozostać bliżej tekstu oryginału, co pomaga w zanurzeniu się w kulturze ukraińskiej. Ogólnie, aluzje religijne mogą powodować trudności w tłumaczeniu, ponieważ Zabużko może przytaczać do wypowiedzi cytaty bez użycia odpowiednich znaków interpunkcyjnych i podawać je jako część toku myślenia (dlatego tłumacz musi także orientować się w tekstach religijnych, żeby wyczuć te odwołania i odnaleźć ekwiwalent w kulturze docelowej). Cytaty z tekstów sakralnych ze względu na bliskość kulturową nie wywołują uczucia obcości. Na ogół są zastąpione ekwiwalentami, nie potrzebują wyjaśnienia dla polskiego czytelnika. Część kolęd jest zamieniona kulturowym odpowiednikiem tam, gdzie to było możliwe (np. podobne kolędy dobrze znane w Polsce, które przypominają kolędy ukraińskie). Tłumaczenie dosłowne w takich sytuacjach może powodować utratę dodatkowej konotacji.

4.2. Realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego (współczesne i historyczne)

W kolejnej grupie przeanalizuję elementy kulturowe lat 20. i 40. XX wieku, a także realia Związku Radzieckiego. Te nazwy oraz hasła są dobrze znane ukraińskim czytelnikom, lecz polski odbiorca może nie posiadać tej samej wiedzy. Wskutek tego, dosłowne tłumaczenie nie jest odpowiednim rozwiązaniem dla tej grupy przekładów. Poniżej zwrócę szczególną uwagę na ciekawe przykłady decyzji translatorskich, które podjęła tłumaczka.

Poniższy fragment dotyczy lat 40. XX wieku i działalności UPA w tym okresie. Tu mówi się o walce bojowników z wrogami oraz o ważnym wydarzeniu – Trzecim Zgromadzeniu OUN:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] а за ним мученики-стигматики з підпілля розкинули навсупір застережні руки з хрестом, волаючи, щоби наші люди не плямили перед Богом святої зброї невинною кров'ю, і Провід устами Третього Збору велів нам переродитися для дальшої боротьби, — тому що наша сила покликана служити не відплаті, а визволу, а той, хто вчиняє наругу над безборонним, є сам собі в'язень (Zabużko 2009: 488).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>[...] а за ним мęczennicy-stygmatycy z podziemia rozrzučili ostrzegawczo ręce z krzyżem, wołając, by nasi ludzie nie plamili przed Bogiem świętej broni niewinną krwią, i Prowid ustami Trzeciego Zgromadzenia nakazał nam odrodzić się do dalszej walki – bo siła nasza służyć ma nie zemście, lecz wyzwoleniu, а ten, kto znęca się над bezbronnym, sam jest własnym więźniem (Zabużko 2012: 409).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Prowid – wybierany przez delegatów Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów (OUN) zarząd tej organizacji.</p>
---	---

Trzecie Zgromadzenie było jednym z kluczowych momentów w historii OUN, podczas którego zostały ustalone dalsze plany strategiczne organizacji. We fragmencie wspomniano także Prowid – jednostkę strukturalną OUN, organ zarządzający. Polski czytelnik może nie być zaznajomiony ze strukturą organizacji, а także rozumieć wagę Trzeciego Zgromadzenia. W tekście przekładu pozostawiono „Prowid” oraz dodano komentarz z wyjaśnieniem tej nazwy nieznaney polskiemu czytelnikowi.

Zabużko porusza także inny ważny temat w powieści – cenzurę oraz ukrywanie prawdy o represjach sowieckich. Poniżej wspomniano o zniszczeniu przez KGB ważnych informacji: o archiwach, które po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości zostały spalone, oraz o innych dokumentach, które zostały wywiezione do Moskwy w latach 90:

<p>Oryginał:</p> <p>Так, ніби й не було на світі спаленої Александрійської бібліотеки. Ані справи Погружальського — коли згорів цілий історичний відділ Публічки, понад шістсот тисяч одиниць зберігання, з архівом Центральної Ради включно (Zabużko 2009: 709).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Jakby nie było spalenia Biblioteki Aleksandryjskiej. Ani sprawy Pogrużalskiego, gdy spłonął cały dział historii w Bibliotece Publicznej, ponad sześćset tysięcy jednostek, w tym archiwum Centralnej Rady (Zabużko 2012, 600).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Ukraińska Centralna Rada – ukraiński organ państwowy, powstały po rewolucji lutowej w Rosji (1917). Po przewrocie bolszewickim, 20 XI 1917 roku, Centralna Rada w III Uniwersale proklamowała utworzenie Ukraińskiej Republiki Ludowej.</p>
--	--

W tym fragmencie wspomniano o podpaleniu 24 maja 1964 r. Państwowej Biblioteki Publicznej Akademii Nauk Ukrainy, w której znajdowały się materiały ważne zarówno dla kultury ukraińskiej, jak dla społeczności międzynarodowej. Podpalenia dokonał pracownik biblioteki Wiktor Pogrużalski. Biblioteka straciła wtedy wiele unikalnych zasobów, w tym archiwum Ukraińskiej Centralnej Rady. W tekście przekładu komentarz dodano do jej nazwy. Przypis dolny zawiera istotne informacje: podano datę powstania Rady oraz wspomniano o utworzeniu Ukraińskiej Republiki Ludowej, zapoczątkowanie której było ważnym momentem historycznym. Nazwę biblioteki w tekście oryginału podano w formie

rozmownej (slangu studenckiego) „публічка” – przetłumaczono ją jako „Biblioteka Publiczna”.

Komentarz dolny dodano do innego ważnego wydarzenia historycznego, a mianowicie spotkań sowiecko-niemieckich, które odbyły się w Mceńsku (miasto obecnie znajdujące się na terytorium Rosji):

<p>Oryginał:</p> <p>І якби в сорок другому Сталін домовився з німцями про сепаратний мир, то євреїв у нас винищував би вже СРСР, на переговорах у Мценську радянська сторона це Гітлеру обіцяла — в обмін за закриття східного фронту [...] (Zabużko 2009: 761).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>I gdyby w czterdziestym drugim Stalin dogadał się z Niemcami w sprawie pokoju separatystycznego, to Żydów u nas mordowałby już ZSRR, na rozmowach w Mceńsku strona radziecka to Hitlerowi obiecała w zamian za zwinięcie wschodniego frontu [...] (Zabużko 2012: 644-645).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>20–27 lutego 1942 roku, jedno z szeregu spotkań sowiecko-niemieckich, Sowietci proponowali m.in. zawarcie czasowego zawieszenia broni i podjęcia wspólnych działań wojennych przeciwko Anglii i USA.</p>
---	---

Ukraiński odbiorca, posiadający dogłębną wiedzę historyczną, mógłby zrozumieć tę aluzję. Warto zaznaczyć, że Zabużko stwarza teksty, licząc na pewną grupę „swoich” czytelników-erudytów, którzy sięgają po takie utwory jak *Muzeum...* właśnie ze względu na zawartość intelektualną. W przekładzie tłumaczka postanowiła pomóc odbiorcy pokonać barierę kulturową i dodać komentarz do nazwy miasta Mceńsk. Zawiera on niezbędne informacje dla lepszego zrozumienia kontekstu historycznego oraz narracji. W Mceńsku odbyły się spotkania, na których Stalin omawiał współpracę z Hitlerem, a także „zawarcie

czasowego zawieszenia broni i podjęcia wspólnych działań wojennych przeciwko Anglii i USA”. Moim zdaniem, rozumienie tego, że Związek Radziecki i nazistowskie Niemcy były podobne oraz współpraca między nimi była możliwa, jest ważne dla Ukraińców. Rosja nadal intensywnie promuje politykę Związku Sowieckiego i temu wpływowi propagandy podlegają również Ukraińcy. Ten wątek jest istotny dla lepszego zrozumienia czym był Związek Radziecki i jak różni się sowiecka ideologia od rosyjskiej.

W poniższym fragmencie wykorzystano techniki ekwiwalentu oraz tłumaczenia przybliżonego:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>У класика це начебто говорив якийсь падлюка-поміщик, коли йому одбирали землю, а може, то тільки за совдепівським підручником виходило, що він падлюка, а чувак був якраз нормальний [...] (Zabużko 2009: 377).</p>	<p>U klasyka mówi to chyba jakiś podły właściciel ziemski, któremu odbierają ziemię, a może ta jego podłość wynikała tylko z radzieckiego podręcznika, a gość był akurat normalny [...] (Zabużko 2012: 316).</p>

Tu postrzegamy przykład autorskiego neologizmu „падлюка-поміщик”, który został przetłumaczony w sposób opisowy „podły właściciel ziemski”. „Поміщик” – nazwa zamożnych właścicieli ziemskich w XV wieku – na początku XX wieku. Oni należeli do rządzącej elity Imperium Rosyjskiego, którego częścią była również Ukraina. W tym okresie w Polsce podobną rządzącą warstwą społeczną byli ziemianie (warto zauważyć, że nazwa najpierw dotyczyła wszystkich osób uprawiających ziemię, a później – tylko szlachty posesjonatów (Studnicka-Mariańczyk 2016), i używano jej na początku XX wieku). W przekładzie wykorzystano ekwiwalent „właściciel ziemski” (synonim do nazwy „ziemianin”). Przy pomocy generalizacji przetłumaczono „совдепівський” jako „radziecki”. „Совдепівський” przymiotnik od „совдеп” – skrót z rosyjskiego „Совет депутатов” (Rada Deputowanych), dosłownie oznacza władzę radziecką. Z czasem tą nazwą, w pogardliwy sposób, określano wszystko, co jest związane ze Związkiem Radzieckim (np. styl życia, sposób myślenia). W języku polskim ten skrót nie funkcjonuje, dlatego w tłumaczeniu zostało wybrane określenie relacyjne „radziecki” (w znaczeniu

„odnoszący się do Związku Radzieckiego”), które nie zawiera konotacji negatywnych w porównaniu z oryginalnym wyrazem.

Pogardliwą slangową nazwą dotyczącą ZSRR jest „совок”:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] то, певне, й досі ходив би з кефіром в авосьці, — всі вони, ті совкові „блискучі інтелігенти”, на волі скисли й розтеклися, як медузи, вийняті з глибоководдя [...] (Zabużko 2009: 398).	[...] to pewnie po dziś dzień chodziłby z kefirem w anużce – wszyscy oni, ci radzieccy „wspaniali inteligenci” na wolności skiśli i rozmazali się jak meduzy wyjęte z głębin (Zabużko 2012: 334).

„Совок” w języku potocznym jest używany jako pejoratywne określenie sposobu myślenia, spostrzegania codzienności, które opiera się na mitach oraz ideologii Związku Radzieckiego i jest podobne do terminu „Homo Sovieticus”, które z kolei jest wykorzystywane częściej w literaturze popularnonaukowej. Z tych samych przyczyn co w przypadku „совдеп” (przez brak ekwiwalentu w języku polskim), określenie „совкові” zostało przetłumaczone przy pomocy generalizacji jako „radzieccy”.

Innym elementem kulturowym jest nazwa siatki na zakupy „авоська” (swoją nazwę uzyskała od rosyjskiego słowa „авось” – „może, a nuż” w znaczeniu *ros.* „авось что-нибудь куплю” – „anuż coś kupię”). W sklepach nie było plastikowych torebek, dlatego korzystano z takich siateczek, które były wygodne w użytkowaniu, łatwo mieściły się w kieszeni i w związku z tym często noszono je ze sobą. Do PRL też trafiły podobne siatki o spolszczonej nazwie „anużka” i podobnej etymologii. Ten ekwiwalent został wykorzystany w tłumaczeniu.

W innym fragmencie wymieniono nazwę ideologii:

<p>Oryginał:</p> <p>Плюс на боковій полиці майонез „Чумак” (купуймо українське!) — і маємо салат „вітамінний”, світлу пам'ятку доби геронтологічного соціалізму... Ба ні, брешу, майонезу при соціалізмі не було в магазинах — ласували базарною сметанкою (Zabużko 2009: 169).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Do tego w drzwiach majonez Czumak (dobre, bo ukraińskie!) – i mamy sałatkę Witaminka, świetlaną pamiątkę epoki gerontologicznego socjalizmu... Ale, co ja gadam, majonezu za komuny nie było w sklepach – zajadaliśmy się wiejską śmietaną (Zabużko 2012: 140-141).</p>
--	---

Tu „соціалізм” przetłumaczono jako „za komuny” przy pomocy ekwiwalentu funkcjonalnego. Nazwa „komuna” (od *komunizm*) w języku polskim ma zabarwienie pejoratywne (podobnie do „совок”, czy „совдеп” w języku ukraińskim), w przekładzie „соціалізм” uzyskuje odpowiednią konotację negatywną. Terminy komunizm a socjalizm mogą używać się zamiennie, chociaż ideologie mają niektóre różnice.

Elementem kulturowym w przedstawionym fragmencie jest też hasło reklamowe „купуймо українське” – zachęcenie do „patriotyzmu ekonomicznego”: zakupu ukraińskich produktów i korzystania z ukraińskich marek. W ramach reklamy to hasło zostało nawet tytułem piosenki znanego ukraińskiego zespołu *Tartak*. Podobna kampania reklamowa została przeprowadzona w Polsce i polega na zachęcaniu korzystania z polskich marek oraz produktów oznaczonych hasłem „dobre, bo polskie”. Ze względu na podobne kampanie, ukraińskie hasło w przekładzie zostało nieco zmodyfikowane na „dobre, bo ukraińskie” i nawiązuje do ekwiwalentu bardziej znanego dla polskiego odbiorcy.

W innym fragmencie element przetłumaczono w sposób opisowy:

<p>Oryginał:</p> <p>Студентами ми спеціально ходили в тодішнє кафе „Театральне” на розі Володимирської, де тепер п'ятизірковий довгобуд [...] (Zabużko 2009: 169).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Na studiach specjalnie chodziliśmy do ówczesnej kawiarni Teatralna na rogu Włodzimierskiej, tam, gdzie teraz pięciogwiazdkowy hotel, co to go latami nie mogli skończyć [...] (Zabużko 2012: 140).</p>
---	--

ZSRR miał dużo ambitnych planów, między innymi na obszarze „wielkiego budownictwa”, co miało polegać na budowaniu dużej ilości tanich i ciasnych mieszkań w budynkach nazywanych „хрущовками” („chruszczowka”). Chruszczowki – zwykle pięciopiętrowe bloki z małymi i bardzo niewygodnymi mieszkaniami, miały stanowić remedium na kryzys mieszkaniowy w ZSRR. Inną tendencją typową dla „wielkiego budownictwa” były wysokie i masywne budynki, postawienie których mogło trwać dziesięciolecia. Projektów było dużo, ale nie zawsze była możliwość ich szybkiej realizacji, ze względu na to, że akceptacja przez Moskwę zajmowała kilka lat i z czasem mogło zabraknąć pieniędzy na budowę lub nawet tylko materiały. Takich projektów budowlanych, których realizacja zajmowała kilka lat, było sporo i nazywano je z *ros.* „долгострой”, *ukr.* „довгобуд”. O jednym z takich nieudanych projektów wspomina Adrian – „довгобуд” przetłumaczono w sposób opisowy „hotel, co to go latami nie mogli skończyć”. Na rogu Włodzimierskiej naprawdę latami stał hotel z długą historią, który został zniszczony w ramach odbudowy w latach 80. W 2005 roku na jego miejscu powstało centrum biznesowe. Biorąc pod uwagę historię tego miejsca, zaznaczono, że „довгобуд” jest „pięciogwiazdkowy”.

We fragmencie poniżej bohater opowiada o „chruszczowkach”:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Ще одним вахлаєм, який не зумів сконцентруватися на чомусь одному, дарма що весь вік прождав такої нагоди — вільнодумствував по кухнях, збирав у голові цілу кунсткамеру раритетних знань, а в своїй хрущовці — повну, і на фіг нікому тепер не потрібну колекцію альбомів видавництва „Искусство” [...] (Zabużko 2009: 398).</p>	<p>Kolejnym ciarciakiem, który nie umiał skoncentrować się na jednej rzeczy, mimo że przez całe życie wyczekiwał takiej okazji – wiódł niekończące się dysputy w dysydenckich kuchniach, gromadził w głowie cały gabinet osobliwości, wypchany unikalną wiedzą, a w swojej blokowej klitce pełną i nikomu teraz do niczego niepotrzebną kolekcję albumów wydawnictwa Sztuka [...] (Zabużko 2012: 334).</p>

W przekładzie „хрущовка” przetłumaczona opisowo „blokowa klitka”. Słowo „klitka” oznacza ciasne, małe mieszkanie i przekazuje odpowiednie konotacje.

Inne nawiązanie do Związku Radzieckiego zawiera poniższy fragment:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Я-то гадала, він хоч націоналістів буде клясти, з якими боровся, жалкувати, що недодавив гадів, розвалили „великую державу”... А воно йому й не в голові, єдина реальність тільки ось ця, була й зосталася — відомчий будинок! (Zabużko 2009: 593)</p>	<p>Myślałam, że przynajmniej nacjonalistów poprzeklina, z którymi tak wojował, pożali się, że ich nie wybił do nogi, a ci rozwalili sojuz nieruszymyj... A ten nawet o tym nie myśli, jedyna jego rzeczywistość wciąż ta sama: blok resortowy! (Zabużko 2012: 499)</p>

Jednym z propagandowych haseł ZSRR była idea o „великой стране” – państwie, które odgrywałoby ważną rolę w stosunkach międzynarodowych dzięki politycznemu wpływowi. To odwołanie do hasła „велика держава” przetłumaczono przy pomocy ekwiwalentu funkcjonalnego jako „sojuz nieruszymyj” (o podobnym znaczeniu – niezłomnego, silnego państwa). To hasło kultury rosyjskiej zostało zastąpione cytatem bardziej znanym w kulturze docelowej niż hasło oryginału. „Sojuz nieruszymyj” jest pierwszym wersem hymnu ZSRR i prawdopodobnie zostanie rozpoznany przez polskiego czytelnika. Oryginał oraz przekład wywołują podobne skojarzenia, i zachowują nawiązanie w tekście do hasła Związku Radzieckiego.

Inną nazwą elementu kulturowego w latach 90. XX wieku we fragmencie jest wózek „krawczuczka”:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Там, унизу, скупчувалися жебраки, бомжі з „кравчучками” й картатими цератяними</p>	<p>W dole gromadzili się żebracy, bezdomni z wózkami-„krawczuczkami” i kraciastymi ceratowymi torbami, ludzie nieokreślonego</p>

торбами, люди без віку, з погаслими очима й обличчями [...] (Zabużko 2012, 335).	wieku, ze zgasłym wzrokiem i twarzą [...] (Zabużko 2009: 397).
--	--

Ten wózek oraz przymocowana do niego torba, zostały symbolem tamtych lat. „Krawczuczka” to potoczna nazwa, która pochodzi od imienia ówczesnego prezydenta Ukrainy Leonida Krawczuka. Często taki wózek był wykorzystywany przez osoby zajmujące się handlem detalicznym. W latach 90. (w okresie, kiedy prezydentem był Krawczuk) pojawiło się więcej „mrówek” (ukr. *човники*) korzystających z takiej torby na kółkach. Antykwariusz Adrian zaznacza, że dużo nauczycieli uniwersyteckich ze względu na niskie zarówki zajmowało się dodatkowo handlem na bazarach. W tym kontekście główny bohater wspomina o *krawczuczce*. W tłumaczeniu zachowano barbaryzm oraz dodano, że to wózek. W ten sposób polski czytelnik może zrozumieć tę nazwę.

W innym fragmencie, przy pomocy generalizacji przetłumaczono przymiotnik „антикучмівський”, utworzony od nazwiska Leonida Kuczmy:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] так, наче він, сердега, являв собою ледве чи не стовп і опору антикучмівської опозиції! (Zabużko 2009: 108).	[...] jakby Wadym, miś puszysty, był jakąś opoką czy fundamentem opozycji antykomunistycznej! (Zabużko 2012: 88).

Leonid Kuczma był prezydentem Ukrainy w latach 1994-2005. Po uzyskaniu niepodległości przez Ukrainę, władza nadal była w rękach partyjnej komunistycznej elity, na czele której stał Kuczma. On też podtrzymywał radziecki ustrój polityczny oraz klimat gospodarczy w Ukrainie. Ze względu na te fakty, jego nazwisko kojarzy się z okresem komunizmu. Nazwisko Kuczmy w neologizmie przymiotnikowym „антикучмівський”, w przekładzie zostało przetłumaczone jak „antykomunistyczny”. W taki sposób nastąpiła podmiana obrazów przy pomocy generalizacji.

W kolejnej grupie przykładów poddałam analizie elementy ustroju państwowego i życia publicznego (współczesne i historyczne). W tym miejscu połączyłam realia dotyczące historii Ukrainy okresu lat 20 i 40. oraz lata 90. XX wieku. Zabużko w szczegółach opisuje

ważne dla historii Ukrainy wydarzenia. Zostały one przetłumaczone przy pomocy technik: ekwiwalent uznany – 1, ekwiwalent funkcjonalny – 4, barbaryzm oraz przypis tłumacza – 3, generalizacja – 3, tłumaczenie opisowe – 5.

W tej grupie przykładów, sposób tłumaczenia opisowego był wybierany najczęściej. Na drugim miejscu znalazł się ekwiwalent funkcjonalny, wykorzystany głównie do haseł kultury ukraińskiej oraz kultury trzeciej, na trzecim miejscu znalazł się komentarz dolny. Przy pomocy ekwiwalentu funkcjonalnego zostały, na przykład, przetłumaczone propagandowe hasła ZSRR, które mogły być zamieszczone na plakatach, dlatego też były dobrze znane. Zostały one zastąpione na bardziej rozpoznawalne elementy kultury rosyjskiej w kulturze polskiej.

Realia, które należało wyjaśnić dodatkowo, zostały opatrzone komentarzem dolnym, np. dotyczące działalności UPA oraz tego okresu. Inne realia, które mogły być zrozumiałe bez dodatkowych wyjaśnień, przetłumaczono przy pomocy innych technik.

Autorka wspomina też okres ZSRR. Przywołane przez nią zjawiska, w większości, zaczerpnięte z życia codziennego, stworzyły odpowiednią atmosferę w tekście. Były one dobrze znane pokoleniu, które żyło w tym czasie, a także następnemu pokoleniu niepodległej Ukrainy. Dla polskiego czytelnika te realia nie są aż tak bliskie, podobnie jak większość realiów PRLu nie jest znana Ukraińcom. Niektóre realia zostały przetłumaczone opisowo z pominięciem ich nazw (np. „хрущовка” czy „довгобуд”). Można też zauważyć, że metoda opisowa (w przypadku tak obszernej opowieści jak *Muzeum...*) jest udanym rozwiązaniem, ponieważ nie zaburza głównego toku powieści.

4.3. Realia onomastyczne.

4.3.1. Antroponimy.

Pisarka często w swojej twórczości odwołuje się do kanonu literatury ukraińskiej. Uważa, że geniusze tej rangi stale są obecni w ukraińskim polu informacyjnym, niezależnie od tego czy mówimy o nich, czy nie, ponieważ są zakotwiczeni w pamięci kulturowej, a znajdują się wśród nich poeta i prozaik Taras Szewczenko, poetka Łesia Ukrainka,

bajkopisarz oraz filozof Hryhorij Skoworoda. Są to osoby, które miały znaczący wpływ na literaturę ukraińską (Zabużko 2007). Spod pióra autorki wyszły prace filozoficzne o Szewczence – *Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу (Szewczenki mit Ukrainy. Próba analizy filozoficznej)* (Zabużko 1997/2017), czy o Łesi Ukraince – *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфології (Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka w konflikcie mitologii)* (Zabużko 2007/2018), a intertekstualne odwołania do jej twórczości są obecne w prozie Zabużko *Інопланетянка (Kosmitka. Powieść niefantastyczna)*, *Дівчатка (Dziewczynki)* (Zabużko 2000). We wstępie książki *Notre Dame d'Ukraine* autorka zaznacza:

„Dla mnie osobiście Łesia Ukrainka zawsze była „naszym wszystkim” – jeszcze jako nastolatka wchłaniałam jak gąbka, całą jej grubą ciemnoniebieską pięciotomową edycję, łącznie z listami, przez resztę życia znałam prawie na pamięć *Kasandrę*, *Kamienny gospodarz* i *Izoldę o Białych Dłoniach*, w moich utworach wielokrotnie napotykam na jej „podwodne” impulsy, – tak jak nagle odkrywają w swoim dziecku cechy dalekiego krewnego, znanego tylko z fotografii...” (Zabużko 2018: 8).

W *Muzeum...* można też odnaleźć aluzje do twórczości ukraińskiej modernistki. Główna bohaterka powieści ma nazwisko Hoszczyńska, podobnie do bohaterki dramatu *Błękitna Róża* Łesi Ukrainki, mają one też podobny charakter. Hoszczyńska w *Muzeum...* odwołuje się do twórczości Ukrainki:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Ні фіга собі. О, згадала: в Лесі Українки в якомусь оповіданні баришня-компаньйонка розчереплює старій баронесі голову якраз бронзовим свічником! Якщо прицілитись і як слід метнути... Багатофункціональна штука (Zabużko 2009: 234).</p>	<p>No ładnie. O, przypomniało mi się: u Łesi Ukrainki w którymś opowiadaniu panna do towarzystwa rozbija głowę starej baronowej właśnie świecznikiem z brązu! Jak się solidnie przyłożyć i dobrze wycelować... Wielofunkcyjna rzecz.</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>*Łesia Ukrainka – właściwie Łarysa Kosacz-Kwitka (1871–1913) poetka, pisarka i krytyk</p>

	literacki, jedna z najważniejszych postaci XX-wiecznej literatury ukraińskiej (Zabużko 2012: 195-196).
--	--

Daryna nawiązuje do opowiadania Łesi Ukrainki *Żal*, w którym dziewczyna zabiła baronową świecznikiem, choć co prawda w tekście oryginalnym była to statuetka. To porównanie wywoła skojarzenia u ukraińskiego czytelnika, będzie on też wiedział o pisarce-modernistce, lecz dla polskiego odbiorcy te odwołania nie wywołują skojarzeń ani z utworem, ani z jego autorką. Dlatego w tym miejscu dodano przypis dolny, w którym tłumaczka wyjaśnia, kim jest Łesia Ukrainka. Opis zawiera niezbędne informacje, z których czytelnik dowiaduje się, że jest to ważna postać dla literatury ukraińskiej.

Należy zauważyć, że w sposobie mówienia Daryny i Adriana Watamaniuka obecna jest znaczna ilość cytatów, w tym z literatury klasycznej (w porównaniu z innymi bohaterami). W taki sposób autorka podkreśla też ich erudycję. Daryna Hoszczyńska jest kijowską dziennikarką, prowadzącą program telewizyjny *Latarnia Diogenesa* o wybitnych, lecz mało znanych Ukraińcach. Jest osobą wykształconą, inteligentną, charyzmatyczną, a orientacja na intelekt jest jedną z jej głównych cech. Przez konstruowane przez nią wypowiedzi, do czytelnika przenika sposób myślenia oraz erudycja samej Zabużko. Język w powieści jest jednym ze wskaźników społecznych, czasowych, regionalnych. O przekładzie i języku *Muzeum...* pisała tłumaczka utworu Katarzyna Kotyńska w artykule *Rozpisać na głosy. Stylizacja językowa okiem praktyka*. O Darynie Katarzyna Kotyńska mówi:

„mówi językiem ukraińskim w wersji kijowskiej, dynamicznym jak ona sama. W dialogach widać dodatkowo, że – jako dobra dziennikarka – przystosowuje się do rytmu swojego rozmówcy i w zależności od tempa rozmowy modyfikuje słownictwo, długość zdań. W przekładzie to jej język został czymś w rodzaju „normy”, od której na różne sposoby odbiegają języki pozostałych postaci” (Kotyńska 2015: 328).

Język Daryny i Adriana różni się, na przykład, od wypowiedzi operatora Antoszy, oficera KGB Buchałowa czy sekretarki Juliczki. Adrian pochodzi z rodziny lwowskiej inteligencji, co też wpływa na jego sposób mówienia. O nim tłumaczka *Muzeum...* mówi:

„Adrian Watamaniuk, to z wykształcenia fizyk, co często widać w jego sposobie formułowania opinii i opisywania rzeczywistości. Również analizy stanu emocjonalnego prowadzi przy użyciu terminologii zaczerpniętej z nauk ścisłych, kieruje się chłodną logiką, starannie oddziela przyczyny od skutków i szuka między nimi powiązań”⁴⁰.

W innym fragmencie Daryna wspomina wybitnego ukraińskiego filozofa-mistyka XVIII wieku Hryhorija Skoworodę. Oksana Zabużko często odwołuje się do jego postaci w wywiadach i swoich tekstach. Ta wzmianka o nim w *Muzeum...* też nie jest przypadkowa:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] і на тому нація, котра подарувала людству Сковороду, щоразу, трохи пошарудівши, цілком по-сковородинівському стоїчно і в спокоювалася, проте уявити собі в цьому ряду Вадима (Zabużko 2009: 108).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>[...] i tutaj naród, który podarował ludzkości Hryhorija Skoworodę, niezmiennie, po kilku jeszcze szeptach i replikach, zupełnie wedle nauk tegoż filozofa osiągał stoicki spokój, jednak wyobrazić sobie na tym obrazku Wadyma (Zabużko 2012: 89).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Hryhorij Skoworoda (1722–1794) – ukraiński wędrowny filozof, poeta i pisarz, uważany za prekursora nowoczesnej szkoły filozofii rosyjskiej, jego twórczość inspirowała wielu ukraińskich pisarzy i poetów XX wieku.</p>
--	---

Dodano tu do nazwiska Skoworoda przypis dolny oraz imię „Hryhorij”. Komentarz jest dość informatywnym, tłumaczy kim był Skoworoda oraz opisuje rolę filozofa dla ukraińskiej literatury jak i rosyjskiej filozofii. Związek wyrazowy „трохи пошарудівши, цілком по-сковородинівському стоїчно” został przetłumaczony kontekstualnie „po kilku jeszcze szeptach i replikach, zupełnie wedle nauk tegoż filozofa osiągał stoicki spokój”,

⁴⁰ *Ibidem*, s. 328.

autorski neologizm „по-сковородинівському”, utworzony od nazwiska ukraińskiego filozofa, został zastąpiony podobnym skojarzeniem „wedle nauk tegoż filozofa”. Bohaterka Daryna w innym fragmencie wspomina też jego nazwisko oraz skojarzenia jakie ono wywołuje, więc stosowanie w powyższym fragmencie przypisu i wytłumaczenie czytelnikowi kim jest ta postać, są uzasadnione:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Боже, очам не вірю, краса неземна, п'ятизірковий ресторан, та й годі, дивидиви, навіть квіти купив ... А покуштувати можна? Прямо зі сковорідки? Добре, соррі, хай буде „пательня”, хоча найвидатніший український мислитель звався, завваж собі, таки Сковородою... (Zabużko 2009: 233).</p>	<p>Boże, własnym oczom nie wierzę, cud nieziemski, pięciogwiazdkowa restauracja wymięka, patrzcie tylko, nawet kwiaty kupił – A spróbować można? Prosto z ognia? Och, naprawdę nie rozumiem, czemu upierasz się przy patelniowym galicyzmie, kiedy mamy takie piękne ogólnoukraińskie słowo „skoworoda”, nasz najwybitniejszy myśliciel też się właśnie Skoworoda nazywał... (Zabużko 2012: 284).</p>

Ten fragment jest trudny do przetłumaczenia, ponieważ pisarka używa jednakowo brzmiących nazw: nazwę naczynia kuchennego „skoworidka” (lub *ukr.* „skoworoda”, po *pol.* „patelnia”) oraz nazwiska filozofa Skoworoda. Te skojarzenia nie będą zrozumiałe dla polskiego odbiorcy. W pierwszej części zastąpiono konstrukcję „прямо зі сковорідки” na „prosto z ognia”, pomijając nazwę „skoworoda” (nazwa pojawia się w następnym zdaniu). Ponieważ tłumaczka musiała dostosować skojarzenia do czytelnika, fragment częściowo został przetłumaczony w sposób opisowy. W tekście zaakcentowano, że „patelnia” w języku ukraińskim jest dialektyzmem, a właściwie galicyzmem, który przeciwstawia się słowu o neutralnym znaczeniu „skoworoda”, dlatego w tekście przekładu „patelnia” przetłumaczono jako „patelniowy galicyzm” oraz dodano fragment nieobecny w oryginale „kiedy mamy takie piękne ogólnoukraińskie słowo «skoworoda»”. To rozwiązanie pomoże polskiemu czytelnikowi zrozumieć skojarzenia pomiędzy nazwą naczynia kuchennego i nazwiskiem.

W poniższym fragmencie opisano zmartwienia Adriana, bojownika UPA, kiedy zobaczył zdjęcie dziewczyny, w której się kochał (o symbolice fotografii w tekście zob. rozdział *Zdjęcie jako forma pamięci*). To zdjęcie wydawało się ożywać (miało w sobie coś mistycznego), i wtedy Adrian zaczął przypominać sobie inne mistyczne wydarzenia, o których mówiono, podczas ich rajdu:

<p>Oryginał:</p> <p>На Волині-бо під час їхнього рейду так само кружляли чутки про всякі дива: як то в Почаєві на Успіння Божа Мати заплакала перед народом живими сльозами, а в печері ворухнулася срібна труна Іова Заліза, що був сповідником князя Костянтина, і в Острозі чутно було з руїн замку Костянтинів голос, який, за переказом, мав обудити дух народу до дванадцятого коліна. А під Берестечком щоночі шуміла невидима битва трьохсотлітньої давнини — бряжчали шаблі, ржали коні, кричали ранені так, що часом можна було розібрати поодинчі голоси, і Року Божого тисяча дев'ятсот сорок другого нічого доброго те, звісна річ, не віщувало (Zabużko 2009: 493).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Na Wołyniu bowiem podczas ich rajdu tak samo krążyły wieści o wszelkich dziwach: jak to na Zaśnięcie Maryi Panny w Poczajowie Matka Boska zapłakała przed ludem żywymi łzami, a w pieczarze poruszyła się srebrna trumna Hioba Żelazo, spowiednika księcia Konstantego, i w Ostrogu słyszano z ruin zamku tegoż Konstantego głos, który, jak powiadano, miał obudzić ducha narodu do dwunastego pokolenia. A pod Beresteczkiem co noc huczała bitwa sprzed trzystu lat – brzęczały szable, rżały konie, krzyczeli ranni tak, że niekiedy można było odróżnić pojedyncze głosy i Roku Bożego tysiąc dziewięćset czterdziestego drugiego nie wróżyło to, rzecz jasna, nic dobrego (Zabużko 2012: 413).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Książę Konstanty Wasyl Ostrogski (1526–1608) – senator, wybitny mecenas sztuki i nauki, gorący obrońca prawosławia i przeciwnik unii brzeskiej.</p>
--	--

We fragmencie są przedstawione realia dotyczące teologii prawosławnej oraz historyczne. Do historycznych należy wzmianka o księciu Konstantym Wasylu Ostrogskim, jednym z najbogatszych i najbardziej wpływowych magnatów. Kontynuując działalność swego ojca, księcia Konstantyna Iwanowicza Ostrońskiego, pod którego wpływem Ostróg rozwijał się jako ośrodek kulturalny, Konstanty Wasyl pomógł miastu stać się ośrodkiem duchowości prawosławnej. W 1576 r. założył Akademię Ostrogską, najstarszą ukraińską instytucję edukacyjną, która miała własną drukarnię, dzięki której wydano Biblię Ostrogską (1580 r.) – pierwszy w całości tekst Biblii w języku cerkiewno-słowiańskim. Książę odegrał ważną rolę w kształtowaniu kultury ukraińskiej, w związku z czym jego postać jest dobrze opisana w historii Ukrainy. Dla polskiego czytelnika działalność Konstantego Wasyla nie jest znana, dlatego w tekście dodano komentarz z ważną informacją, oraz że między innymi był to „gorący obrońca prawosławia i przeciwnik unii brzeskiej”. Ten komentarz tworzy podstawowy wizerunek księcia. Tłumaczka opatrzyła jego postać dodatkowym komentarzem, ze względu na rolę, jaką odegrał w kształtowaniu kultury ukraińskiej. Komentarz ten zawiera ważne informacje, daje też ogólne wyobrażenie o tym, kim był książę i jakie były jego ważne działania. Istotna jest także informacja o Bitwie pod Beresteczkiem, jednej z największych bitew XVII wieku w Europie, gdzie jest to wydarzenie znane czytelnikom obu kultur, więc nie wymaga dodatkowego komentarza, a dla czytelników, którzy nie mają adekwatnej wiedzy historycznej, informacja ta jest zrozumiała z kontekstu.

We fragmentach poniżej wymieniono ważne wydarzenia oraz postaci, które odegrały znaczącą rolę w formowaniu niepodległego państwa ukraińskiego.

Adrian podczas rozmowy z bojownikiem UPA wspomina o zabójstwie przewodniczącego Jewhena Konowalca, a jego nazwisko zostało opatrzone komentarzem dolnym w tłumaczeniu:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Іншим разом зайшла була межі ними мова про вбивство Коновальця в тридцять восьмому — про те, що, був би живий небіжчик, українська карта межі	Innym razem rozmowa zesła na zabójstwo Jewhena Konowalca w trzydziestym ósmym; byli pewni, że gdyby pozostał przy życiu, ukraińska karta między Hitlerem a aliantami

<p>Гітлером і альянтами з певністю розігрувалась би в часі війни інакше [...] (Zabužko 2009: 480).</p>	<p>byłaby rozgrywana w czasie wojny zupełnie inaczej [...] (Zabužko 2012: 402).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Jewhen Konowalec (1891–1938) – przewodniczący OUN, współorganizator i dowódca Ukraińskich Strzelców Siczowych (USS). Zamordowany przez agenta NKWD.</p>
--	---

Konowalca uważano za jednego z bojowników o niepodległość Ukrainy w XX wieku. Bohaterowie utworu dyskutują o roli Konowalca oraz jego wpływie na bieg ukraińskiej historii. Są też przekonani, że gdyby nie jego śmierć, wpłynęłoby pozytywnie na los Ukrainy w negocjacjach z Hitlerem i Aliantami. W oryginale przekładu podano tylko nazwisko przewodniczącego Konowalca, którego nazwisko jest dobrze znane w Ukrainie, gdzie, uważano go za bohatera narodowego. Dla polskiego odbiorcy to nazwisko może nie być dobrze znane, dlatego w tłumaczeniu dodano imię przewodniczącego oraz komentarz wyjaśniający jego działalność oraz przyczynę śmierci.

Jeden z bohaterów utworu, kagiebiista Buchałów, w monologu-spowiedzi opowiada dziennikarce Darynie o tym, jak system radziecki pokaleczył mu życie, oraz o tym, że zwłoki więźniów politycznych oraz przywódców podziemia zostały zniszczone, tak samo jak ciało Romana Szuchewycza, o czym wspomina funkcjonariusz KGB:

<p>Oryginał:</p> <p>От недавно відгукнувся... ветеран, з Росії, був у тій бригаді, яка Шухевича труп... утилізувала... Спецоперація була, учасникам потім відпустки дали... Бригада труп вивезла, спалила і попіл розвіяла — в лісі, над Збручем... Слідів не</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Ot, niedawno odezwał się... weteran, z Rosji, był w tamtej brygadzie, która Szuchewycza zwłoki... utylizowała... Operacja specjalna była, uczestnikom wtedy urlopy dali... Brygada zwłoki wywozła, spaliła i popiół</p>
--	---

<p>повинно було лишитися! (Zabużko 2009: 780).</p>	<p>rozsyłała – w lesie, nad Zbruczem... Ślad zostać nie mógł! (Zabużko 2012: 661).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Roman Szuchewycz (1907–1950) – działacz Ukraińskiej Organizacji Wojskowej (UWO) i OUN, generał i naczelny dowódca UPA, zginął w obławie wojsk NKWD, jego prochy wsypano do Zbrucza.</p>
--	--

Władza radziecka dokładała wszelkich starań, żeby starannie ukryć miejsce pochówku liderów OUN, aby nie można było złożyć im hołdu, ponieważ takie miejsca pamięci stawały się symbolem walki, co było niebezpieczne dla władz sowieckich. Władze sowieckie nie tylko niszczyły liderów opozycji fizycznie (nie pozostawiając po nich śladu na ziemi), ale próbowały też wymazać wspomnienia o nich oraz robiono wszystko co możliwe, by sprawiać wrażenie, że ci ludzie nigdy nie istnieli. To samo dotyczyło Szuchewycza. O tych postaciach nigdy nie wspominało nawet na lekcjach historii w szkołach radzieckich. Dopiero po 1991 roku zaczęto mówić o ich wkładzie w walkę o niepodległość Ukrainy. Komentarz tłumaczy, kim był Roman Szuchewycz oraz że jego prochy wsypano do rzeki. Podane informacje są ważne, aby zrozumieć, o czym dokładnie mówi kagiebiasta.

Opis innego zdjęcia znajduje się we fragmencie poniżej. Dziennikarka Daryna, patrząc na zdjęcie, odtwarza chronologię wydarzeń historycznych. W tych słowach przypomina je sobie z perspektywy czasu:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] спортивного вигляду хлопчики в гольфах і бриджах, чоловіки з чорними, метеликом над губою, вусиками, що</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>[...] wysportowani chłopcy w podkolanówkach i bryczesach, mężczyźni z czarnymi wąsikami przypominającymi</p>
--	--

<p>згодом стануть зватися „гітлерівськими” (але Гітлер ще не прийшов до влади, і за Збручем теж іще не скирдують по селах висихлих заживоття кістяків, і Лемик ще не стріляв у консула Майлова, ані Мацейко — в міністра Перацького...), — і повоєнні, вже в непорівнянно вбогіших лахах [...] (Zabużko 2009: 22).</p>	<p>przysiadłego motyla, które później zyskają nazwę „hitlerowskich” (ale Hitler jeszcze nie doszedł do władzy i za Zbuczem też jeszcze nie zbierają na stosy uschniętych za życia trupów, i Łemyk jeszcze nie strzelał do konsula Majłowa, a Maciejko – do ministra Pierackiego...) [...] (Zabużko 2012: 21).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>21 X 1933 roku podczas zamachu OUN na konsulat sowiecki we Lwowie Mykoła Łemyk zabił konsula Aleksieja Majłowa.</p> <p>15 VI 1934 roku w Warszawie członek OUN Hryhorij Maciejko śmiertelnie postrzelił ministra Bronisława Pierackiego.</p>
--	--

We fragmencie wspomniano o ważnych faktach historycznych, początku II wojny światowej oraz Wielkim Głodzie w Ukrainie. Wzmianka o zabójstwie przez Mykołę Łemyka Sekretarza Konsulatu ZSRR we Lwowie Aleksieja Majłowa, dotyczy szerszego kontekstu. Zabójstwo konsula było sposobem protestu, przeciwko Wielkiemu Głodowi w latach 1932–1933. Organizacja ukraińskich nacjonalistów postanowiła w ten sposób wyrazić publiczną formę protestu przeciwko działaniom rządu bolszewickiego. Uważano, że przez to wydarzenie świat dowiedział się o Głodzie. Było to ważne dla historii Ukrainy, dlatego dodano komentarz wyjaśniający polskiemu czytelnikowi, co się stało 21 X 1933 roku i w tym samym komentarzu wytłumaczono odwołanie do innego wydarzenia – w sprawie zabójstwa politycznego ministra spraw wewnętrznych Bronisława Pierackiego, którego zamordował Hryhorij Maciejko, członek OUN. W ten sposób OUN postanowiła zemścić się za represje wobec społeczności ukraińskiej przez polskie władze okupacyjne w Galicji. Komentarz zawiera informacje wyjaśniające, które mogą być nieznane polskiemu czytelnikowi, tak samo jak i przedhistoria wydarzeń. Na końcu książki Oksana Zabużko

Wydanie pisma zjednoczyło walczących za niepodległość Ukrainy oraz przeciwko władzy radzieckiej. Do „Ukrajńskiego wisnyka” m.in. pisywali poeci „szistdesiatnyky” Wasyl Stus, Iwan Dziuba, Jewhen Swierstiuk, Ihor Kalyneć. „Szistdesiatnyky” to nazwa pokolenia ukraińskiej inteligencji, które było w opozycji do radzieckiego totalitarnego reżimu. Wśród nich znajdowali się więźniowie polityczni oraz dysydenci. „Ukrajński wisnyk” wpłynął na kształtowanie niezależnej ukraińskiej prasy i był wsparciem działalności opozycyjnej, publikowano go też za granicą. Oksana Zabużko wielokrotnie wspomina w powieści Wjaczesława Czornowiła. W innej części utworu, bohaterka, artystka Włada Matusewycz, uległa śmiertelnemu wypadkowi samochodowemu na tej samej drodze, co ukraiński polityk. Inni bohaterowie powieści zastanawiają się nad śmiercią Wjaczesława Czornowiła oraz zaznaczają, że ten wypadek był zaplanowany ze względu na przyszłe wybory prezydenckie, które działacz mógłby wygrać (choć, ta opinia nie jest udowodniona, popiera ją większość ukraińskiego społeczeństwa). Zdaniem tłumaczki, polski czytelnik prawdopodobnie nie będzie wiedział o działalności Wjaczesława Czornowiła, jednego z ważnych działaczy ruchu oporu przeciwko rusyfikacji i dyskryminacji narodowej. Ze względu także na to, że postać Czornowiła jest kilkakrotnie wspomniana, dodano komentarz, który zawiera istotne informacje, w tym ważne fakty z jego biografii oraz przyczynę śmierci.

Przy pomocy tłumaczenia opisowego przetłumaczono poniższy fragment:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>[...] вона сказала йому те, чого зовсім не збиралася і чого, либонь, і не варт було казати, — не варто так старомодно, як Олег хозарам, оголошувати війну тому, з ким справді збираєшся воювати [...]</p> <p>(Zabużko 2009: 329).</p>	<p>[...] powiedziała mu to, czego mówić w ogóle nie zamierzała i czego pewnie mówić nie było warto – nie warto tak staromodnie, jak książę Oleg Chazarom, wypowiadać wojny temu, z kim naprawdę zamierza się walczyć [...]</p> <p>(Zabużko 2012: 274)</p>

Ten fragment przedstawia rozmowę dziennikarki Daryny z kierownikiem. Dziennikarka dowiaduje się, że projekt *Latarnia Diogenesa*, nad którym pracowała, jest zawieszony, natomiast szef proponuje jej współpracę w nowym programie telewizyjnym (jego ukrytym celem jest jednak selekcja młodych kobiet do elitarnych burdeli). Rozwścieczona dziennikarka postanawia pokrzyżować jego plany i lekkomyślnie informuje go o swoim zamiśle na przyszłość – za wszelką cenę planuje przeszkodzić w realizacji tego programu telewizyjnego. Jej zachowanie zostaje porównane do działań kniazia Olega w walce przeciwko Chazarom. Postać Olega – kniazia Rusi Kijowskiej (znanego również jako ukr. Віщий Олег, pol. Oleg Mądry) dobrze znana jest w ukraińskiej historii. Opowieść o wojnie Olega z Chazarami jest również przedstawiona w najstarszym latopisie Rusi Kijowskiej *Повість минулих літ* (*Powieści minionych lat*) (która też jest dobrze znana ze szkolnego programu), więc ukraiński czytelnik może łatwo rozpoznać tę aluzję. W literaturze obcej postać nie jest jednak aż tak rozpoznawalna. W przekładzie do jego imienia dodano „kniaź”, co ułatwia czytelnikowi zrozumienie kim była ta osoba. To jednak, czy polski czytelnik będzie znał szerszy kontekst historyczny, zależy od wiedzy czytelnika.

Wyjaśnienia dodano również do fragmentu o zabytku kulturowym:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>[...] то, вилізши на київські горби (розваливши по дорозі кілька поверхів старих кам'яниць, аби не заступали їм виду на Софію!), влаштувати на гробі Ярослава свій переможний бенкет нових номадів [...] (Zabużko 2009: 334).</p>	<p>[...] to wdrapać się na kijowskie wzgórza (burząc po drodze kilka piętér starych kamienic, żeby nie zasłaniały widoku na sobór Sofijski) i urządzić na grobie Jarosława Mądrego zwycięską ucztę nowych nomadów [...] (Zabużko 2012:279).</p>

W tym fragmencie wymieniono kilka faktów historycznych, jest również mowa o kniazu kijowskim Jarosławie Mądrym. Jego postać jest dobrze znana ukraińskim czytelnikom, ale aby polski czytelnik również zrozumiał o kim mowa, w tłumaczeniu do jego imienia dodano „Mądry”.

Jarosław Mądry zbudował sobór Sofijski, który był główną cerkwią Rusi, a obecnie jest jednym ze słynnych zabytków architektury Ukrainy, o którym również wspomina się w tekście. Skróconą nazwę soboru „Sofia” przetłumaczono jako „sobór Sofijski”.

Opisowy sposób tłumaczenia wykorzystano również w poniższym fragmencie:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] що, хіба не пам'ятає наша стара тусовка (та тільки де вона тепер, гай-гай...), як рідний правнук самого Миколи Міхновського [...] (Zabużko 2009: 29).	[...] też niczego nie dowodziło – chyba nie zapomniało jeszcze nasze stare towarzystwo (tylko gdzie ono teraz jest, ho ho...), jak rodzony prawnik samego Mykoły Michnowskiego, tego radykała niepodległościowca [...] (Zabużko 2012: 27).

Tu wspomniano postać Mykoły Michnowskiego, ideologa ukraińskiego nacjonalizmu, który jest znaną postacią w ukraińskiej historii oraz autorem broszury *Самостійна Україна (Niepodległa Ukraina)* (1900), w której uzasadnia potrzebę całkowitej niepodległości Ukrainy. W tym okresie Ukraina była podzielona pomiędzy Imperium Rosyjskim a Austro-Węgrami. Nazwisko Michnowskiego zostało przetłumaczone w sposób opisowy, dodano jednak słowa „tego radykała niepodległościowca”. W porównaniu do innych postaci historycznych wspomnianych w utworze, jego nie mniej ważne nazwisko nie zostało opatrzone komentarzem. Można wytłumaczyć to w ten sposób, że ze względu na objętość powieści, tłumaczka starannie wybierała nazwiska oraz realia, do których warto dodać komentarz, z tego względu, że niektóre nazwiska odnoszą się do szerszego kontekstu, który bez komentarza, zostałyby pominięty przez czytelnika. W sytuacji tłumaczenia odwołania do nazwiska Mykoły Michnowskiego, rozwiązaniem stał się opisowy sposób, który mniej więcej wyjaśnia kim był Michnowski, co jest wystarczające dla tego fragmentu.

W innym fragmencie bohaterowie wspominają motyw ze znanego ukraińskiego filmu oraz nazwisko reżysera i aktora Iwana Mykołajczuka:

<p>Oryginał:</p> <p>І все-таки, — каже Адька, вперто крутячи головою, мов проганяє муху, що дзижчить усередині, — я його десь бачив, їй-богу... — Ти прямо як Миколайчук у „Пропалій грамоті”: слухай, каже, де я тебе бачив?... (Zabużko 2009: 273).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>A jednak – powtarza Adik, uparcie kręcąc głową, jakby odganiał brzęczącą w środku muchę – słowo daję, że gdzieś go już widziałem... – Oj, zaczynasz jak Mykołajczuk w <i>Propalej hramocie*</i>, pamiętasz ten film: „Słuchaj, powiada, gdzieżem ja cię widział?” (Zabużko 2012: 229).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Iwan Mykołajczuk (1941–1987) – wybitny i bardzo popularny ukraiński aktor, reżyser, scenarzysta. <i>Propala hramota</i> (Zaginione pismo) – komedia z 1972 roku, reż. Borys Iwczenko, na motywach wczesnych utworów Mikołaja Gogola, po dziś dzień jeden z ulubionych ukraińskich filmów.</p>
--	--

Daryna zauważa, że Adrian mówi podobnie do aktora z filmu *Пропала грамота* (*Propala hramota*) (*Zaginione pismo*) znanego reżysera Borysa Iwczenka. Jest to popularny i lubiany przez Ukraińców film – o czym świadczy to, że zajmuje 12 miejsce na liście 100 najlepszych filmów w historii ukraińskiego kina⁴¹. *Propala hramota* jest ważnym elementem ukraińskiej kultury. W przypadku pominięcia aluzji do tego filmu, część ważnej informacji mogłaby pozostać niezauważona przez polskiego czytelnika. Nazwa została opatrzona komentarzem, w którym wyjaśniono kim był Mykołajczuk, a także, że komedia jest na motywach utworu Mikołaja Gogola.

⁴¹ Głosowanie zostało przeprowadzone przez ukraińską państwową instytucję filmową Centrum Dowżenki w 2021 roku. Ranking filmów jest zamieszczony na stronie internetowej Dovzhenkocentre-org.

Komentarzami zostały opatrzone inne nazwiska:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] а як свобода таки грянула, та ще й так, як ніхто не сподівався, то іно й годеи виявився, що хвастати перед студентами дружбою з покійними Грицюком і Тетяничем [...] (Zabużko 2009: 398).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>[...] a kiedy jutrenka swobody wreszcie zabłysła, i to tak, jak nikt się tego nie spodziewał, okazał się zdolny jedynie do wygłaszania przed studentami przechwałek o przyjaźni ze świętej pamięci Hryciukiem i Tetianyczem [...] (Zabużko 2012:334).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Mychajło Hryciuk (1929–1979) – oryginalny ukraiński rzeźbiarz, współautor pomnika Tarasa Szewczenki w Moskwie, przez władze Ukrainy radzieckiej pomijany milczeniem, znajdował się w centrum niezależnego kijowskiego życia artystycznego.</p> <p>Feodosij Tetianycz (1942–2007) – malarz, grafik, performer, barwna postać kijowskiego życia artystycznego przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku.</p>
--	---

Adrian wspomina o znajomym ze studiów, jego przyjaźni z rzeźbiarzem Mychajłem Hryciukiem oraz artystą Feodosijem Tetianyczem, którzy byli znani w kijowskim świecie artystycznym. Komentarze do nazwisk zawierają niezbędne dla polskiego czytelnika informacje.

W innym fragmencie wspomniano o innych dobrze znanych ukraińskich artystach, których spotkał tragiczny los:

<p>Oryginał:</p> <p>Рік був, знаєте, переломовий — уже пройшла хвиля арештів, Заливаха сидів, Горську вбили, купу людей повиключали зі Спілки, повносили в чорні списки, — а Нінель же звикла до комфорту, до статусу, бути жінкою гнаного й голодного абстракціоніста їй аж ніяк не всміхалося (Zabužko 2009: 427).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Rok był, rozumie pani, przełomowy, przeszła już fala aresztów, Załywacha siedział, Horską* zabili, masę ludzi wyrzucili ze Związku, wpisali na czarne listy – a Ninel przywykła przecież do komfortu, do statusu, bycie żoną represjonowanego i głodnego abstrakcjonisty ani trochę jej się nie uśmiechało (Zabužko 2012: 375).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Opanas Załywacha (1925–2007) – ukraiński malarz, znany obrońca praw człowieka z lat sześćdziesiątych, w latach 1965–1970 odsiadywał w obozie karnym wyrok „za agitację i propagandę antyradziecką”;</p> <p>Ała Horska (1929–1970) – ukraińska malarka, artystka, znana obrończyni praw człowieka, zamordowana w 1970 roku w do dziś niewyjaśnionych okolicznościach.</p>
---	--

Bohater o przydomku Łysy, opowiada o jednej z fal aresztowań w latach 60. i 80. XX wieku. Przedstawiciele opozycji politycznej, do której należeli Opanas Załywacha i Ała Horska, zostali uwięzieni lub zamordowani przez władze radzieckie. W komentarzu opisano los artystki oraz malarza, a także wspomniano, że są to znani obrońcy praw człowieka. Horska była jedną z założycielek ruchu lat 60. – „szistdesiatnyky”, do którego należał Załywacha.

O liderze „szistdesiatnykiw” Iwanie Dziubie oraz represjonowanym przez władze radzieckie Mykołe Łukaszu napisano poniżej:

<p>Oryginał:</p> <p>Знаєш, як покійний Лукаш говорив, той, що замість Дзюби сісти хотів, але Дзюба покався, а Лукаша звідусюди поперли (Zabużko 2009: 803).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Wiesz, jak świętej pamięci Mykoła Łukasz mawiał, ten, co zamiast Iwana Dziuby chciał iść siedzieć, ale Dziuba złożył samokrytykę, a Łukasza zewsząd powyrzucali (Zabużko 2012:682).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Mykoła Łukasz (1919–1988) – wybitny ukraiński tłumacz, poliglota, w życiu codziennym, jak powiadają, człowiek niezaradny. Represjonowany za udzielenie poparcia Iwanowi Dziubie (ur. 1931), jednemu z liderów pokolenia lat sześćdziesiątych, po opublikowaniu jego broszury <i>Internacjonalizm czy rusyfikacja?</i></p>
--	---

Komentarz do nazwiska zawiera obszerną informację: wyjaśnia kim był Iwan Dziuba (w przekładzie do jego nazwiska dodano imię) oraz o ważnej publikacji książki *Internacjonalizm czy rusyfikacja?* Książka jest znana z tego, że zawiera negatywną krytykę działań władzy radzieckiej, została więc określona jako antyradziecka. Iwan Dziuba był prześladowany przez KGB oraz trafił do więzienia kilka lat po publikacji. O tej sytuacji wspomina jeden z bohaterów. Mykoła Łukasz (w przekładzie do jego nazwiska dodano imię) już będąc znanym tłumaczem, publicznie poparł Dziubę oraz wyraził zgodę na odbycie zamiast niego wyroku. Wydawnictwa zawiesiły z Łukaszem współpracę. Mimo tego, że Dziuba odbył wyrok i wrócił do swojej działalności, Łukasz wciąż był wygnańcem, i dopiero kilka lat przed jego śmiercią Związek Pisarzy Ukrainy wznowił z nim współpracę. O Dziubie oraz sytuacji życiowej Łukasza wspomniano w powieści, komentarz tu dodano dlatego, żeby ten szerszy kontekst nie ominął polskiego odbiorcy.

Poniżej przypis dolny dodano do nawiązania do nazwiska radzieckiej rzeźbiarki:

Oryginał: Авжеж, така обріже, думає Адріан, не без інтересу розглядаючи цю мухінську колгоспницю в менопаузі (Zabużko 2009: 679).	Tłumaczenie: A pewnie, taka to obetnie, myśli Adrian, nie bez zaciekawienia przyglądając się tej muchinowskiej kolchoźnicy w menopauzie. (Zabużko 2012: 573). Komentarz dolny: Wiera Muchina (1889–1953) – radziecka rzeźbiarka. Jej najświetniejsze socrealistyczne dzieło <i>Robotnik i kolchoźnica</i> (1937) zostało symbolem studia filmowego Mosfilm.
---	--

Adrian planuje zakup płócien u klientki. W celu jej scharakteryzowania porównuje ją pogardliwie do kolchoźnicy przedstawionej na pomniku radzieckim. Komentarz dolny wyjaśnia tę aluzję, ponieważ polski odbiorca może nie znać rzeźbiarki i tego dzieła.

4.3.2. Imiona postaci literackich

W tekście przekładu komentarz dolny dodano do dwóch imion postaci literackich, natomiast inne imiona transliterowano. Poniższy fragment zawiera nawiązanie do poematu Szewczenki:

Oryginał: [...] коли посувалися мокрим уранішнім лісом по незнайомому терену, йшли гусаком, їх було п'ятеро, трохи забагато, то	Tłumaczenie: [...] kiedy szli przez mokry poranny las po nieznanym terenie, szli gęsiego, było ich pięciu, trochę za dużo, to ten smagły ze
---	---

<p>той темновидий есбіст із проваленими щоками, „Стодоля”, наполіг узяти з собою аж двох охоронців, стало б і одного! (Zabużko 2009: 187).</p>	<p>Służby Bezpieczeństwa, z zapadniętymi policzkami, „Stodola”, uparł się, żeby zabrać aż dwóch do ochrony – jednego byłoby dosyć! (Zabużko 2012: 156).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Stodola – pseudonim wzięty od Kozaka Nazara Stodoli, tytułowego bohatera poematu historycznego Tarasa Szewczenki.</p>
--	---

Zabużko wybierając imię bohaterowi wykorzystuje nawiązanie do postaci w poemacie Tarasa Szewczenki *Nazar Stodola*, którego fabuła jest oparta na trójkącie miłosnym, analogicznie do *Muzeum...* W tym fragmencie wspomniano o bojowniku pod pseudonimem „Stodola” – jest on rywalem głównego bohatera powieści Adriana Ortyńskiego. Do nazwy własnej dodano komentarz dolny, w którym wyjaśniono odwołanie do poematu. Rozpoznanie aluzji należy do czytelnika, który potencjalnie może poznać fabułę *Nazara Stodoli* w polskim przekładzie oraz zrozumieć, dlaczego wybrano ten pseudonim.

W poniższym fragmencie komentarz dodano do nazwiska Buchałow:

<p>Oryginal:</p> <p>– Вітання від кого?</p> <p>– Бухалов, – нарешті розколюється й називає себе друга ігуана, і це звучить несподівано інтимно [...] (Zabużko 2009: 266).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>– Pozdrowienia od kogo?...</p> <p>– Buchałow. – W końcu tamta iguana łamie się i podaje swoje nazwisko, i brzmi to nadspodziewanie intymnie [...] (Zabużko 2012: 223).</p> <p>Komentarz dolny:</p>
--	---

	Buchat' (ros.) – pić na umór; Buchałow – Opój, Pijus, Pijaczyński.
--	--

Komentarz dodano do nazwy własnej, ze względu na trudność z jej przekładem. W przypisie dolnym wytłumaczono skojarzenia w języku rosyjskim oraz możliwe odpowiedniki przekładu na polski. Polski ekwiwalent nie zawiera podobnej dodatkowej konotacji takiej, jak rosyjskie slangowe słowo „buchat”, od którego utworzono nazwisko. Prawdopodobnie dlatego, tłumaczka zostawiła nazwisko Buchałow w przekładzie.

4.3.3. Nazwy restauracji, sklepów, targów etc.

W poniższym fragmencie przedstawiono wspomnienia antykwariusza Adriana z realiów codziennego życia w czasach ZSRR. Fragment zawiera nazwy własne, tłumaczenie których przeanalizuję poniżej:

Oryginal:	Tłumaczenie:
<p>Якби я коли-небудь схотів відкрити ресторан, то тільки суворе „ностальджи” а-ля вісімдесяті, і назвав би належно — „Столова”, або „Общепит”, або, в крайньому разі, „У Щербицького”, — і то, прошу панства, без понтів, без вульгарних фальсифікацій на кшталт „Сільпо”, де від сільпо ж ні фіґа, крім назви, а — почесному, з достеменним збереженням усіх археографічних подробиць (Zabužko 2009: 169).</p>	<p>Gdybym kiedyś miał otwierać restaurację, to tylko skrajnie nostalgiczną, à la lata osiemdziesiąte, i nazwałbym ją odpowiednio – Jadłodajnia albo Stołówka pracownicza, albo, w ostateczności, U pierwszego sekretarza – i to, proszę szanownych państwa, bez jaj, bez wulgarnych fałszerstw w rodzaju sieci supermarketów Silpo, gdzie po spółdzielni rolniczej ślad nie pozostał (oprócz nazwy) – tylko uczciwie, ze starannym</p>

	odtworzeniem wszystkich archeograficznych szczegółów [...] (Zabużko 2012: 40-141).
--	--

Adrian zastanawia się nad przykładową nazwą lokalu gastronomicznego w stylu lat osiemdziesiątych, gdzie można zjeść posiłek tanio i szybko – „Столова” przetłumaczono jako „Jadłodajnia”. Inną ogólną nazwę „Общепит” (skrót od ros. „общественное питание”) także można wykorzystywać na oznaczenie stołówki, przetłumaczono przy pomocy ekwiwalentu funkcjonalnego jako „Stołówka pracownicza” (uwzględniono jedną z funkcji „общепиту” – zaopatrzenie jedzeniem pracowników fabryk). Nazwa lokalu gastronomicznego „У Щербицького” jest odwołaniem do nazwiska działacza komunistycznego, i przetłumaczono to przy pomocy generalizacji „U pierwszego sekretarza”. Polski czytelnik może nie wiedzieć kim jest Szczerbycki, dlatego w tłumaczeniu jego nazwisko zostało opuszczone, pozostawiono tylko nawiązanie do stanowiska, które obejmował. Z kontekstu wynika, że zadaniem głównego bohatera było wymyślenie nazwy, która wywołałaby skojarzenia z latami osiemdziesiątymi. Stosowanie przez tłumaczkę generalizacji odpowiada temu zamysłowi, a mianowicie, nawiązuje do tamtego okresu. Ograniczono w ten sposób ryzyko ewentualnego niezrozumienia nazwiska przez czytelnika, który mógłby nie wiedzieć kim jest Szczerbycki. Jednocześnie udało się jednak zachować aluzję. Poniesiona strata może polegać na pominięciu pewnych dodatkowych skojarzeń, które niesie ze sobą nazwa własna. Nazwę popularnej sieci sklepów „Silpo” przetłumaczono w sposób opisowy „sieć supermarketów Silpo”, a pochodzi ona od skrótu ros. „сельское потребительское общество” (prawdopodobnie ta informacja nie jest znana polskiemu czytelnikowi). Główny bohater zauważa, że nic z tej nazwy nie pozostało, dlatego tłumaczka dodaje wyjaśnienie, że to „spółdzielnia rolnicza”. W ten sposób polski czytelnik zrozumie do czego nawiązuje bohater utworu.

Opisując działalność jednego z przedstawicieli ukraińskiego nacjonalizmu Mykoły Michnowskiego, bohater przypomina o miejscach na Chreszczatyku, gdzie bywał ten działacz polityczny:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] на початку 1990-х ошивався по тодішніх хрещатицьких „демократичних” точках, нині покійних „Ямах” і „Кулінарках”, переконаним „істинно русским человеком”, ще й російські монархічні стішки власного виробу там, пригадується, декламував? (Zabużko 2009: 29).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>[...] na początku lat dziewięćdziesiątych błąkał się po ówczesnych „demokratycznych” barach i kawiarniach na Chreszczatyku, świętej już pamięci Jamach i Kulinarach, jako „stuprocentowy russkij czelowiek”, do tego rosyjskie wierszyki monarchiczne własnej produkcji tam, zdaje się, deklamował? (Zabużko 2012: 27).</p>
--	---

Do grupy antroponomów należą też nazwy restauracji „Jamy i Kulinarki”, które zostały przetranskrybowane. W tym fragmencie „точка”, potocznie oznacza jakieś miejsce, co przetłumaczono w opisowy sposób jako „bary i kawiarnie”. Przymiotnik „хрещатицький” utworzony od nazwy głównej alei Kijowa, w przekładzie zamieniono na samą nazwę tej alei – „Chreszczatyk”, ponieważ zachowanie przymiotnika byłoby mało czytelne dla odbiorcy.

Komentarzem dolnym w tekście została opatrzona nazwa targu w Kijowie:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] якийсь чернець чи боярин, сутемне од часу обличчя того типово українського, добре прописаного, але водночас м'якого, як у старих горах, рельєфу, що його й досі легко впізнати, наприклад, між дядьків на Бессарабці, і тільки очі, незворушно-темні, набрякли всезнаттям [...] (Zabużko 2009: 20).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>[...] jakiś mnich czy bojar, zmroczniała od upływu czasu twarz o tej typowo ukraińskiej, wyrazistej, ale równocześnie miękkiej jak w starych górach rzeźbie, którą i dziś jeszcze łatwo odnaleźć na przykład wśród handlujących na kijowskiej Besarabce, i tylko oczy, nieporuszenie ciemne, nabrzmięte wszechwiedzą [...] (Zabużko 2012: 19).</p>
--	--

	<p>Komentarz dolny:</p> <p>Besarabka – Targ Besarabski, kryty targ w Kijowie, na południowo-zachodnim końcu centralnej ulicy – Chreszczatyku.</p>
--	--

Besarabka – potoczna nazwa krytego targu w Kijowie (co zaznaczono w komentarzu) oraz części dzielnicy wokół placu Besarabskiego. Jest to znane, historyczne miejsce, dlatego ukraiński czytelnik rozpozna toponim. Dla polskiego odbiorcy nazwa została przetłumaczona opisowo „на Бе́сарабці” jako „na kijowskiej Besarabce” – dodano w ten sposób wyjaśnienia dotyczące miejsca. Przekład zachowuje element obcości oraz uzupełnia wiedzę czytelnika docelowego.

Nazwy własne w tekstach literatury pięknej pełnią różne funkcje: stylistyczną, emotywną, identyfikacji, charakteryzującą. Podczas przekładu, część tych funkcji może zniknąć. Badacze zauważają, że Zabużko często wykorzystuje w swoich tekstach nazwy aluzyjne, które odsyłają czytelnika do szerszego kontekstu kulturowego (filozofii, mitologii, literatury, historii). Tłumacz musi również posiadać odpowiednią wiedzę, aby te nazwy rozpoznać. Przed rozpoczęciem przekładu powinien też przeanalizować, jakie funkcje spełniają oraz odpowiednio dobrać techniki.

Nazwy własne w przekładzie zwykle zostają transliterowane/transkrybowane, kalkowane lub zastąpione przy pomocy uznanego ekwiwalentu, który pełni podobną lub taką samą funkcję. Powyżej wymienione sposoby są również stosowane w *Muzeum...* Zwróciłam szczególną uwagę na przykłady, przekład których potrzebował większej uwagi od tłumaczki oraz transliteracja lub transkrypcja nie byłyby w tych fragmentach wystarczającymi, ponieważ wiedza odbiorców przekładu różni się od wiedzy, którą dysponują czytelnicy tekstu oryginalnego.

Tłumaczka wyróżnia antroponimy, które należy dokładniej wyjaśnić polskiemu czytelnikowi przy pomocy komentarza, ponieważ odbiorca może nie posiadać odpowiedniej wiedzy i nie zauważy odwołania do szerszego kontekstu kulturowego.

Przeanalizowałam 26 antroponimów, wśród nich imiona postaci literackich. Poniżej zaznaczam techniki (a także ich połączenia) przy pomocy których zostały przetłumaczone: ekwiwalent uznany – 5, ekwiwalent uznany oraz przypis tłumacza – 17, tłumaczenie

opisowe (lub dodanie słowa wyjaśniającego w tekście) – 4. Do antroponimów dodano najczęściej komentarzy dolnych. W tej grupie znaleźli się znani ukraińscy pisarze, artyści, postacie historyczne, filmowe. Podczas przekładu imion postaci literackich uwzględniono dodatkową semantykę oraz odwołania. W powieści tylko dwa imiona bohaterów zostały opatrzone przypisem dolnym. Komentarze zawierają niezbędne informacje, które uzupełniają ewentualne luki w wiedzy odbiorcy. Są dodane tylko w sytuacji, jeżeli podobnego efektu nie udałoby się odtworzyć przy pomocy innych technik (np. kiedy autorka kieruje czytelnika do szerszego kontekstu, jak w przypadku odniesień do postaci historycznych czy artystów itp.). Pozostałe nazwy własne zostały przeniesione (transliterowane/transkrybowane) do tekstu lub zastąpione ekwiwalentem.

Można zauważyć, że tłumaczka przeanalizowała funkcję nazw własnych i jakie skojarzenia one wywołują u ukraińskich czytelników, starając się uzyskać podobny efekt w przekładzie oraz dobrać odpowiednie techniki tłumaczenia.

Poddałam analizie 9 przykładów, które należą do podgrupy zawierającej nazwy restauracji, sklepów, targów etc. Przetłumaczono je przy pomocy technik: ekwiwalent funkcjonalny – 1, barbaryzm oraz przypis tłumacza –1, tłumaczenie kontekstualne – 1, tłumaczenie opisowe – 6.

W tej podgrupie najczęściej wybranym sposobem jest sposób opisowy. Umożliwia on objaśnienie niektórych elementów kulturowych oraz pozwala uniknąć dodawania przypisów poza tekstem.

Analizując wybrane nazwy własne można zauważyć, że zdaniem tłumaczki, pomimo bliskości kulturowej i geograficznej, polski czytelnik nie będzie znał kontekstu kulturowego dotyczącego ukraińskiej (w niektórych sytuacjach rosyjskiej) sztuki, literatury czy historii, dlatego najczęściej to w tych podgrupach dodano komentarze. W przypadku pozostałych nazw, wystarczającymi były drobne wyjaśnienia w tekście. Tłumaczka częściej decydowała się na sposoby przekładu polegające na zachowaniu „zanurzenia” w kulturze ukraińskiej (strategie egzotyżacji), pozostawiła wiele elementów kulturowych oraz starała się uniknąć zacierania obcości podczas przekładu.

4.4. Realia asocjatywne

W tekście *Muzeum...* znajdziemy wiele cech utworu postmodernistycznego, w tym wykorzystanie cytatów jako grę autora z czytelnikiem. Pisarka stworzyła oryginalne, intertekstualne tło artystyczne, w którym cytaty i aluzje aktywują emocje i poszerzają wyobraźnię. Cytaty w powieści są rodzajem intelektualnej gry, służą do nawiązania relacji „autor – bohater – czytelnik”. Aluzje oraz odwołania literackie wskazują na charakter oraz stan emocjonalny bohaterów. W swojej twórczości Zabużko odwołuje się do obrazów właściwych kulturze ukraińskiej, do bogactwa językowego oraz wątków fabularnych z twórczości poprzedników i współczesnych pisarzy, znanych ukraińskiemu czytelnikowi.

Muzeum... jest też pełne aluzji, są w nim odwołania do fabuł znanych utworów z wcześniejszych epok, nie tylko na poziomie językowym, ale też obrazowym oraz kompozycyjno-fabularnym. Przykładem może służyć nazwisko głównej bohaterki Daryny – Hoszczyńska, które jest odwołaniem do dramatu Łesi Ukrainki *Błękitna Róża* (kluczowa bohaterka też nosi to nazwisko). Obie kobiety mają podobne charaktery, są wykształcone i silne, mają własne poglądy i nie obawiają się ich wyrażać. Daryna jest prezenterką programu telewizyjnego „Latarnia Diogenesa” i podobnie do greckiego filozofa z Synopy – szuka prawdy. W *Muzeum...* istnieje wiele takich przykładów. Autorka wykorzystuje różne relacje intertekstualne, rozszerzając tekst o cytaty i aluzje, tworząc interakcje między częściami utworu. Skupię się właśnie na sposobach tłumaczenia aluzji oraz cytatów, a także na wyzwaniach, które stanęły przed tłumaczką.

Chciałam zwrócić szczególną uwagę na aluzję do ukraińskiej kultury ludowej oraz kultury trzeciej (do dzieł muzycznych, przedmiotów o charakterze artystycznym, folkloru, tradycji etc.).

W swojej twórczości, Zabużko łączy współczesne trendy literackie z folklorem i mitologią. Pisarka wykorzystuje znane motywy ludowe, zarówno na poziomie obrazów w tekście, jak w fabule całego tekstu, jak na przykład w opowiadaniu *Bajce o kalinowej fujarce*. W tekście *Muzeum...* zostały również wykorzystane odwołania do tej tradycji. Odniesienia w tej grupie mają funkcję artystyczną oraz charakterologiczną, dodają sytuacjom dodatkowe obciążenie semantyczno-stylistyczne.

Jeden z głównych bohaterów powieści, bojownik UPA Adrian Ortyński, przebywając w kryjówe, przypomina sobie słowa piosenki łemkowskiej „Ked mi przszła karta”:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Адріанові все вчувалося в цяпотінні води по бляшанках, підставлених під вентиляційні продухи, кілька настійно повторюваних нот того самого жалібного мотиву — „ніхто не заплаче, ні-і-і отець, ні мати”, ре-ля-ре-мі-фа-а-мі, — і на серці шкребло, „лиш за мнов запла-чуть три дівча-ті”, цього ще бракувало, думати, хто за тобою заплаче, коли й ти отак згинеш! — він знав, що й інші почуваються так само [...] (Zabużko 2009: 211).</p>	<p>Adrian nieustannie słyszał w dzwonieniu wody o blaszanki, podstawione pod otwory wentylacyjne, kilka powtarzających się w kółko nut tego samego żałobnego motywu – nicta ne zapła-ace, ni-i-i oteć ni matka, re-la-re-mi-faa-mi – i serce się ściszało, łem za mnou zapłacut try diwczatka, jeszcze tylko tego brakowało, myśleć, kto po tobie zapłacie, kiedy sam tak zginiesz! – wiedział, że pozostali czują się tak samo [...] (Zabużko 2012: 176).</p>

W piosence opisano historię chłopca-dezertera, który otrzymał wezwanie do wojska, lecz poprosił ojca, żeby ten poszedł zamiast niego. Podmiot liryczny wspomina dziewczęta, które będą za nim płakać. Piosenka ma żałobny motyw, co zaznaczono również w tekście powieści. W utworze pełni on funkcję artystyczną, odpowiednio uzupełnia sytuację, tworząc smutną atmosferę. W tym fragmencie przetłumaczono cytaty dosłownie z drobnymi modyfikacjami. Ten sposób pomaga pozostawić we fragmencie obcość. W przekładzie została zachowana funkcja artystyczna oraz dodano charakterystyczną dla Łemków partykułę łem, która jest nieobecna w ukraińskiej wersji powieści, lecz pojawia się w innych wariacjach piosenki.

W innym fragmencie Adrian słyszy na weselu popularną ukraińską pieśń ludową o Kozaku i nieszczęśliwej miłości. Dziewczyna, w której się kochał, bierze ślub z innym. Ta piosenka przypomina Adrianowi jego sytuację miłosną: on jest od dawna zakochany w bojownicze Helce, która planuje ślub z innym – Stodołą. Adrian żywi uczucia do kobiety, jednak nie może stanąć między nimi, bo zawdzięcza życie Stodole:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>[...] так буває зі свіжою раною: в який бік не повернись, а все її об щось зачепиш, застогнеш крізь зуби — “А вже з тої криниченьки орли воду п’ють, а вже тую дівчиноньку до шлюбу ведуть” [...] Не тямив, як роздавив у жмені шкляного пугаря, аж тоді завважив, коли кров, закрашена узваром, потекла в рукав і довкруги знявся рейвах — „Ой жаль-жаль, непомалу, любив дівчину змалу — любив дівчину змалу, любив та й не взяв” [...] (Zabužko 2009: 475).</p>	<p>[...] tak bywa ze świeżą raną: w którą stronę się obrócić, zawsze nią o coś zaczepi, do jęku przez zęby – „A już z tamtej studni-źródła piją orły wodę, a już dziewczę to jedyne do ołtarza wiodą” [...] Nie spostrzegł, jak zgniótł w garści szklany kielich, zauważył dopiero, gdy krew, zabarwiona napojem, pociekła do rękawa, a wokół niego zawirowało zamieszanie – „Żal okrutny serce kraje, przed ołtarzem miła staje, i nie moja już” (Zabužko 2012: 398).</p>

W przekładzie cytaty zostały zachowane z odpowiednim rymem „А вже з тої криниченьки орли воду п’ють, а вже тую дівчиноньку до шлюбу ведуть” przetłumaczono jako „A już z tamtej studni-źródła piją orły wodę, a już dziewczę to jedyne do ołtarza wiodą”, oraz „Ой жаль-жаль, непомалу, любив дівчину змалу — любив дівчину змалу, любив та й не взяв” – „Żal okrutny serce kraje, przed ołtarzem miła staje, i nie moja już”. Pierwszy cytat jest przetłumaczony dosłownie, drugi – z modyfikacją. W przekładzie te elementy także przypominają piosenkę oraz oddają podobny nastrój, więc ich funkcja w tekście została zachowana.

Inny fragment dotyczy Adriana Watamaniuka, partnera Daryny Hoszczyńskiej, antykwariusza mieszkającego w Kijowie w latach 2000, który w snach widzi życie bojownika UPA – Adriana Ortyńskiego. Bohater rozmawia z ojcem przez telefon o siostrze jego babci Olenie (ta sama Helka, w której był zakochany Adrian Ortyński). Ojciec opowiada synowi o dzienniku bojowniczkim UPA Ołeny i o próbie deszyfrowania zapisów, a także historię lekarza spod Sambora. W tym momencie antykwariusz przeżywa retrospekcję wydarzeń ze snu o Ortyńskim:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] „А я хлопець з-під Самбора, батько вмерли, мати хвора, співаю, гуляю, як холера...” — вистрілює мені в голові непристойним рядком, що його тут-таки перекриває автоматна черга, — га га, а що, псю мать, не вцілив? [...] (Zabużko 2009: 661).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>[...] „Bo ja chłopiec spod Sambora, tato umarł, mama chora, i śpiewam, i tańczę, jak cho-le-ra...” – wystrzeliwuje mi w głowie nieprzyzwoita śpiewka, natychmiast przerwana przez serię z automatu – ha, ha, a co, psiamać, spudłowałaś? [...] (Zabużko 2012: 557).</p>
---	---

Są tutaj przytoczone słowa żartobliwej ukraińskiej piosenki ludowej, która u czytelnika ukraińskiego może wywołać pewne asocjacje, w przeciwieństwie do polskiego odbiorcy. W tym przykładzie nie jest możliwa zamiana fragmentu pieśni lub jej pominięcie, ponieważ jest częścią ciągu skojarzeń z nazwą miasta. Tu słowa zostały dosłownie przetłumaczone. Funkcja cytatu (który jest określony jako nieprzyzwoita śpiewka) w tekście docelowym nie została zmieniona, chociaż nie wywołuje dodatkowych skojarzeń.

W innej części powieści Adrian wspomina utwór muzyczny, którą śpiewała mu babcia Lina, siostra Ołeny:

<p>Oryginał:</p> <p>Саме вона мені в дитинстві співала перед сном — співати вона вмiла незгірше од мами, правда, пісні були все якісь неколискові, трагічні, одну потім я впізнав, коли її Жданкін у вісімдесят дев'ятому заспівав на „Червоній Руті” – „чорна рілля ізорана і кулями засіяна, ге-ей, гей!”, — ніби бабця, сидячи коло мого дитячого ліжечка, когось оплакувала [...] (Zabużko 2009: 384).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>To właśnie ona w dzieciństwie śpiewała mi na dobranoc – śpiewała wcale nie gorzej niż mama, chociaż jej pieśni nie przypominały kołysanek, zawsze były tragiczne, jedną potem rozpoznałem, kiedy ją Żdankin w osiemdziesiątym dziewiątym zaśpiewał na festiwalu „Czerwona Ruta” – „czarna ziemia zaorana i kulami wnet obsiana, he-ej, hej!” – jakby babcia, siedząc przy moim dzieciennym łóżeczku, kogoś opłakiwała [...] (Zabużko 2012: 322).</p>
---	--

W tym fragmencie zaprezentowana została słynna ukraińska pieśń ludowa z dziejów Kozaków. Stała się ona znana po tym, jak dodano ją do ścieżki dźwiękowej filmu Borysa Iwczenki „Propała hramota” (o którym autorka też wspomina w innych miejscach w tekście). Wykonywał ją także Wasyl Żdankin na znanym festiwalu „Czerwona Ruta”, o czym opowiada bohater. Tłumaczenie cytatu jest dosłowne. Ze względu na kontekst, nie jest możliwy inny sposób przekładu np. ekwiwalent kulturowy.

W innym fragmencie bojownik UPA Adrian ironicznie przypomina piosenkę podobną do kołomyjki⁴²: „А як я був молодийкий, кохав вісімнайцять: Штири дівки, дві жидівки, молодиць дванайцять”, jej tekst może nieco się różnić od oryginalnego:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>В грудях нагадав про себе знайомий біль, і він сполошився й пустив її ноги: на псю маму, теж знайшовся герой аманти!.. Каліка недокладений, тьху. Ще мить — і почув би до неї неприязнь, як до тамтої рудої дівки. Мав я любку, мав я другу, та ще й чотирнайцять — штири дівці, дві жидівці, молодиць п'ятнайцять... Все, кобіто. Язда назад (Zabużko 2009: 220).</p>	<p>W piersiach przypomniał o sobie znajomy ból; spłoszył się i puścił jej nogi: psia twoja mać, też się znalazł gieroj ars amandi!... Kaleka niedobity, fuj. Jeszcze chwila i poczułby do niej odrazę, jak do tamtej rudej dziwki. Tu kochanka, tam kochanka, jeszcze ze czternaście – dziewuszcзки, Żydóweczki, żoneczek piętnaście... Fajrant, kobito. Jazda nazad (Zabużko 2012: 184).</p>

Polski czytelnik nie będzie kojarzył tego tekstu, więc odbiór tego fragmentu będzie się różnił. Tłumaczenie nie jest dosłowne, zdecydowano się dodać modyfikacje kontekstualne, zachowano cechy cytatu, motyw piosenki oraz rytm.

Oksana Zabużko wykorzystuje w tekście również takie cytaty, które są znane w obu kulturach, a w kulturze przekładu są obecne ich odpowiedniki. W takich sytuacjach może znaleźć zastosowanie ekwiwalent. Są to na przykład cytaty z bajek dla dzieci: o Kozusze-

⁴² Kołomyjka – to tradycyjny gatunek ukraińskiej muzyki ludowej i taneczny, dwuwierszowa piosenka.

Kłamczusze, Kurce Riabej, czy o wilku i koźlątkach. Poniżej podano fragment z bajki Braci Grimm:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] котрий рік перебиваюся дріб'язком [...] як та Коза-дереза: бігла через місточок, вхопила кленовий листочок, бігла через гребельку, вхопила водиці крапельку, не бізнес, а сміх курам (Zabużko 2009:173).	[...] który to rok przerzucam drobnicę [...] jak ta kozucha-kłamczucha: biegła przez mosteczek, chwyciła jeden listeczek, biegła przez grobelkę, chwyciła wody kropelkę – śmiech pusty, nie biznes (Zabużko 2012: 144).

W przekładzie został wykorzystany ekwiwalent cytatu „бігла через місточок, вхопила кленовий листочок, бігла через гребельку, вхопила водиці крапельку” – „biegła przez mosteczek, chwyciła jeden listeczek, biegła przez grobelkę, chwyciła wody kropelkę”.

Inną grupę przykładów prezentują cytaty, które zostały zastąpione ekwiwalentem kulturowym, czasem odpowiednio zmodyfikowanym w celu ułatwienia percepcji tekstu.

Słowa popularnej patriotycznej piosenki ukraińskich powstańców „Lenta za lentoju” (ros. лента – taśma nabojoва) są kilkakrotnie wspomniane w powieści:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Херой, мля. Потомственный, стид сказати, вояка — лента за лентою набої подавай, український повстанче, в бою не відступай... (Zabużko 2009: 378).	Bohater, jasny gwint. Urodzony, wstyd powiedzieć, żołnierz – idziesz i liczysz naboje, ukraiński powstańcze, i nie wolno chybić... (Zabużko 2012, 317).

W przekładzie zastosowano ekwiwalent kulturowy, a mianowicie zmodyfikowaną zwrotkę „idziesz i liczysz naboje, i nie wolno chybić”, oryginał cytatu brzmi „idziesz i liczysz naboje – ostatnie trzy. I nie chybisz już – to wiesz”, pochodzi on z popularnej polskiej wojennej piosenki „Róża i bez”. W taki sposób aluzja jest czytelna dla polskiego odbiorcy,

który nie posiada wiedzy o piosenkach ukraińskich powstańców. W polskim tłumaczeniu cytat oddaje podobny nastrój.

W kolejnym fragmencie, podczas rozmowy telefonicznej Adriana z ojcem, bohater także odwołuje się do tego utworu. Ukraińska piosenka została przetłumaczona w inny sposób:

Oryginał:	Tłumaczenie:
— Може, ти не про те думаєш? То міг бути якийсь бабцін адоратор з дівочих літ, а тобі все лентя за лентою набої подавай... (Zabużko 2009: 661).	– Może nie od tej strony próbujesz? To mógł być jakiś babusiny adorator z dziewczęcych lat, a tobie nic, tylko szumi las... (Zabużko 2012: 557).

Podane cytaty nie są ściśle przywiązane do kontekstu, więc jest możliwe ich zastąpienie ekwiwalentem. Podczas tłumaczenia została dokonana zmiana obrazu, który w oryginale był wywołany u czytelnika. W przekładzie, przytoczenie zostało zamienione cytatem z polskiej pieśni patriotycznej „Oka”, z czasów II wojny światowej. Piosenka pojawia się też w serialu *Cztery pancerni i pies*. Założono, że będzie ona lepiej znana w kulturze docelowej niż cytat oryginału, a tekst pieśni wywoła odpowiednie skojarzenia z czasem wojny. W taki sposób intencje autorki zostały zachowane.

Zabużko odwołuje się w swoich tekstach do ludowych, starożytnych ukraińskich tradycji kulturowych. Cytat „щоб не погасло, гори-гори-ясно” odsyła czytelnika do zabawy dziecięcej (według jednej z wersji miała ona także znaczenie rytualne w czasach pogan). W tym kontekście cytat brzmi jak zaklęcie, dotyczy też pewnej magiczności (proroczy sen matki):

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] Дарочці прикро, що очі злипаються й вона ніяк не похопить, про що вони говорять, зостається тільки присмак чогось недосяжно таємничого й поважного — настільки поважного, що мама забула про	[...] Daruni jest przykro, że oczy się kleją i już nie zrozumie, o czym one mówią, pozostaje tylko posmak czegoś nieosiągalnie tajemniczego i poważnego tak poważnego, że mama zapomniała o Daruni i też coś mówi

Дарочку і теж щось говорить (стишеним голосом), ніби раз за разом підкидає в грубку нове поліно, щоб не погасло, гори-гори-ясно, а я знала, що дівчина буде, бо мені перед тим сон був... (Zabužko 2009: 794).	(ściszonym głosem), jakby raz za razem podrzucała do pieca kolejne polana, żeby nie wygasł, pal-się-ogniu-jasno: – „A ja wiedziałam, że będzie dziewczynka, bo miałam przedtem sen...” (Zabužko 2012: 674).
--	---

Ta gra jest popularna w Ukrainie, Białorusi i Rosji, dlatego w tekście przekładu wyrażenie zostaje zastąpione cytatem „pal się ogniu jasno” z harcerskiej piosenki, który na pewno zostanie rozpoznany przez polskiego czytelnika. Taka zamiana skojarzeń nie będzie zauważona przez czytelnika polskiego.

Cytat z piosenki o Kozakach, znanej piosenki ludowej „Їхали козаки із Дону додому” przetłumaczony został dosłownie. Został opisany tu inny rozwój wydarzeń, dotyczący nie ukraińskiej dziewczyny Hali, tylko Żydówki Chaji⁴³:

Oryginał:	Tłumaczenie:
„Ходи, Галю, з нами, з нами, козаками, краще тобі буде, як в рідної мами...” Колись давно вони співали цієї пісні на студентській вечірці, і Юзьо-філолог запевняв, просто-таки божився „на całego”, наче в первісній версії мала бути не „Галя”, а „Хая”, „шинкарочка молодая”, — і то вже аж згодом усна традиція переробила незвичне ім'я на фонетично подібне „своє”, знайоме... „Прив'язали Хаю до сосни косами...” Підманули,	„Chodźże, Halu, z nami, z nami Kozakami, lepiej ci tu będzie niż u własnej mamy...” Kiedyś, dawno temu, śpiewali to na wieczorku studenckim i Józio-filolog zapewniał, wprost zaklinał się „na sicher”, że w pierwotnej wersji musiała być nie „Hala”, tylko „Chaja”, „szynkareczka miła moja”, a dopiero później tradycja ustna przerobiła niezwykłe imię na fonetycznie podobne „swoje”, znajome... „Przywiązali Chaję warkoczem do sosny...” Oszukali, zabrali ze

⁴³ Istnieje kilka wersji związanych z rozwojem wydarzeń. W opublikowanym artykule *Хто вбив Галю? (Кто забил Халю?)* na portalu *Historyczna prawda* (Kobelski 2019) autor zaznacza, że wizerunek Kozaków został celowo zniszczony przez Związek Radziecki, a w oryginalnej piosence Kozacy nie znęcali się nad dziewczyną. Oksana Zabužko postanowiła przytoczyć inną wersję piosenki, w której Kozacy zabili Żydówkę. Autorka w tekście porusza również temat zagłady Żydów.

<p>забрали з собою — а потім прив'язали в лісі до сосни і підпалили сосну від самого низу. [...] „Хто в гаю ночує, хай мій голос чує...”. Яка в дійсності страшна пісня — тріщать дерева, і ти волаєш на поміч, а я нічим не можу тобі допомогти, дівчино [...]. „Ой ти, Хаю, Хаю молодая...”. Ні, а таки зле воно звучить — „Хаю”, „гаю”, — не спів, а задишка якась виходить: ха... га... гаю-гаю, зелен розмаю... В грудях мені посвистує, чи що... То певно, що “Галя” ліпше... (Zabużko 2009: 202).</p>	<p>sobą, a potem przywiązali w lesie do sosny i podpalili sosnę od samych korzeni. [...] „Každemu, kto w lesie, wiatr mój głos doniesie...” Cóż za straszna pieśń, tak naprawdę – trzeszczą drzewa, wzywasz pomocy, a ja w niczym nie mogę ci pomóc, dziewczyno [...]. „Oj ty, Chaju, Chaju miła moja...” Nie, to jednak kiepsko brzmi – „Chaju”, „gaju” – nie śpiew, tylko zadyszka jakaś wychodzi: cha... ga... gaju, gaju zieloneńki... W piersiach mi poświstuje czy jak... Pewnie że „Halu” lepiej... (Zabużko 2012: 169).</p>
--	---

Oprócz piosenki o Kozakach, w tekście wykorzystano cytaty z kilku innych ukraińskich piosenek, już mniej znanych polskim czytelnikom. Ten fragment jest również przykładem tego, że tłumacz nie może posługiwać się tylko jedną techniką w przekładzie, musi je łączyć, aby lepiej zachować autorską ideę. Zabużko przedstawia nową wersję znanej fabuły, a dla lepszej prezentacji wykorzystuje cytaty z innych piosenek. „Хто в гаю ночує, хай мій голос чує...” te słowa przypominają ukraińską pieśń ludową *Ой, на горі церква* (w oryginale zamiast „gaju” (tzn. mały, las liściasty) jest „las” (w znaczeniu ogólnym), i ta zamiana pomaga autorce prowadzić dalsze rozważania o sytuacji). W tłumaczeniu cytat brzmi tak „Každemu, kto w lesie, wiatr mój głos doniesie...”. W procesie przekładu, tłumaczka wybrała „las”, a nie „gaj”, zachowując rym „lesie – doniesie”, dzięki czemu rymowane linie bardziej przypominają piosenkę. Jednak w tłumaczeniu nie została zachowana gra dźwiękowa „gaj”, „Galu”, „Haju”, co jest spowodowane zasadami transliteracji. Również w przekładzie „Хаю молодая” (analogicznie do wyrażenia z piosenki „Галю молодая”) zastąpiono na „Chaju miła moja”. Zabużko kontynuując grę dźwięków „ha-ga”, podaje cytat z innej ukraińskiej piosenki ludowej „гаю-гаю, зелен розмаю”, który nie jest znany polskiemu czytelnikowi, a w przekładzie brzmi on „gaju, gaju zieloneńki”. Ten ekwiwalent dla polskiego czytelnika będzie bardziej przypominać motyw

piosenki ludowej. Na tym przykładzie możemy zobaczyć, że elementy kultury ukraińskiej, które są dobrze znane ukraińskiemu odbiorcy, ale prawdopodobnie nie znane polskiemu, zostały w tekście zmodyfikowane.

W innym fragmencie, autorka w celu stworzenia gradacji wykorzystwała elementy, które przypominają żartobliwą piosenkę *Як служив же я у пана*. W ten sposób przekazano emocje Daryny w sytuacji z jej ojcem, który został umieszczony w szpitalu psychiatrycznym za sprzeciw wobec władzy:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>[...] і так воно все пухло й пухло роками, як снігова, чи пак паперова, лавина, наче в дитячій фольклорній пісеньці, де приспів нарощує рядок за рядком, поступово роздуваючись до грізної, космічної слави, невід'ємности, а та кура-щобетур, а та гуся-сюся-сюся, а той індик-диндик-диндик, а те теля-хвостомеля, – з кожним рядком звір прибавляє на тілі, мультиплікаційно збільшуючись, до вола, до коня, і так можна дійти й до тиранозавра, і тиранозаври приїзять – на машині з червоним хрестом, у білих халатах, якого хріна, що він хотів довести?... (Zabużko 2009: 45).</p>	<p>[...] i tak wszystko latami puchło i puchło, jak śnieżna, czy raczej papierowa lawina, niczym w dziecięcej piosence ludowej, w której refren przybiera wers za wersem, stopniowo rozrastając się do groźnego, niemal kosmicznego ogromu, ko ko tu i ko ko tam, gę gę tu i gę gę tam, mu mu tu i mu mu tam – z każdą strofką zwierz nabiera ciała, powiększa się do osła, do konia i tak można dojść nawet do tyranozaura i tyranozaury przyjeżdżają – w samochodzie z czerwonym krzyżem, w białych fartuchach, po jaką cholere, co on chciał udowodnić?... (Zabużko 2012: 39).</p>

W przekładzie, te emocje zostały przekazane poprzez motyw dziecięcej piosenki *Dziadek fajną farmę miał* (która jest odpowiednikiem angielskiej piosenki *Old MacDonald Had A Farm*). Ciekawym w tej sytuacji jest, że właśnie element kultury trzeciej stał się w tym fragmencie rozwiązaniem problemu tłumaczeniowego. Polski odpowiednik tej rymowanki wraz z oryginałem jest bardzo popularny w polskiej codzienności, np. często stanowi motyw muzyczny w zabawkach dla dzieci. Ta sama amerykańska piosenka jest

wykorzystana do nauki angielskiego w przedszkolach, dlatego też jest dobrze znana odbiorcom. Polski czytelnik od razu rozpozna tę wersję, w przeciwieństwie do wariantu ukraińskiego. W tłumaczeniu przy pomocy adaptacji kulturowej zachowano obraz założony przez autorkę. Jeżeli w tekście pozostawić ukraińską piosenkę, to komunikat podany przez pisarkę po prostu by się zgubił, więc te zmiany są uzasadnione. Można zaznaczyć, że melodia piosenki *Dziadek fajną farmę miał* dźwiękowo bardziej pasuje do „kosmicznego ogromu”, w porównaniu do piosenki wykorzystanej w tekście oryginału.

W kolejnym fragmencie użyto przysłowia opartego na tradycji ludowej:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>„Постав хату з лободи, а в чужую не веди”. Під таким заголовком мені трапилася влітку справді гарна річ, чудесний фольковий примітивчик — із Черкащини, з серії „козак та дівчина біля криниці”, десь 1950-ми роками датований. [...] Постав хату з лободи. Якась у цьому є мовчазна зятятість, як ті зціплені кулаки: мовляв, а як і з лободи нема способу поставити, то я ту свою хату бодай намалюю — намалюю й повішу в себе в світлиці. Остання своя територія — 80х60, взята в саморобну рамку: оце ось поти — моє (Zabużko 2009: 361).</p>	<p>Domek ciasny, byle własny. Pod takim tytułem trafiła mi się w lecie naprawdę ładna rzecz, śliczny ludowy prymityw z Czerkaszczyzny, z serii „Kozak i dziewczyna przy studni”, z połowy lat pięćdziesiątych. [...] Ciasny domek. Jest w tym jakaś milcząca zaciętość, jak tamte zaciśnięte piąstki: patrzcie, jak nawet ciasnego nie da się postawić, to ja ten swój domek chociaż namaluję – namaluję i w białej izbie powieszę. Ostatnie własne terytorium, 80 × 60, ujęte w ramę domowej roboty: odtąd-dotąd – to moje (Zabużko 2012: 302).</p>

Opisany obraz jest charakterystyczny dla ukraińskiej tradycji i przetłumaczono go przy pomocy ekwiwalentu kulturowego. Cytat „Постав хату з лободи, а в чужую не веди” może przypominać ukraińską piosenkę *Ой дівчино, шумить гай*, w której dziewczyna nie zgadza się poślubić chłopaka, dopóki nie będzie miał własnego domu. W przekładzie wybrano zmodyfikowane powiedzenie o podobnym semantycznym znaczeniu „Domek

ciasny, byle własny” (w oryginale – „Domek ciasny, ale własny”). Ten wizerunek został zachowany w przekładzie.

Fragment poniżej zawiera cytaty z pieśni obozowej rosyjskiego pisarza w emigracji Juza Aleszkowskiego:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Отак-о, не встиг озирнутись — а ти вже на смітнику, і досвід виживання кількох поколінь – зеків, розкуркулених, переселенців, [...] усі їхні давнозабуті навички, „я заметіл окурочек с красной помадой і рванулса із строя к нему”, — вони, виходить, уже тут, наготові, вийняті з тебе, мов із морозилки? (Zabużko 2009: 372)</p>	<p>Raz-dwa, nie zdążyłeś się obejrzeć i już trafiasz na śmietnik, i zdolność przetrwania, wypracowana przez kilka pokoleń – zeków, rozkułaczonych, przesiedleńców [...] wszystkie ich dawno zapomniane nawyki, „Wyście uczony, towarzyszu Stalin, w językoznawstwie mocniście jak nikt, ja jestem zwykłym więźniem, dychę dali i na państwowy przejść musiałem wikt” – wszystko to, okazuje się, hop! i znów jest pod ręką, wyjęte z ciebie jak z zamrażalnika? (Zabużko 2012: 312)</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Juz Aleszkowski, Pieśń o Stalinie, przeł. Jerzy Czech (przyp. red.).</p>

Antykwariusz Adrian wspomina o biednym studenckim życiu, rozmyśla nad tym jak łatwo jest przekroczyć granicę ustanowioną przez poczucie własnej wartości i zacząć zbierać niedopałki. Bohater wspomina, jak przestraszył się myśli o tym, że jest na granicy ubóstwa. Jego rozważania aktywowały u niego instynkt przetrwania, który ma we krwi. Dokładnie dlatego wspomina znaną zwrotkę pieśni rosyjskiego pisarza „я заметил окурочек с красной помадой. И рванулся из строя к нему” (co jest nawiązaniem do zbierania niedopałków). W przekładzie zwrotka została zastąpiona ekwiwalentem funkcjonalnym, co spowodowało

podmianę obrazu „wyście uczony, towarzyszu Stalin, w językoznawstwie mocniście jak nikt, ja jestem zwykłym więźniem, dychę dali i na państwowy przejść musiałem wikt”. Ten cytat jest z innej pieśni obozowej Juza Aleszkowskiego *Pieśni o Stalinie* – jest to najbardziej znany tekst muzyczny tego autora, który jest przetłumaczony na polski i prawdopodobnie dlatego został wybrany w przekładzie. Do cytatu dodano komentarz dolny zawierający informację o autorze tekstu oraz tłumaczeniu na polski.

W innym fragmencie są odwołania do znanego hasła z plakatu rosyjskiego artysty Andrzeja Łogwina:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Як самі собі щосили доводять, що „жизнь удалась”, — аж до падіння мордою в салат (Zabużko 2009: 375).	Jak sam sobie co sił udowadnia, że „życie jest dobre i dobrze jest żyć” – aż do wylądowania mordą w talerzu (Zabużko 2012: 315).

Plakat z czerwonym kawiolem w tle oraz napisem „Жизнь удалась” stał się ironicznym symbolem rosyjskiego „luksusu”. Ten cytat „жизнь удалась” (forma zapisu słowa „жизнь” jest imitacją rosyjskiego) został zastąpiony ekwiwalentem funkcjonalnym „życie jest dobre i dobrze jest żyć”. To wyrażenie jest cytatem z poematu *Dobrze* Władimira Majakowskiego, który jest pewną odą do życia w Związku Radzieckim, gdzie wszystko jest „dobrze”. Hasła o pięknym życiu w ZSRR były specjalnie narzucane przez władzę radziecką w celu stwarzania iluzji. Cytat często był wykorzystany na plakatach, chociaż podobnie do „жизнь удалась” traktowano go z ironią. To wyrażenie wykorzystuje się też w piosence *Sentymentalny bokser* Władimira Wysockiego (na polski został przełożony, między innymi, przez Jacka Kaczmarskiego w utworze pt. *Cios w cios*). U Wysockiego główny bohater, bokser nieustannie powtarza to zdanie, przypominając w ten sposób mechaniczną zabawkę. W przekładzie tego fragmentu nastąpiła podmiana obrazów, lecz analizując szerszy kontekst, można stwierdzić, że te cytaty mają synonimiczne znaczenie. W ten sposób wykorzystano ekwiwalent funkcjonalny, przytoczenie bardziej znane przez polskiego czytelnika.

Twórczość Wysockiego wspomniano też w poniższym fragmencie:

<p>Oryginał:</p> <p>Пам'ятаєте у Висоцького пісню? „Ведь ми ж не просто-так, ми штрафнікі, нам не пісать — счітайте камуністам...” Хороша пісня, душевна... (Zabużko 2009: 766).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Pamiętacie u Wysockiego? „A szczęście? Szczęścia życz artylerzystom. W kompaniach karnych szkoda na to słów, nam nie pasuje: komuniści, wystąp!” Dobra piosenka, od duszy... (Zabużko 2012:649).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Przeł. Andrzej Mandalian (przyp. red.).</p>
---	--

Bohater odwołuje się do tekstu pieśni *Bataliony karne* Wysockiego. W przekładzie cytata został przetłumaczony przy pomocy uznanego ekwiwalentu oraz komentarza dolnego zawierającego informację o tłumaczu. Piosenkarz jest znany z tego, że w latach cenzury wykonywał utwory muzyczne na tematy zabronione w Związku Radzieckim, których amatorskie nagrania na taśmach magnetofonowych były rozpowszechniane w drugim obiegu.

Oksana Zabużko w swoich tekstach odwołuje się także do cytatów z literatury klasycznej. Każde przytoczenie, które autorka wprowadza do tekstu, przenosi czytelnika w określony kontekst kulturowy. Cytaty i aluzje budują tło artystyczne, służą do wzmocnienia ekspresji autorskiego pomysłu, pomagają w tworzeniu psychologicznego wizerunku bohaterów. Roland Barthes uważa, że każdy tekst jest intertekstualny. Istnieją w nim inne teksty na różnych poziomach, w mniej lub bardziej rozpoznawalnych formach: teksty kultury poprzedniej i teksty kultury obecnej. Każdy tekst jest „utkany” ze starych cytatów, fragmentów kodów kulturowych, idiomów etc. (Bart 1994).

Fragmencie odsyła czytelnika do klasyka ukraińskiej literatury. W tym miejscu podano niedosłowne przytoczenie z wiersza Tarasa Szewczenki:

<p>Oryginał:</p> <p>Фройд на тому світі затирає свої брудні ручки, а Катрусьці, нівроку, вже скільки ж це — ну так, тринадцятий минає, саме час пасти ягнята за селом... (Zabużko 2009: 417).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Freud na tamtym świecie zaciera brudne łapska, a Katruśka, no tak, ile ona już ma – proszę, trzynasty rok, akurat pora owieczki za wsią pasać... (Zabużko 2012: 350).</p>
--	---

Dla ukraińskiego czytelnika to przytoczenie jest rozpoznawalne, podobnie jak dla polskiego odbiorcy cytaty Mickiewicza (choćby te z lektur szkolnych). Odwołanie do tekstu Szewczenki zostało przetłumaczone dosłownie, dodatkowe skojarzenia zostają utracone.

O Szewczence bohaterowie wspominają też w innym fragmencie:

<p>Oryginał:</p> <p>Вип'єш першу – стрепенешся, вип'єш другу – схаменешся, вип'єш третю — в очах сяє, думка думку доганяє!</p> <p>– Це Шевченко таке писав? (Zabużko 2009: 450).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Pierwszy kielich – słuch podnosi, drugi kielich – ciszy prosi, a za trzecim świat na dłoni, myśl za myślą kręgiem goni!</p> <p>– To Szewczenko napisał? (Zabużko 2012: 376).</p>
---	--

Tu podano niedokładny cytat wiersza Szewczenki „Вип'єш першу – стрепенешся, вип'єш другу – схаменешся, вип'єш третю — в очах сяє, думка думку доганяє” (wiersz został nieco zmodyfikowany przez Zabużko odpowiednio do współczesnych norm języka ukraińskiego). Dla polskiego czytelnika nazwisko Szewczenki nie powinno brzmieć obco. Ten wiersz przypomina ukraińską piosenkę narodową: „Вип'ю чарку, вип'ю другу, Вип'ю третю на потугу, П'яту, шосту, та й кінець, Пішла баба у танець”. Jej element został wykorzystany w poemacie Szewczenki „Hajdamacy” (tłum. Leonard Sowiński): „Golnę czarkę — jedną, drugą, Potem trzecią niezadługo, Piątą, szóstą i koniec. Rusza baba wieść taniec”. Ponieważ wiersz Szewczenki, o którym wspomniano w tekście, tylko przypomina tę piosenkę oraz nie był przetłumaczony na polski wcześniej, tłumaczka podaje własny

przekład, w którym zachowano rym oraz podstawowy sens tekstu „Pierwszy kielich – słuch podnosi, drugi kielich – ciszy prosi, a za trzecim świat na dłoni, myśl za myślą kręgiem goni!”, przez co odbiorca powinien mieć podobne skojarzenia.

Cytat z wierszu Szewczenki też podano w poniższym fragmencie:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>[...] боїшся Шевченкової перестороги — „Погибнеш, згинеш, Україно, не стане знаку на землі...” [...] (Zabużko 2009: 507).</p>	<p>[...] boi się ostrzeżenia Szewczenki: „Widzę zagłady widmo, Ukraino, zginiesz i ślad na ziemi twój zaginie...” (Zabużko 2012: 426).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Przeł. Eustachy Łapski (przyp. red.)</p>

Cytat „Погибнеш, згинеш, Україно, не стане знаку на землі...” odzwierciedlający stan emocjonalny bohatera, przetłumaczono przy pomocy uznanego ekwiwalentu (przekładu, który dokonał inny tłumacz): „Widzę zagłady widmo, Ukraino, zginiesz i ślad na ziemi twój zaginie...”. Informację o tłumaczu zamieszczono w komentarze pod tekstem.

Analizując treść wypowiedzi Adriana Watamaniuka możemy zauważyć odwołania do twórczości Ukrainki:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Наступної миті розумію, що звуки йдуть з мобільника, який випав з кишені й лежить на підлозі, — дістаю його, буцнувшись лобом об кермо, ще щось потемки з глухим стуком упустивши, в абсолютній певності, що зараз почую мамин голос, — я певен, що впізнаю його відразу, хоча пам’ятаю з нього тільки спотворений од давности запис на бобіні старенького магнітофону</p>	<p>W następnej sekundzie dociera do mnie, że dźwięki wydobywają się z komórki, która wypadła mi z kieszeni i leży na podłodze – podnoszę ją, waląc czołem w kierownicę, coś jeszcze upuszczając z głuchym stukotem, stuprocentowo pewien, że za chwilę usłyszę głos mamy – wiem, że rozpoznam go od razu, chociaż pamiętam z niego tylko zniekształcony ze starości zapis na taśmie</p>

<p>„Весна” (дивно низьке, з хрипами контральто декламує фінальний монолог Мавки з „Лісової пісні” — „О, не журися за тіло”, і коли не знати, що мамі лишалося тоді жити з своїм тілом трохи більше року, ніяких особливих почуттів цей чужий голос не викликає...), — зараз, зараз, о Господи, де тут кнопка, does anybody kno-o-ow what we are living for, — нарешті прямий зв’язок, нарешті я почую, чого од мене хочуть і що я повинен робити, — прямий зв’язок із долею... (Zabużko 2009: 405).</p>	<p>archaicznego magnetofonu Wiosna (dziwnie niski, chrypliwy kontralt deklamuje końcowy monolog Mawki z Pieśni lasu – „Nie troskaj się o ciało”, i jeśli się nie wie, że mamie został wtedy nieco ponad rok życia z własnym ciałem, żadnych szczególnych uczuć ten obcy głos nie wywołuje...) – zaraz, zaraz, Boże, gdzie ten guzik, does anybody kno-o-ow what we are living for – wreszcie bezpośrednie połączenie, wreszcie usłyszę, czego się ode mnie oczekuje i co mam robić – bezpośrednie połączenie z losem... (Zabużko 2012: 339).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Łesia Ukrainka, <i>Pieśń lasu</i>, przeł. Jerzy Litwiniuk (przyp. red.).</p>
---	---

W tym fragmencie znajdują się nawiązania do monologu Mawki z *Pieśni Lasu* „O, nie журися за тіло” przetłumaczono jako „Nie troskaj się o ciało”. Mawka jest symbolem niezniszczalności ludzkiego ducha oraz prawdziwej miłości. Ona straciła ciało, ale jej dusza przechodzi do wieczności. O tym myśli Adrian wspominając śmierć matki. W przekładzie dodano przypis dolny z informacją o źródle cytatu oraz nazwisko tłumacza. W tym fragmencie widoczna jest nieprzekładalność kulturowa wynikająca z niezrozumienia przez polskiego odbiorcę tego typu aluzji. Tu też jest obecny element kultury trzeciej, a mianowicie fraza ze słynnej piosenki *The Show Must Go On* zespołu Queen, która jest rozpoznawalna przez czytelników obu kultur.

Dosłownie został przetłumaczony cytat z opowiadania *Nie wińcie koni* (ukr. *Кони не винні*) ukraińskiego pisarza Mychajła Kociubyńskiego:

<p>Oryginał:</p> <p>Олексій, наш охоронець, якось сказав мені, що коли в нього народилася дитина, він уперше по-справжньому зрозумів фразу, яку пам’ятав зі школи, з когось із класиків, – „Буду стріляти, коли прийдуть” (Zabużko 2009: 377).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Ołeksij, nasz ochroniarz, powiedział mi kiedyś, że gdy urodziło mu się dziecko, po raz pierwszy naprawdę zrozumiał zdanie, które zapamiętał ze szkoły, z któregoś z klasyków – „Będę strzelać, kiedy przyjdą” (Zabużko 2012: 316).</p>
---	--

Odwołanie „Буду стріляти, коли прийдуть” przetłumaczono jako „Będę strzelać, kiedy przyjdą”. Kontekst w pełni wyjaśnia znaczenie zdania, więc dalsze wyjaśnienia nie są potrzebne. Ukraiński czytelnik może rozpoznać autora i utwór, a także zrozumie tę aluzję, natomiast polski odbiorca prawdopodobnie nie będzie miał tej wiedzy.

W innym fragmencie wspomniano o mitycznej postaci z opowiadania Mikołaja Gogola – Wiju:

<p>Oryginał:</p> <p>Що він, проте, дивом умів, — це розгледіти крізь свої Вієві повіки серед потоку студентів тих, хто мав потенцію коли-небудь ту відстань здолати сам, розігнатися думкою до потрібної швидкості (Zabużko 2009: 368).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Co jednak, mimo to, umiał – to dostrzec przez swoje powieki Gogolowskiego Wija wśród tłumy studentów tych, którzy mieli potencjał, by kiedyś tę przepaść przeskoczyć, rozpędzić proces myślowy do odpowiedniej prędkości (Zabużko 2012: 308).</p>
--	---

To nawiązanie charakteryzuje wygląd nauczyciela. Adrian porównuje go do stwora ukraińskiej demonologii o zabójczym spojrzeniu, który ma długie, gęste rzęsy (powieki) przez które nic nie widzi. Polski czytelnik może nie znać tej postaci i autora utworu, dlatego aluzje przetłumaczono przy pomocy tłumaczenia opisowego.

W innej części powieści Daryna, charakteryzując swoją matkę, porównuje ją do znanej postaci ze sztuki słynnego ukraińskiego pisarza Iwana Kotlarewskiego. Kotlarewski jest postacią znaczącą, uważaną za twórcę nowej ukraińskiej literatury. Jego najslawniejsze

dzieła to *Eneida* i *Natalka Połtawka*. Jednak jego utwory nie będą znane polskiemu czytelnikowi:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Мам, ну ти прямо як Виборний у „Наталці Полтавці” — а ви ж їй що, а вона ж вам що?.. (Zabużko 2009: 290).	Mamus, naprawdę, zaczynasz jak wańka-wstańka, a ty mu co na to, a on ci co na to?... (Zabużko 2012: 243).

Postać, o której wspomina bohaterka w oryginale tekstu, jest sprytna, zawsze szuka korzyści, potrafi utkać intrygi i dlatego żartobliwe porównanie w tekście jest trafne. Zdaniem tłumaczki warto było zachować ten żart. W przekładzie dokonano zamianę obrazów, wykorzystując technikę ekwiwalentu funkcjonalnego, zamieniając skojarzenia z postacią *Natalki Połtawki* na asocjacje z zabawką dziecięcą „wańka-wstańka” (ta zabawka była popularna w Związku Radzieckim oraz w PRL). Ta zmiana wywołuje podobne skojarzenia u odbiorcy tekstu docelowego, więc zamysł autorski został zachowany.

W innej części wizerunek bohaterki tworzony jest przy pomocy porównania do operowej diwy. W tym fragmencie użyto dwóch aluzji:

Oryginał:	Tłumaczenie:
– Авітаміноз! – регоче вона колоратурою, наче оперна діва в сцені бенкету, арія Травіати. Тепер уже нестримна радість прискає на всі сторони з неї – від полегкості: нічого не сталося, всі живі-здорові!.. – Удень боюся спати – заснеш, прозоромукою просниш, Тичина, — докидає одним духом, розганяючись, як на ковзанах, на іскрометно-довгий, закручений пірует натхненного щебету (Zabużko 2009: 131).	– Awitaminoza! – śmieje się koloraturowo, jak operowa diwa w scenie uczt, aria Violetty z Traviaty. Teraz już niepowstrzymana radość tryska z niej na wszystkie strony; jakaż ulga: nic się nie stało, wszyscy cali i zdrowi!... – W dzień się boję spać, mękę przynoszą sny i strach, Pawło Tyczyna – dorzuca jednym tchem, biorąc rozpęd, jak na łyżwach, do roziskrzonego, długiego, zakręconego piruetu natchnionego szczebiotu (Zabużko 2012: 106).

Adrian porównuje śmiech Daryny do operowego śmiechu. W tłumaczeniu podano nazwę arii prawdopodobnie po to, aby nie zmylić czytelnika. W opisowy sposób przetłumaczono cytaty z wiersza ukraińskiego poety Pawła Tuczyny „удень боюся спати — заснеш, прозорумукою просниш” jako „w dzień się boję spać, mękę przynoszą sny i strach” oraz dodano imię poety.

W kolejnym fragmencie zastosowano ekwiwalent funkcjonalny oraz tłumaczenie opisowe:

Oryginał:	Tłumaczenie:
– То не такі. Правильні – то солдатські, кирзові.	– To nie to. Lepsze żołnierskie sapogi.
– Садюга. Вони що, міцніші?	– Ty sadysto. Bo co, mocniejsze?
– Ще б пак. Краса і сила. Два в одному (Zabużko 2009: 407).	– No ba. Piękno i siła, jak u klasyka. Dwa w jednym (Zabużko 2012: 341).

W dialogu Daryny i Adriana pojawia się wzmianka o utworze *Piękno i siła* ukraińskiego pisarza Wołodymyra Wynnyczenki. Tłumaczka w przekładzie, aby nie zakłócać dialogu dodatkowymi wyjaśnieniami, dodała „jak u klasyka” podpowiadając czytelnikowi, że to aluzja. Odbiorca może się domyślić, że te słowa należą do znanego ukraińskiego autora, ale prawdopodobnie odwołanie do utworu Wynnyczenki zostanie zauważone tylko przez polskiego czytelnika znającego bardzo dobrze ukraińską literaturę.

W tym fragmencie kulturowym elementem jest też nazwa wysokich żołnierskich butów. W oryginale bohater mówi o butach z kirzy. Kirza to tani materiał skóropodobny, wykorzystywany do masowej produkcji butów dla armii rosyjskiej na początku XX wieku. W tłumaczeniu przymiotnik „кирзові” zastąpiono nazwą „sapogi”. Ta nazwa u polskiego czytelnika może wywołać skojarzenia z niezgrabnymi, masywnymi wojskowymi butami, więc zamysł autorski został zachowany.

Biorąc pod uwagę ilość cytowań w wypowiedziach bohaterów, warto również zwrócić uwagę na postać Adriana Ortyńskiego. Pisarka kładzie akcent na jego wykształcenie, o czym wspomina w poniższym fragmencie:

„Czuł się przed nimi winny przez swoje „pańskie” pochodzenie, przez wykształcenie, wobec którego przejawiali tradycyjny ukraiński, niemal nabożny, chłopski szacunek, przez przeżyte niegdyś w Wiedniu chwile świetlistej ekstazy przed katedrą Świętego Stefana i Madonną w zieleni: przez to, że znał świat, którego oni nie znali – i ginęli bez szansy poznania; nawet wspólna śmierć nie zdołałaby tego wyrównać [...]” (Zabużko 2012: 100).

Jego erudycja jest też widoczna w sposobie myślenia i postrzegania świata. W poniższym fragmencie Adrian wspomina ukraińskich pisarzy Wasyla Stefanyka i Iwana Franka:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Навіть та віковична мужицька — воляча! — терпливість і витривалість, що так була дратувала Адріяна під Польщею, несподівано перетворилась, як вода у вино, набувши вищого, грізного сенсу: то виявилася зовсім не тупа покора долі, як гадав він був гімназистом, коли безсонними ночами перевертав в умі Стефаниківські моторошні образки, кислотно-їдкі строфи Франкового „Мойсея” – „Бо ти чув себе братом рабів, і се стидом палило...”, – тепер його палило стидом хіба за те, що міг уважати себе за щось ліпшого, вищого од них (Zabużko 2009: 194).</p>	<p>Nawet ta odwieczna chłopska – jak od wołów wyuczona! – cierpliwość i pokora, która tak drażniła Adriana za Polski, nieoczekiwanie przemieniła się, niczym woda w wino, i zyskała wyższy, groźny sens: okazała się wcale nie tępym podporządkowaniem losowi, jak sądził w czasach gimnazjalnych, kiedy w bezsenne noce obracał w pamięci naturalistyczne obrazki Wasyla Stefanyka i gorzko-bolesne strofy Mojżesza Iwana Franki – „Pozostawać niewolników bratem – wstyd doprawdy olbrzymi, zapragnąłeś przerobić ich zatem...” – teraz jego palił wstyd co najwyżej za to, że mógł uważać się za lepszego, wyższego od nich (Zabużko 2012:162).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Przeł. Jerzy Litwiniuk (przyp. red.).</p>

W tym fragmencie dodano przypis dolny do cytatu z poematu Iwana Franki. Przy tłumaczeniu strof *Mojżesza* wykorzystano przekład Jerzego Litwiniuka, a jego nazwisko zamieszczono w komentarzu. Ten cytat służy do podkreślenia emocjonalnego stanu bohatera. Przetłumaczono opisowo „волячий” wyrażeniem o bliskim znaczeniu „jak od wołów wyuczona” oraz „гімназист” jako „w czasach gimnazjalnych”. W tekście zauważamy odwołanie do opisu biblijnego, jednego z cudów Chrystusa – przemiany wody w wino. Fakt ten jest znany w tradycji prawosławnej i katolickiej, dlatego czytelnik nie potrzebuje dalszych wyjaśnień. Do nazwisk autorów dodano imiona. Polski czytelnik nie pozna tych pisarzy, choć oni są częścią kanonu literatury ukraińskiej. Stefanyk wprowadził ekspresjonizm do literatury ukraińskiej, uważa się go za mistrza opowiadań psychologicznych, w których realistycznie opisano chłopską biedę i nędzę panującą na wsi. Z tego względu Zabużko wspomina w tekście o „Стефаниківські моторошні образки” i ten fragment został przetłumaczony jako „naturalistyczne obrazki Wasyla Stefanyka” – nacisk położono na naturalistyczność obrazów.

W innej części Adrian cytuje wiersz Ołeha Olżycza. Podczas rozmowy z Rachelą przypomina mu się wiersz z czasów, kiedy należał do organizacji młodzieżowej OUN Junactwo:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>За інших обставин така балачка збудила б у нього підозру, чи не гебівська провокація часом, але в цю мить він напrawdę любив її — за те, що допомгла йому так просто сформулювати істину, сама свідомість якої п'янила нестримною гордістю, як в улюбленому від літ Юнацтва вірші: „І так тебе хміль наливає ущерть, І так опановує тіло, Що входить твоя упокорена смерть, Як служка, бентежно-несміло...” Правда</p>	<p>W innych warunkach taka rozmowa wzbudziłaby w nim podejrzenie, czy to czasem nie prowokacja, ale w tej chwili naprawdę ją kochał – za to, że pomogła mu tak prosto sformułować prawdę, której sama świadomość upajała nieobjętą dumą, jak w ulubionym od czasów Junactwa wierszu: „І taki запал тиє wtedy порыва, Wypełniając po brzegi tve ciało, Же śmierć się pojawi jak służка лєклива, Co nim wejdzіє, запука неśміаіо...” (Zabużko 2012: 187).</p>

ТВОЯ, ДІВЧИНО, ВСІ ЗАЛАМАЛИСЯ [...] (Zabużko 2009: 224).	Komentarz dolny: Przeł. Jerzy Czech (przyp. red.).
--	--

Ten cytat pomaga odzwierciedlić stan emocjonalny bohatera. Do cytatu dodano przypis dolny z zaznaczeniem nazwiska tłumacza wiersza Olżycza. W tym fragmencie Adrian rozmawia z Żydówką Rachelą, z którą omawiają bieg historii po zakończeniu wojny. W tym samym fragmencie, autorka dokonuje dygresji, odsyła czytelnika do innych wydarzeń: „Kiedys, w przyszłości, nowe pokolenia zdołają to docenić. Tamten facet, „Zachodni”, Francuz czy Belg, który był lektorem karpackiej radiostacji, a jego cowieczorny głos na falach krótkich – Attention! Attention! Ici radiodiffuseur Ukrainien clandestin [...] on też tak mówił: „Ratujecie honor Europy”. Wspomniana jest tu ważna historia dla systemu referencyjnego stacji radiowej „Wolna Ukraina” (o kryptonimie „Afrodyta”)⁴⁴ we wsi Jamelnica w obwodzie lwowskim w latach 1943–1945, gdzie spikerem był belgijski inżynier Albert Gazenbruks, który wstąpił do UPA i został prowadzącym podziemnej powstańczej radiostacji. Takie drobne wzmianki w tekście odsyłają czytelnika do szerszego kontekstu.

Kolejny przypis dolny dodano do wiersza Pawła Tyczyny *Witer z Ukrainy*:

<p>Oryginał:</p> <p>Чортів вітер! Проклятий вітер!.. Так декламувала їм Гельця — вона силу-силенну віршів знала напам’ять, а він уже позабував усе зайве, чого колись учився ... (Zabużko 2009: 469).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Diab-li wicher! Przekłę-ty wicher!... Tak deklamowała im Helcia; nieprzebraną ilość wierszy znała na pamięć, a on pozapominał już wszystko, co niepotrzebne, czego kiedyś się uczył ... (Zabużko 2012: 393).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>Przeł. Lucjan Szenwald (przyp. red.).</p>
--	--

⁴⁴ Zabużko pobieżnie wspomina o tym wydarzeniu w tekście. Na portalu *Historyczna Prawda* pojawił się artykuł o Belgu, powieść została inspiracją do dalszych badań nad jego losem, o którym niewiele było wiadomo do tej pory (Uščenko 2011).

Cytat „Чортів вітер! Проклятий вітер!” przetłumaczony przy pomocy uznanego ekwiwalentu „Diab-li wicher! Przeklę-ty wicher!” oddaje nastrój bohatera. Polski odbiorca prawdopodobnie nie będzie wiedział kim jest autor wiersza, więc nie będzie miał dodatkowych skojarzeń.

W swojej twórczości pisarka często odwołuje się do wątków, które są wariacjami znanych tematów w literaturze⁴⁵. W poniższych fragmentach spostrzegamy odwołania do kultury trzeciej, które są przetłumaczone ekwiwalentnie, ponieważ te motywy są znane w kulturze przekładu:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] мужчина сидить тимчасом у кріслі з газетою, чекаючи, коли ти вийдеш із кабінки й пройдеши по залі, покрутившись перед дзеркалом і огладивши спідницю на задку й на стегнах, мов виліплюючи власне тіло наново, сама-собі-Пігмаліон, із нового убору: ну як?.. (Zabużko 2009: 289).	[...] facet tymczasem siedzi w fotelu z gazetą, czekając, aż wyjdiesz z kabiny i przejdiesz się po sali, zrobisz kilka obrotów przed lustrem, wygładzisz spódnicę na pośladkach i udach, jakbyś na nowo rzeźbiła własne ciało, sama-sobie-Pigmalionem, z nowego stroju: i jak?... (Zabużko 2012: 242).

Tu spostrzegamy aluzje do starożytnego greckiego mitu o rzeźbiarzu, królu Cypru Pigmalionie. Mit ten jest dobrze znany w obu kulturach, więc odbiorcy nie powinni mieć trudności z odczytaniem go.

Dotyczy to też cytatu z dramatu *Hamlet* Szekspira:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Як сказано у Шекспіра, – він кривить рота, як на чергове „хе-хе”, тільки цим разом	Jak to było u Szekspira – wykrzywia usta jak do kolejnego „he, he”, ale tym razem

⁴⁵ np. przekształcenie wizerunku Ofelii w poezji Oksany Zabużko (Čerednyk 2016).

безгучне, – о кволосте, тобі наймення — жінка...(Zabužko 2009: 350).	bezgłośnego: – Słabości, twe imię – kobieta... (Zabužko 2012: 380).
---	--

Tutaj widzimy w języku ukraińskim nieco zmieniony cytat „О непостійність! Твоє наймення: жінка” ze sztuki Williama Szekspira, po polsku przetłumaczony za pomocą odpowiednika. Ten wyraz jest dość dobrze znany, dlatego nie potrzebuje wyjaśnienia.

Poniższy fragment zawiera dwie aluzje do literatury kultury trzeciej:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Але ця віра плекалась віками, обростала своєю міфологією: Івікові журавлі, рукописи не горять (Zabuzhko 2009: 708).	Ale ta wiara była pielęgnowana przez wieki, obrastała własną mitologią: w przyrodzie nic nie ginie, rękopisy nie płoną (Zabužko 2012: 600).

Jedną z aluzji jest dobrze znany w polskiej oraz ukraińskiej kulturze cytat z powieści *Mistrz i Małgorzata* rosyjskiego pisarza Michaiła Bułhakowa „рукописи не горять”, więc został przetłumaczony uznanym ekwiwalentem „rękopisy nie płoną”. Inną aluzją jest nazwa ballady Friedricha Schillera *Żurawie Ibika* o sile oddziaływania sztuki. Tłumaczka zdecydowała nie zostawiać odwołania do ballady w tłumaczeniu, lecz zastąpić je powiedzeniem „w przyrodzie nic nie ginie”, które jest lepiej znane w kulturze odbiorcy. Można zaznaczyć, że te utarte powiedzenie wzmacnia percepcję cytatu z tekstu Bułhakowa.

Grupę elementów kulturowych przedstawioną powyżej przetłumaczono przy pomocy technik: ekwiwalent uznany – 7, ekwiwalent uznany oraz komentarz dolny – 7, ekwiwalent funkcjonalny (lub ekwiwalent z modyfikacjami) – 16, tłumaczenia przybliżonego –1, tłumaczenie opisowe – 4, tłumaczenie dosłowne (lub z delikatną modyfikacją, czasem dla zachowania rymu) – 12.

Aluzje te można podzielić na należące do kultury ukraińskiej oraz do kultury trzeciej. W swojej twórczości pisarka często odwołuje się do wątków, które są wariacjami znanych tematów w literaturze. Przetłumaczono je przy pomocy ekwiwalentów uznanych (np. cytaty z bajek dla dzieci o Kozusze-Kłamczusze, Kurce Riabej, czy o wilku i koźlątkach, aluzje do starożytnego greckiego mitu o rzeźbiarzu Pigmalionie, dramatu *Hamlet* Szekspira).

Można zauważyć, że wybór tych technik częściowo też był zależny od:

– funkcji, którą pełnią w tekście: np. stylistyczna, emotywna (podkreśla emocje oraz nastroj bohatera czy sytuację opisaną w tekście, w tłumaczeniu niektórych przykładów został nawet zachowany odpowiedni rym dla uzyskania podobnego efektu). W takich sytuacjach tłumaczka zdecydowała się nie stosować ekwiwalentu funkcjonalnego oraz nie opuszczać fragmentów piosenek. W oryginale utworu te cytaty zostaną rozpoznane przez czytelnika ukraińskiego oraz wywołają pewne skojarzenia, lecz polski czytelnik odbierze te fragmenty bez dodatkowych skojarzeń.

– jeżeli informacja zawarta w cytatach dotyczy całości tekstu oraz zostały one wplecione w kontekst (na przykład w tekście głównym bohater wspomina o mieście Sambór oraz sięga po cytaty z pieśni o nim; lub motyw znanej ukraińskiej piosenki o Hali i Kozakach zostaje porównany do historii Żydówki Chaji; dotyczy to też dokładnych nazw piosenek wraz z ich fragmentami, lub cytatów z utworu wraz z zaznaczeniem ich nazwy) w takich sytuacjach nie jest możliwa podmiana obrazów.

Tłumaczenie dosłowne pomogło zachować oryginalne cytaty w tekście, dodając fragmentom obcości. Niektóre cytaty zostały zachowane z odpowiednim rymem.

Ekwiwalent funkcjonalny wraz z drobnymi modyfikacjami został wykorzystywany 16 razy. Analizując przykłady można zauważyć, że odwołania w tekście oryginału do kultury trzeciej (np. niemieckiej lub rosyjskiej) zostały zastąpione elementami kultury trzeciej lepiej znanymi w kulturze polskiej, np. cytaty z rosyjskich piosenek lub hasła reklamowe zostały zamienione na ekwiwalenty funkcjonalne kultury rosyjskiej. Komentarz dolny dodano do cytatów utworów ukraińskich poetów i poetek oraz 2 komentarze – do cytatu piosenek kultury trzeciej (a mianowicie rosyjskiej), które zostały przetłumaczone na polski. Te przytoczenia zostały zachowane w przekładzie oraz przeszły przez filtr do kultury docelowej.

Można zauważyć, że ukraińskie powiedzenia nie przeszły przez filtr kulturowy i były zastąpione przy pomocy ekwiwalentu funkcjonalnego w kulturze polskiej (w taki sposób została dokonana podmiana obrazów). Tłumaczka postanowiła zachować podobny związek emocjonalny pomiędzy elementami utworu, dlatego wybierała komponenty, które wykonują analogiczne funkcje i ogólnie służą do przekazania ekwiwalentnego obrazu artystycznego. Wybór polskich odpowiedników polegał na wywołaniu zbliżonych asocjacji (np. przez filtr

kulturowy nie przeszła aluzja z utworu ukraińskiego pisarza Iwana Kotlarewskiego *Natalka Poltawka*. Polski czytelnik prawdopodobnie może nie zrozumieć odwołania, dlatego zadaniem tłumacza było wywołanie skojarzeń asocjatywnych). W pojedynczych sytuacjach elementy kultury ukraińskiej zostały zastąpione elementem kultury trzeciej, ze względu na lepsze dopasowanie tych elementów do tekstu oraz zachowanie podobnej semantyki. Taka zamiana skojarzeń nie będzie zauważona przez czytelnika polskiego.

W sposób opisowy zostały przetłumaczone aluzje głównie do utworów ukraińskiej literatury. Takie tłumaczenie polegało na dodanie informacji, które umożliwiłyby polskiemu czytelnikowi lepsze rozumienie tych odniesień. Elementy kultury ukraińskiej, które są dobrze znane ukraińskiemu odbiorcy, ale prawdopodobnie nie są znane polskiemu czytelnikowi oraz nie mają stałego związku z główną częścią utworu, tylko z osobnymi fragmentami, zostały w tekście zastąpione. Większość elementów ukraińskiego folkloru (aluzje, cytaty), które pełnią funkcję ilustratywną (np. wpływają na wizualizację opisanych wydarzeń) zostały podmienione na elementy folkloru polskiego, ponieważ odwołania wykorzystane w oryginale wywołałyby niezrozumienie u polskiego czytelnika oraz nie wywołałyby tych samych skojarzeń na poziomie emocjonalnym. Dzięki ekwiwalentom funkcjonalnym w tekście przekładu udało się przekazać intencje autorskie, chociaż te elementy nawiązują do innych fragmentów kulturowych (w porównaniu do oryginału).

4.5. Podsumowanie

Na materiale powieści *Muzeum porzuconych sekretów* przeanalizowałam elementy kulturowe, które należą do grup: realia etnograficzne i mitologiczne, realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego (współczesne i historyczne), realia onomastyczne, realia asocjatywne. Grypy zostały przetłumaczone przy pomocy technik: ekwiwalent uznany (lub barbaryzm) oraz przypis tłumacza – 30, ekwiwalent funkcjonalny (lub też z modyfikacjami) – 29, tłumaczenie dosłowne (lub z delikatnymi modyfikacjami) – 19, tłumaczenie opisowe – 19, ekwiwalent uznany – 18, generalizacja – 4, tłumaczenie kontekstualne – 2.

Tekst powieści jest pewnym wyzwaniem dla tłumacza: ze strony językowej i kulturowej (zawiera on znaczącą ilość realiów). *Muzeum...* sięga po wiele ukraińskich realiów, których nie można pominąć lub zastąpić, ponieważ są to istotne informacje dla odbioru tekstu. W niektórych sytuacjach, w trakcie lektury polski czytelnik natrafi na aluzje z którymi nie będzie miał takich skojarzeń, jakie ma ukraiński odbiorca (co jest charakterystyczne dla przekładów z jednej kultury na drugą).

W *Muzeum...* największej uwagi tłumaczki wymagały realia onomastyczne oraz realia asocjatywne, np. cytaty literackie i nawiązania do dzieł muzycznych, folkloru, przedmiotów o charakterze artystycznym, ukraińskiej kultury ludowej oraz kultury trzeciej. Te elementy kulturowe przeważnie nie są znane polskiemu odbiorcy, więc tłumaczka musiała wykorzystać różne techniki w celu zachowania obrazów i wywołania podobnych skojarzeń.

Można zauważyć, że teoria opisuje podstawowe zasady przekładu, a w praktyce tłumacz zazwyczaj łączy różne techniki wraz z ich modyfikacjami w celu zachowania ogólnego wizerunku oraz intencji autorskich. Jak zauważa Hejwowski, do zadań tłumacza należy:

„[...] zbudowanie takiego tekstu w języku docelowym, który umożliwi odbiorcom przekładu rekonstrukcję bazy wypowiedzi (i ewentualnie fragmentów bazy kognitywnej) w miarę możliwości jak najbardziej podobnej do bazy autora i/lub odbiorcy oryginału” (Hejwowski 2004: 95).

Można dostrzec przestrzeganie tych zasad podczas tłumaczenia powieści. Podczas wyboru technik, pewną rolę odgrywają też funkcje, jakie pełnią realia w tekście i na ile adaptacja lub tłumaczenie dosłowne zmienia dany fragment. W powieści cytaty i aluzje kultury trzeciej, oprócz kultury rosyjskiej, nie wymagają wyjaśnień dla czytelnika przekładu, więc są przetłumaczone ekwiwalentnie. Można zaznaczyć, że kultura rosyjska jest obca polskiemu czytelnikowi, dlatego, jeżeli to było możliwe wykorzystywano ekwiwalent uznany lub funkcjonalny, lub też tłumaczenie opisowe.

Pisarka tworzy obrazy, które odzwierciedlają ukraińską tradycję i mentalność. Narzędziem do tworzenia tych obrazów są pieśni jako źródła pamięci, przekazujące tradycje narodowe. Cytaty muzyczne i religijne, służą również do przekazywania emocji bohaterów, charakteryzowania sytuacji, stanowiąc odpowiednie tło dla wydarzeń. Te elementy są albo cytatami dokładnymi, albo cytatami aluzyjnymi zmodyfikowanymi, przypominającymi

motyw piosenki. Są one uważane za najtrudniejsze do przetłumaczenia, zwłaszcza jeśli dotyczą innej kultury. Sposób przekładu zależy od tego, jaką funkcję pełnią. Ogólnie tłumacz ma do wyboru dwie możliwości: przetłumaczenie lub pominięcie/opuszczenie (np. tą technikę między innymi uwzględnia Hejwowski oraz Lewicki). W tekście *Muzeum...* tłumaczka postanowiła nie usuwać cytatów z tekstu, tylko zachować je stosując różne techniki tłumaczenia. Podczas analizy można zauważyć, że sposoby tłumaczenia zależą od tego, czy cytat jest ściśle związany z inną częścią utworu – wtedy jest on tłumaczony albo dosłownie, albo z modyfikacją, jaka ułatwia percepcję; jeżeli cytat, odniesienie są wykorzystane do charakterystyki bohaterów, wydarzeń, wówczas można je zastąpić odpowiednikiem kulturowym, nie zmieniając zamysłu autora. Przykłady pokazują, że podczas tłumaczenia jednego fragmentu czasem jest niezbędne połączenie kilku technik. W *Muzeum...* tłumaczka, o ile to możliwe, zastępuje aluzje odpowiednimi ekwiwalentami kulturowymi (nie próbując ich wyjaśniać) i zgodnie z zamysłem autorki powieści, liczy na erudycję czytelnika. Autorka przekładu dostosowuje ukraińskie realia do polskiej kultury lub wyjaśnia je czytelnikowi, o ile pozwala jej kontekst; jeżeli odwołania są znane, są one tłumaczone bez dodatkowych wyjaśnień. Na podstawie analizy, można stwierdzić, że bliskość kulturowa pomaga w tłumaczeniu realiów kultury trzeciej oraz w większym stopniu niż w przekładzie odniesień religijnych, również realiów życia codziennego dla których wykorzystano ekwiwalenty uznane. Ogólnie analizując tekst można zauważyć, że zdaniem tłumaczki, pomimo bliskości kulturowej, polski czytelnik ma podstawową wiedzę oraz prawdopodobnie nie jest bardzo dobrze zapoznany z ukraińską historią, literaturą czy folklorem. Problem tłumaczeniowy także polegał na dużej ilości antroponimów (imiona artystów, postaci literackich, historycznych etc.). Ogólnie każda z przedstawionych grup zawiera elementy opatrzone komentarzami. Do grupy realiów onomastycznych dodano najwięcej przypisów dolnych.

Uważa się, że tłumacz powinien korzystać z przypisu dolnego w sytuacji, gdy bariery kulturowe uniemożliwiają mu oddanie sensu w kulturze docelowej. Decyzja o zastosowaniu lub niezastosowaniu tej techniki jest sprawą indywidualną każdego autora przekładu. Przypisy mogą pomóc czytelnikowi w zrozumieniu sensu, ale mogą mu także utrudnić lekturę. Biorąc pod uwagę złożoność i objętość tekstu *Muzeum...* częste dodawanie komentarzy utrudniałoby czytanie w stopniu znacznym. Odbiorca także mógłby zignorować

dużą liczbę przypisów, dlatego pojawiają się raczej rzadko. Dodano je w tych sytuacjach, kiedy zastosowanie innych technik tłumaczenia spowodowałoby większe straty niż jakie powstają podczas transferu realiów z jednej kultury do drugiej. Komentarze dolne w tym tekście świadczą w pewnej mierze o tym, jakie realia tłumaczka zdecydowała się zachować i jakie, według jej decyzji, są ważne.

W powieści informatywność przypisów się różni. Ogólnie można je podzielić na dwie grupy. Grupa pierwsza – przypis dolny dodano do aluzji i cytatów, komentarz zawiera tylko informację o utworze oraz nazwisko tłumacza. W drugiej grupie informatywnym przypisem najczęściej opatrzone realia, które nawiązują do szerszego kontekstu. Zamieszcza się je w umożliwiających zastosowanie takiej metody fragmentach oraz tam, gdzie polski czytelnik mógłby potrzebować dodatkowej pomocy. Komentarze dolne zawierają niezbędną informację dla czytelnika.

Warto zwrócić uwagę, że tłumaczenie opisowe też jest często wykorzystywane. Uwzględniając objętość utworu, ta technika wydaje się odpowiednią. Ponieważ nie zmienia znacząco tekstu, i dzięki niej realia przechodzą przez filtr kulturowy, zostają w przekładzie prawie niezmienione. Moim zdaniem ta metoda jest skutecznym rozwiązaniem dla *Muzeum...*

W niektórych sytuacjach kontekst pomaga w rozumieniu elementów kulturowych i wtedy realia mogą zostać przetłumaczone dosłownie lub z niedużą modyfikacją. Na wybór technik miał wpływ fakt, do jakiej kultury należą realia: do kultury ukraińskiej czy trzeciej np. realia kultury trzeciej były częściej tłumaczone przy pomocy ekwiwalentów uznanych. W artykule poświęconemu tłumaczeniu *Muzeum...* Katarzyna Kotyńska zaznacza, że „najważniejsze było myślenie „dużymi całościami”, a nie akapitami, zwrotami – ta zasada miała wpływ na wybór technik tłumaczeniowych. W tekście przekładu straty, których nie dało się uniknąć, zostały zrekompensowane w inny sposób lub w innym miejscu. W całym tekście przewagę ma strategia egzotyzacji (pozostawienie bliskości do ukraińskiej kultury). Przez filtr kulturowy nie przeszły tylko osobne fragmenty utworu, zaadaptowane do kultury polskiej. Analizując przekład można zauważyć, że tłumaczka dobrze zna kulturę ukraińską i rozpoznała dużo elementów kulturowych, które mogłyby być niezrozumiałe dla polskiego czytelnika, w tym większość aluzji i cytatów. Tłumaczka zrozumiała różnicę kulturową oraz odmienność wiedzy czytelników oryginału a przekładu.

Zwracając uwagę na efekt końcowy przekładu, zaznaczę, że w tekście docelowym zostały zachowane główne cechy tekstu oryginalnego: jego znaczenie, oddziaływanie na odbiorcę, intertekstualność oraz związek pomiędzy tekstem a tłem kulturowym (zachowano większość elementów kulturowych, w tym aluzje do historii, literatury, muzyki, kinematografii etc.). Tłumaczka łącząc różne techniki pozostawia w przekładzie ogólne „zanurzenie” w kulturze ukraińskiej oraz odwołania do kultury trzeciej.

5. Analiza kulturologiczna powieści *Sońka* Ignacego Karpowicza

5.1. Antybajka o wojnie: Historia Sońki

Ignacy Karpowicz w *Sońce* porusza tematy pamięci, indywidualnej traumy (Sonia była molestowana przez ojca, oraz zgwałcona przez mieszkańca wsi), i traumy historycznej (doświadczenia traumatyczne II wojny światowej, Zagłady Żydów), problematykę tożsamości mniejszości narodowej na pograniczu białorusko-polskim, które określają siebie jako „tutejsi”.

Opowieść toczy się w różnych liniach czasowych, które nieustannie się splatają – dawno miniony sierpień 1941 roku (czas, który bohaterka opisuje jako „dawno, dawno temu”, okres młodości Soni, głównej bohaterki tego utworu) oraz przeszłość, w której spotkali się reżyser teatralny młodego pokolenia z Warszawy Igor Grycowski i Sońka. A także terażniejszość – czas po śmierci Soni i premiera spektaklu w Teatrze Narodowym, oraz wydarzenia po nim. Czas utworu nie jest liniowy, ale różne fakty, np. wydarzenia czy szczegóły, wskazują na ramy czasowe (np. Igor wspomina o marce Dr Irena Eris, która powstała w 1983 roku. Czytelnik, który jest tego świadomy, może się domyślić, że spotkanie miało miejsce po latach 90., kiedy marka zyskała większą popularność).

Powieść jest osadzona w charakterystycznej dla bajki⁴⁶ czasoprzestrzeni i dostrzegalne są pewne odwołania, na przykład porównanie młodego reżysera Igora do królewicza, który przyjeżdża mercedesem zamiast na białym koniu, a także zaczynanie opowieści charakterystyczną dla bajki frazą „milion z hakiem lat temu, jak gdyby przed Potopem”, co jest też biblijną aluzją. Użyto również innego bajkowego opisu: „Dawno, dawno temu, tamtego wesela, za tyloma zyciami, za wieloma wojnami i jedną rzeką [...]” (Karpowicz 2014, 109). W powieści są też obecne retrospektywy i wspomnienia, które stale się przeplatają między sobą i nie mają charakteru linearnego. Występują też spersonifikowane zwierzęta: swoje historie opowiadają kot Wasyl i pies Borbus, i nawiązują

⁴⁶ O elementach baśni w powieści wspomina też Bronder Alicja: „Gatunek ten wspierany jest przez takie elementy, jak: nieokreśloność, niejasność przeszłości głównej bohaterki, nader często wyrażane ludowe sądy dotyczące rzeczywistości, tajemnicze siły splatające losy postaci żołnierza z młodą dziewczyną, przypominające fatum (nazywane w powieści «boską pieczęcią»), obdarzone magicznymi mocami, spersonifikowane zwierzęta (pies Sońki – Borbus, kot Wasyl) i postaci nadprzyrodzone (archanioł Gabriel), także odpowiedni dobór stylu wypowiedzi (obrazowany np. spetryfikowaną formułą właściwą dla gatunku baśni: «Dawno, dawno temu...»)” (Bronder 2017).

do wojennych wydarzeń. Te cechy tekstu, charakterystyczne dla baśni, mogą być wskazówką dla czytelnika, że ta rozmowa nigdy się nie odbyła, oraz, że opowiada historia owiana jest mitem i jest tak dawna, że funkcjonuje na granicy zapomnienia. Jednak wydarzenia, które są podstawą fabuły, są całkiem realne. Przestrzeń utworu jest określona topograficznie, obejmuje wieś Królowe Stojło i Warszawę. Bohaterka nigdy nie wyjeżdżała poza wioskę. Królowe Stojło było jedynym światem, który znała.

Ostap Sływyński, tłumacz tej powieści, porównuje jej główną bohaterkę Sonię do Kostka z *Morfiny* Twardocha, argumentując, że jest ona tak samo postacią pograniczną. Jest chłopką z pogranicza polsko-białoruskiego, tym samym ma rozmytą tożsamość. W przeciwieństwie do Kostka jednak ona nie ucieka od problemu tożsamości, ponieważ dla niej ten problem nie istnieje. Fabuła, którą przedstawia Karpowicz, wywraca na drugą stronę zwykły obraz wojny (Slyvynskij 2016).

Sływyński (w komentarzu od tłumacza na końcu powieści) zauważa, że Sonia miała ogromne szczęście, że przeżyła. Autor przekładu zaznacza, że we Francji takich kobiet, skazanych na śmierć, było prawie 20 tys., w Holandii – ponad 10 tys. Do tego zginęło ich około pięciuset podczas samosądów. Nikogo nie interesowało, w jakich okolicznościach i dlaczego kobieta oddała się naziście, nawet jeżeli był to sposób ratowania życia swojego lub dzieci. W Związku Radzieckim wystarczyły trzy zeznania sąsiadów, żeby rozstrzelać kobietę (Karpowicz 2016b). Tłumacz uważa, że w Polsce i krajach postradzieckich to wciąż temat tabu. Sływyński argumentuje to tym, że na przykład książkę *Wojenne związki: Polki i Niemcy podczas okupacji* niemieckiej badaczki Maren Röger (w której udowodniono fakt „golenia głów”, także w Polsce, na poziomie oficjalnej polityki) przyjęto nieco obojętnie, oraz że książka ta nawet nie została szybko przetłumaczona na język polski. Tłumaczenie na polski książki *Wojenne związki...* odbyło się dopiero w 2016 roku, w tym samym roku, w którym *Sonka* ukazała się na ukraińskim rynku wydawniczym.

Olga Tokarczuk podkreśla ważną rolę literatury w pokazywaniu takich prywatnych historii:

„Proces niezapisywania kobiet w historii trwa cały czas i jest bardzo wyraźnie widoczny, niesprawiedliwy. Literatura jest przestrzenią przywrócenia takiej pamięci”⁴⁷.

⁴⁷ Cytat ze spotkania z Olgą Tokarczuk, które odbyło się w Krakowie w ramach 11. Festiwalu Conrada.

Podobna tendencja i nieobecność kobiecego głosu są też w innych literaturach, np. polska badaczka Anna Modelska-Kwaśniowska zauważa to zjawisko w literaturze Bośni i Hercegowiny. Kobiety nierzadko wybierają milczenie. Pozbawiają siebie głosu, dzięki któremu mogą przeciwstawić się mężczyźnie. Milczenie skazuje na samotność i traumatyzuje (Modelska-Kwaśniowska 2020). Białoruska pisarka Swiatłana Aleksijewicz też uważa, że w społeczeństwie jest zauważalny brak „kobiecego głosu” opowiadającego o wojnie. Przeważają „męskie głosy” oraz ich wojenne doświadczenia, natomiast kobiety pozostają w cieniu (Aleksijewicz 2020).

Ignacy Karpowicz daje możliwość spojrzenia na takie historie z innej strony, wycucia ich i zrozumienia. Obserwuje on uważnie los głównej bohaterki, zastanawiając się, co wpłynęło na jej wybór. W bohaterce widzi to, czego nikt inny wcześniej nie zauważył. Pozwala jej opowiedzieć swoją historię i daje jej głos, który został odebrany. Historię Sołki opowiada warszawski reżyser Igor Grycowski. Czekala na niego wiele lat, żeby przekazać pamięć o wydarzeniach następnemu pokoleniu. Igor był dla niej posłańcem: „anioł śmierci, małak, wieść kończąca”, spowiednikiem. Nikomu wcześniej nie spowiadała się, nikt nie rozumiał jej bólu i straty; towarzyszymi w cierpieniu były tylko zwierzęta: kot i pies. W trakcie tego spotkania oboje się zmieniają, Igor wspomina o swoim pochodzeniu, odnajduje więź z rodem. Przez całe życie wstydził się języka, jakim posługiwali się jego dziadkowie oraz przynależności do pogranicza polsko-białoruskiego. Starannie próbował to ukryć, modyfikując nawet własne imię oraz nazwisko, żeby przypominało polskie. Spotkanie z Sonią pomogło mu zaakceptować i zrozumieć siebie. W tekście ten moment nabywa symbolicznego znaczenia: Igor starzeje się z każdą minutą, wypełnia go mądrość, czuje, że zmniejsza się w nim Igor z Warszawy, a pojawia się inny Ignacy – tutejszy. Sonia zrzuca ciężar niesiony przez te wszystkie lata i ona z kolei staje się coraz młodsza, zmienia się jej wygląd: zmarszczki na twarzy wygładzają się, postawa staje się wyprostowana, w oczach pojawia się żywy blask, którego dawno nie było.

Ignacy Karpowicz pokazuje wojnę z innej perspektywy, z punktu widzenia bezbronnej mieszkanki wsi, która akceptuje wszystko co przynosi jej świat i nie buntuje się, ale pokornie cierpi. Jej dorastanie przypadło na czas wojny, kiedy poznała swoją pierwszą miłość, chociaż był to tylko dwutygodniowy romans. Wojna przyniosła jej szczęście, ale też wojna je zabrała. Autor pokazuje nieco dziwny świat z odmienną skalą wartości, w którym

wszystko jest wywrócone. Świat, który znajduje się na marginesie, na pograniczu polsko-białoruskim (również kulturowym). W czasie wojny przemoc seksualna wobec kobiet była częstym zjawiskiem, również niemieccy żołnierze gwałcili Polki. Takich historii było wiele. Sonia natomiast jest gwałcona przez ojca, który ją molestuje od najmłodszych lat, traktując to jako zemstę za śmierć żony. Dziewczyna nie znajduje wsparcia u braci i mieszkańców wsi. Oprócz tego ciężko pracuje w domu, ma monotonne życie. Spotkanie z niemieckim żołnierzem Joachimem, było jej ucieczką od brutalnej rzeczywistości. W ten sposób podkreślono, że Sońka miała inną skalę wartości i nie widziała w Joachimie wroga. Jan Burnatowski uważa, że przyczyną takich związków jest słabe połączenie z otaczającym światem, kulturą i polityką, które wyznaczają te podziały (Burnatowski 2014). Niemiec, co ma być dla niej wrogiem, mordercą, staje się ucieczką od rzeczywistości. Tę miłość, którą wcześniej nie poznała, i której nikt jej nigdy nie okazał, ona okazuje jemu. Za tym dramatycznym wyborem kryła się śmierć, którą Niemcy przynosili na okupowane ziemie, pozostawiając po sobie popiół i spalone ciała. Traumatyczne doświadczenie determinuje zachowanie bohaterki. Niemieccy żołnierze ułatwili jej życie – zabili jej ojca.

Miłość głównej bohaterki przekracza wszelkie granice, nie dostrzega w Joachimie⁴⁸ wroga nawet wtedy, gdy opowiada o mordach na Żydach w pobliskiej wsi. Biorąc pod uwagę przemoc, której doświadczyła w domu, dziewczyna próbuje idealizować esesmana, akceptując jego okrucieństwo.

Sonia jest też jedyną osobą, którą wojna uszczęśliwiła. Tęskniła za wojną, była to najlepsza rzecz, jaka jej się przydarzyła. Wojna przyniosła jej szczęście, a także ciężę, ponieważ urodziła dziecko Joachima. Dla dzieci urodzonych w takich związkach, gdy jeden z rodziców jest wojskowym, a drugi jest miejscowym cywilem i do ich spotkania nie doszłoby, jeżeli by nie wybuchła wojna, funkcjonuje określenie „children born of war” (dzieci zrodzone z wojny). Losy tych dzieci układały się różnie – jeżeli przeżywały, to musiały ukrywać swoje pochodzenie, bo w przeciwnym razie ich los byłby taki sam jak i matek „zdrajczyń”.

⁴⁸ Analizuje relacje między Niemcem a Sonią też Jakub Rawski w artykule *Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy* (Rawski 2015).

Syn Sońki, Mikołaj, nie przeżył⁴⁹, został zabity przez Niemców w odwecie za zranienie Joachima. Po tym wszystkim, przez co ona przeszła, ten moment stał się dla niej przełomowym i później już tylko wegetowała.

Sonia to ostatnia ze swojego rodu nosicielka pamięci. Pamięci, która została zepchnięta na margines i może zniknęłaby razem z bohaterką, podobnie jak historia prawdziwej Soni. Mieszkańcy wsi starali się zapomnieć o tym co się wydarzyło, próbowała o tym zapomnieć i dziewczyna. Taka zamkniętość jest charakterystyczna dla nosicieli traumy. Typowym dla nich też jest wymazywanie, usunięcie z pamięci, zaprzeczanie bolesnym wspomnieniom, lub zwątpienie w to, co się wydarzyło. Podobnie zachowuje się Sonia, która podkreśla, że chciałyby nie pamiętać niczego. Wspomina te wydarzenia jako osadzone w pewnym „dawno, dawno temu” i już nie jest pewna, czy wydarzyły się naprawdę. Pomimo tego jej historia została zachowana dzięki spotkaniu z Igorem, który uratował ją od zapomnienia.

5.2. Tutejszy (Swoj) i Obcy na pograniczu

Bohater powieści, młody reżyser z Warszawy Igor Grycowski, zatrzymuje się z powodu niesprawności samochodu w pobliżu wioski, w której mieszka Sonia. Wtedy zaczyna się historia Igora oraz opowieść o jego pochodzeniu. W ten sposób autor porusza temat tożsamości⁵⁰ na Podlasiu, a także problematykę pochodzenia, gdy młodzi ludzie opuszczając mniejsze miejscowości, zaczynają wstydzić się swojego miejsca urodzenia, a nawet zmieniają nazwisko i imię, żeby ukryć skąd przybyli (co zrobił zresztą główny bohater).

W tekście pogranicze występuje nie tylko jako obszar położony w pobliżu granicy, a jako pogranicze kulturowe oraz granica metaforyczna⁵¹. Tu pamięć łączy przeszłość i

⁴⁹ W rzeczywistości Sonia urodziła córkę, dziecko przeżyło, tą informację podano w tygodniku „Niwa” (№ 26, 1 lipca 2018 r., s. 1, <http://niva.bialystok.pl/>) (data dostępu: 27.04.2022).

⁵⁰ za: Andrzej Sadowski „na tożsamość osobniczą składa się wielość identyfikacji (utożsamień) jednostki – między innymi: płci, wieku, religijnej, narodowej, terytorialnej, językowej” (Sadowski 2019).

⁵¹ Ten temat jest dość popularny, więcej o wyobrazeniowych granicach światów na przykładzie twórczości polskich pisarzy i poetów w *Granica w literaturze: tekst - świat - egzystencja / pod red. Stefana Zabierowskiego i Leszka Zwierzyńskiego*.

teraźniejszość. Na pograniczu krzyżują się dwa światy: dwa języki, dwie kultury oraz dwie religie (katolicyzm oraz prawosławie).

Mieszkańcy wsi Królowe Stojło określają swoją przynależność narodowościową jako „tutejszi”, „swoi”. Miejscowi mają silne poczucie przywiązania do swojej ziemi i uważają, że wojna ich nie dotyczy. We wsi nie było podziału na narodowości, świat był podzielony na tutejszych i obcych (do tej drugiej kategorii zaliczało się wszystko, co wychodziło poza granicę wioski).

Po podpisaniu paktu Ribbentrop-Mołotow, 1 września 1939 r. Niemcy zaatakowały Polskę. W tę część pogranicza⁵² polsko-białoruskiego, gdzie mieszka Sonia, wojna dotarła w sierpniu 1941 roku, jednak te wioski nie były ewakuowane. Władza się zmieniała, o czym mimochodem wspomina się w tekście podobnie jak o samoidentyfikacji mieszkańców: „Palaki były się z Niemcami i Ruskimi, teraz Ruscy z Niemcami, nas jednak niezbyt to dotykało, bo my nie ichnie, my niczyje, my samoswoje” (Karpowicz 2014b: 28).

Jeden z powodów przynależności narodowościowej jako „samoswoje” tłumaczy Danuta Zawadzka w artykule *O byciu przemilczanym. „Tutejszość” podlaska w perspektywie transgranicznej*. Autorka zaznacza, że „«tutejszość» jest zjawiskiem transregionalnym” np. Kaszubi określają siebie jako „naszińcy”, na Podlasiu – jako „tutejszi” a swoim sposobie mówienia – „po prostu”, „po naszymu/swojemu” (Zawadzka i Lul 2018: 317). Zawadzka zaznacza, że zastępowanie tożsamości białoruskiej „tutejszą” odbywa się w celu przystosowania się do okupantów tej ziemi: Polaków, żołnierzy radzieckich lub Niemców. Oni mają jedyny związek z miejscem „tutaj” oraz posługują się językiem „tutejszy”, „po swojemu”, „po naszymu”, „po prostu”. Według Danuty Zawadzkiej „tutejszość” wskazuje na dominację (kulturową, polityczną, językową) oraz „świadczy o opresywności lub niewystarczalności konwencjonalnych form identyfikacji – zwłaszcza narodowych”⁵³. Mieszkańcy wsi przeciwstawiają się też Polakom, którzy po wojnie zaczęli mieszkać na tych terenach i postrzegają ich nieco negatywnie.

⁵² Te teksty naukowe były dla mnie kluczem do analizy *Sońki* Karpowicza: Sakowicz Anna, *Problematyka polsko-białoruskiego pogranicza: powieść Ignacego Karpowicza „Sońka”* (Sakovič 2016), Moroz Anna monografia *Między pamięcią a historią. Konflikt pamięci zbiorowych Polaków i Białorusinów na przykładzie postaci Romualda Rajsa „Burego”* (Moroz 2016), Sawicka-Mierzyńska Katarzyna *Poruszyć miejsce. Obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza* (Sawicka-Mierzyńska 2018).

⁵³ *Ibidem*.

Ola Hnatiuk zauważa, że pojęcie tożsamości narodowej i kulturowej jest częścią szerszego pojęcia – tożsamości zbiorowej. Badaczka zaznacza, że indywiduum ma poczucie przynależności do wspólnoty (na zasadach podobieństwa), a także odosobnienia od innych wspólnot narodowych (inność). Proces konstruowania własnej tożsamości polega na akceptacji lub odrzuceniu elementów tożsamości różnych grup. Hnatiuk uważa, że tożsamość kulturowa może istnieć bez poczucia przynależności do wspólnoty narodowej (grupy osób łączonych religią, tradycją, językiem) (Hnatiuk 2005: 51-52). Każda grupa etniczna posiada elementy samoidentyfikacji, elementy ją charakteryzujące, tak zwane „markery”. Elementy przynależności do określonej grupy etnicznej lub kulturowej i wokół tych elementów kształtuje się poczucie tożsamości etnicznej.

Wioska występuje jako odrębny mały świat, który rządzi się własnymi zasadami, ponieważ wszyscy mieszkają tak blisko siebie, że wiedzą o sobie wszystko. Za złamanie zasad panujących w wiosce społeczeństwo stosuje surową karę. Dziewczyna, która została zgwałcona przez sąsiada, po gwałcie utraciła status „swojej”). Sonia po tym, jak została kochanką Niemca, również stała się „obcą”. W kulturze ludowej, „obcym” przypisuje się cechy negatywne i w powieści wspomniano, że Sońka zyskała status lokalnej wariatki. „Obcość” dodaje też tajemniczości, dlatego mieszkańcy wsi uważali, że ma magiczne zdolności⁵⁴, rzuca uroki oraz rozmawia ze zwierzętami.

Niemiec, w którym zakochała się Sonia, był dla wsi „obcym”⁵⁵. Ciekawą jest analiza stereotypów Zbigniewa Benedyktowicza, który zaznacza, że w folklorze polskim diabeł (jako „obcy”, jest przedstawiany w stroju niemieckim. Badacz podaje też przykłady frazeologizmów „kusy jak Niemiec”, „kto Niemcowi służy temu diabeł płaci” (Benedyktowicz 2000: 22). W folklorze „Niemca” postrzegano negatywnie i ten obraz pojawia się w przesadach i zabobonach. Analizując powieść można zauważyć, że autor nawiązuje do folkloru, w momencie, gdy Sonia po raz pierwszy zobaczyła Joachima, pomyślała o nim jako o diable:

⁵⁴ O tradycjach religijnych Podlasia jako części krajobrazu kulturowego pisze szczegółowo Alina Awramiuk w artykule *Niematerialne aspekty krajobrazu kulturowego pogranicza na przykładzie wybranych tradycji mieszkańców Podlasia* (Awramiuk 2011).

⁵⁵ Ten wątek jest omówiony bardziej szczegółowo w *Konflikty miejsca urodzenia w Sońce Ignacego Karpowicza* (Koprowska 2017).

„Przeżegnałam się trzykroć i spuściłam oczy, bo wydawało mi się, że to diabeł albo jego pacholek: cały w czarnej skórze, nawet twarz przykrywały dziwne okulary, a ogona nie dostrzegłam, ponieważ stał do mnie przodem [...] mówił w jakimś piekielnym, charkotliwym narzeczu [...]” (Karpowicz 2014b: 31).

Benedyktowicz zaznacza, że przeciwstawienie „swój-obcy” zależy od konkretnego kontekstu znaczeniowego – historycznego, społecznego, kulturowego⁵⁶. Jedną z cech, która wyznacza przynależność do określonej grupy jest język. Język odgrywa ważną rolę w podziale na „swój i obcy”. Benedyktowicz, cytując Józefa Obrębskiego zauważa, że w rozumieniu językowym, „swoi” jest określeniem osób, które umieją „wziąć udział w grze stereotypowych zwrotów i konwencjonalnych formuł”, a także „zareagować na słowa rozmówcy według zwyczajowego kodeksu komentarzy i wykrzykników”, natomiast cudzy nie wpisują się w te wartości⁵⁷.

Podczas pierwszego spotkania, właśnie za pomocą języka Sońka identyfikuje Igora jako „obcego” (kiedy Igor wypowiada swoje imię, bohaterka jest zdziwiona, bo w jej języku nie ma takich spółgłosek, przez co także postrzega go nieco negatywnie). Na tym przykładzie można zobaczyć tę współzależność, o której mowa powyżej „język – tożsamość”. Sonia postrzega go również nieco negatywnie używając frazy „Musi jak durak, bez struka” (w słowniczku na końcu książki autor podaje tłumaczenie „Pewnie jakiś głupek bez penisa”).

W tekstach naukowych wieś jest postrzegana jako będąca przeciwieństwem miasta w modelu „swój-obcy”. Igor został drugim „obcym”, któremu zwierzyła się Sonia. Może dlatego tylko jemu ona opowiedziała swoją historię. Jeden „obcy” – przyniósł jej miłość i jednocześnie nieszczęście, a drugi został jej spowiednikiem, zdjął z niej ciężar, który nosiła przez całe życie.

Ignacy Karpowicz pierwsze lata swojego życia spędził we wsi Słuczanka, potem z rodzicami przeniósł się do Białegostoku. Niektórzy badacze odnajdują motywy autobiograficzne w sposobie przedstawiania Igora. Jednak autor się przyznał, że w przeciwieństwie do Igora, jego pokolenie było szczęśliwsze (Karpowicz zaznacza, że Igor jest od niego starszy), nie musiało ukrywać swojej tożsamości, jak robił to bohater powieści

⁵⁶ *Ibidem*, s. 30.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 31.

lub rodzice Karpowicza. Dla pisarza jego pochodzenie i przynależność do innego świata były atutami. Jednak kilkadziesiąt lat temu mogło to być przeszkodą, powodem do wstydu. Takie podejście jest widoczne u bohatera.

Jak dowiadujemy się z historii Igora, jego rodzina pochodzi z sąsiedniej wsi. Bohater, podobnie jak rodzice, starał się ukryć swoje pochodzenie, obawiając się utraty wszystkiego oraz pokarania przez miejską społeczność, która nie zaakceptuje go jako „swojego”. On wybrał, jego zdaniem, lepszy świat. Jego rodzice zapomnieli swojego języka, bo przenieśli się do Białegostoku i mówili tylko po polsku. Łatwiej im było zapomnieć o swoim pochodzeniu niż stawić czoła strachowi. Obawiali się, że gdyby ktoś dowiedział się skąd pochodzą, straciliby wszystkich przyjaciół, pracę, lepsze życie i wrócili do biedy.

Karolina Koprowska (Koprowska 2017) analizując konflikty miejsca urodzenia w *Sońce* zaznacza, że jeden z konfliktów ujawnia się właśnie na poziomie języka. Ze względu na pochodzenie języka, jego hybrydyczność i wielowariantowość jest on postrzegany jako „gorszy”:

„Język «tutejszy» który «chodzi za mowę mieszaną, jeden ze wschodniosłowiańskich «kreoli», typowy «miks» pogranicza złożony z elementów białoruskich, ukraińskich i polskich, podobnie jak białorusko-rosyjska «trasianka» czy rosyjsko-ukraiński «surżyk». Jego hybrydyczność, a także lokalność i wielowariantowość sprawiają, że z perspektywy języków narodowych (białoruskiego, ukraińskiego czy polskiego) bywa postrzegany podobnie jak kaszubski czy «surżyk»: jako język «niedoszły», «zepsuty», «niższego rzędu»” (Zawadzka i Lul 2018: 320).

W podobnej sytuacji znalazł się Igor (Ignacy – prawdziwe imię), on wstydził się swojego języka i przynależności do peryferii, więc zdecydował zapomnieć o wszystkim: został Igorem oraz zmodyfikował nazwisko z Gryki na Gryckowski. Czasem żałował, że wyrzekł się swoich korzeni, gdy pojawiła się „moda na mniejszości”, ale nawet wtedy miał nadzieję, że nie potrwa to długo. W taki sposób autor pokazuje trudny proces dokonywania wyboru, a także powrotu do prawdziwego siebie. Na przykładzie Igora można zauważyć, jak zmienia się on pod wpływem ustnej odpowiedzi Soni. Pomaga ona ocalić pamięć, a Igor odzyskuje swoją tożsamość.

5.3 Mów, żebym Cię zobaczył

Wyrażenie Sokratesa „mów, żebym Cię zobaczył” można również wykorzystać interpretując *Sonkę*, ponieważ język bohaterów jest jednym z ważnych wyznaczników samoidentyfikacji. Moroz uważa, że język jest narzędziem „władzy, działaniem społecznym i medium reprodukcji różnego typu tożsamości, w tym wspólnot wyobrażonych, jak narody czy grupy etniczne” (Moroz 2016: 31). Język, którym posługuje się Karpowicz jest charakteryzowany jako taki co: „żyje, przepoczwarza się, za nic mając frazeologiczne prawo i logiczny porządek. Zapachy zyskują barwy, barwy – zapachy [...]” (Staszczyszyn 2013).

Przez pryzmat języka, religii i tożsamości autor charakteryzuje bohaterów utworu. To są ważne markery etniczne, które pomagają określić przynależność do grupy społecznościowej (na poziomie społeczno-kulturowym takimi elementami mogą być np. przedmioty codziennego użytku i tradycje kulinarne).

W samoidentyfikacji etnicznej ważną rolę stanowi język komunikacji. Mieszkańcy wsi Królowe Stojło, gdzie mieszka Sonia, rozmawiają pewnym rodzajem podlaskiej gwary, która powstała pod wpływem białoruskiego, ukraińskiego, rosyjskiego języków etc. Sonia również w tym języku. W tekście gwarę zapisano łacinką⁵⁸, dostosowując ją do grafii języka polskiego.

Miejscowi mówią, że rozmawiają „pa prostu”, „pa naszymu”. Ignacy Karpowicz analizując język powieści zaznacza, że celowo posługuje się gwarą charakterystyczną dla Gródka i okolic (ponieważ w regionie używanych jest około trzydziestu gwar). Pisarz w *Rozmowach na/o granicy* stwierdza, że jeżeli na Uniwersytecie w Białymstoku zapytać o język, którym mówi Sońka, to powiedzą, że to jest pewien rodzaj dialektu białoruskiego, natomiast starsze pokolenie określa to mówienie jako „po naszymu, po prostu” (Filipowicz-Tokarska i inni 2014: 49).

Nad pochodzeniem tego języka, którym posługuje się Sońka, zastanawia się też Igor. Bohater zastanawia się nad tym czy ten dialekt nie jest trasianką, czyli takim językiem

⁵⁸ Jana Maksymjuk w książce *Čom ne po-svojomu?* (Maksymiuk 2014) proponuje zasady zapisu i gramatyki języka „po swojemu”, gwary podlaskiej, analizuje również różnicę między pisownią wyrazów ukraińskich a wyrazami w gwarze, zwracając uwagę na różnicę między niektórymi dźwiękami. W tekście, gdy Sońka zapoznaje się z Igozem na ten aspekt też zwrócono uwagę: „– Więc pani nazywa się Sonia – powiedział. – Ja jestem Igor. Igorek. Sonia pomyślała, że takie imię nie istnieje, nie tutaj. Może jakiś Ihar? W Soni języku nie występowała głoska «g»” (Karpowicz 2014b: 16).

mieszanym, który oparty jest na słownictwie białoruskim i rosyjskim (tj. bez słownictwa polskiego):

„[...] na poziomie językowym trasianka jest mieszanką języka białoruskiego i języka rosyjskiego obejmującą wiele poziomów: fonetykę, leksykę, morfologię, składnię. Jest to swoista hybryda – połączenie literackiego języka białoruskiego, jego społecznych i terytorialnych wariantów oraz języka rosyjskiego” (Kaleta 2015: 22).

Językoznawczynie Łarysa Masenko (Masenko 2011) zauważa, że trasianka (w różnych proporcjach mieszanka językowa języków białoruskiego i rosyjskiego) jest zjawiskiem podobnym do ukraińskiego surżyka (mieszanka ukraińskiego i rosyjskiego), wytworzyły się one zresztą obie pod wpływem języka rosyjskiego.

Sonia rozmawia rodzajem podlaskiej gwary (gwara białostocka), którą posługują się ludzie w części Podlasia, również w okolicach Białegostoku. Ostap Sływyńskij w powieści wyjaśnia ukraińskiemu czytelnikowi czym jest trasianka. W przekładzie do tego fragmentu dodaje komentarz: „Трасянка – змішана мова, суржик на основі білоруської мови із значною кількістю російської лексики” (Karpowicz 2016: 62).

Język w powieści wzmacnia również konfrontacje kategorii „miasto – wieś” (obcy/swój), wyznacza pewną granicę w światach bohaterów. Powieść zaczyna się od opisu polsko-białoruskiego pogranicza, które w wyobraźni Igora wygląda trochę jak koniec świata, i nieodłącznym elementem tego świata jest właśnie gwara. Reżyser z Warszawy mówi po polsku i reprezentuje tym w pewnym sensie „miasto” (obcość). Nawet podczas rozmowy z Sonią, koryguje jej język na „prawdziwy, miastowy”, czyli poprawną polszczyznę. Później, kiedy spędzi więcej czasu z Sonią i pozna jej historię, Igor będzie wspominał dzieciństwo i integralnie związane z nim pochodzenie, więc jego język zmieni się odpowiednio – bohaterowie zaczynają rozmawiać *pa prostu*. Badaczka Sawicka-Merzyńska uważa, że Karpowicz w swoich tekstach często korzysta z tożsamościowo-literackiej mapy przeciwstawiając centrum (stolica, Warszawa) peryferiom (polsko-białoruskie pogranicze). To właśnie realia kulturowe w tekście mają na celu podkreślenie tej odmienności, inności regionu (pomagają wyróżnić go na tej mapie). Realia są integralną częścią lokalnego kolorytu, który jest szczegółowo opisany w tekście.

Według Karpowicza, gwara w powieści pełni jeszcze inną rolę, mianowicie jest używana w tekście w celu pewnego ocalenia. Jego zdaniem, podlaska gwara umrze śmiercią naturalną, bo młodsze pokolenie już nie rozmawia w tym języku:

„Małe języki umierają, roztapiają się w silniejszym żywiole językowym, czyli w tym przypadku w języku polskim. [...] Tak po prostu zawsze było, jest i będzie” oraz dodaje: „zresztą także języki dominujące potrafią zniknąć z rzeczywistości [...]” (Karpowicz 2016a).

Autor przyznaje się, że kiedyś uważał ten język za gorszy (Karpowicz 2016a). Podobne rozważania pojawiają się u bohatera powieści, który często zastanawia się nad wadami wpływającymi zbycia w mniejszości, ponieważ posługiwanie się *pa prostu* przygnębia go.

Czapliński zaznacza, że w *Słońce* każdy mówi innym językiem:

„Joachim opowiada Soni o zagładzie Żydów po niemiecku, a Sonia tłumaczy to sobie jako oświadczyzny i zaproszenie do przyszłego życia w Niemczech. Sonia snuje opowieść miłości po białorusku, a Igor – reżyser przekłada tę opowieść na polszczyznę i język teatru” (Czapliński 2014).

To przeciwstawienie pojawia się na przykładzie Soni i Joachima. Dziewczyna nie знаła innych języków, mówiła tylko *pa prostu*. Dlatego nie rozumiała niczego, o czym mówił esesman, błędnie tłumaczyła *Juden* jako morze, *Schweine* jako myszy, wymyśliła sobie historie o ślubie z Joachimem i stworzyła wizję wspólnej przyszłości (Karpowicz 2014b: 56). Dziewczyna nie rozumiała, że Niemiec tak naprawdę, opowiadał jej o mordach na Żydach w Gródku. Tę historię Sonia usłyszała dopiero od innych. Nawet wtedy, gdy zrozumiała prawdę, nie zmieniło to jej miłości. Te uczucia były dla niej jedyną szansą na ucieczkę od rzeczywistości. Historia gródeckich Żydów była dla mieszkańców wsi kwestią odległą, dla nich wojna miała drugorzędne znaczenie, ponieważ nie była ich.

Powieść Ignacego Karpowicza to próba ocalenia pamięci, przedstawienia innego oblicza wojny, jest także swoistym głosem mniejszości białoruskiej w literaturze. Barbara Stelingowska pisze: „jak długo żywa będzie pamięć o wojnie, tak długo żyć będzie człowiek przez nią dotknięty” (Stelingowska 2017a) oraz dodaje:

„[...] pamięć w *Sońce* jest pamięcią ocalającą zarówno przed zapomnieniem, jak i przed samym sobą. Wspomnienia kształtują charakter bohaterki, budują jej tożsamość kobiety fatalnej, napiętnowanej i żyjącej jakoby za karę”⁵⁹.

Sonia była ostatnim świadkiem z rodu i tym samym stała się nosicielką pamięci o tragedii, natomiast Igor przekazał jej historię (nieco zmienioną) kolejnym pokoleniom. Podobnie jak autor powieści Ignacy Karpowicz, przekazuje czytelnikom odmienioną historię prawdziwej Soni. W powieści została pokazana zmiana tożsamości bohatera pod wpływem wspomnień. Igor przypomina sobie swoje dzieciństwo, miejsce urodzenia, język mniejszości. Autor pokazuje wpływ traumatycznego doświadczenia przeszłości na inne pokolenia.

Współczesna literatura w Polsce i w Ukrainie zajmuje się też przewartościowaniem przeszłości, naświetlając nietradycyjne, w pewnym sensie prywatne wersje historii, pokazując w ten sposób alternatywne spojrzenia na przeszłość, odmienne od wersji oficjalnej. Wydanie *Muzeum porzuconych sekretów* Oksany Zabuzko zwiększyło popularność tego procesu w Ukrainie, pisarka na przykładzie dziennikarki Daryny pokazuje działanie postpamięci. Karpowicz, podobnie do Oksany Zabuzko w *Muzeum...*, porusza problematykę postpamięci. Według Marianne Hirsch:

„Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość [...] Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanych przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin” (Hirsch 2010).

Ta koncepcja może posłużyć do mówienia „o pamięci drugiego pokolenia, która dotyczy innych kulturowych czy zbiorowych wydarzeń i doświadczeń traumatycznych”⁶⁰. Proces przekazywania informacji odbywa się na poziomie emocjonalnym, poprzez tworzenie własnych wspomnień. Połączenie z przeszłością powstaje dzięki zaangażowaniu wyobraźni, w ten sposób także młodsze pokolenie inaczej postrzega przeszłość i rekonstruuje ją.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

Daryna z *Muzeum...* dorastała w rodzinie, w której jej ojciec został przymusowo wysłany do szpitala psychiatrycznego za sprzeciw wobec władzy sowieckiej. Dziennikarka śni o wydarzeniach z przeszłości w czasach wojny, przeżywa je. To pomaga jej rozwikłać historię i znaleźć informacje o bojownikach UPA. Młody reżyser z Warszawy również zagląda do „muzeum cudzych wspomnień” (Karpowicz 2016b: 108), gdzie poznaje prywatną historię Soni. Igor dorastał w środowisku, które próbowało zapomnieć o swoim pochodzeniu. Nagle wypełnienie luk przeszłości, raptowność uświadomienia sobie historii, powoduje u niego dyskomfort fizyczny i psychiczny, gdy Sonia opowiada o mordzie na Żydach (to traumatyczne doświadczenie Igor potem odtwarza przez sztukę). Reżyser teatralny próbuje zrozumieć traumę przodków, kształtując własne spojrzenie na tamte wydarzenia. Igor wraca do wsi, aby uzupełnić obraz Soni. Po jej śmierci wielokrotnie przeżywa niektóre sceny, i to, w jaki sposób ma przekazać historię publiczności. Karpowicz pokazuje proces przekazywania pamięci między pokoleniami przez sztukę. Spotkanie z Sonią i jej prywatna historia pomogły mu przypomnieć sobie jego własną przeszłość. Igor został spowiednikiem Soni, ale on też jej potrzebował. Ośmielił się zobaczyć w sobie Inność. W taki sposób symbolicznie się przetransformują, Igor – starzeje się, a Sonia staje młodsza.

5.4. Dyskusje wokół powieści Ignacego Karpowicza *Sońka*

5.4.1. Dyskusje o *Sońce* w Polsce

Powieść w 2015 roku została nominowana do Nagrody Literackiej Nike. Autor ma swoich odbiorców w Polsce oraz zagranicą, w tym w Ukrainie. Współpracuje głównie z Wydawnictwem Literackim oraz wydawnictwem „Czarne”.

Większość recenzji *Sońki* dotyczy tematu wielkiej miłości „przekreślającej hierarchie, zobowiązania i lojalności”, która staje się też instrumentem przebaczenia (Koziołek 2016: 186), wojny oraz historii. Jerzy Cyngot uważa, że *Sońka* opowiada przede wszystkim o empatii, zrozumieniu (Cyngot 2014), natomiast Piotr Czapliński – że powieść mówi o przemianie (Czapliński 2014). Łukasz Wróbel zaznacza, że w *Sońce* głównym

motywem jest pokazanie historii w jej naturalnej postaci, tragicznej i skomplikowanej, gdzie związek z mitologią odgrywa ważną rolę (Wróbel 2014). Czytelnicy na forach i dziennikarze popularnych wydawnictw internetowych aktywnie uczestniczyli w dyskusji nad powieścią (np. recenzje na *Polityka*, *Culture.pl*, *Kultura Liberalna*, *Mały Format*, *Wyborcza.pl*) oraz na łamach czasopism literackich⁶¹. Ogólnie książka spotkała się z pochwałami, np. Łukasz Żurek uważa utwór za przykład dobrze napisanego tekstu, poruszającego „ze względu na dystans oddzielający historie o Słońce od tej cielesnej, pozatekstowej Sońki, która się w powieści uobecnić nie może” (Żurek 2018).

Też pozytywne opinie od czytelników zamieszczone na popularnych portalach internetowych *granice.pl*, *lubimyczytac.pl* (ocena 7,7/10) etc. W wywiadzie dla ukraińskiego czasopisma *День (Dzień)*, autor zaznaczył, że polscy krytycy pozytywnie odebrali powieść. Autor ma tutaj na myśli recenzję Ryszarda Koziołka dla czasopisma literackiego *Książki*. Karpowicz mówi o krytyce ze strony prawicowych mediów ze względu na niepolskość Soni oraz akceptację romansu z esesmanem. Jednocześnie mniejszość białoruska w Polsce uważała, że głównej bohaterce brakuje białoruskości. Autor zauważa, że opowiadanie takich prywatnych historii pokazuje też absurd wszystkich wojen (Karpowicz 2016c).

Czytelnikom wypowiadającym się w nie podoba się nadmiar klisz literackich oraz kiczowatość. Ich zdaniem, autor nie zna dobrze tematu lub ten temat już był wielokrotnie poruszany, takie opinie można zobaczyć na np. *lubimyczytać.pl*. Krytyków fascynowała też wyraźna pozytywna zmiana stylu pisarza (od *Niehalo* do *Sońki*) oraz jego produktywność (rozumiana jako częstotliwość wydania książek), inni zachwycali się językiem powieści.

W ramach promowania książki (oraz spektaklu) kilku aktorów (Andrzej Chyra, Jacek Poniedziałek, Anna Polony) nagrali wideo na których czytają fragmenty *Sońki*. Na podstawie książki powstał spektakl, którego premiera odbyła się w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku. Opinie o nim też były różne: Anna Dycha w *Dzienniku Teatralnym* zauważa, że minusem było to, że akcenty były rozłożone inaczej, np. w przedstawieniu historii Soni oraz że dramatyzm relacji z ojcem i braćmi nie został ujawniony. Ignacy Karpowicz jeszcze

⁶¹ na przykład, D. Nowacki *Układanie melodramatu* w „Nowe Książki” 2014 nr 8, M. Orski *Jaskinie cierpień* w „Odra” 2014 nr 10; W. Rusinek *W cudzym imieniu, własnym głosem* w „Opcje” 2014 nr 3.; L. Bugajski *Droga Mleczna i masło* w „Twórczość” 2014 nr 6.

do premiery spektaklu, zaznaczał, że przerobienie tekstu dla teatru było dla niego trudnym zadaniem: ponieważ ważne elementy w książce zostały ukryte między wierszami, i widz nie ma możliwości ich zauważyć. Pozytywnych recenzji też było więcej: Żmijewska uważa, że w spektaklu i w książce fantastycznie oraz z humorem opowiedziane jest:

„[...] zderzenie dwóch światów, dwóch sposobów bycia, filozofii. Rzeczywistość miastowego królewicza, brylującego na salonach, któremu od używek krew cieknie z nosa, zderzona ze światem starej kobiety, przygiętej do ziemi, doświadczonej przez życie. On do niej o swojej sztuce, ona patrzy na niego jak na dziwo. On pyta o kanalizację, ona całkowicie poważnie: – A po co to ze swoją kupą w domu spać? On o pustce wewnętrznej, ona o tym, że trzeba jeść, bo jak wszyscy przestaną jeść, to świat całkiem wychudnie” (Żmijewska 2015).

Temat miłosny powieści też był poparty przez mieszkańców Królowego Stojła, tam 16 czerwca 2018 r. na cześć Soni i Joachima symbolicznie nazwali most, jako wspomnienie o miłości. Utwór też został prezentowany jako słuchowisko radiowe na białostockim radio.

Odbiór powieści odbywał się różnie, każdy czytelnik odczytywał inne aluzje, koncentrował uwagę na innych wątkach. Wynika to również z wszechstronności i wielowarstwowości powieści, jak i złożonej kompozycji. Na przykład, w spektaklu aktorzy śpiewają kadisz, a Wróbel uważa, że można go traktować nie tylko jako sposób „ironicznego dystansu wobec modnych tematów i wytartych klisz”⁶², lecz jako nawiązanie do tragedii attyckiej, gdzie:

„[...] chór bowiem był metonimią wszystkich uczestników misterium teatralnego, wszyscy zgromadzeni w amfiteatrze uczestniczyli w chórze, chór wszystkich reprezentował i w imieniu każdego przemawiał [...]”⁶³.

Aleksandrze Lipczak ta scena kojarzy się ze spektaklem „Dom jeleni” Jana Lauwersa, odwołującego się do wojny na Bałkanach. Spostrzega ona pewne podobieństwo w zachowaniu bohaterów, którzy „chwytają się za ręce i na gruzach i trupach śpiewają ciepłą, słodką, jednoczącą piosenkę, która ma zatrzeć wojenny koszmar i śmierć” (Lipczak 2014). Badaczka Sawicka-Mierzyńska zauważa, że:

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

„[...] wprowadzenie żydowskiej modlitwy miało służyć przede wszystkim, po pierwsze, ewokowaniu poczucia obcości, niedopasowania, po drugie – paradoksalnie – ustanowieniu, choćby na czas trwania spektaklu/lektury książki, inkorporującej tę obcość wspólnoty. Żyd to przecież nasz (używając zaimka „my” mam na myśli Polaków) najważniejszy Inny” (Sawicka-Mierzyńska 2018: 249).

Ryszard Koziołek też zwrócił na odśpiewanie kadyszu, porównując Karpowicza do „złośliwego wnuka Wyspiańskiego”, który tak samo udaje się do stylistycznych kolaży: „w [...] operowym finale zbiorą się wszystkie postacie dramatu w oczekiwaniu na czytelnika, aby odśpiewać kadysz powszechnego przebaczenia” (Koziołek 2016: 175-190).

Ten przykład pokazuje odmienne postrzeganie tego samego fragmentu i udowadnia, że autor pozostawia czytelnikom pole do interpretacji. Karpowicz wybiera ciekawe formy przekazu informacji, np. pozostawia w tekście puste strony, które symbolizują podsumowanie historii i początek nowej oraz „miejsce” na refleksję.

Powieść też dość często jest przedmiotem analizy w artykułach naukowych. O wspomnieniach pod kątem terapeutycznym oraz odmładzającym w *Sońce* pisze Barbara Stelingowska (Stelingowska 2017b), w innym artykule badaczka analizuje czas, pamięć i odkrywanie tożsamości (Stelingowska 2017a). Gontarz Beata (Gontarz 2017) skupia uwagę na kategoriach etyki oraz estetyki w utworze (powołując się na Józefa Tischnera oraz Martina Heideggera). Intertekstualny oraz intersemiotyczny wymiar *Sońki* bada Alicja Bronder (Bronder 2017). Pod kątem miejsca autobiograficznego analizuje tekst Katarzyna Sawicka-Mierzyńska w książce pt. *Poruszyć miejsce: obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza* (Sawicka-Mierzyńska 2018). Konflikty miejsca urodzenia (Koprowska 2017) oraz zagładę Żydów i wizerunek wsi uwikłanej w Zagładę (na przykładzie powieści) bada Karolina Koprowska zaznaczając, że powieść Karpowicza wyświeśla obraz pogranicza odmienny do ukształtowanego w literaturze korzennej (Koprowska 2020).

5.4.2. Dyskusje o *Sońce* w Ukrainie

W Ukrainie powieść została wydana w 2016 roku w przekładzie Ostapa Sływyńskiego. Została zaprezentowana na popularnym, prestiżowym Festiwalu „Książkowy Arsenal” w Kijowie. Tłumacz książki zauważa, że jest to opowieść nie tylko o miłości i transgresji, ale także o korzeniach, oraz, że *Sońka* to także studium zła. Ze słów wydawcy wynika, że dzięki Sływyńskiemu *Sońka* pojawiła się na rynku ukraińskim.

Obecnie tylko jedna powieść Karpowicza została przetłumaczona na język ukraiński. Książka była omawiana na popularnych ukraińskich portalach internetowych (na przykład, *litakcent.com*, *novynarnia.com*, *culture.pl* (wersja ukraińska), gdzie pojawiły się głównie pozytywne recenzje (np. goodreads ocena 4/5), a także na wielu na prywatnych blogach.

W tekstach naukowych *Sońka* stała się materiałem do badań, np. Jewczuk analizuje postpamięć i jej wpływ na kształtowanie się tożsamości (Èvchuk 2020), Oksana Puchońska bada traumatyczne doświadczenie wojny w powieściach *Solo dla Solomii* Wołodymyra Łysa i *Sońka* Karpowicza Ignacego (Puhonska 2017), a w innym jej artykule poddano analizie postmodernistyczny charakter i wielowymiarowy dyskurs opowiadania *Wyspa Krk* Jurija Izdryka oraz *Sońki* Karpowicza.

Można zaznaczyć, że tekst został dobrze przyjęty zarówno w Polsce, jak i Ukrainie. O złożoności (różnorodności i wielowarstwowości) powieści świadczy fakt, że jest ona analizowana z różnych perspektyw zarówno przez krytyków literackich, jak i w tekstach naukowych. Tekst porusza niepopularne tematy i staje się także głosem mniejszości białoruskiej. W kontekście ukraińskim jest to przykład tematu do dyskusji, które mogłyby zostać poruszone przez ukraińskich pisarzy. Literatura przekładana zwykle wypełnia luki w tematach, które nie są reprezentowane. Jak zauważa Sływyńskij, w taki sposób polska literatura pokazuje co robić z historią i jak ją opracowywać: zideologizowana narracja własnej historii XX wieku jest charakterystyczna zarówno dla Ukrainy, jak i Polski. Tłumacz uważa, że literatura może pełnić rolę pewnego rodzaju amortyzatora między różnymi „oficjalnymi” wersjami historii narodowej, to, co osobiste, marginalne, to, co zawiera się między wzajemnie wykluczającymi się narracjami historycznymi; co więcej, może ujawnić nieoczekiwane punkty przecięcia tych historii (Słyvynskyj 2016).

W ukraińskiej literaturze postacie jak Sonia, które przychylnie odnosiły się do okupantów, nie stają się głównymi bohaterami, o nich raczej nie wspomina się. Jak zauważa Sływyński, w literaturze ukraińskiej brakuje podobnych prywatnych historii uczestników lub świadków wydarzeń, dlatego przekłady takich powieści są potrzebne dla literatury ukraińskiej. Wnoszą one pewne nowatorstwo, pokazując inną, nieheroiczną przeszłość. Karpowicz, na przykład, w porównaniu do Zabuzko, konstruuje postacie inaczej, są one skomplikowane i czasem sprzeczne. Pisarka w *Muzeum...* tworzy swoich bohaterów nieco według dyskursu heroicznego oraz pewnych stereotypów (o czym zaznaczają np. Jewhenia Kononenko (Kononeko 2010), Tetiana Tebeszewska-Kaczak (Tebeševs'ka-Kačak 2010), Ostap Sływyński (Slyvynskij 2016)). Takie odmienne podejście Karpowicza do przedstawienia wizerunku postaci może zainteresować ukraińskiego czytelnika.

W *Sońce*, oprócz motywu pamięci, kluczowymi są także kwestie językowe oraz tożsamościowe. Autor pokazuje lęki Igora oraz jego rodziców: oni boją się zostać nieakceptowanymi w społeczeństwie z powodu swojego języka oraz pochodzenia, uważają siebie przez to za „gorszych”, natomiast Igor porównuje ich historię do tego, jak czuli się inni przedstawiciele tej mniejszości narodowej. Karpowicz na przykładzie reżysera podkreśla ważność języka oraz jego wpływ na samoidentyfikację, a także transformację społeczeństwa i zmianę podejścia do „obcości”.

Nieco podobne doświadczenie językowe bohaterów można przenieść na społeczeństwo ukraińskie oraz stosunek do społeczeństwa rosyjskiego. Sytuacja z językiem regionalnym na polsko-białoruskim pograniczu oraz pomiędzy Rosją i Ukrainą jest inna, ma odmienne tło historyczne i przyczyny jej zaistnienia. Język rosyjski sztucznie został częścią ukraińskiej codzienności w niektórych regionach Ukrainy.

Świadomość i akceptacja różnorodności językowej oraz tożsamościowej jest teraz potrzebna społeczeństwu ukraińskiemu, w celu przetrwania okresu „turbulencji” i zmian spowodowanych wojną na pełną skalę. Ponieważ miliony rosyjskojęzycznych Ukraińców opuściły okupowane przez Rosję terytoria i obecnie zamieszkują w ukraińskojęzycznych miastach i wsiach centralnych i zachodnich regionów. Powoduje to pewne napięcie językowe, przesiedleńcy wewnętrzni ze względu na posługiwanie się innym językiem, na przykład, w małych miasteczkach czasem są postrzegani jako „nietutejsze”, „obce”.

Uważam, że dla ukraińskiego czytelnika powieść Karpowicza pod tym względem, może stać się przypomnieniem o otwartości i tolerancji na różnice językowe, a także zachęcaniem do otwartego dialogu o własnych lękach i odmiennych, niekiedy traumatycznych doświadczeniach. Ta komunikacja pomiędzy zróżnicowanymi grupami pomoże zwiększyć wzajemne zaufanie społeczne oraz może mieć pozytywny wpływ na wzajemne relacje pomiędzy ludźmi. Ważność takiego dialogu symbolicznie pokazano w powieści, na przykładzie zmian, które dotknęły głównej bohaterki (tę kwestię opisuję w rozdziale *Antybajka o wojnie: Historia Sońki*).

Biorąc pod uwagę specyfikę tematyczną oraz to, że wydarzenia odbywają się na pograniczu polsko-białoruskim, zróżnicowanym językowo oraz kulturowo, autor skupia uwagę właśnie na elementach samoidentyfikacji bohaterów, które wskazują na ich przynależność do pewnego regionu czy grupy etnicznej. Karpowicz podkreśla tę różnorodność, wplatając w tekst charakterystyczne elementy. Jak wykazała analiza przekładu, z uwagi na fakt, że część z tych realiów należy do kultury białoruskiej, ze względu na podobieństwa pomiędzy językami ukraińskim i białoruskim, czytelnik docelowy zrozumie znaczną część tych elementów bez dodatkowego wytłumaczenia. Natomiast niektóre realia polskiej kultury mogą być mu nieznane i dlatego ich przekład wymaga większej uwagi. Tematyka, różnorodność tradycji oraz tłumaczenie elementów kultury polskiej i białoruskiej na język ukraiński sprawiają, że ta powieść jest interesującym materiałem do prowadzenia badań.

6. Analiza materiału: elementy kulturowe polsko-białoruskiego pogranicza

6.1. Realia życia codziennego

Koloryt regionu jest często odwzorowywany za pomocą lokalnego dialektu, który pełni również funkcję artystyczną w tekście. Częstotliwość pojawiania się wskazuje, że te wyrazy są ważne dla stworzenia językowego portretu postaci. Autor opisuje codzienność na wsi ze wszystkimi szczegółami. Gwara jest głównie stosowana do określenia podlaskich realiów: nazwy potraw (ich składniki) oraz przedmioty codziennego użytku. Ta grupa prezentuje realia życia codziennego na polsko-białoruskim pograniczu. Realia pomagają tworzyć lokalny koloryt oraz są integralną częścią świata przedstawionego.

Odżywianie, przygotowywanie potraw i związane z tym tradycje stały się przedmiotem badań antropologii jedzenia⁶⁴ (jednej z subdyscyplin antropologii kulturowej) w ramach której pojawiły się badania naukowe, np. Claude Lévi-Strauss *Trójkąt kulinarny* (1972), Mary Douglas *Deciphering a Meal* (1975), Anna Wiczorkiewicz *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży* (2021), Justyny Tabaszewskiej *Zderzenie z kuchnią Innego. Mechanizm kształtowania wspólnoty i wyznaczania obcego na przykładzie prozy Wojciecha Albińskiego oraz Ryszarda Kapuścińskiego* (2017), Justyny Straczuk *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi* (2006), zbiór tekstów naukowych w języku ukraińskim *Їжа в культурному просторі (Jedzenie w przestrzeni kulturalnej)* (2020) w redakcji Ołeny Jurczuk. Badania te skupiają się wokół postrzegania żywności jako sposobu przekazywania i kodowania informacji kulturowych. Według Lévi-Straussa sztuka kulinarna obok języka jest kodem uniwersalnym, ponieważ jest obecna w każdej kulturze:

„[kuchnia] która – co nie dość często podkreślano – stanowi drugą obok mowy prawdziwie powszechną formę działalności ludzkiej; podobnie, bowiem, jak – nie ma społeczeństwa bez mowy,

⁶⁴ Antropologia jedzenia obejmuje społeczne i kulturowe znaczenia spożywania produktów, techniki ich przyrządzania, oraz tabu i zakazy związane ze ich spożywaniem, etc.

nie ma również takiego, które w ten czy inny sposób nie warzyłoby przynajmniej niektórych pokarmów” (Lévi-Strauss 1972: 72).

Jedzenie jest elementem interakcji kulturowej, ponieważ zawiera informacje o określonej grupie i jej kulturowych stereotypach, tradycjach, sferze społecznej i innych cechach.

Pokarm odgrywa odpowiednią rolę w kształtowaniu tożsamości, co zauważa też Justyna Tabaszewska w artykule *Zderzenie z kuchnią Innego. Mechanizm kształtowania wspólnoty...*, że w procesach tożsamościowych pokarm pełni szczególną funkcję „będąc często jedyną już kultywowaną (czasem nieświadomie) strefą wskazującą na przynależność do określonego kręgu kulturowego” (Tabaszewska 2017).

Kuchnia lokalna w powieści pełni kilka ról: jest elementem samoidentyfikacji (nazwy potraw zapisane są gwarą). Sonia gotuje dania kuchni regionalnej, które są jej dobrze znane. Również nazwy tych potraw są identyfikatorem miejsca (funkcja lokalizacyjna) – są one popularne na pograniczu polsko-białoruskim. Sam wybór potraw charakteryzuje też Sonię. Analizując je można zrozumieć sposób życia, jaki ona prowadzi (niepozorny, prosty), a także cechy charakteru, np. takie jak gościnność.

Po tym wszystkim, co jej się przydarzyło, kobieta nadal pozostaje otwarta i nie boi się zaprosić „obcego” do swojego domu, a także dzieli się z nim swoimi oszczędnościami. Sonia zaprasza Igora do domu na mleko:

Oryginał: – Chadzi na małako, chadzi – powiedziała (Karpowicz 2014b: 21). Autorskie tłumaczenie w słowniczku: – Chadzi na małako, chadzi – chodź na mleko, chodź.	Tłumaczenie: – Хадзі на малако, хадзі – каже вона (Karpowicz 2016b: 15).
--	---

W ukraińskim tłumaczeniu ten wyraz jest zapisany gwarą. Jedzenie również świadczy o stopniu jej zamożności (na przykład, że nie miała mięsa, a tylko oładki i pyszki), jej chata pachniała mlekiem, słoniną i cebulą, kiszoną kapustą. Potrawy pokazują jej biedne życie. A także podkreślają różnicę między bohaterami, komfortem i sposobem życia w mieście i na wsi. Jedzenie staje się tu markerem, charakterystycznym dla świata bohaterki.

Zapraszając gościa do siebie, kobieta częstuje go tym co ma w domu (właśnie dostępność produktów kształtuje kulinarną rzeczywistość):

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] na stole postawiła <i>ahłatki</i> , smażone rano mączne placki, <i>pyszki</i> [...] (Karpowicz 2014b: 22).	[...] на столі поставила насмажені вранці <i>алатки</i> , оладки себто, ще – пышкі, сиріч пампушки [...] (Karpowicz 2016b: 17).

Podano tu nazwę potrawy, która jest rozpowszechniona w Ukrainie, Białorusi i w Polsce to „*алатки*”. W Polsce oładki można przygotować z mąki albo z ziemniaków (które są tańszym składnikiem i szybszym w przygotowaniu), nazywają je też „placki ziemniaczane”. W Ukrainie oładki robi się tylko z mąki (odpowiednikiem ukraińskich oładek są polskie racuchy), a podobne danie z ziemniaków nazywa się „картопляники”. W tłumaczeniu nazwy zapisano gwarą – *алатки*. Tłumacz opuszcza wyraz „mączne placki”, ze względu na to, że oładki w Ukrainie są tylko mączne, i dodaje wytłumaczenie „*алатки, оладки себто*”. Inna potrawa to *pyszki* – rodzaj drożdżowo-ziemniaczanych klusek (potrawa kuchni kresowej, nie są daniem kuchni polskiej), które bardziej przypominają ukraińskie smażone *kluski* (po ukraińsku to są *кльоцки*). Tę nazwę też przetłumaczono opisowo „pyszki” – „пышкі, сиріч пампушки”, chociaż „пампушка” – to mała okrągła, pyszna bułeczka z ciasta drożdżowego, którą podaje się z barszczem.

Życie Soni było monotonne i kręciło się wokół opieki nad zwierzętami gospodarskimi, gotowania i prac domowych. O jednym z takich dni Sonia opowiada Igorowi:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Joachim odszedł. Ja nie zmrużyłam oka. Podniosłam się, zanim zapał kur. Wypuściłam kury, nasypałam ziarna, wybrałam jajka, wydoiłam Malinę i Zorkę, które Janek poszedł później paść na łąki i w lasy. Rozpaliłam <i>u pieczy</i>, nanosiłam wody. Udusiłam kartofle świniom w saganie. Potem dałam mleka Borbusowi i Wasylowi. Przygotowałam <i>taukanicę</i>, to takie rozduzione i zapieczone na <i>plicie</i> ziemniaki z drobnymi skwarkami, jeśli skwarki były... (Karpowicz 2014b: 50).</p>	<p>Йоахим пішов, а я не могла склепити очей. Встала ще до перших півнів. Випустила курей, насипала зерна, позбирала яйця, подоїла Маліну й Зорку, яких Янек потім погнав пасти в луги. Розпалила в печі, наносила води. Нам'яла картоплі свиням, дала молока Борбусові й Василеві. Приготувала <i>таўканицу</i>, це така товчена картопля, запечена на плиті з дрібними шкварками, якщо лише є шкварки... (Karpowicz 2016b: 41-42).</p>

Wytłumaczenie autorskie u słowniczku: „*taukanica* – ugotowane i roztluczone ziemniaki, zapieczone na płycie pieca”, „*plita* – płyta na piecu”. Ten fragment również świadczy o niezamożności jej rodziny. Oni jedli tłuczone ziemniaki, a mięso czy słonina, z której robi się skwarki były rzadkością. Można zauważyć też wyraźny podział obowiązków na zadania „kobiece” i „męskie”. Kobieta na wsi zajmuje się gospodarstwem domowym (opieka nad bydłem, przygotowywanie jedzenia), mężczyzna wykonuje ciężką pracę fizyczną w polu.

W tłumaczeniu pozostawiono „*таўканица*”, inne słowa gwarowe, np. „*u pieczy*” oraz „na *plicie*” przetłumaczono na literacki ukraiński. To nie jedyny przykład, kiedy gwara zostaje przetłumaczona w ten sposób. Tego typu piec z płytą do gotowania kiedyś był niezbędną częścią każdej kuchni w domu wiejskim. Obecnie jest rzadko spotykanym w ukraińskich oraz polskich wsiach. Innym polskim elementem kulturowym jest „sagan” – przest. „duże naczynie z miedzi bądź żelaza, w którym gotuje się wodę lub większe ilości jedzenia” (Nowowiejski i Kuryłowicz 2020: 168), w tłumaczeniu zostaje on pominięty. Pomijanie realiów wpływa również na percepcję utworu, ponieważ obecność tych elementów tworzy lokalny koloryt, indywidualizuje mowę i charakteryzuje powieść. W słowniku dla polskiego czytelnika Karpowicz wyjaśnia znaczenie słów „*plita*”, „*taukanica*”,

„piecz” (wyjaśnienia podano powyżej). Warto zaznaczyć, że w wydaniu ukraińskim *Sonki* ten słowniczek nie został zamieszczony (ta kwestia zostanie szerzej omówiona w *Podsumowaniu*).

W innym fragmencie Sonia również mówi o *pieczy*, zwracając się do Igora w swoim języku:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>– <i>Patom razpalu u pieczy</i> – powiedziała Sonia i zasiadła naprzeciw gościa.</p> <p>– Potem, w piecu – skorygował ją Igor w miastowym prawdziwym języku (Karpowicz 2014b: 24).</p> <p>Karpowicz wyjaśnia cały wyraz: „<i>Patom razpalu u pieczy</i> – Potem rozpalę w piecu”.</p>	<p>– Патом разпалу у пячы, – сказала Соня і сіла навіпроти гостя.</p> <p>– Потім, у печі, – поправив її Ігор справжньою міською мовою (Karpowicz 2016b: 18).</p>

Ten dialog pokazuje stosunek Igora do języka. Na początku rozmowy z Sonią ukrywał swoje pochodzenie, przeszkadzała mu nawet gwara. Jednak z czasem czytelnik zauważa zmiany (szerzej tę kwestię analizuję w *Tutejszy (Swoj) i Obcy na pograniczu*). Sływyński zostawia w tym fragmencie gwarę, więc czytelnik zauważy różnicę językową (przykłady zacierania gwary przeanalizuję poniżej).

W inny fragmencie dialektyzm został zachowany:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>To nie było dobre, suche ciepło, jak to znad <i>plity</i> (Karpowicz 2014b: 157).</p>	<p>То не було добре сухе тепло, як від <i>пліты</i> (Karpowicz 2016b: 133).</p>

Tu opisano zranienie Joachima, bohaterka porównuje jego krew na sobie do ciepła z płyty. Słowo „plita” – przetłumaczono gwarą jako „пліта”, w taki sposób w przekładzie zachowano obcość kulturową.

Kiedy wojna się skończyła, w wiosce nie było jedzenia i Sonia opowiada o tym co jadła:

<p>Oryginał:</p> <p>Zupy z pokrzywy, łowione w rzece <i>kaluczki</i>, rybki niewiele większe od paznokcia starej baby. Jedliśmy wszystko, co zapychało żołądek (Karpowicz 2014b: 121).</p> <p>Autorskie tłumaczenie:</p> <p>„Kaluczki – niewielkie rybki, żyjące w strumieniach i rzekach”.</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Суп із кропиви, <i>калючки</i>... Це такі рибки річкові, трохи більші, ніж ніготь старої баби. Ми їли все, що можна було увіпхнути в шлунок (Karpowicz 2016b: 104).</p>
---	---

Do jedzenia miała zupę z pokrzywy i małe rybki pływające w rzece. Te rybki pływają tylko w niektórych zbiornikach regionu. W przekładzie zachowano gwarę „калючки”, przetłumaczono wyraz „łowione w rzece kaluczki, rybki” jako „калючки... Це такі рибки річкові” (tłumaczenie przybliżone). Nazwę tych rybek, a także miejsce, gdzie żyją, autor wyjaśnia w słowniku, chociaż z kontekstu i tak jest to zrozumiałe.

Innym elementem kulturowym jest obwarzanek – wytrawne pieczywo obsypane makiem, solą, sezamem lub innymi posypkami. Igor porównuje bukiet do obwarzanku:

<p>Oryginał:</p> <p>Najpiękniejszy bukiet był biało-niebiski; w samym centrum ceraty jak obwarzanek krągły (Karpowicz 2014b: 168).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Найгарніший вінок, біло-блакитний, був у самому центрі – круглий, як бублик (Karpowicz 2016b: 142).</p>
---	---

Obwarzanek jest elementem kulturowym, produkt polskiej kuchni regionalnej, przetłumaczono go jako „бублик”, który ma podobny kształt, ale jest znacznie mniejszy i różni się składnikami, np. obwarzanek przygotowuje się bez jaj, które są potrzebne do przygotowania bublików. Bублиki są dobrze znane w Europie Wschodniej, więc dla

czytelnika ukraińskojęzycznego ten odpowiednik jest bardziej zrozumiały. Tłumacz w celu zachowania odpowiedniego obrazu we fragmencie wybrał odpowiednik w kulturze docelowej.

W powieści są elementy wyposażenia kuchennego zapisane gwarą:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Otworzył drzwiczki kredensu – chlapauki, bo drzwiczki robią chlap-chlap – żeby upewnić się, czy zęby leżą na serwetce (Karpowicz 2014b: 186).	Ігор відчинив дверцята серванта – хляпаўкі, бо робляць «хляп-хляп», – щоб переконатися, що зуби лежать на серветці (Karpowicz 2016b: 157).
Autorskie tłumaczenie w słowniczku: „Chlapauka – kredens z szafkami”.	

Autor tekstu w słowniczku wyjaśnia, co to jest *chlapauka*, a w tłumaczeniu na ukraiński dialektyzm został zachowany. Z kontekstu wynika, dlaczego kredens ma taką nazwę, więc dalsze wyjaśnienia nie są potrzebne. Karpowicz dodaje słowniczek w powieści w celu zachowania gwary, dlatego można zauważyć nadmiar wyjaśnień w wersji polskiej.

W innym fragmencie pojawia się element wyposażenia domów wiejskich na Podlasiu – „*leżajka*”, o czym autor pisze w słowniczku:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Za kolejnym progiem kuchnia: malowany na niebiesko kredens, prosty stół, sterana cerata w kwiatki, dwa krzesła, wielki kaflowy piec z <i>leżajką</i> , niski stolik z wiadrem wody, pomalowane olejnym brązem deski podłogi, w prawym kącie ikona, na pobielonych ścianach dwie makatki w języku dla Soni półobcym i w istocie obojętnym: „Świeża woda zdrowia doda” i „Jak gospodyni	За наступним порогом – кухня: пофарбований блакитним буфет, простий стіл, накритий квітчастою цератою, два стільці, велика кахляна піч із лежайкою, низький столик, на якому стоїть відро з водою, дошки підлоги, пофарбовані коричневою олійною фарбою, в правому куті – ікона, на білених стінах – дві макатки* з написами напівчужою й байдужою для Соньки мовою: „Świeża

<p>ugotuje, to wszystkim smakuje” (Karpowicz 2014b: 21).</p> <p>Autorskie wyjaśnienie:</p> <p>„leżajka – część kaflowego pieca kuchennego, wykorzystywana do siedzenia i leżenia, spotykana w domach wiejskich i miasteczkach na Podlasiu”.</p>	<p>woda zdrowia doda” та „Jak gospodyni ugotuje, to wszystkim smakuje”** (Karpowicz 2016b: 16).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>*Макатка – традиційний польський вишитий або тканий килимок, який зазвичай вішають на стіні.</p> <p>** „Свіжа вода здоров’я додасть”, „Як господиня приготує, то всім смакує” (пол.).</p>
--	---

W słowniku autor szczegółowo wyjaśnia przeznaczenie części pieca kuchennego, dlaczego jest używany i w jakim regionie. W Ukrainie to się nazywa „лежанка” i jest to zwykły element tradycyjnego ukraińskiego domu wiejskiego. W tłumaczeniu zachowany jest dialektyzm, dodatkowych wyjaśnień nie dodano. Ten fragment symbolizuje współistnienie na pograniczu dwóch kultur – polskiej i białoruskiej.

Makatki – kiedyś popularne w polskich wsiach, kuchenne ściereczki z wyszytym rysunkiem, czasem dodawano do niego napis np. (tak jak wspomina autor) „Świeża woda zdrowia doda” lub inne podobne „Jak żona gotuje, mężowi obiad smakuje”. Mogły być jednocześnie dekoracją na ścianie oraz ochraniać ich użytkownika przed zabrudzeniem.

Makatka jest polskim elementem kulturowym, takie płótna nie były popularne w Ukrainie, dlatego w języku ukraińskim nie ma odpowiedniego ekwiwalentu, który by nawiązywał do tej tradycji ludowej. W przekładzie wykorzystano barbaryzm, znaczenie, którego jest wytłumaczone w komentarzu.

Zadaniem tego fragmentu było podkreślenie innej rzeczywistości językowej oraz kulturowej obecnej we wsi. W tekście w wersji ukraińskiej ten zamysł został zachowany, ze względu na to, że te hasła oraz nazwa nie zostały przetłumaczone w tekście głównym, lecz w komentarzu dolnym.

W oryginale Karpowicz dodaje wyjaśnienie do „leżajki”, którego nie ma w przekładzie, natomiast w tłumaczeniu pojawiają się wyjaśnienia innych elementów, więc oryginał i przekład mają podobne funkcje edukacyjne dla czytelników obu tekstów.

Innym elementem kulturowym w tekście jest lampka oliwna:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] dziewięć kotów o oczach zielonych i patrzących tam, gdzie padał cień lampek oliwnych (Karpowicz 2014b: 127).	[...] дев'ять зеленооких котів, що дивилися на тіні від газових ламп (Karpowicz 2016b: 109).

Lampka oliwna emituje światło przez spalanie oleju roślinnego lub zwierzęcego, w tłumaczeniu to „гасова лампа” (lampa naftowa). Lampa naftowa działa za pomocą nafty (kerozyny). Lamy naftowe w odróżnieniu od oliwnych były bardziej popularne w Ukrainie na początku 19 wieku, jednak Sonia miała lampę oliwną, nie naftową. Ten element można było zachować w tłumaczeniu.

Elementem kulturowym jest tu wykrzyknienie, użyte w celu odpędzenia kota, ponieważ w każdym kraju brzmi ono inaczej:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Psik zobowiązuje: obraził się na swoją panią. Dał temu wyraz, zwijając się w obojętny kłębek. [...] Jeszcze nie wiedział, co wydarzyło się w jej życiu, już jednak nabrał pewności, jak to z pewnościami bywa, błędnej, że dziecko nie opuściło żywe matczynego brzucha (Karpowicz 2014b: 101).	“Тпрусь” – то не жарт. Є привід образитися на господиню. Кіт згорнувся байдужим калачиком. [...] Ігор ще не знав, що далі сталося в її житті, але був чомусь (чому?) впевнений, що дитина прийшла на світ мертвою (Karpowicz 2016b: 86).

W tłumaczeniu wybrano ekwiwalent „psik” – „тпрусь”. Zdanie „«Тпрусь» – то не жарт. Є привід образитися на господиню” zostało przetłumaczone opisowo. Opisowo został przetłumaczony przy zachowaniu ogólnego sensu wyraz „jak to z pewnościami bywa,

błędnej”, który przetłumaczono przy pomocy „чому” – wykorzystując wyraz pytający – „чомусь (чому?) впевнений”.

Częścią kultury też są różne alfabety (łaciński i cyrylica) odróżniające język polski od białoruskiego czy ukraińskiego:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Trudniej przeprowadzić niż wyprosić. Jak to płynnie przechodzi, „a” w „zet” i apiać. (Karpowicz 2014b: 194).	Важче перевести, ніж попросити піти. Як воно все легко переходить – «а» в «я», і назад (Karpowicz 2016b: 164).

Tłumacz stosuje ekwiwalent kultury ukraińskiej, tłumacząc „a” w „zet” jako „«a» в «я»”. Pierwsza i ostatnia litera alfabetu łańskiego są „a” i „z”, w cyrylicy jest odpowiednio „a” i „я”. Rosyjskie słowo „apiać” (опять), które używano w języku polskim jako wyraz obcego pochodzenia, przetłumaczono neutralnie, bez zachowania elementu egzotyzacji.

6.2. Realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego (współczesne i historyczne)

Celem powieści jest też pokazanie, jak w jednej przestrzeni może istnieć kilka kultur: polska, białoruska, jak również żydowska. Poniżej przyjrę się szczegółowo, jak elementy kulturowe zostały przetłumaczone na język ukraiński.

Ukraiński czytelnik nie zna dobrze polskiej historii oraz polityki, jak również wydarzeń i nazwisk znanych postaci. Dlatego dodano komentarz dolny do wydarzeń lub nazwisk, które według tłumacza nie są znane ukraińskiemu czytelnikowi. W tej podgrupie zwracam uwagę na realia polityczno-społeczne (realia współczesne oraz historyczne), a także realia administracyjne oraz nazwy znanych marek i usług.

Komentarz dolny dodano do ważnego wydarzenia historycznego – Powstania Warszawskiego:

Oryginał: W zwyczajnym świecie bez przemarszu wojsk, bez słów wielką krzyczanych literą, bez Godziny W i innych cmentarzy (Karpowicz 2014b: 160).	Тлумаченіе: У звичайному світі без переміщень військ, без знаків оклику після коротких, уривчастих реплік, без „години W”* та інших цвинтарів (Karpowicz 2016b: 135). Кomentarz dolny: * „Година W” - шифр, який позначав дату й годину початку Варшавського повстання, тобто 17:00 1 серпня 1944 року.
---	--

Komentarz zawiera ważne informacje, ponieważ wyjaśnia ukraińskiemu czytelnikowi, czym jest Godzina W. Ciekawym jest opisowe tłumaczenie autorskiego sformułowania – „bez słów wielką krzyczanych literą”, jako „без знаків оклику після коротких, уривчастих реплік”. Tu zachowano podobne znaczenie w zrozumiały dla czytelnika sposób.

W innym fragmencie oficjalna nazwa państwa polskiego (1952-1989) nie wymaga komentarza, ale przetłumaczono ją przy pomocy techniki generalizacji:

Oryginał: Sonia westchnęła, westchnęła z nadzieją, jakby nie kolejny sierpień trwał w najlepsze, lecz jakiś wrzesień, kiedy rok szkolny się rozpoczynał z szansami na nowe; choć przecież edukacji na własnej skórze Sonia nie doświadczyła, trzeba było PRL-u, a on	Тлумаченіе: Соня зітхнула, зітхнула з надією, ніби не серпень стояв надворі, а якийсь вересень, коли почався шкільний рік, а з ним приходили надії; хоч освіти Соня ніякої не мала, не пережила її на власній шкурі, до того треба було комунізму, а він настав
--	---

przyszedł nazbyt późno – poza imieniem i nazwiskiem niczego w życiu nie napisała, kilka może krzyżyków, że się zgadza na zdanie pola i na rentę (Karpowicz 2014: 168).	надто пізно; так що вона, крім імені й прізвища, нічого в житті не написала, може, поставила ще кілька хрестиків, що погоджується на оренду поля і пенсію (Karpowicz 2016b: 142).
--	---

„PRL” przetłumaczono jako „komunizm”. Nazwą PRL oznacza się wszystko, co było związane z okresem istnienia państwa polskiego w latach 1952–1989. Zdaniem tłumacza ukraiński czytelnik nie skojarzy ten skrót. W tłumaczeniu nazwę państwa zamieniono na nazwę politycznej ideologii, jaka była charakterystyczna dla tego okresu. Ta nazwa jest znana ukraińskiemu czytelnikowi, więc wywoła podobne skojarzenia.

W innym fragmencie wspomina się o wyrobach cepeliowskich, które były popularne w czasach PRL:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Siedzieli przy stole. Biała firanka przysłaniała prostokąt okiennej szyby: wycinała noc we wzór z cepelii (Karpowicz 2014b: 101).	Вони сиділи за столом. Біла фіранка кидала мереживні тіні, ніби вирізала з ночі дешева витинанку (Karpowicz 2016b: 86).

Wyraz „firanka przysłaniała prostokąt okiennej szyby” został przetłumaczony w sposób przybliżony jako „фіранка кидала мереживні тіні” oraz „wzór z cepelii” jako „дешева витинанка”. Fonetyczny skrót od nazwy Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (wymawia się „cepelia”) został przetłumaczony określeniem „tani”. Wyroby cepeliowskie były popularne w czasach PRL. Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego – centralny związek spółdzielni rękodzieła w latach 1949–1990, który prowadził placówki handlowe zajmujące się zbytem towarów produkowanych w zrzeszonych spółdzielniach, wykonywanych bądź inspirowanych twórczością polskich artystów ludowych (encyklopedia PWN). Autor nawiązuje do wzorów ludowych, które były dość rozpowszechnione i znane. To odwołanie prawdopodobnie wywoła pewne skojarzenia u polskiego czytelnika. Ten fragment oryginału dostarcza więcej informacji niż przekład, ponieważ tłumacz określa ten wzór w sposób uogólniony jako „tanią wycinankę”. W

przekładzie obraz został zmieniony na taki o bardziej negatywnym wydźwięku, co powoduje mylne skojarzenia z wyrobem o niskiej jakości.

W tym fragmencie tłumacz znajduje odpowiednik polskiego organu administracji państwowej:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] miał sandałki z zamszu jeszcze miększego niż karakułowe futro najprawdziwszej gminnej elegantki, Wiery z Urzędu w Gródku, która raz w tygodniu do Białegostoku jeździła własnym autem imieniem golf, made in Germany, jak koszmar, który Sonia przeżyła, i jeśli auto choć w części było tak wysokiej jakości jak wojna, to wypadało Wierze tylko pozazdrościć – posłuży jej niezawodnie i długo, i nigdy nie opuści jej głowy ni myśli (Karpowicz 2014b: 12).	На ньому були [...] сандалі з замшу м'якшого, ніж каракулева шуба справжньої провінційної elegantki, Вері з районної управи в Грудку, яка щотижня їздила до Білостока власним автомобілем під назвою «гольф», made in Germany – так само, як і жахіття, яке Соня пережила, і якщо та машина була хоч приблизно такої якості, як війна, то Вері варто було позаздрити: вона їй слугуватиме вірно, довго й ніколи не полишить її думок (Karpowicz 2016b: 6).

Tu przetłumaczono gminę (jednostkę podziału administracyjnego) jako „провінція”. Ukraina ma inny podział terytorialny, dlatego pojęcie gminy nie będzie znane ukraińskiemu czytelnikowi, natomiast „провінція” ma znaczenie „zast. віддалений від столиці, великого культурного центру населений пункт; периферія” (Bilodid i in. 1977: 136) (obszar oddalony od stolicy i większych miast, peryferia) lub jednostka administracyjno-terytorialna w niektórych państwach (poza Ukrainą). Tłumacz zamienił „gminę” na ekwiwalent kulturowy (bardziej zrozumiały dla ukraińskiego czytelnika, uzyskując podobny sens. „Urząd” przetłumaczono jako „районна управа”. W Ukrainie mniejsze terytoria dzielą się na „райони” (rejony), określenie „управи” używano w czasach Imperium Rosyjskiego, obecnie ten organ już nie istnieje. W ukraińskich wioskach organ samorządu to „сільська рада”. W taki sposób tłumacz zachowuje egzotyczność a nazwy stają się zrozumiałe dla ukraińskiego odbiorcy (w porównaniu z elementami w oryginale).

W innym fragmencie opisano usługi dostępne w Polsce:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] gdzieś w prawdziwym jakimś świecie: z kinami, domami towarowymi i pizzą na telefon zero osiemset, połączenie bezpłatne, dowóz też, byle przekroczyć trzydzieści złotych (Karpowicz 2014b: 13).	[...] десь там, у якомусь реальному світі з кінотеатрами, торговими центрами й доставкою піци, в межах міста безкоштовно в разі замовлення від тридцяти злотих (Karpowicz 2016b: 8).

Dodano tu elementy współczesne, które nie zostaną zrozumiane przez czytelnika przekładu, a mianowicie, numer darmowej infolinii i oferowane warunki złożenia zamówień (bezpłatne połączenia z pizzerią przez zero osiemset wtedy były nowością). Fragment „pizzą na telefon zero osiemset, połączenie bezpłatne, dowóz też, byle przekroczyć trzydzieści złotych” przetłumaczono jako „доставкою піци, в межах міста безкоштовно в разі замовлення від тридцяти злотих”. W przekładzie szczegóły zamówienia zostały częściowo dostosowane do ukraińskich warunków, np. w Ukrainie nie ma darmowej infolinii, a połączenia z pizzeriami są płatne (tak samo jak w Polsce) i ze względu na to tłumacz opuszcza informację o bezpłatnym połączeniu i numer telefonu. Ponieważ nie jest to ważna informacja, więc oddano tylko ogólny sens zdania. Dodano jednak informację, że dowóz jest tylko w granicach miasta (tej informacji nie ma w oryginale).

W poniższym fragmencie wspomniano o kolejnej usłudze oraz określeniu jednostki taryfikacyjnej, nieobecnej w ukraińskiej rzeczywistości:

Oryginał:	Tłumaczenie:
Królewicz wydobyl komórkę w bardzo najnowszym modelu, tak piękną i lśniącą [...] otworzyć serce i nieograniczony kredyt impulsów [...] (Karpowicz 2014b: 13).	Царевич вийняв мобілку надзвичайної найновішої моделі [...] відкривши серце й нескінченний запас бонусів на рахунок [...] (Karpowicz 2016b: 8).

Wspomniano o archaicznej potocznej nazwie „impuls” (telefoniczny) – określenie jednostki taryfikacyjnej. Kiedyś sieci telefoniczne korzystały z elektromechanicznych

urządzeń i liczników rozmów. Impuls został przetłumaczony opisowo „бонуси на рахунку”, tłumacz zostawił ogólny sens zdania.

6.3. Realia onomastyczne

6.3.1. Antroponimy

Analizuję realia kultury duchowej dotyczące muzyki oraz literatury. Poniżej komentarz dolny w tłumaczeniu dodano do nazwiska polskiego dramaturga Stanisława Wyspiańskiego:

Oryginał: Stodoła pełni funkcję Sali weselnej, gdzieś przy ścianach straszą echa z Wyspiańskiego (Karpowicz 2014b: 111).	Tłumaczenie: Стодола править за весільну залу, деś по кутках моторошно відлунює Виспянський (Karpowicz 2016b: 95). Komentarz dolny: *Станіслав Виспянський (1869-1907) – польський драматург, поет, художник, автор знакової для польської культури алегоричної драми „Весілля”.
--	---

Autor nawiązuje do dramatyizmu twórczości Wyspiańskiego i jego *Wesela*, porównując sytuacje do siebie. W komentarzu zaznaczono, że to znany autor kultowego alegorycznego dramatu, który uznawany jest za najważniejszy polski dramat XX wieku. Ta dodatkowa informacja jest ważną dla zaznajomienia się z polską kulturą.

W tym fragmencie wspomniano o prezydencie Aleksandrze Kwaśniewskim:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] zaś chałupa czwarta to już co innego: nowa, stawiana za panowania Kwaśniewskiego* drugiego z pustaków – [...] (Karpowicz 2014b: 14).</p>	<p>Тлумаченіє:</p> <p>А от четверта хата – то вже інша річ: нова, збудована за другого Кваснєвського* з блоків [...] (Karpowicz 2016b: 8-9).</p> <p>Коментарз дольний:</p> <p>*Ідеться про другий термін Александра Кваснєвського на посаді Президента Польщі (2000-2005) (тут і далі – примітки перекладача).</p>
---	--

Коментарз został dodany do nazwiska polskiego polityka, prezydenta RP w latach 1995-2005, ponownie wybranego w 2000 r., jak wyjaśnia tłumacz w komentarzu. Ta informacja wypełnia luki w wiedzy czytelnika.

W innym fragmencie autor wspomina byłego generała dywizji Wojska Polskiego:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] na linii sosen i ostatniej chałupy, jeszcze sprzed generała Sławoja, który podniósł poziom higieny [...] skleconym z desek domku – w świątyni kupy, zwanej sławojką (Karpowicz 2014b: 24).</p>	<p>Тлумаченіє:</p> <p>[...] із соснами й останньою хатою, збудованою ще задовго до генерала Славоя**, який значно підняв рівень гігієни [...] збитий з досок споруді – храмі випорожнення й полегшення, який називали “славойкою” (Karpowicz 2016b: 18-19).</p> <p>Коментарз дольний:</p> <p>** Феліціян Славой Складовський (1885-1962) – генерал дивізії Польської армії, прем’єр міжвоєнної Речі Посполитої, доктор медицини.</p>
---	--

Do jego nazwiska dodano obszerny komentarz, który wyjaśnia kim był Felicjan Sławoj-Składkowski. Czytelnik ukraiński może nie znać tej postaci oraz nie posiadać wiedzy o tych wprowadzeniach, dlatego zostaje to wyjaśnione w tłumaczeniu. Wspomniano o polskiej nazwie rodzaju ubikacji – sławojka, która przyjęła się od imienia generała, też to można uznać za element kulturowy, który zachowano w tłumaczeniu.

6.3.2. Imiona postaci literackich

W kolejnym fragmencie autor wspomina o nurcie w polskiej literaturze oraz o postaci ze słowiańskiego folkloru Babie Jadze:

Oryginał:	Tłumaczenie:
[...] jak w obejściu siostry Baby-Jagi, siostry turpistki, co usunęła ładne i nowe poza zasięg swego wzroku (Karpowicz 2014b: 18).	[...] як в обійсті сестри Баби-Яги, шанувальниці естетики потворного, яка все красиве й нове відсуває від себе подалі (Karpowicz 2016b: 12).

Baba Jaga – postać słowiańskiej mitologii, obraz starej wiedźmy dobrze znany czytelnikom obu krajów, został przetłumaczony dosłownie. „Siostra turpistki” w przekładzie to „шанувальниця естетики потворного”, turpizm – nurt w polskiej literaturze i sztuce, wyrażający się w szczególnym zainteresowaniu przedmiotami i zjawiskami nieestetycznymi, nurt nie jest obecny w literaturze ukraińskiej, dlatego przetłumaczono nazwę w opisowy sposób.

6.3.3. Nazwy firm, organizacji oraz usług.

W poniższym fragmencie wspomniano o nazwie słynnego krakowskiego kabaretu:

Oryginał: Anioł: (Konieczne porozmawiać z oświetleniowcem, notuje sobie w pamięci Igor, ten anioł wygląda jak z Piwnicy pod Baranami) (Karpowicz 2014b: 73).	Tłumaczenie: Ангел: (Обов’язково поговорити з освітлювачем, - занотує в пам’яті Ігор. – Цей ангел виглядає, як із „Пивниці під баранами”*) (Karpowicz 2016b: 69). Коментарз dolny: *„Пивниця під баранами” – відоме краківське кабаре.
--	---

Tu wyjaśniono nazwę *Piwnica pod Baranami* – znany kabaret z Krakowa. Tłumacz postanowił nie wyjaśniać aluzji autora. W kabarecie występowała Anna Szałapak, która była charakterystyczną postacią, ubierała się na biało lub w bardzo jasne kolory. Czytelnik ukraiński nie będzie tego wiedział, więc nie zwróci uwagi na aluzję zastosowaną przez Igora.

W kolejnym fragmencie wspomniano nazwę kosmetyków:

Oryginał: Miastowy młodzieniec miał imię, czego Sonia się domyślała, miał pozycję, czego już Sonia domyślić nie mogła, miał też najwyraźniej zły humor, od którego niepotrzebnie zmarszczki się wyrzynają, co ich nawet Lancôme z Ireną Eris Doktor nie odczarują (Karpowicz 2014b: 12).	Tłumaczenie: Молодий міщух мав ім’я (про що Соня здогадувалася) та суспільне становище (про що Соня не мала найменшого уявлення) і був, схоже, в кепському настрої, від якого на лиці борозняться зморшки такі, що навіть „ланком” не зарадить (Karpowicz 2016b: 7).
--	--

W tekście wspomniano o dwóch markach kosmetycznych: francuskiej „Lancôme” oraz polskiej „Dr Irena Eris”. Tłumacz pomija w przekładzie polską markę, ukraiński czytelnik może o niej nie wiedzieć, dlatego pozostawiono tylko markę francuską, znaną również w Ukrainie.

We fragmencie poniżej wspomniano o znanej polskiej fabryce czekolady:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Wskazała na krzesło, królewicz zasiadł bez słowa, a ona, szczęśliwa, nalała mleka do emaliowanego kubka [...] z kredensu wyciągnęła swój największy skarb [...] metalowe pudełko z czekoladkami. Kupiła bombonierkę trzy lata temu, w kształcie czerwonego serca, z pięknym, złotym napisem: E. Wedel [...] (Karpowicz 2014b: 22).</p>	<p>Вона вказала на стілець, царевич сів мовчки, а вона, щаслива, налила молоко в кухоль [...] з буфета витягла свій найбільший скarb [...] металеву коробку з цукерками. Цю бонбоньерку вона купила три роки тому – у формі серця, з красивим золотим написом „E. Wedel” (Karpowicz 2016b: 17).</p>

Czekolada była w jej domu luksusem i czymś wyjątkowym. Kształt i kolor bombonierki autor porównuje do prawdziwego serca bohaterki. Ireneusz Gielata zaznacza, że ta zwykła bombonierka stała się znakiem miłosnego pragnienia (Gielata 2014) i tych uczuć, które zostały jej odebrane. Sonia jednocześnie otworzyła dwa serca – czekoladowe i własne. I ten moment symbolizuje początek jej historii. W tym fragmencie zauważalny jest również specjalny stosunek do bohatera – częstowanie czekoladowymi smakołykami. W końcu Sonia trzymała je na specjalną okazję. Warto zauważyć, że ukraiński czytelnik nie będzie miał podobnych skojarzeń (w porównaniu do polskiego odbiorcy) z nazwą najstarszej polskiej fabryki czekolady „E. Wedel”. Ta nazwa może być mu nawet nieznana.

W innym fragmencie tłumacz stosuje generalizację, zastępując indywidualną nazwę ubezpieczenia na ogólną:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>[...] jak gdyby gdzieś tam zagubiła się karteczka z poradami i odpowiedziami na wszystkie pytania świata: co robić i jak żyć, czego unikać i z kim unikać, gdzie unikać i za ile, no ale przede wszystkim – gdzie jest pierdolony numer do jebanego assistance (Karpowicz 2014b: 12).</p>	<p>[...] ніби там загубився аркушик із порадami й відповідями на всі питання світу: що робити і як жити, чого уникати і з ким уникати, де уникати й за скільки, але насамперед – де чортів номер довбаной страхової компанії? (Karpowicz 2016b: 7).</p>

Użyto tu nazwę współczesnego ubezpieczenia Assistance, jakie działa na terenie Europy, z wyłączeniem Europy Wschodniej. Dlatego tłumacz zamienia tę nazwę na ogólną „страхова компанія” (ubezpieczenie), bez wyszczególniania.

6.4. Realia etnograficzne i mitologiczne

Białorusini na Podlasiu są grupą mniejszościową oraz są wyznania prawosławnego i znajdują się w opozycji do Polaków-katolików. Badacze zaznaczają, że większość „tutejszych” oraz Białorusinów w Polsce należy do Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego i ze względu na to uważają, że religią etniczną Białorusinów jest prawosławie. Zgodnie z danymi Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań z 2011 r.: większość (prawie 120 tys., tj. 76,6 %) wiernych Kościoła prawosławnego mieszka w województwie podlaskim; 83,6% osób, które zadeklarowały narodowość białoruską, zaznaczyło, że należą do Kościoła prawosławnego (Machul-Telus i Nijakowski 2020: 20).

Jednak dla Igora przynależność do Cerkwi prawosławnej była kolejnym powodem do wstydu. Jeszcze w szkole dowiedział się, że „dostał się mniejszemu Bogu”, gorszemu, „ten jego Bóg, karłowaty i wsiowy, prawosławny i złocony, [...] wybrakowany, kolaborujący z Ruskimi, niepewny i gorszy” (Karpowicz 2014b: 72). Jednak, z czasem to

się zmienia, Igor zaakceptował siebie, swoje imię, język, przynależność do tej ziemi, kultury oraz religii, czując ulgę, że w końcu jest na ziemi swego Boga.

Specyfika i odmienność, jak i szczególny koloryt pograniczna, są wyraźnie podkreślone w tekście, co przejawia się obecnością różnych tradycji religijnych.

Na pograniczu istnieje też tradycja prawosławna. W powieści zaakcentowano to za pomocą odpowiedników ze słownictwa białoruskiego, na przykład, Bóg (pol.) – w tekście oryginału – Boh, Haspodź (w tłumaczeniu Sływyńskiego – „Бог, Гасподзь, Боженька”. Słowo „Гасподзь” zostało odpowiednio przetłumaczone jako element obcy; „ksiądz” (pol.) – w tekście oryginału – „pop, baciuszka” (rozmowne) (w tłumaczeniu - *nin, батюшка*), „chrześcijanie” (pol.) – w tekście oryginału „chryścijajny” (w tłumaczeniu – „християни”), „Jezus Chrystus” (pol.) – w tekście oryginału „Isus Chrystos” (w tłumaczeniu – „Ісус Христос”):

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>[...] z jajeczka bożego wzrastał nowy człowiek, wyostał się na świat i najczęściej chwilę potem pozwalał zabrać do Nieba, o ile pop ochrzcił, a <i>Boh</i> przyjął; z nimi nigdy nie wiadomo, pazerni jeden z drugim. A przed wojną to samochodów nie mieli, a teraz to trzeba też paliwo im opłacać dodatkowo. Przed wojną <i>Isus Chrystos</i> był i tańszy, i dostępniejszy, no i <i>baciuszki</i> środek transportu żarł trawę, a trawa rosła za darmo (Karpowicz 2014b: 23).</p>	<p>[...] з яечка Божого проростала нова людина, визирала у світ і часто невдовзі відходила до Неба: піп охрестив, а Боженька прийняв; із цими двома ніколи не відомо, обидва однаково ненаситні. Перед війною хоча б машин не було, а тепер доводиться ще й пальне окремо оплачувати. Перед війною Ісус Христос був дешевшим, і доступнішим, та й батюшка їздив на такому транспортному засобі, що жер траву, а трава росла задурно (Karpowicz 2016b: 17-18).</p>

W tekście oryginału te elementy mają charakter egzotyczny (informują czytelnika o obecności innej kultury). Dla ukraińskiego czytelnika te elementy obcości zostają pomijane, więc tłumaczenie zawiera mniej elementów obcych. Dzieje się tak dlatego, że ukraiński czytelnik lepiej zna tradycję prawosławną. W tłumaczeniu zapisano po ukraińsku nazwy

„Ісус Хрыстос”, „baciuszka” – „батюшка”, „Вох” – „Боженька” („Боженька” przetłumaczono w rozmownej formie deminutywnej). Sposób wybrany przez tłumacza niweluje egzotyczność kulturową, ponieważ w przekładzie nie jest ona zauważalna. W celu jej zachowania można byłoby wykorzystać zamiast „батюшка” – „бацюшка”, „Ісус Хрыстос” jako „Ісус Хрыстос lub Езус Хрыстус”, „Боженька” – „Гасподзь”. Takie wtrącenia po białorusku wzmocniłyby uczucie obcości w tym fragmencie oraz odpowiednio przekazały intencję autora.

W poniższym fragmencie autor tłumaczy polskiemu czytelnikowi kim jest *baciuszka*. Jest to nazwa nietypowa dla kościoła katolickiego:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] zarezerwowany dla najważniejszych gości, takich jak <i>baciuszka</i> albo Бóg [...] (Karpowicz 2014b: 22).</p> <p>Autorskie tłumaczenie w słowniczku: „baciuszka – prawosławny ksiądz, pop”.</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>[...] що його отримала на особливу okazji, як-от візит батюшки чи Бога [...] (Karpowicz 2016b: 17).</p>
--	---

W oryginale dodano autorskie wyjaśnienie w słowniczku, że prawosławnego księdza nazywają „baciuszka” („батюшка”). To nieformalne i rozmowne zwracanie się do księdza prawosławnego, może być nieznane polskiemu czytelnikowi, dlatego Karpowicz wyjaśnia to szczegółowo. W tłumaczeniu nie zachowano dialektyzmów oraz nie ma dodatkowego wyjaśnienia, ponieważ ukraiński czytelnik zna tę nazwę.

Jak zauważono powyżej, w powieści splatają się różne tradycje, a autor intensywnie podkreśla, prawosławność pogranicza:

<p>Oryginał:</p> <p>[...] że w sam raz umieścić ją nad carskimi wrotami ikonostasu, aby w największej potrzebie: powódź, wojna, prawica u władzy</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>[...] що її годилося б почепити над царськими вратами іконостасу, щоб у найбільшій потребі – повінь, війна, праві</p>
---	---

– zadzwonić do Szefa [...] <i>Spasi, Hospadzi, spasi</i> . [...] (Karpowicz 2014b: 13).	при владі – можна було б зателефонувати до Шефа [...] “Спасі, Госпадзі, спасі” [...] (Karpowicz 2016b: 8).
---	--

Z tradycji prawosławnej w tym fragmencie występują – ikonostas (pokryta ikonami ściana w cerkwi), a także początek modlitwy, proszenie Boga: „Спасі, Госпадзі, спасі”. Ponieważ w Ukrainie dominuje prawosławie, ukraińskiemu czytelnikowi nie ma potrzeby wyjaśniać tych elementów.

W innym fragmencie autor tłumaczy w słowniczku cytaty z modlitwy „Wieruju wo jedinoho Boha Otca”:

<p>Oryginał:</p> <p>Nawet nie mogłabym ugniatać nogami kapusty, bo jak się nie waży, to długo można deptać poszatkowane liście, jak się nie wierzy, długo i próżno można klepać <i>Wieruju wo jedinoho Boha Otca</i>, jak się nie jest, trudno być (Karpowicz 2014b: 52).</p> <p>Wyjaśnienie w słowniczku:</p> <p><i>Wieruju wo jedinoho Boha Otca</i> – Wierzę w jedyneho Boga Ojca.</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Я б навіть капусти не змогла ногами почавити, бо якщо ти невагома, то довго й даремно можна топтати пошатковане листя. Якщо не віруєш, довго й марно можна товкмачити «Вірую во єдиного Бога Отця». Якщо тебе нема, то важко бути (Karpowicz 2016b: 44).</p>
---	--

Język cerkiewno-słowiański służy do odprawy nabożeństw prawosławnych m.in. w Rosji, Ukrainie i Białorusi. Cytat w oryginale jest prawdopodobnie transliterowany z wersji usłyszanej w cerkwi, w języku cerkiewnosłowiańskim w słowie „единого” występuje „a” nie „o”: „Верую во єдиного Бога Отця”. W tłumaczeniu ten wyraz to stylizowana przy pomocy „bo” wersja ukraińska języka cerkiewnosłowiańskiego.

Inny fragment zawiera kolejny element religijny:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Bo w czwartej chałupie w Królowym Stojle koniec spotykał się z początkiem, śmierć z narodzinami, przeszłość z przyszłością, a obydwie odważane woreczkami popiołu. Niby w rzędzie ikon w Deesis ciągnęły się napisane obrazy: dwanaście psów Borbus z aureolą gotycko stylizowanej obroży, dziewięć kotów o oczach zielonych [...] (Karpowicz 2014b: 127).</p>	<p>Бо в четвертій хаті в Королевому Стійлі кінець зустрічався з початком, смерть із народженням, минуле з майбутнім, і до всього були прив'язані мішечки з попелом. Наче мальовані ікони в іконостасі, тяглися образи: дванадцять псів Борбусів з готичними німбами-нашийниками і дев'ять зеленооких котів [...] (Karpowicz 2016b: 109).</p>

Ciekawą jest teza badaczki twórczości Karpowicza Katarzyny Sawickiej-Mierzyńskiej która uważa, że ikona w twórczości pisarza to jeden z ważnych środków wyrazu, która uobecnia ludzi „naznaczonych wyjątkowością”. Autorka dodaje, że „za pomocą ikony obrazowana jest sama tytułowa bohaterka” oraz że książka „zawiera odpryski ikon w postaci kolorów, materiałów, gry światła” (Sawicka-Mierzyńska 2018: 220). Według badaczki, w tekście pojawia się aluzja do ikony Świętej Rodziny, kiedy autor opisuje spotkanie Soni i Joachima po rocznej przerwie: „Leżeliśmy obok siebie jak na desce obrazu. Nieruchomo. On i ja. Pomiedzy nami Mikołaj, teraz cichy i uspiiony” (Karpowicz 2016b: 137).

Jak zauważano powyżej, autor wprowadza do tekstu wiele elementów prawosławia, np., aluzje biblijne (czas w powieści poznaczono jako „przed Potopem”), cytaty z modlitwy, a także tradycji prawosławnej⁶⁵. Warto zauważyć, że nazwisko niemieckiego żołnierza Castorp to aluzja do bohatera utworu *Czarodziejska góra* Thomasa Manna.

Deesis – specjalny rodzaj ikony, polega na trójczęściowym obrazowaniu osób świętych na której pośrodku jest przedstawiony Jezus Chrystus, obok niego Maryja (Bogorodica) oraz Jan Chrzciciel. Ten motyw jest rozpowszechniony w świecie prawosławnym i katolickim. W języku ukraińskim istnieje odpowiednia nazwa „Деїсус”, więc nie jest ona obcą. Jednak przetłumaczono ją przy pomocy techniki generalizacji jako

⁶⁵ Częściowo analizuje elementy biblijne Irenusz Gielata *Święta „Sonka” od Niezliczonych Bolesci*.

„иконостас” – ściana z ikon w świątyni obrządku wschodniego (bizantyjskiego), która oddziela ołtarz od centralnej części cerkwi. Możliwie, że tłumacz uznał, że czytelnik nie rozpozna tej nazwy i dlatego wybrał uogólnienie. Ta metoda wpływa na informacyjność fragmentu.

W kolejnym fragmencie w słowniczku wyjaśniono, co to jest *pakrowa*:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p><i>Moj Hospadzi</i>, nie potrafiłam nawet na nich spojrzeć. Siedziałam nad wiadrem, rozsypane ziemniaki jak aureola świętych, moje ręce z odciskami jak puste czarki, a kaftan jak <i>pakrowa</i> (Karpowicz 2014, 132).</p>	<p><i>Мої Госпаді</i>, я не змогла на них навіть підвести очей. Сиділа над відром, розсипані картоплини – наче німб у святих, мої мозолясті руки – як порожні піали, а куфайка – наче <i>пакрова</i> (Karpowicz 2016a, 113).</p>

Autor uważa, że polski czytelnik nie będzie wiedział o tej tradycji, więc dodaje do słownika wyjaśnienie: „*pakrowa* – ikona Matki Boskiej, ale też święto Opieki Matki Bożej”. Jest to też aluzja do święta prawosławnego, Pokrowa – które jest obchodzone w tradycji prawosławnej, popularne jest również w Białorusi i Ukrainie. Czytelnik ukraiński będzie miał skojarzenia ze świętem religijnym, a także z tym, że „покрова” jest symbolem opieki. Dlatego w tłumaczeniu nie ma wyjaśnienia, zachowano formę zapisu gwarą.

Miłość do niemieckiego żołnierza była dla Soni jedyną ucieczką od przemocy w rodzinie, w której czuła się samotna. A spotkania z Joachimem były jej jedyną pociechą:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Podobało mi się, wszystko mi się podobało: od ładowania <i>wilami</i> gnoju, przez karminie świń, po wieczernie w cerkwi [...] (Karpowicz 2014b: 52).</p>	<p>Мені подобалося, мені все тоді подобалося: і накидання вилами гною, і годування свиней, і вечірні в церкві [...] (Karpowicz 2016b: 43).</p>

W tym fragmencie są elementy prawosławnej tradycji takie jak: wieczernia, cerkiew. Wieczernia (ukr. вечірня lub вечерня) – w prawosławiu są to codzienne nabożeństwa, które odbywają się wieczorem (po wieczerze). W kościele katolickim funkcjonuje podobna tradycja (nieszpory). Autor nie wyjaśnia nazwy *wieczernia* czytelnikowi, z kontekstu można zrozumieć o czym mowa. Na początku utworu, w osobnym komentarzu, pisarz wspomina o istnieniu dwóch rzeczywistości – polskiej i białoruskiej, więc te elementy informują o przynależności do odmiennej tradycji oraz pozwalają czytelnikowi zanurzyć się w inną kulturę: egzotyczną i bliską jednocześnie, a także dają mu możliwość zapoznania się z nią. W oryginale te wtrącenia podkreślają różnicę kulturową, w przekładzie ona znika, ponieważ dla ukraińskiego czytelnika te elementy nie są obce.

W poniższych fragmentach obecne są elementy tradycji katolickiej:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Tylko włosy, te siwe, na które pracował trzydzieści ileś lat i ostatni dzień, tylko one skrzyły się: trochę jak na odpuście, trochę jak na obrazie, między brokatem a werniksem [...] (Karpowicz 2014b: 90).</p>	<p>Лише волосся, ті сиві волосини, на які він працював тридцять із гаком років і останній день, лише вони іскрилися, нагадуючи трохи процесію на Храм, трохи – ікону; лише вони переливалися парчею і сріблястим лаком [...] (Karpowicz 2016b: 157).</p>

W tym fragmencie elementem tradycji katolickiej jest „odpust”, co może również oznaczać uroczystość kościelną z okazji święta patrona danego kościoła. W prawosławnej tradycji religijnej to „Храмове свято” lub „Храм” i ten odpowiednik podany jest w tłumaczeniu. Autor charakteryzuje wygląd bohatera zaznaczając, że jego włosy błyszczą „trochę jak na odpuście, trochę jak na obrazie”. Porównanie do uroczystości może wywołać skojarzenie z błyskiem, wielobarwnością, np. obecną na jarmarku, który towarzyszy temu wydarzeniu. Inny łańcuch skojarzeń jest skierowany w stronę obrazu ozdobionego drobnymi błyszczącymi płatkami oraz powlekanego werniksem – przezroczystą substancją dodającą głębi barwom. Celem tych porównań jest podkreślenie koloru: iskrzące się włosy, mieniące się barwami.

Tłumacz postanowił wybrać trochę inne asocjacje. „Obraz” na ukraiński został przetłumaczony jako ikona: może dlatego, że wspomniano o odpuście, lub przez to, że w języku ukraińskim jedno ze znaczeń słowa „образ” (po polsku dosłownie „obraz”) to „ikona”. Odpowiednikiem werniksu w języku ukraińskim może być „глянцевий лак”, w tłumaczeniu to „сріблястий лак”, tzn. „srebrny lakier” (substancja uzyskała kolor). „Brokat” przetłumaczono jako „парча” (rodzaj tkaniny), który również mieni się barwami, służy np. do szycia szat liturgicznych (co może być kontynuacją skojarzeń z tematyką religijną).

Autor i tłumacz wybierają nieco inne skojarzenia. W oryginale połączenie słów „obraz”, „brokat” oraz „werniks” jest logiczne, w tłumaczeniu ten związek uległ zmianie, chociaż nawiązanie do połyskiwania w pewien sposób zostało zachowane. Przekład nabiera religijnej i podniosłej konotacji, która nie jest zauważalna w oryginale.

W poniższym fragmencie wspomniano o obiekcie kultu kościoła katolickiego:

Oryginał:	Tłumaczenie:
<p>Białorusini niezadowoleni – niby nic dziwnego, oni zawsze są niezadowoleni, tak się nacjom robi, gdy są stuleciami podduszane – bo poczuli, że swojskość to mniej niż naród, a do tego przypisy do wypowiedzi po białorusku wszędzie, w programie teatralnym i książce, jakby białoruski w Polsce nie był „po prostu” rozumiany; więc znowu zostali pomniejszeni i upokorzeni, a przecież ciągle graniczą na karku z Rosją. Dla Polaków spod znaku promieniowania planety Krypton i ultrafioletu Gorejącego Serca Jezusowego ogólnie koszmar, ani słowa o powstaniu</p>	<p>Білоруси незадоволені... Ну, не дивно, вони завжди незадоволені, так воно є з націями, які століттями утискають. Їм здається, що „тутешність” – це замало, що має йтися про націю, а не про „тутешніх”, а ще – всюди примітки польською до білоруських реплік, у театральній програмці й книжці, так, наче білоруську в Польщі „па просту” не розуміють. І знову їх принизили й упослідили, а їм же Росія дихає в потилицю. Для опромінених планетою Криптон* і пронизаних ультрафіолетом Палаючого Серця Ісусового вистава взагалі була суцільним жахом. Ані слова про Варшавське</p>

warszawskim i o Bożej Łasce (Karpowicz 2014, 77).	<p>повстання і милосердя Господне (Karpowicz 2016a, 66).</p> <p>Коментарз dolny:</p> <p>*Вигадана планета, на якій народився Супермен; тут: іронічний натяк на так звану Крипту заслужених на Скалці у Кракові – пантеон видатних поляків, який є своєрідним місцем культу в патріотично налаштованих середовищах у Польщі.</p>
---	--

Igor wspomina w tekście reakcję na spektakl, krytykując różne grupy i ich niezadowolenie ze sztuki. Wspomniany został obiekt kultu kościoła katolickiego – Najświętsze Serce Jezusa, co zapisano jak „Gorejącego Serca Jezusowego” (słowa modlitwy), a na ukraiński język przetłumaczono dosłownie. Tłumacz wyjaśnia autorską ironię o Polakach spod znaku promieniowania planety Krypton, fikcyjnej planety z amerykańskich komiksów. Nawet dla polskiego odbiorcy za jakiś czas ta aluzja może stać się nieczytelna. W tłumaczeniu komentarz dodano do nazwy Krypton, użytej w polskim kontekście kulturowym. Chociaż, na przykład, Hejrowski zauważa, że tłumacz nie powinien wyjaśniać czytelnikom autorskich żartów. W tym przypadku wyjaśnienie, co autor miał na myśli pod tą nazwą, czym jest Krypta i że jest to aluzja do Krypty Zasłużonych na Skalce, jest jednak właściwym posunięciem, ponieważ jest mało prawdopodobne, żeby ukraiński czytelnik zrozumiał tę ironię. Przetłumaczono opisowo wyrażenie (wydłużywszy tym zdanie, ale zachowując sens) „że swojskość to mniej niż naród” jako „«тутешність» – це замало, що має йтися про націю, а не про „тутешніх”.

Przed II wojną światową w okolicach Gródka mieszkało wielu Żydów, było kilka synagog. W sierpniu 1941 było tam getto dla ludności żydowskiej, o czym mimochodem wspomina się w powieści. Na wsi, na pierwszym miejscu były sprawy codzienne, a wojna na drugim. O tych makabrycznych wydarzeniach czytelnik dowiaduje się z krótkich porównań lub ze wspomnień: „tłuste krasnale stały rządkiem w ogrodzie jak w obozie

koncentracyjnym” (Karpowicz 2014b: 14), lub z przekazu Joachima czy miejscowych o zabójstwie Żydów:

<p>Oryginał:</p> <p>Zebrali ponad sto osób niedaleko drewnianej synagogi w Gródku, tej co stała blisko cerkwi. Upalny dzień. Żydzi stali zbici w gromadę. Bali się. Byli tam drobni kupcy, karczmarze, szewcy. Były ich rodziny. Ci, którzy jeszcze coś posiadali: może niewiele, mimo to jednak, jednak coś mieli. Mieli buchalteryjne zapiski w zeszytach, koszmary o Jahwe, bo ich Bóg jeszcze od naszego paskudniejszy, mieli bar micwy na głowie i panny na wydaniu (Karpowicz 2014b: 58).</p>	<p>Tłumaczenie:</p> <p>Зібрали понад сто осіб неподалік дерев'яної синагоги в Ґрудку, тої, що біля церкви. Стояла спека. Євреї збилися в тісний гуртик. Боялися. Були там дрібні купці, корчмарі, шевці. Були їхні сім'ї. Ті, які ще чимось володіли, – хай дрібком, але хоч чимось, що мали. Мали бухгалтерські записи в книгах, кошмари про Ягве, бо їхній Бог іще паскудніший, ніж наш, мали доньок на виданні, мали синів, яким час було справляти бар-міцву* (Karpowicz 2016b: 48-49).</p> <p>Komentarz dolny:</p> <p>*Бар-міцва – релігійне повноліття в юдаїзмі, а також святкування з нагоди досягнення хлопчиком віку релігійної зрілості (13 років).</p>
--	--

Kultura żydowska i Żydzi byli obecni we wsi, dlatego o elementach kultury Igor wspomina też w spektaklu. Igor martwi się, czy spektakl nie zostanie odebrany jako „memłanie Holocaustu”. W jednym z takich fragmentów wspomniano też o tradycjach kulturowych. Fraza „mieli bar micwy” przetłumaczono opisowo „мали синів, яким час було справляти бар-міцву”, dodano też rozległy komentarz, który tłumaczy na czym polega ta tradycja. Autor nie wyjaśnia tych elementów w oryginale, chociaż polski czytelnik może nie posiadać odpowiedniego poziomu wiedzy o tradycjach żydowskich.

W innym fragmencie w tłumaczeniu dodano komentarz do jednej z kluczowych modlitw w judaizmie – kadisz:

Oryginał: Przyszło mi do głowy tylko słowo obce – kadisz [...] (Karpowicz 2014b: 195).	Tłumaczenie: Мені спало на думку лише одне-єдине іноземне слово – кадїш (Karpowicz 2016b: 165). Komentarz dolny: *Кадїш – єврейська поминальна молитва
--	---

Zdaniem tłumacza, ukraiński czytelnik nie będzie znał tych elementów (choćby mógłby pozostawić je też bez przypisów, podobnie jak zdecydował autor). Można zauważyć na tym przykładzie pewną „nadopiekuńczość” tłumacza w stosunku do czytelnika.

Fragmenty modlitwy po hebrajsku zapisane łacinką (w tekście ich kilka), pełnią funkcję stylistyczną (w tym wypadku, autor nie oczekuje, że odbiorca rozpozna te fragmenty):

Oryginał: Jehe szemeh raba mewarach lealam [...] (Karpowicz 2014b: 199)	Tłumaczenie: Єге шемех раба меварах леалам (Karpowicz 2016b: 166).
---	--

Jeżeli porównać ten fragment z tłumaczeniem, to polski czytelnik ma więcej szans odnaleźć oryginał, na przykład, żeby zrozumieć treść modlitwy (zwracając uwagę na formę zapisu, dostosowaną do języka polskiego), niżeli ukraiński czytelnik po zapoznaniu się z zapisem cyrylicą.

Obecność Żydów we wsi zaakcentowano fragmentem modlitwy na zakończenie spektaklu (scena, w której wszyscy aktorzy w teatrze zaczynają się modlić). Ta modlitwa pozostawia po sobie silne wrażenie, aktorzy modlą się w języku zniszczonego narodu, a przecież bohaterowie (których oni grają) nie zwracali większej uwagi na te wydarzenia.

6.5. Podsumowanie

Porównując oryginał i przekład, można od razu zauważyć, że autor i tłumacz koncentrują uwagę na różnych realiach, które ich zdaniem będą dla czytelników niezrozumiałe. Karpowicz dodaje na końcu książki słowniczek, który zawiera 72 wyrażenia przetłumaczone na polski. Autor wyjaśnia niezrozumiałe wyrazy, dialogi bohaterów, frazeologizmy, elementy codziennego życia mieszkańców pogranicza lub nazwy potraw zapisane gwarą etc. W słowniczku znajdują się również słowa, znaczenie których można zrozumieć z kontekstu, ale autor wyjaśnia je dodatkowo. Do słownika nie są dodane wyrażenia, których brzmienie jest podobne do polskich odpowiedników, lub zdaniem autora, czytelnik może je znać, np.: *paczakajcie*, *babuszka*, *Palaki*, *ławaczka*, *Światyj*, *Haspodź* etc. Autor do zdania „Pan Bóg, nasz *Hospadzi*” dodaje poniższy komentarz:

„Jeszcze do niedawna na Podlasiu, zwłaszcza tym wiejskim i małomiasteczkowym, istniały obok siebie dwie rzeczywistości językowe: polska i białoruska. Trwały osobno, strzegąc swojej odrębności, lecz równocześnie były dla siebie nawzajem doskonale zrozumiałe. Ten czas niestety nieodwracalnie dobiega końca. Dlatego zdecydowałem się w jednym miejscu, na końcu książki, zebrać słownictwo białoruskie, nie tyle dla objaśnienia, ile – i chyba to jest znacznie ważniejsze – aby dać okazję do zanurzenia się w innym, równoległym świecie językowym, egzotycznym, a jakże bliskim” (Karpowicz 2014: 8).

W ten sposób informuje polskiego czytelnika o istnieniu dwóch rzeczywistości w tekście, wyjaśnia pomysł na słowniczek oraz rolę słownictwa białoruskiego, zwracając uwagę na religijną różnorodność pogranicza (oraz obecność dwóch bogów). Można też zauważyć, że do wyrażeń oraz słów zapisanych gwarą dodano wyjaśnienia, pomimo tego, że mają one podobne brzmienie oraz czasem znaczenie tych słów można zrozumieć z kontekstu (podobnie w sytuacji z rybkami „kaluczkami” lub z nazwą kredensu „chłapauka”). Takich przypadków nie jest dużo, na przykład: „wiły” – wyjaśnienie w słowniczku „widły”, „plita” – w słowniczku „płyta na piecu”, „patom razpalu u pieczy” – w słowniczku „potem rozpalę w piecu”. Przyczyną tych wyjaśnień może być to, że jednym z celów zamieszczenia słowniczka na końcu książki jest zachowanie gwary, dlatego autor wyjaśnia prawie wszystkie wyrażenia oraz słowa z tekstu zapisane gwarą, i słowniczek zostaje miejscem jej

ocalenia; lub możliwie dlatego, że nie wszyscy polscy czytelnicy rozumieją te słowa bez dodatkowych wyjaśnień.

W ukraińskim tłumaczeniu Ostapa Sływyńskiego nie ma tego komentarza, jak i słowniczka. Powodem pomijania słownika, może służyć to, że gwara, którą posługują się bohaterowie, jest bardziej zrozumiała czytelnikowi ukraińskiemu niż polskiemu oraz tłumacz, w porównaniu do autora, nie ma na celu jej zachowania. W tekście oryginału widoczna jest pewna konfrontacja pomiędzy podlaską gwarą a językiem polskim. Na przykład, Igor dba o poprawność językową, wstydzi się gwary, którą posługiwali się jego dziadkowie. To językowe napięcie nie jest tak mocno odczuwalne w tłumaczeniu (również dlatego, że tłumacz czasem pomija elementy obce). Ukraiński czytelnik nie będzie miał takich samych skojarzeń czytając tę powieść. Uważam, że to może służyć jako przykład nieprzekładalności kulturowej, kiedy podczas tłumaczenia zanikają dodatkowe przekazy, ponieważ, gwara w oryginale używana jest też w celu jej ocalenia, natomiast w przekładzie ukraińskim ma tylko charakter stylistyczny. W tej gwarze wykorzystuje się dużo słownictwa białoruskiego. Białoruski jest uważany za leksykalnie najbliższy język do ukraińskiego i Ukraińcy rozumieją go na ok. 80% (Tyšenko 2012). Natomiast dla polskiego czytelnika będzie on mniej zrozumiały, dlatego dla ukraińskiego czytelnika potrzebny jest inny sposób tłumaczenia.

Słowa gwarowe (podobne do słownictwa ukraińskiego) zapisane po ukraińsku, bez zachowania cech językowych to np.: „baciuszka” – „батюшка”, „ławaczka” – „лавка”, „Światyj” – „Усевишній”, „piec” – „піч”, „plita” – „плита”, „wiła” – „вила”, „chata (z chaci)” – „хата (з хати)”, „chryścijany” – „християни”, „muzyki” – „дядьки” etc. Na tych przykładach można prześledzić zacieranie gwary. W tekście nie jest takich przykładów dużo. Zacieranie odbywa się w tłumaczeniu słów podobnych do słownictwa ukraińskiego oraz kiedy pominięcie słów gwarowych, według tłumacza, nie zmienia wizerunku bohatera, oraz nie podkreśla konfrontacji językowej (pomiędzy gwarą a poprawną polszczyzną – np. w rozmowie Soni oraz Igora). Oznacza to, że kiedy gwara odgrywa ważną rolę w tekście oraz jest częścią językowego obrazu bohatera (np. w mowie niezależnej mieszkańców wsi etc.) zostaje ona zachowana.

Poniżej szczegółowo przeanalizuję grupy elementów kulturowych oraz zwrócę uwagę na różnicę tekstów oryginału i przekładu.

Realia życia codziennego przetłumaczono przy pomocy technik (podaję też ilość ich wykorzystania): barbaryzm – 11, barbaryzm oraz przypis tłumacza – 2, ekwiwalent funkcjonalny – 6, tłumaczenie opisowe – 3, opuszczenie – 1. W związku z tym, że w tej grupie większość realiów kulturowych to elementy pogranicza polsko-białoruskiego, zapisane są gwara. Gwara jest głównie stosowana do określenia podlaskich realiów: nazw potraw (ich składników) oraz przedmiotów codziennego użytku. Realia wspomagają tworzenie lokalnego kolorytu.

Ze względu na to, że te elementy są znane ukraińskiemu odbiorcy, w przekładzie zachowano większość barbaryzmów (można też zauważyć połączenie technik barbaryzm i tłumaczenie opisowe). Niektóre polskie realia codziennego użytku opisano przy pomocy ekwiwalentu funkcjonalnego lub barbaryzmu i przypisu dolnego.

Grupa realiów ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego została przetłumaczona przy pomocy technik: ekwiwalent funkcjonalny – 4, tłumaczenie kontekstualne – 1, przypis tłumacza – 1, generalizacja – 1, opuszczenie – 1, opisowe – 1. Ta grupa zawiera więcej realiów polskiej kultury. Zdaniem tłumacza, ukraiński czytelnik nie zrozumie niektórych realiów polskiej kultury. Wynika to też z ilości komentarzy dolnych w tłumaczeniu: razem jest ich 14, z czego 4 – dotyczą elementów kultury białoruskiej, 8 – polskiej oraz 2 – żydowskiej.

W tej grupie zauważalna jest adaptacja elementów do kultury ukraińskiej oraz niewielkie zacieranie się różnic kulturowych. Przez filtr kulturowy nie przeszły elementy, które, zdaniem tłumacza, nie będą zrozumiałe dla ukraińskiego odbiorcy, jak np. terminologia czasów PRL, a także nazwy współczesne (np. dotyczące podziału administracyjnego oraz niektóre nazwy usług oraz organizacji w Polsce).

Grupa, która zawiera realia onomastyczne została przetłumaczona przy pomocy technik: ekwiwalent uznany – 4, przypis tłumacza – 4, tłumaczenie kontekstualne – 2, tłumaczenie opisowe – 2, opuszczenie – 1. Tu dodano komentarze do imion i nazw własnych. Przypisy dolne zawierają podstawową informację, komentarz może zawierać nieznaczące wyjaśnienia kontekstu oraz autorskich intencji, w tych sytuacjach, kiedy zdaniem tłumacza czytelnik nie zrozumie aluzji. Takie sytuacje nie są częste. Przypis dolny, między innymi, dodano do nazwisk postaci historycznych, związanych ze sztuką teatralną, do nazwy słynnego krakowskiego kabaretu etc. Imiona postaci słowiańskiej mitologii

przetłumaczono przy pomocy ekwiwalentów uznanych. Technikę opuszczenia tłumacz używa dla nazw firm i usług, których prawdopodobnie ukraiński odbiorca nie zna – one mogą być przetłumaczone w sposób opisowy. W sytuacjach, gdy tłumacz uznaje, że nazwy są znane w Ukrainie, wtedy pozostają one w tekście docelowym. Zdaniem tłumacza polskich nazw własnych czytelnik przekładu może nie znać, więc realia tej grupy tylko częściowo przeszły przez filtr kulturowy. Większość z nich została przetłumaczona przy pomocy ekwiwalentów uznanych lub komentarza dolnego. Mniej elementów przetłumaczono opisowo, pojedyncze realia nie przeszły przez filtr kulturowy i zostały opuszczone.

Inna grupa składa się z realiów etnograficzno-mitologicznych, przetłumaczone zostały przy pomocy technik: ekwiwalent uznany (z modyfikacjami) – 13, barbaryzm – 5, przypis tłumacza – 3, ekwiwalent funkcjonalny – 2, tłumaczenie opisowe – 2, dosłowne – 2, opuszczenie – 1, generalizacja – 1.

Grupa ta zawiera wiele nazw elementów tradycji prawosławnych, które są zrozumiałe dla ukraińskiego czytelnika. Ponieważ w Ukrainie dominuje prawosławie, ukraińskiemu czytelnikowi nie ma potrzeby wyjaśniać tych elementów. W związku z tym, większość realiów tej grupy przetłumaczona została ekwiwalentnie (też z modyfikacjami fonetycznymi), bez komentarzy obecnych w oryginale. Analizując przykłady można zauważyć, że nastąpiło delikatne zacieranie elementów, zapisanych gwarą, w tłumaczeniu one są w języku ukraińskim bez zachowania obcości. Barbaryzmy, które zostały zachowane w tekście i zapisane gwarą, są zrozumiałe dla odbiorcy przekładu bez dodatkowych wyjaśnień, ze względu na ukraińsko-białoruską bliskość językową. Ogólnie elementy tradycji katolickiej przetłumaczono ekwiwalentem funkcjonalnym. Pojedynczą aluzję do tej tradycji wytłumaczono przy pomocy komentarza dolnego, został on też dodany do terminów religijnych judaizmu. W oryginale nie ma tych wyjaśnień, więc można to uznać za pewną „nadopiekuńczość” tłumacza.

Analizując przekład można zauważyć, że tłumacz dobrze zna te kultury i rozpoznał większość realiów. Przewagę w tekście ma technika pozostawienia barbaryzmu oraz łączenia technik barbaryzm i przypis tłumacza: barbaryzm – 18, barbaryzm oraz przypis tłumacza – 14. Często, gdzie to jest możliwe, stosowano ekwiwalentne tłumaczenie: ekwiwalent uznany (z modyfikacjami) – 17, ekwiwalent funkcjonalny – 12. Rzadziej zostały

wykorzystane inne techniki: tłumaczenie opisowe – 8, tłumaczenie kontekstualne – 3 oraz opuszczenie – 4 zostało wykorzystane zwłaszcza dla polskich elementów kulturowych, generalizacja – 2. Łączenie technik zostało wykorzystane dla uzyskania odpowiedniego efektu w tekście przekładu.

Podsumowując, teksty oryginału oraz przekładu są ekwiwalentne (definicję ekwiwalencji przekładowej omawiam w podrozdziale *Strategii oraz techniki tłumaczenia*). Tłumacz zachowuje różnicę kulturową, chociaż w nielicznych przypadkach została ona zatarta (niektóre fragmenty są zaadaptowane do kultury ukraińskiej, też w przekładzie brak słowniczka etc.). Ogólnie nie zmienia to odbioru utworu w języku ukraińskim, ponieważ przekazano ważne i główne aspekty powieści. Można też zauważyć, że w całym tekście przewagę ma strategia egzotyzacji (pozostawienie bliskości do kultury polskiej i pogranicza polsko-białoruskiego).

Wnioski końcowe

Celem pracy było wyodrębnienie oraz analiza technik i strategii tłumaczenia realiów kulturowych w *Muzeum porzuconych sekretów* ukraińskiej pisarki Oksany Zabuzko oraz *Sońki* polskiego pisarza Ignacego Karpowicza. W wybranych tekstach literackich jest wiele elementów kulturowych przynależących do kultury ukraińskiej lub polskiej. Te elementy zawierają w sobie światopoglądy użytkowników języka, odzwierciedlając specyfikę ich mentalności.

W dysertacji zbadalam wpływ decyzji translatorskich na zmianę obrazu kultury w tekście przekładu oraz odbiór tekstu przez czytelnika kultury przekładu, w tym rolę tłumacza. W celu przeprowadzenia analizy podałam definicje *kultury*, wraz z możliwymi sposobami jej interpretacji, *realiów kulturowych*, *techniki* oraz *strategii* przekładu. Zwróciłam uwagę na problematykę pamięci kulturowej w utworach literatury pięknej, kulturową przekładalność oraz nieprzekładalność tekstu, wpływ dominanty tekstu tłumaczonego na wybór strategii i techniki przez tłumacza. Podałam kulturologicznej analizie wybrane powieści oraz przanalizowałam zagadnienia pamięci kulturowej w wybranych utworach, wyodrębniłam również ich cechy postmodernistyczne. Podział elementów kulturowych Winogradowa oraz techniki tłumaczenia zaproponowane przez Hejwowskiego i Lewickiego, stały się podstawą dla części analitycznej. Analiza pokazała, jakie elementy nie przeszły przez filtr kulturowy, które przeszły częściowo lub a które nie zostały zmienione:

1. Analizując przykłady można zauważyć, że w wybranych powieściach tłumacze zastosowali podobne techniki tłumaczeniowe: ekwiwalent uznany, funkcjonalny (lub też z modyfikacjami), łączenie barbaryzmu i komentarza dolnego, tłumaczenie dosłowne (lub z delikatnymi modyfikacjami), tłumaczenie opisowe, przybliżone, kontekstualne, generalizacja, opuszczenie. Niektóre techniki były stosowane częściej, a inne rzadziej. Tłumacze stosowali też połączenie technik, na przykład, barbaryzm oraz przypis tłumacza, ekwiwalent uznany i przypis tłumacza, barbaryzm oraz tłumaczenie opisowe. Często też te techniki mogły być zastosowane razem z drobnymi modyfikacjami językowymi. Te modyfikacje były dość nieznaczne, więc nie wyodrębniłam tego jako osobnej techniki. W pojedynczych sytuacjach

wykorzystano tłumaczenie przybliżone, które polegało na zastąpieniu elementu kulturowego innym obiektem, podobnym do tego z oryginału. W przeanalizowanych tekstach, dla przekładu elementów kulturowych najczęściej stosowanym połączeniem technik okazał się być ekwiwalent uznany, barbaryzm oraz komentarz dolny tłumacza. Równie często tłumacze korzystali z ekwiwalentów uznanych w kulturze docelowej oraz ekwiwalentów funkcjonalnych. Analizowany materiał w *Muzeum...* i *Sońce* nieco się różni, np. w *Muzeum...* zwróciłam uwagę na przekład jednostek intertekstualnych (aluzji i cytatów), w *Sońce* takich jednostek nie jest wiele, dlatego częstotliwość wykorzystania technik w powieściach jest odmienna, np. w *Sońce* tłumaczenie dosłowne i opisowe używano stosunkowo rzadko w porównaniu z *Muzeum...*; w powieści *Zabużko* w języku polskim dla przekładu realiów nie było zauważalnym *opuszczenie*, które stosowano w *Sońce* (tylko w niektórych przykładach dla realiów polskiej kultury, które według tłumacza, ukraiński czytelnik może nie znać).

2. Analiza nie wykazała różnic w doborze technik w zależności od języka, natomiast pewne podobieństwo w sposobach tłumaczenia można prześledzić w wyodrębnionych grupach obecnych w obu tekstach. One są podzielone na: realia etnograficzne i mitologiczne, realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego, realia onomastyczne.

Realia etnograficzne i mitologiczne to liczna grupa przykładów w obu tekstach. Większość tej grupy składała się z elementów związanych z tradycją religijną. Religia w utworach jest ważną częścią kultury oraz wskazuje na przynależność do pewnej grupy. Karpowicz podkreślał przynależność do prawosławia mieszkańców pogranicza polsko-białoruskiego, wspominając tradycje prawosławne w utworze. Integralnym elementem wizerunku bojowników UPA w tekście *Zabużko* jest także prawosławna tradycja religijna. Ze względu na bliskość kulturową te realia w *Sońce* były przetłumaczone prawie bez zmian, w *Muzeum...* niektóre realia były zaadaptowane do tradycji katolicyzmu, częściowo zostały tłumaczone w inny sposób np. dosłownie.

Warto zauważyć, że w *Sońce* trzecia kultura (kultura białoruska, która jest częścią świata polsko-białoruskiego pogranicza) jest bliższa kulturze przekładu niż

kultura oryginału. Ze względu na to, jeżeli tradycje religijne prawosławia w oryginale dla polskiego czytelnika były wytłumaczone przez Karpowicza, to w tekście przekładu do nich nie dodawano wyjaśnień oraz były przetłumaczone dosłownie.

Realia ustroju państwowego oraz administracyjnego i życia publicznego (współczesne i historyczne) – ta grupa jest wspólna dla *Sońki* oraz *Muzeum...*

W *Muzeum...* do tej grupy należą realia dotyczące działalności UPA oraz odpowiedniego okresu historycznego, a także realia z czasów ZSRR. Elementy kulturowe, które należało wyjaśnić czytelnikowi dodatkowo, zostały opatrzone komentarzem dolnym.

Realia dotyczące okresu ZSRR w *Muzeum...* oraz realia dotyczące okresu PRL w *Sońce* spowodowały podobne trudności podczas tłumaczenia obu tych tekstów. Polski oraz ukraiński czytelnik mogą nie znać realiów historycznych kultury oryginału. W *Muzeum...* w tej grupie przeważała opisowa metoda tłumaczenia, dalej – ekwiwalent funkcjonalny oraz generalizacja, np. dla nazw ideologii politycznych. W *Sońce* w tej grupie zauważalna jest adaptacja elementów do kultury ukraińskiej oraz nieznaczące zacieranie różnic kulturowych. Przez filtr kulturowy nie przeszły elementy, które, według tłumacza, prawdopodobnie nie będą zrozumiałe dla ukraińskiego odbiorcy, jak np. terminologia czasów PRL, a także nazwy współczesne (np. dotyczące podziału administracyjnego, oraz niektóre nazwy usług oraz organizacji w Polsce).

Realia onomastyczne – kolejna liczna grupa w obu utworach. Nazwy własne, antroponimy potrzebowały też dużo uwagi ze strony tłumacza, ponieważ część z nich jest intertekstualna. W tej grupie przeanalizowałam antroponimy, w tym imiona postaci literackich. Można zauważyć, że tłumacze wybrali podobne strategie, czyli przede wszystkim przekład przy pomocy ekwiwalentów uznanych, z wykorzystaniem komentarza dolnego oraz przeniesienie przy pomocy transliteracji/transkrypcji. Zwróciłam większą uwagę na ciekawe przykłady tłumaczeń nazw własnych, w szczególności do których dodano komentarz dolny. W *Sońce* i *Muzeum...* ta grupa zawiera najwięcej komentarzy do antroponimów. Tłumacze doszli do podobnych wniosków, że czytelnicy nie rozumieją pewnych

kwestii bez dodatkowych wyjaśnień np. imiona znanych postaci literackich, historycznych, filmowych, artystów etc. Można zauważyć, że jeśli nazwa własna odnosi się do szerszego kontekstu, którego czytelnik (zdaniem tłumacza) może nie zrozumieć, to wtedy dodaje się komentarz lub tłumaczy metodą opisową; a jeżeli nazwa nie jest intertekstualna, lub zrozumiała z kontekstu, ewentualnie dobrze znana projektowanym odbiorcom tekstu, zostaje transliterowana/transkrybowana, albo przetłumaczona przy pomocy ekwiwalentu uznanego etc. Za pewną różnicę między komentarzami można uznać, że w niektórych przypadkach w *Sońce* w komentarzu wyjaśniono aluzję, czego np. nie zauważono w *Muzeum...* Ogólnie komentarze zawierają niezbędną informację dla uzupełniają wiedzy odbiorcy. Tłumacze posługiwali się też metodą opisową: w *Muzeum...* ona została wykorzystana częściej niż w *Sońce*. Różnica w doborze technik w tej grupie polega na tym, że w tekście Karpowicza tłumacz czasami wybierał technikę opuszczenia dla nazw, takiej zasady nie zauważono jednak w innym analizowanym utworze.

Poniżej przedstawię grupy, które są odmienne dla obu tekstów.

W *Sońce* to **realia życia codziennego**: są to lokalne realia kulturowe: nazwy potraw oraz ich składniki, przedmioty codziennego użytku (np. meble etc.), które zapisane są gwarą. Najczęściej słowa gwarowe oraz wypowiedzenia bohaterów zostały przeniesione przy pomocy stosowania barbaryzmów do języka ukraińskiego. W niektórych sytuacjach wykorzystano tłumaczenie opisowe. W tej grupie tylko do pojedynczych elementów kultury polskiej dodano komentarz dolny.

Liczna grupa obecna w *Muzeum...* to **realia asocjatywne** – do tej grupy należą: elementy intertekstualne, aluzje do dzieł muzycznych, folkloru, przedmiotów o charakterze artystycznym, tradycji, zjawisk lub realiów ukraińskiej kultury ludowej oraz kultury trzeciej; odwołania do literatury – cytaty lub odniesienia do dzieł literackich, fabuł, replik, wydarzeń lub postaci w tych dziełach. Można zauważyć, że ukraińskie przysłowia nie przeszły przez filtr kulturowy, i były przetłumaczone przy pomocy ekwiwalentu funkcjonalnego w kulturze polskiej. W taki sposób została dokonana podmiana obrazów. Również w przekładzie *Muzeum...* zachowano podobny związek emocjonalny pomiędzy elementami utworu oraz wybrano komponenty, które ogólnie służą do odtworzenia analogicznego obrazu artystycznego. W pojedynczych sytuacjach elementy kultury ukraińskiej zostały zastąpione

elementem kultury trzeciej, ze względu na dopasowanie tych elementów do siebie. Najczęściej do cytatów i aluzji wykorzystano tłumaczenie dosłowne (lub z delikatnymi modyfikacjami) oraz tłumaczenie opisowe. Wybór tych technik częściowo też zależał od funkcji, którą pełnią w tekście, a także od tego, czy zostały mocno wplecione w tekst, czy też można je zamienić. Te aluzje można podzielić na właśnie ukraińskie oraz należące do kultury trzeciej. Aluzje do kultury trzeciej oraz związane z kulturą ukraińską, jeśli są znane w kulturze przekładu są przetłumaczone ekwiwalentnie (np. ekwiwalent uznany). Niektóre odwołania do kultury trzeciej (np. niemieckiej lub rosyjskiej) zostały zastąpione elementami funkcjonalnymi, lepiej znanymi w kulturze polskiej.

3. Teksty zawierające dużą ilość realiów pokazują, że różnice kulturowe wpływają na wybór technik przekładu tych elementów. Tłumaczenie może być ułatwione lub utrudnione, w zależności w jakim stopniu te kultury są sobie bliskie. W *Sońce* grupa realiów związana z pograniczem polsko-białoruskim, która jest stosunkowo bliska kulturze ukraińskiej, w większości była przetłumaczona przy pomocy barbaryzmów. Także bliskość kultury ukraińskiej do kultury trzeciej (tj. białoruskiej) znacznie ułatwiła przekład, na przykład, tłumacz, w przeciwieństwie do oryginału, nie dodaje na końcu powieści słowniczka polsko-białoruskiego stworzonego przez Karpowicza.

Realia kultury trzeciej (a mianowicie rosyjskiej) w *Muzeum...* sprawiały trudności w tłumaczeniu, gdyż nie są dobrze znane polskiemu czytelnikowi. Dla przekładu tych elementów tłumaczka często wykorzystywała ekwiwalenty funkcjonalne, które polegały na podmianie obrazów w utworze według podobieństwa. Grupy związane z polską czy ukraińską historią, polityką, literaturą, sztuką, kinematografią w obu utworach komplikowały przekład oraz wymagały od tłumaczy większej uwagi. Według tłumaczy, odbiorcy przekładu nie są prawdopodobnie dobrze zapoznani z tymi realiami oryginału. Kotyńska oraz Sływyńskijski posługiwali się nieco podobnymi technikami w tych grupach, np. ekwiwalent funkcjonalny, komentarz dolny, tłumaczenie opisowe itp.

4. Analiza pokazała, że tłumacze wybierają częściej techniki polegające na zachowaniu obcości, oraz zachowują „zanurzenie” w kulturze oryginału w przekładzie. W obu tekstach przeważa strategia egzotyzacji oraz, w miarę możliwości, zachowanie elementów obcych, natomiast udomowienie nie jest wyraźnie dostrzegalne. To może

wynikać z tego, że według tłumaczy „wirtualny odbiorca przekładu” ma pewną wiedzę o kulturze tekstu wyjściowego, oraz że sięga po te lektury z chęcią uzupełnienia wiedzy o danym kraju, dlatego strategia udomowienia nie byłaby odpowiednia.

W przekładzie pozostawiono większość elementów kulturowych. Tylko niektóre realia zupełnie nie przeszły przez filtr kulturowy. Zauważalne jest, że tłumacze są dobrze zapoznani z kulturą oryginału oraz świadomi różnic kulturowych. Można też zauważyć, że straty pojawiające się w tekście przekładu były rekompensowane w innych częściach utworu.

Bibliografia:

- Adamczyk, Piotr. *Dom tęsknot*, Warszawa: Agora, 2016.
- Ageêva, Vira. „Oksana Zabużko. Muzej pokynutyh sekretiv”, *Life.pravda*, 2010 (life.pravda.com.ua/book/4cd1495e16cb2) (data dostępu: 18. 04. 2022).
- Aleksijewicz, Swietłana. *Ostatni świadkowie: utwory solowe na głos dziecięcy*, tłum. Czech Jerzy. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2020.
- Alexander, Jeffrey. *Znaczenia społeczne: studia z socjologii kulturowej*, tłum. Stanisław Burdziej, Jacek Gądecki. Kraków: Nomos, 2010.
- Assmann, Aleida. *Prostory spohadu: Formy ta transformacii kulturnoi pam'jati*, tłum. Kseniâ Dmytrenko, Larysa Doroničeva. Kyiv: Nika-Zentr, 2012.
- Assmann, Jan. *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, red. Robert Traba, tłum. Anna Kryczyńska-Pham. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2008.
- Âtkiv, Roksolana. „Imena boha ta biblijnyh personaživ u poetyčnomu dyskursi Oksany Zabużko”, *Naukovi zapysky Ternopil's'koho nacional'noho pedahohičnoho universytetu* Periodyčne vydannâ 1(27) (2017): 357-362.
- Awramiuk, Alina. „Niematerialne aspekty krajobrazu kulturowego pogranicza na przykładzie wybranych tradycji mieszkańców Podlasia”, *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, nr 15 (2011): 327-337.
- Bart, Rolan. *Izbrannye raboty: semiotika poëtika*, tłum. G. Kosikova. Moskwa: Progress Univers, 1994.
- Bednarczyk, Arkadiusz, Michał Jarnecki, Jaromir Jeszke. *Pamięć i niepamięć: studia nad kulturą pamięci*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.
- Bednarczyk, Anna. „Kilka słów o strategii, „strategii” i nadinterpretacji”, *Między oryginałem a przekładem XVI* (2010): 109-122.
- Bednarczyk, Anna. *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Bednarczyk, Anna. *Wybory translatorskie: modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, (wyd. 2 popr.), Łask: Leksem, 2005.
- Benedyktowicz, Zbigniew. *Portrety „obcego”*: od stereotypu do symbolu. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000.
- Białek, Ewa. *Kolokacja w przekładzie: studium rosyjsko-polskie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.
- Bilodid, I. (red.), *Slovník ukraińskoj mowy: w 11 tomach*, Kyiv: Naukova dumka, 1970-1980.

- Bojčenko, Oleksandr. „I čužomu naučajtes', abo navišo ukrainciam pol'ska literatura?“, *Nova Polša* 13, *Specialnyj ukrain'skyj nomer* (2014): 170-181.
- Bolecki, Włodzimierz. „Postmodernizowanie modernizmu“, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1/2 (43/44) (1997): 31-45.
- Bolecki, Włodzimierz. „Polowanie na postmodernistów (w Polsce)“, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1 (19) (1993): 7-24.
- Borowski, Mateusz. *Strategie zapominania: pamięć i kultura cyfrowa*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015.
- Branach-Kallas, Anna. „Szok Wielkiej Wojny – o traumie indywidualnej, traumie kulturowej oraz portretach gueules cassees we współczesnej literaturze brytyjskiej i francuskiej“, *Teksty Drugie* nr 4 (2018): 12-36.
- Bronder, Alicja. „‘?/Od nowej strony?’ : o intertekstualnym i intersemiotycznym wymiarze ‘Sońki’ Ignacego Karłowicza“, *Język Artystyczny* 16 (2017): 119-133.
- Brzozowski, Jerzy i Dąbmska-Prokop, Urszula. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. Urszula Dąbmska-Prokop, oprac. Jerzy Brzozowski [i inni]. Częstochowa: Educator, 2000.
- Brzozowski, Jerzy i Maria Filipowicz-Rudek. *Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Burnatowski, Jan. „Fiasko wojennych kochanków. Na marginesach „Sońki” Ignacego Karłowicza“, *Bliza* 4 (21) 2014.
- Byndiu, Olga. „Tłumacz – drugi autor?“, *Białostockie Archiwum Językowe* 18 (2018): 29-43.
- Catford, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation an essay in Applied Linguistics*. London: Oxford University Press, 1965.
- Čerednyk, Ludmyla. „Transformacija obrazu ofelii u poezii Oksany Zabużko“, *Visnyk Mariupol's'koho deržavnoho humanitarnoho universytetu* 14 (2016): 51-57.
- Chruślińska, Iza. *Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską*, przedm. Adam Michnik. Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej, 2013.
- Cyngot, Jerzy. „Jestem z Tobą. Opowieść Sońki“, *Migotania* 4 (2014).
- Czapliński, Przemysław. „Nowa powieść Ignacego Karłowicza. Jak wyjść z kopalni trupów [recenzja]“, *Wyborcza.pl*, 2014 (wyborcza.pl/7,75410,15992693,nowa-powiesc-ignacego-karłowicza-jak-wyjsc-z-kopalni-trupow.html) (data dostępu: 28.04.2022).
- Czapliński, Przemysław. *Ślady przełomu: o prozie polskiej 1976-1996*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.
- Czerwiński, Maciej. „Dialog znaków i kodów: między oryginałem a polskim przekładem powieści Miljenko Jergovicia «Ruta Tannenbaum»“, *Przekłady Literatur Słowiańskich*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2, 1 (2011): 83-105.

- Daryna Popil. „Nacionalna specyfika recepcji postmodernizmu v ukraïnskij ta polskij presi”, Dniepropietrowski uniwersytet im. Olesia Honczara, Dniepropietrowsk, 2014 (nbuv.gov.ua/UJRN/drgn_2013_2-3_27), (data dostępu: 8.04.2022).
- Dolata-Zaród, Anna. „Aspekty kulturowe w tłumaczeniu tekstów specjalistycznych”, Rocznik Przekładoznawczy, Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu, 9 (2009): 83-91.
- Dubyn'anska, Âna, „Idealnyj roman?” Litakcent, 2010 (litakcent.com/2010/04/12/idealnyj-roman/) (data dostępu: 24.04.2022).
- Duda, Maciej. „Kobiece doświadczenie wojenne w najnowszej prozie polskiej i chorwackiej”, Tekstualia, Palimpsesty Literackie, Artystyczne, Naukowe nr 2 (13) (2008): 177-186.
- Ègorova, Ûlia i Kopêjceva, Ludmyla. „Fenomen karnavalu v masovij literaturi (na materialu romanu Oksany Zabuško Muzej pokynutyh sekretiv”, Naukovyj visnyk Mykolaïvs'kogo derzavnogo uniwersytetu imeni Suchomlyns'kogo nr 2 (16) (2015): 98-102.
- Erll, Astrid. Kultura pamięci, red. Magdalena Saryusz-Wolska, tłum. Agata Teperek. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018
- Èvchuk, Uliana. „Postpamât' i ïi vplyv na formuvannâ identychnosti u romani Ignaciâ Karpovica Son'ka, Naukovyj visnyk Mi žnarodnogo humanitarnogo universytetu 44 (2020): 17-21.
- Even-Zohar, Itamar. „Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim”, [w:] Antologia teorii przekładu literackiego, red. Heydel Magda i Piotr Bukowski, 197-203. Kraków: Znak 2009.
- Fast, Piotr. „O granicach przekładalności.” Przekład artystyczny. T. 1: Problemy teorii i krytyki. Red. Piotr Fast. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1991.
- Filipowicz-Tokarska, Ksymena i Zduniak-Wiktorowicz Małgorzata. Rozmowy na/o granicy. Słubice: Collegium Polonicum. Polsko-Niemiecki Instytut Badawczy, 2014.
- Fundacja Izolacja. Platforma kul'turnych inicjatyw, Henderni doslidžennia, proekt Donbas'ki studii. Kyiv: Predstavnyctvo Fondu imeni Henriha B'ollâ, 2015.
- Gaszyńska-Magiera, Małgorzata. „Przekład literacki jako medium podróży pamięci”, Przekładaniec (2019): 51-73.
- Gavrada, Igor. „Cenzura jak projav nedemokratyčnosti deržavnoï polityky Ukraïny u sferi zasobiv masovoï informacii”, Politychnyj menedžment 5 (2006): 95-106.
- Gazda, Grzegorz. Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Gielata, Ireneusz. „«Święta» Sońka «od Niezliczonych Boleści»”, Świat i Słowo 2 (2014).

Głowiński, Michał i Janusz Sławiński. Słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński; [aut.] Michał Głowiński [i inni.] (wyd. 3 poszerz. i popr.). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.

Gontarz, Beata. Meandry etyczne podmiotu w «Sońce» Ignacego Karpowicza, [w:] „«Ja» w przestrzeniach aksjologicznych: z problematyki podmiotowości w literaturze XIX-XXI wieku”, red. P. Paszek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017.

Grzebalska, Weronika. Płeć powstania warszawskiego. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013.

Gundorova, Tamara. Pislâčornobil'ska biblioteka: ukraïns'kij literaturnij postmodern. Kyiv: Krytyka, 2005.

Gundorova, Tamara. Tranzitna kul'tura: simptomi postkolonial'noï travmy : [statti ta eseï]. Kyiv: Grani-T, 2013.

Gutfeld, Dorota. Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.

Hejwowski, Krzysztof. „Widoczność tłumacza a iluzja przekładu”, [w:] Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca?, red. M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski i in., Instytut Lingwistyki Stosowanej UW (2012): 21-30.

Hejwowski, Krzysztof. Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.

Heydel, Magda. „«Wszystkich przesłuchano, tylko nas nie». Tłumacz ustny jako świadek”, Teksty Drugie nr 3 (2018): 267-280.

Heydel, Magda. „Gorliwość tłumacza”: przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

Hirsch, Marianne. „Żałoba i postpamięć”, [w:] Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia, red. Domańska Ewa, tłum. Bojarska Katarzyna, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 247–280.

Hnatiuk, Aleksandra. Proščannja z imperijeju: ukraïns'ki dyskusii pro identyčnist', tłum. Andrii Bondar i in. Kyiv: Krytyka, 2005.

Hnatiuk, Aleksandra. Miž literaturoju i i politykoju: eseï ta intermediï. Kyiv: Duch i Litera, 2012.

Holoborodko, Âroslav. „Seksmentalna traektoriâ Oksany Zabužko”, Slovo i Čas 12 (2009): 74-79.

Hrebenuk, Tetiana. „Transformaciâ pryjomiv detektyvnoï opovidi v romani Oksany Zabužko Muzej pokynutyh sekretiv”, Pomiędzy = Miž = Meždu = Between = Zwischen = Entre: polonistyczno-ukrainoznawcze studia naukowe 1 (2015): 233-242.

Hryšenko, Oleksandr. „Kriz' prostory času: do problemy istoryčnoj pamiaty v romani Oksany Zabužko Muzej pokynutyh sekretiv”, Naukovyj visnyk Mykolaïvs'kogo deržavnogo uniwersytetu imeni V. Suchomlyns'kogo. Seria: Filologiczni nauky 4 nr 12 (2013): 55-59.

Instytut Europy Środkowo-Wschodniej. 2015. Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej. Lublin: IESW.

Internetowa encyklopedia PWN. „Cepelia, Encyklopedia PWN” (encyklopedia.pwn.pl/haslo/Cepelia;3884247) (data dostępu: 28. 04. 2022).

Jarniewicz, Jerzy. Gościnność słowa: szkice o przekładzie literackim. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2012.

Jarniewicz, Jerzy. Tłumacz między innymi: szkice o przekładach, językach i literaturze. Wrocław: Ossolineum, 2018.

Józwiak, Jolanta. Konteksty, decyzje, konsekwencje: problemy przekładu. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2016.

Kaleta, Radosław. Polsko-białoruska lapsologia glottodydaktyczna. Warszawa: Katedra Białorutenistyki, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, 2015.

Kałężny, Jerzy. „Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych”, Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka 1230-4808, nr 3 (2007): 85-103.

Kałwa, Dobrochna. Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej: dylematy środowisk kobiecych. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze Historia Iagellonica, 2001.

Karpowicz, Ignacy. „Karpowicz: «Sońka» to powieść o «tutejszych» [wywiad]”, 2014a. (culture.pl/pl/artykul/karpowicz-sonka-to-powiesc-o-tutejszych-wywiad) (data dostępu: 8.04. 2022).

Karpowicz, Ignacy. „Ignacy Karpowicz: Białystok wciąż jest moim miastem”, 2016a. (poranny.pl/ignacy-karpowicz-bialystok-wciaz-jest-moim-miastem) (data dostępu: 8.04. 2022).

Karpowicz, Ignacy. „«Tutejsi», «svoiï», abo «zvidsy», 2016c (day.kyiv.ua/article/ukrayinci-chytayte/tuteyshi-svoyi-abo-zvidsy) (data dostępu: 8.04. 2022).

Karpowicz, Ignacy. Son'ka. Kyiv: Komora, 2016b.

Karpowicz, Ignacy. Sońka, tłum. Ostap Slyvynskij. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014b.

Kępiński, Piotr. „Bój o Zabužko – Nagroda Angelus”, Angelus.com.pl, 2013 (angelus.com.pl/2014/06/boj-o-zabuzko) (data dostępu: 24.04. 2022).

Kielar, Barbara Zofia. Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.

- Kilina, Oleksandra. „Biblijni motyvy v poeziji Oksany Zabužko”, Vseukrainska studentska. naukovo-prakt. konferencija Priorytety suchasnoyi filolohiji: teorija i praktyka 2 (2009): 103-105.
- Kindlerova, Ryta. „Ryta Kindlerova: Meni podobayet'sia podorožuvaty na staryh mapah” Chytomo.com, 2019 (chytomo.com/ryta-kindlerova-meni-podobaietsia-podorozhuvaty-na-starykh-mapakh/) (data dostępu: 24.04.2022).
- Kizińska, Anna. Ekwiwalencja w tłumaczeniu tekstów prawnych i prawniczych: polskie i brytyjskie prawo spadkowe. Warszawa: C.H. Beck, 2015.
- Kobel's'kyj, Dmytro. „Hto vbyv Halû?”, Istoryčna pravda, 2019 (www.istpravda.com.ua/articles/2019/11/19/156567/) (data dostępu: 25.04. 2022).
- Kocarev, Oleh. „Muzej... Oksany Zabužko knyha dlia emocijnyh liudej”, Texty.org.ua, 2010 (texty.org.ua/articles/13877/Muzej_Oksany_Zabuzhko_knyha_dla_jemocijnyh) (data dostępu: 24.04.2022).
- Kołodziejczyk, Dorota. „Różnica kulturowa w literaturze postkolonialnej – translacyjność w przekładzie”, Przekładaniec 33 (2016): 71-100.
- Kononenko, Êvhenija. „Hej, hto v lisi, ozovysia, abo czy možna povisytysia na kosi?”, Litakcent.com, 2010 (litakcent.com/2010/04/22/hej-hto-v-lisi-ozovysja-abo-chy-mozhna-povisytysja-na-kosi/) (data dostępu: 24.04. 2022).
- Kończal, Kornelia i Joanna Wawrzyniak. „Polskie badania pamięcioznawcze: tradycja, koncepcje, (nie)ciągłości”, Kultura i Społeczeństwo nr 4 (2011): 11–63.
- Kończal, Kornelia i Joanna Wawrzyniak. „Provincializing memory studies: Polish approaches in the past and present”, Memory Studies 11, 4 (2017): 391-404.
- Koprowska, Karolina. „Konflikty miejsca urodzenia w „Sońce” Ignacego Karpowicza”, Tematy i Konteksty 7, 12 (2017): 345-357.
- Koprowska, Karolina. „Spóźniona odpowiedź? Literackie kontrnarracje o wsi i Zagładzie”, Konteksty Kultury 2020, Tom 17 zeszyt 4: 423-440.
- Kostiuk, Vasył'. „Dyskurs nenavysty v obolonci pornoglamuru”, Krytyka XIV, nr 9–10 (155–156) (2010): 30-32.
- Kostiuczuk, Jakub (i in.). Specyfika polskiej terminologii prawosławnej. Koncepcja normatywizacji pisowni. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2016.
- Kotyńska, Katarzyna. „Rozpisać na głosy: Stylizacja językowa okiem praktyka”, [w:] Translatio i kultura, red. K. Hejwowski i A. Kukułka-Wojtasik, Instytut Lingwistyki Stosowanej UW (2015): 327-336.
- Kotyńska, Katarzyna. „Katarzyna Kotyńska: Nie jestem po to, aby się rzucać w oczy [wywiad]”, 2022(culture.pl/pl/artykul/katarzyna-kotynska-nie-jestem-po-to-aby-sie-rzucac-w-oczy-wywiad), (data dostępu: 29.04. 2022).

- Kotyńska, Katarzyna. „Rekonstruowanie pamięci. Problemy udostępniania ukraińskiej prozy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku polskiemu odbiorcy”, [w:] *Slavica Wratislaviensia* 173 (2021): 267-275.
- Koziółek, Ryszard. *Dobrze się myśli literaturą*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2016.
- Kropyvko, Iryna. *Ukraïns'ka i pol's'ka postmoderna proza (karnaval, frahmentatsiia, frontyr): monohrafiia*. Kyïv: Vydavnychyï Dim Dmytra Buraho, 2019.
- Kwieciński, Piotr. *Disturbing strangeness: foreignisation and domestication in translation procedures in the context of cultural asymmetry*. Torun: Edytor, 2001.
- Kyrydon, Alla. *Heterotopii pam'iaty: teoretyko-metodolohichni problemy studiï pam'iaty*. Kyiv: Nika-Centr, 2016.
- Legeżyńska, Anna. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*. Warszawa: Wydaw. Naukowe PWN, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude. „Trójkąt kulinarny”, tłum. S. Ciechowicz, *Twórczość* 2 (1972):71-80.
- Lewicki, Roman. *Obcość w odbiorze przekładu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000.
- Lewicki, Roman. *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017.
- Lipczak, Aleksandra. „Ignacy Karpowicz Sońka”, *Culture.pl*, 2014 (culture.pl/pl/dzielo/ignacy-karpowicz-sonka) (data dostępu: 28.04. 2022).
- Lipiński, Krzysztof. *Mity przekładoznawstwa*. Kraków: Egis, 2004.
- Liseling Nilsson, Sylvia A. *Kod kulturowy a przekład: na podstawie wybranych utworów Astrid Lindgren i ich polskich przekładów*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2012.
- Lubocha-Kruglik, Jolanta i Oksana Małysa (red). *Przestrzenie przekładu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Lukszyn, Jurij (red.) *Tezaurus terminologii translatorycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Łotman, Jurij. *Uniwersum umysłu: semiotyczna teoria kultury*, tłum. i przedm. Bogusław Żyłko. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- Łukasiewicz, Małgorzata. *Pięć razy o przekładzie*. Kraków: Karakter, 2017.
- Łysak, Tomasz. „Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą”, [w:] *Antologia studiów nad traumą*. 5-30. Kraków: Universitas, 2015.
- Machul-Telus, Beata i Lech Nijakowski. *Mniejszości narodowe, etniczne i językowe III Rzeczypospolitej: informator 2020*. Warszawa: Wydawn. Sejmowe, 2020.

- Maksymiuk, Jan. Čom ne po-svojomu? elementarz podlaski z objaśnieniami. Białystok: Struha Ed, 2014.
- Malinowski, Bronisław. „Tłumaczenie słów nieprzetłumaczalnych”, [w:] Polska myśl przekładoznawcza. Antologia, red. Magda Heydel, Piotr de Bończa Bukowski. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013: 53-69.
- Maras, Melisa. „Egzotyzyacja i domestykacja w polskim tłumaczeniu powieści „Harry Potter i Kamień Filozoficzny” J. K. Rowling”, Forum Filologiczne Ateneum 1(6) 2018: 87-99.
- Masenko, Larysa. Surzhyk: mizh movoiu i iazykom. Kyiv: Vydavnychyï dim Kyievo-Mohylians'ka akademiia, 2011.
- Moroz, Anna. Między pamięcią a historią: konflikt pamięci zbiorowych Polaków i Białorusinów na przykładzie postaci Romualda Rajsa „Burego”, przedm. Paweł Machcewicz. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2016.
- Myslyva, Viktoria. „Bibliyni alûziji u tvorčosti Oksany Zabuzko”, Literaturoznavči obriï. Praci molodyh učenyh 19 (2014): 266-271.
- Myslyva, Viktoria. „Faustivs'ki motyvy jak intertekstual'ne tlo povisti Inoplanetyanka Oksany Zabuzko”, Naukovi zapysky [Natsional'noho universytetu Ostroz'ka akademija 27 (2012): 233-235.
- Nagorna, Larysa. Istorychna pam'iat': teoriï, dyskursy, refleksiï. Kyiv: IPiEND im. I.F. Kurasa, 2012.
- Nowak, Paweł i Izabela Łucka. „Młody Polak po doświadczeniach wojennych. Siła transgeneracyjnej transmisji traumy”, Psychiatria i Psychologia Kliniczna 14, 2 (2014): 84-88.
- Nowowiejski, Bogusław i Beata Kuryłowicz. Dziewiętnastowieczne słowniczki gwarowe z Polski północno-wschodniej. Cz. 2. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2020.
- Pazderski, Filip. „Czemu przeszłość się pamięta – wokół dyskursu na temat kształtowania się pamięci zbiorowej”, Drumla, Nasza Czytelnia 2 (2017): 1-27.
- Plûš, Leonid. „Čary z kraïny OZ”, Litakcent.com, 2010 (litakcent.com/chary-z-krajiny-oz) (data dostępu: 24.04. 2022).
- Poliščuk, Âroslav. „Žinka, pam'yat', mova”, Litakcent.com, 2010 (litakcent.com/zhinka-pamjat-mova) (data dostępu: 24.04.2022).
- Puhonska, Oksana. „Travmatyčnyj dosvid vijny u romanah Solo dlâ Solomiï Volodymyra Lysa ta Son'ka Ignatsiâ Karpovyča”, Literaturoznavchi obriï. Pratsi molodyh učenyh 24 (2017): 124-128.
- Rawski, Jakub. „Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy”, Teksty Drugie 2 (2015): 234-255.

- Röger, Maren i Leiserowitz, Ruth. *Women and Men at War: A Gender Perspective on World War II and its Aftermath in Central and Eastern Europe*. Osnabrück: Fibre Verlag, 2012.
- Röger, Maren. *Wojenne związki: Polki i Niemcy podczas okupacji*, tłum. Tomasz Dominiak. Warszawa: Świat Książki Wydawnictwo, 2016.
- Rutar, Khrystyna. „Places of Memory in the Novel Museum of Abandoned Secrets by Oksana Zabuzhko”, *Spheres of Culture*, XVI (2017): 345-354.
- Sadowski, Andrzej. „Tożsamość pogranicza jako kategoria socjologii pogranicza. Próba reinterpretacji”, *Roczniki Nauk Społecznych* 11(47), 4 (2019): 73-91.
- Sakovič, Anna. „Da prabliematyki polska-bielaruskaha pamiežža: apoviesć ‘Sońka Ihnacyja Karpoviča’”, *Białorutenistyka Białostocka* 8 (2016): 175-189.
- Salich, Hanna. *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich: polska literatura fantastyczna i fantastycznonaukowa w przekładach angielskich*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Saryusz-Wolska, Magdalena. „Przeszłość i przyszłość badań pamięci: Czy potrzebujemy nowej dyscypliny?”, *Politeja* 17, 2(65) (2020): 11-24.
- Savchyn, Maria. *Tysiacha dorih. spohady zhinky uchasnytsi pidpilno-vyzvolnoi borot'by pid chas i pislia Druhoi svitovoi viiny*. Kyiv: Smoloskyp, 2017.
- Sawicka-Mierzyńska, Katarzyna. *Poruszyć miejsce: obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza*. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku. Instytut Filologii Polskiej, 2018.
- Semkiv, Rostyslav. „Visim povchal'nyh monolohiv”, *Ukrayins'kyj tyžden'* 1 (114) (27.11.2010).
- Ševčuk, Ludmila. „Oksana Zabužko pro rozkiš, novyj roman i gru”. *Ukrayins'ka pravda*, 2009 (life.prawda.com.ua/culture/2009/12/28/36407/) (data dostępu: 24.04.2022).
- Skowron, Jadwiga. *Recepcja najnowszej literatury ukraińskiej w przekładach na język polski po roku 1989: wybrane zagadnienia w ujęciu diachronicznym i synchronicznym*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2018.
- Slyvynskij, Ostap. „Shcho pys'mennykovi s'ohodni robyty z istoriêû: pol's'kyy mayster-klas dlya Ukrayiny”, *Culture.pl*, 2016 (bit.ly/3IIBjsf) (data dostępu: 27.04.2022).
- Slyvynskij, Ostap. „Istorija jak budynok iz pryvydamy: šo novoho pol's'ka literatura žahiv može nam rozpovisty pro mynule?”, *Culture.pl.*, 2017 (bit.ly/3LG9JGJ) (data dostępu: 24.04.2022).
- Sokolova, Alla. „Mifolohičnyy fol'kloryzm Kazky pro kalynovu sopilku Oksany Zabužko”, *Fol'klorystyčni zošyty: Zbirnyk naukovych prac* 12 (2009): 131-144.
- Soldatenko, Valerii. (red.) *Nacional'na ta istorychna pam'jat': šokvartal'nyj zbirnyk naukovych prac*. Kyiv: Priorityety, 2012.

- Solohub, Bohdan. „Muzej pokynutyh sekretiv: use til'ky počynaiet'sia...”, Bukvoid.com.ua, 2010 (bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/04/12/074123) (data dostępu: 24.04. 2022).
- Spyrka, Lucyna. „Bliskość kulturowa a przekład w obrębie literatury polskiej i słowackiej”, *Przekłady Literatur Słowiańskich* 3, 1 (2012): 184-199.
- Staszczyszyn, Bartosz. „Ignacy Karpowicz – Życie i twórczość”, Culture.pl, 2013 (culture.pl/pl/tworca/ignacy-karpowicz) (data dostępu: 25.04. 2022).
- Stelingowska, Barbara. „Czas, który nie leczy ran o roli wspomnień, sile pamięci i odkrywaniu tożsamości w ‘Sońce’ Ignacego Karpowicza”, [w:] *Tożsamość, kultura, nowoczesność*, red. Beata Morzyńska-Wrzosek, Marek Kurkiewicz i in., T. 2, *Czas, pamięć* (2017a): 201-212.
- Stelingowska, Barbara. „Odmładzające działanie wspomnień w powieści Sońka Ignacego Karpowicza”, *Konteksty Społeczne* 1(9) (2017b): 56-64.
- Štohrin, Iryna. „Kohannia sereď vijny: nejmovirna istorija pro ukrajinku ta nimets'koho soldata”, Radio Svoboda, 2019 (www.radiosvoboda.org/a/29974403) (data dostępu: 1.05. 2022).
- Studnicka-Mariańczyk, Karolina. „Być ziemianinem... Przyczynek do charakterystyki ziemiaństwa polskiego XIX wieku”, [w:] *Europa Środkowa i Wschodnia w refleksjach humanistów*, red. Rafał Dymczyk, Igor Krywoszeja in., *Częstochowa–Humań–Poznań* 3 (2016): 93-105.
- Szacka, Barbara. *Czas przeszły, pamięć, mit*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2006.
- Sztompka, Piotr. *Trauma wielkiej zmiany: społeczne koszty transformacji*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2000.
- Tabaszewska, Justyna. „Zderzenie z kuchnią Innego. Mechanizm kształtowania wspólnoty i wyznaczania obcego na przykładzie prozy Wojciecha Albińskiego oraz Ryszarda Kapuścińskiego”, [w:] *Antropologia praktyk kulinarnych*, Jaroszek A. Pongo. 5 (2017): 313-327.
- Tebeševs'ka-Kačak, Tetiana. „Istorija, šo staje literaturoju u styli Oksany Zabužko”, Bukvoid.com.ua., 2010 (bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/09/083513) (data dostępu: 23.04. 2022).
- Thompson, Paul i in. „Głos przeszłości. Historia mówiona, przeł. Michał Kierzkowski”, *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Antologia. red. Ewa Domańska (2010): 281-294.
- Delisle, Jean, Lee-Jahnke Hanna i in., przekład i adaptacja Tomaszewicz, Teresa. *Terminologia tłumaczenia = Terminologie de la traduction*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004.
- Tyšenko, Kostiantyn. „Pravda pro pohodžennâ ukrajins'koi movy”, *Ukrayins'kyj tyžden'* 39 (256) (2012): 35-38.

- Urbanek, Dorota. „Tłumacz i paradoks przekładu”, *Imago mundi. Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca?* (2012): 63-70.
- Ūšćenko, Kateryna. „Radiostancija UPA Afrodyta: Vy čujete holos vil'noyi Ukrayiny...”, *Istoryčna pravda*, 2011 (www.istpravda.com.ua/articles/2011/06/11/41933/) (data dostępu: 25.05. 2022).
- Vedenêv, Dmytro. „Kulturno-informacijnyj wplyw sučasnoho svitu ta istoryčna swidomist' ukrain'skoï polityčnoï naciï”, *Visnyk Nacional'noï akademii kerivnyh kadriv kul'tury i mystectv* 3: 3-10.
- Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation. (Third edition.)* New York: Routledge, 2018.
- Vinogradov, Venedikt. *Vvedenie v perevodovedenie: obshchie i leksicheskie voprosy.* Moskwa: Izdatelstvo instituta obshchego srednego obrazovania RAO, 2001.
- Vovk, Andrij. „Nimeckyj perekladač „rozgadav” stylistyku Zabuzhko”, *DW* (18.10.2010) (www.dw.com/uk/німецький-перекладач-розгадав-стилістику-забушко/a-6) (data dostępu: 07.04.2022).
- Vypasniak, Halyna. „Agiograficzna spadszczyna u suczasnij ukraińskij istorycznii prozi”, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Literatura. Język. Kultura. Historia. Seria V: Monastycyzm i mistycyzm w literaturze, kulturze i języku Słowian* (2021): 297-321.
- Warmuzińska-Rogóż, Joanna. *Szkiece o przekładzie literackim: literatura rodem z Quebecu w Polsce.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Wilczek, Piotr. „Odmiennosc kulturowa w przekładzie”, *Odmiennosc kulturowa w przekładzie*, (2008): 25-36.
- Wingfield, Nancy M. i Bucur Maria. *Gender and War in Twentieth-Century Eastern Europe.* Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Wojtasiewicz, Olgierd. *Wstęp do teorii tłumaczenia.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1957.
- Wołek, Katarzyna. „Trzecia kultura” a problemy przekładu nowszej literatury chorwackiej. *Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 2011.
- Woźniak, Monika. „Czy Harry Potter pod inną nazwą nie mniej by pachniał?: o imionach własnych we francuskich, polskich i włoskich przekładach powieści J. K. Rowling”, *Przekładaniec* 16 (1) (2006): 171-192.
- Wróbel, Łukasz. 2014. „Sońka Karpowicz – recenzja”, *Kultura Liberalna* 2014, nr 289 (kulturaliberalna.pl/2014/07/22/sonka-karpowicz/) (data dostępu: 28.04.2022).
- Zabużko, Oksana. *Muzej pokynutyh sekretiv.* Kyiv: Komora, 2009.

- Zabużko Oksana. „Oksana Zabużko: «Dvadtsyat' try roky my dushu vidroščuvaly»”, Litgazeta.com.ua 2014. (litgazeta.com.ua/interviews/oksana-zabuzhko-dvadtsyat-try-roky-my-dushu-vidroshhuvaly/) (data dostępu: 24.04. 2022).
- Zabużko, Oksana. *Sevčenkiv mif Ukraïny: sproba filosofs'koho analizu: z dodatkom materialiv dyskusii 1998-1999 rokiv*. Kyiv: Komora, 2017.
- Zabużko, Oksana. „Doslidnytsia zabutoho”, *Ukrainskyj tyžden'*, 2010b nr 1 (114) (27.11.2010): 17-16.
- Zabużko, Oksana. „Oksana Zabużko pro ljubov i pro UPA”, *Ratusha.lviv.ua*, 2009 (ratusha.lviv.ua/zabuzhko_pro_upa.html) (data dostępu: 12.01.2018).
- Zabużko, Oksana. „Oksana Zabużko v konflikty mifolohiy”, *Tyzhden.ua*, 2007 (tyzhden.ua/Publication/2799) (data dostępu: 25.04. 2022).
- Zabużko, Oksana. „Oksana Zabużko: C'omu zakrytomu klubu autystiv, šo nazyvaje sebe 'politychnoyu elitoù', pora zi sceny”, *Life.pravda.com.ua*, 2010a. (life.pravda.com.ua/society/2010/03/22/43789/) (data dostępu: 24.04.2022).
- Zabużko, Oksana. „Oksana Zabużko: Zavždy hotila napysaty roman, jakyy buv by rivnovelykij žyttyù [wywiad]”, *DW.com*, 2010 (www.dw.com/uk/оксана-забужко-завжди-хотіла-написати-роман-який-був-би-рівновеликий-життю/a-6111223) (data dostępu: 12.08.2018).
- Zabużko, Oksana. „Serfinh kriz' temni chasy” [wywiad], *Naše Slovo* nr 24 (2019-06-16):1-6.
- Zabużko, Oksana. *Novyj zakon Archimeda: vybrani virši*. Charkiv: Akta, 2000.
- Zabużko, Oksana. *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikty mifolohii*. Kyiv: Komora, 2018.
- Zabużko, Oksana. *Muzeum porzuconych sekretów, tłum. Katarzyna Kotyńska*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B, 2012.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2004.
- Zawadzka, Danuta i Marcin Lul. *Podlasie – od „terra incognita” do „white power”. Szkice z nowego regionalizmu literackiego*, Białystok: Instytut Filologii Polskiej, 2018.
- Zborovska, Nila. *Feminiŝtyčni rozдумы na karnavali mertvih pocilunkiv*. Lviv: Litopis, 1999.
- Žovnovs'ka, Tetiana. „Son jak hudožnij intensional”, *Problemy suchasnoho literaturoznavstva. Zbirnyk naukovykh prac* 5 (1999): 58-66.
- Žarnowska, Anna. „Studia nad dziejami kobiet w dzisiejszej historiografii polskiej”, *Kwartalnik Historyczny* 108, nr 3 (2001): 99-116.
- Žmijewska, Monika. „Sońka na scenie. Potworne ryzyko sceniczne”, *Wyborcza.pl*, 2015 (bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,17677879,sonka-na-scenie-potworne-ryzyko-sceniczne-zdjecia-wideo.html) (data dostępu: 28.04.2022).

Żurek, Łukasz. „Powieść jako nieudana próba bycia serio oraz jako symptom bardzo smutnych rzeczy”, Mały Format, 2018 (malyformat.com/2018/01/powiesc-jako-nieudana-proba-bycia-serio-oraz-jako-symptom-smutnych-rzeczy/) (data dostępu: 28.04.2022).

Żyłka, Agnieszka. „O tłumaczeniu Harry’ego Pottera na język polski i rosyjski (Harry Potter i kamień filozoficzny)”, Przegląd Rusycystyczny 27, nr 3 (2005): 27-42.