



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** O rosyjskim przekładzie "Domu dziennego, domu nocnego" Olgi Tokarczuk

**Author:** Justyna Pisarska

**Citation style:** Pisarska Justyna. (2011). O rosyjskim przekładzie "Domu dziennego, domu nocnego" Olgi Tokarczuk. W: B. Stempczyńska, L. Mięśowska (red.), "Literatura środka" kontekst słowiański (S. 230-240). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

JUSTYNA PISARSKA  
Uniwersytet Śląski

## O rosyjskim przekładzie *Domu dziennego, domu nocnego* Olgi Tokarczuk

Przez wiele lat w literaturze polskiej panował układ hierarchiczny. Czytelnikom proponowano albo utwory ambitne, wymagające od nich sporej wiedzy i odczytania, albo książki „byle jakie”, przeznaczone głównie do obiegu popularnego<sup>1</sup>. Ten układ sił utrzymywał się dość długo, bo aż do roku 1989, kiedy to dokonujące się przemiany polityczne i społeczne sprawiły, że dominująca do tej pory pozycja literatury wysokoartystycznej została poważnie osłabiona. Ten stan rzeczy zawdzięczamy w głównej mierze postawie odbiorców, którzy równocześnie ze zmianą ustroju politycznego oczekiwali zmian w innych sferach życia, także w literaturze<sup>2</sup>. W krótkim czasie narodził się w Polsce nowoczesny rynek książki, a wydawcy, dbając o wyniki sprzedaży, zaczęli zabiegać o względy czytelników. Jednak pojawienie się na naszej mapie literackiej zjawiska, które ostatecznie określono mianem „proza środka”, nie nastąpiło od razu. Jak zauważają Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński, autorzy książki *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*<sup>3</sup>, na początku lat dziewięćdziesiątych polski rynek księgarski przeszedł trzy fazy charakterystyczne dla historii kultury masowej, w których niezwykle ważną rolę odegrały przekłady<sup>4</sup>. Pierwsza z nich miała miejsce krótko

---

<sup>1</sup> D. Nowacki: *Czytelnik ma zawsze rację, czyli proza środka*. Artykuł dostępny na stronie internetowej < <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,8,3.php> > (data dostępu: 17 marca 2011).

<sup>2</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków: WL 1999, s. 212.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 224.

przed 1989 rokiem i polegała na odrabianiu zaległości w recepcji światowej literatury w zakresie sensacji, science fiction, fantasy, horroru i romansu<sup>5</sup>. Wydawnictwa dosłownie zarzucały czytelników tłumaczeniami takich angielskich autorów, jak William Wharton, John Irving czy Alistair MacLean, co jednak ostatecznie doprowadziło do przesylenia rynku<sup>6</sup>. Zasypani literaturą popularną czytelnicy zwrócili się w stronę klasyki (druga faza). Między rokiem 1992 i 1996 na rynek wydawniczy trafiały zarówno przekłady dzieł wcześniej nietłumaczonych, jak i wznowienia utworów dobrze znanych klasyków literatury, takich jak Thomas Mann czy James Joyce<sup>7</sup>. Szybko jednak okazało się, że zarówno pierwsza, jak i druga faza nie uwzględniały potrzeb stosunkowo dużego grona odbiorców, którzy „zalewający rynek romansidła uważają za tandetę, ale jednocześnie prozę ambitną — za nudziarstwo”<sup>8</sup>. Tym sposobem czytelnicy żądający od literatury zaspokojenia „nowych” potrzeb emocjonalnych, poznawczych i estetycznych zwrócili się w kierunku twórczości pisarskiej, mieszczącej się gdzieś „pomiędzy” powieściami dla koneserów a literaturą dla czytelników mniej wyrobionych literacko.

Wśród krytyków literackich owo nowe zjawisko ma zarówno przeciwników, jak i zwolenników. Ci pierwsi, zapewne bardziej tradycyjni, uważają, że twór nazywany „prozą środka” nie istnieje, gdyż o literaturze wypada mówić jedynie w kategoriach wysokich lub niskich „lotów”. Są również krytycy traktujący środkową literaturę jako obszar, do którego można „wrzucać” utwory „niesłusznie wyniesione do rangi wybitnych osiągnięć”<sup>9</sup>. Natomiast zwolennicy prozy środka nazywają ją „mądrym kompromisem pomiędzy literaturą elitarną a popularną”<sup>10</sup>. Bez względu na to, które stanowisko jest bliższe naszym wyobrażeniom o literaturze, pojawienie się prozy środka niezbitnie dowodzi, że czasy, gdy twórca nie musiał zabiegać o czytelnika, wydawca martwić się o wskaźniki sprzedaży, a „krytyka literacka mogła głosić, że to, co się podoba szerokim rzeszom odbiorców, jest z założenia mniej wartościowe od tego, co podziwiają nieliczni”<sup>11</sup>, minęły bezpowrotnie.

Co ciekawe, odpowiedzią na „nową” wrażliwość czytelników okazała się twórczość już nie anglojęzycznych pisarzy, ale polskich debiutantów, wśród których należy wymienić Manuełę Gretkowską, Tomka Tryznę czy Magdalenę Tulli<sup>12</sup>. Ich książki były jak świeży powiew wiatru, wprowadziły do polskiej prozy dawno zapomnianego „ducha nieskrępowanego zmyślenia, tworzenia

<sup>5</sup> K. Uniłowski: *Cala prawda o „prozie środka”*. „FA-art” 2002, nr 3, s. 10.

<sup>6</sup> P. Czaplński, P. Śliwiński: *Literatura polska...*, s. 224—225.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 225.

<sup>8</sup> R. Ostaszewski: *Dolna strefa stanów średnich*. „Twórczość” 2000, nr 3, s. 132.

<sup>9</sup> K. Uniłowski: *Cala prawda...*, s. 12.

<sup>10</sup> D. Nowacki: *Czytelnik ma zawsze rację...*

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> P. Czaplński, P. Śliwiński: *Literatura polska...*, s. 227.

historii, sięgania po ciekawe wydarzenia i komponowania z nich atrakcyjnej fabuły<sup>13</sup>. Ale fabularność to nie jedyna cecha prozy środka. Kolejne, równie ważne właściwości, takie jak warsztatowa sprawność pisarza, atrakcyjny temat, wyraziści bohaterowie, widoczna troska o porozumienie z czytelnikami, proza środka dzieli z literaturą popularną<sup>14</sup>. Jednak, jak zauważa jeden z krytyków, elementem wyróżniającym prozę środka jest odwoływanie się do takich formuł estetycznych, jak mitologizacja, monolog wypowiedziany czy mimetyzm formalny, które niewątpliwie są utrwalone w świadomości czytelników jako cechy literatury ambitnej<sup>15</sup>. Tym oto sposobem dochodzimy do wniosku, że literatura środka jest niczym innym, jak wynikiem współlistnienia literatury wysokiej i niskiej, współlistnienia opartego na obustronnym pasywnym, w którym:

[...] literatura niska dostarcza schematów fabularnych, wzorców kształtowania postaci i akcji, a także gwarancji atrakcyjności, wysoka natomiast albo powierza przejętym konwencjom doniosłe treści, albo też odnajduje ukrytą w nich powagę, przeczącą niejako trywialności schematu<sup>16</sup>.

Autorką kojarzoną w Polsce z prozą środka jest niewątpliwie Olga Tokarczuk, której twórczość środowisko krytycznoliterackie często traktowało dosyć szorstko. Do historii przeszła wyjątkowo ostra wypowiedź Dariusza Nowackiego, który powieść *Prawiek i inne czasy* nazywał „banalem ekologicznym i innymi popierdami z mchu i paproci”<sup>17</sup>. Dlatego zapewne wielkim zaskoczeniem była nominacja do finałowej siódemki pierwszej edycji Nagrody Literackiej „Nike”, jaką ów „banal ekologiczny” otrzymał w 1997 roku. Proza Olgi Tokarczuk cieszy się niezwykłym uznaniem czytelników, o czym świadczą nie tylko przyznane autorce nagrody i liczba sprzedanych książek, ale przede wszystkim liczne ich przekłady. Warto podkreślić, że Olga Tokarczuk jest chyba najczęściej tłumaczoną polską pisarką. Jej utwory *Prawiek i inne czasy*, *E.E.* czy *Gra na wielu bębenkach* zostały przetłumaczone m.in. na język angielski, czeski, duński, francuski, hiszpański, litewski, niemiecki i rosyjski.

W niniejszym artykule przeprowadzimy analizę recepcji rosyjskiego przekładu powieści zaliczanej w Polsce do prozy środka na gruncie rosyjskim. Czy przekład ten może u swojego odbiorcy wzbudzać podobne skojarzenia oraz emocje jak u odbiorcy oryginału? Materiałem, który posłużył do

<sup>13</sup> Ibidem, s. 262.

<sup>14</sup> R. Ostaszewski: *Dolna strefa...*, s. 132.

<sup>15</sup> K. Uniłowski: *Cala prawda...*, s. 12.

<sup>16</sup> P. Czaplinski, P. Śliwiński: *Literatura polska...*, s. 264.

<sup>17</sup> D. Nowacki, cyt. za K. Uniłowski: *Cala prawda o „prozie środka”*[2]. „FA-art” 2002, nr 4, s. 34.

analizy wskazanych kwestii, jest rosyjskie wydanie powieści *Dom dzienny, dom nocny* (*Дом дневной, дом ночной*<sup>18</sup>) z 2005 roku w przekładzie Olgi Katrieczko<sup>19</sup>.

Nim jednak zajmiemy się zasadniczą dla nas kwestią przekładu, należy chociaż wspomnieć, że *Dom...* to książka w dorobku pisarskim Olgi Tokarczuk niezwykle ważna. Autorka, wykorzystując w niej formę sylwy ponowoczesnej<sup>20</sup>, dowiodła swego kunsztu pisarskiego. Zauważyli to także FA-artowcy<sup>21</sup>, znani w środowisku młodoliterackim z licznych uszczypliwości pod adresem prozy Tokarczuk. W 1999 roku Dariusz Nowacki opublikował, pod znamienym tytułem *Jest o czym mówić*<sup>22</sup>, recenzję, w której przyznał, że powieść Tokarczuk to „kawał świetnej prozy” oraz „najlepsza rzecz w dotychczasowym dorobku pisarki”<sup>23</sup>. W tym samym roku bardziej powściągliwy Jan Szaket (Konrad Cezary Kęder) na łamach „Dekady Literackiej” stwierdził, że Tokarczuk „popęłniła niezłą książkę”<sup>24</sup>, a Jarosław Klejnocki nazwał *Domy dzienny, dom nocny* „najambitniejszym projektem prozatorskim Olgi Tokarczuk”<sup>25</sup>.

Podstawowej osi fabularnej utworu w zasadzie nie sposób streścić. Mamy tu do czynienia z wieloma samodzielnymi opowieściami, przedstawiającymi mniej lub bardziej zawile losy niezwykłych mieszkańców Nowej Rudy, Wambierzyc i Wałbrzycha<sup>26</sup>. Jak zauważa Jan Klejnocki:

<sup>18</sup> O. Токарчук: *Дом дневной, дом ночной*. Пер. О. Катречко. Москва: АСТ 2005. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; numer strony podaję w tekście.

<sup>19</sup> Tłumaczka ta ma na swoim koncie również przekłady książek Katarzyny Grocholi, m.in. *Nigdy w życiu!* (*Никогда в жизни!*, 2003) czy *Serce na temblaku* (*Сердце в гуще*, 2003), a także opowiadania Kornela Filipowicza. Olga Katrieczko pracuje w Rosyjskim Państwowym Uniwersytecie Humanistycznym (Российский государственный гуманитарный университет, РГГУ) na stanowisku starszego wykładowcy w Katedrze Języków Europejskich, gdzie od 1992 roku naucza języka polskiego.

<sup>20</sup> Zob. szerzej na ten temat: P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska...*, s. 276—283.

<sup>21</sup> Tak nazywani są krytycy, piszący dla kwartalnika literackiego „FA-art”. Należą do nich m.in. Dariusz Nowacki, Jan Szaket, Krzysztof Uniłowski, Jarosław Klejnocki.

<sup>22</sup> D. Nowacki: *Jest o czym mówić*. „FA-art” 1999, nr 1, s. 43—45.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>24</sup> J. Szaket: *Tort dla szlifierzy*. „Dekada Literacka” 1999, nr 4. Recenzja dostępna na stronie internetowej <<http://www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=2066>> (data dostępu: 17 marca 2011).

<sup>25</sup> J. Klejnocki: *Mój sen jest moim domem*. Recenzja powieści Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny* dostępna na stronie internetowej <[http://tokarczuk.wydawnictwoliterackie.pl/recenzje\\_frame\\_klejnockigw.php](http://tokarczuk.wydawnictwoliterackie.pl/recenzje_frame_klejnockigw.php)> (data dostępu: 17 marca 2011).

<sup>26</sup> Jedną z cech charakterystycznych prozy lat dziewięćdziesiątych było opisywanie przez wielu pisarzy „małych ojczyzn” obszarów mitycznych, w których człowiek jednoczył się z historią i czasoprzestrzenią. Taka była rodzinna Wisła Jerzego Pilcha, Beskid Niski Andrzeja Stasiuka czy Prawiek Olgi Tokarczuk. Zob. szerzej na ten temat: P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska...*, s. 259.

Jest to powieść pogranicza gatunkowego, gdzie mieszają się rozmaite stylizacje: autobiograficzna, eseistyczna, epicka. Na pierwszy rzut oka nie mamy więc do czynienia ze spójnym konstruktem. Rzecz rozgrywa się na różnych płaszczyznach czasowych, po których wątki fabularne hasają sobie niemal dowolnie — przez co postać książki przypomina nieco naszyjnik utkany z epizodów połączonych nad wyraz ulotnym związkiem przyczyn i skutków.

Oczywiście, dominanta tematyczno-problemowa tego utworu jest niezwykle pojemna, dlatego też ze względu na ograniczone możliwości egzemplifikacji materiału translatologicznej analizie zostały poddane zaledwie dwa nadrzędne wątki. Pierwszy z nich to próba rozprawienia się autorki z własnym starzeniem się, z własną „historycznością”. W tym celu Tokarczuk stworzyła kluczową dla całej powieści tajemniczą postać starej perukarki Marty („Od trzech lat zastanawiałam się, kim jest Marta. O sobie zawsze mówiła co innego. Za każdym razem podawała inny rok urodzenia”<sup>27</sup>). W omawianej powieści staruszka przywdziewa różne maski. Po pierwsze, jest ona niewątpliwie językowym odpowiednikiem starca-mędrca (milcząca mądrała), po drugie, nietrudno zauważyć, że odgrywa rolę szczególnego „zwierciadła”, w którym odbija się przyszła starość narratorki-bohaterki<sup>28</sup>. Podążając dalej tym tropem, można nawet stwierdzić, że Marta odsłania się nam jako Jungowskie uosobienie wiecznej kobiecości<sup>29</sup>. Jednak tym, co najbardziej fascynuje w postaci Marty, jest zupełny brak biografii bohaterki, która przecież nie ma ani przeszłości, ani przyszłości. Marta istnieje jedynie w „wiecznym tu i teraz”, gdyż jest ona:

[...] antyliteraturą, literackim (a jednak!) dowodem na to, że istnieje życie pozaliterackie czy raczej przedliterackie, ponieważ, poza wszystkim, starucha jest (a jakże!) czarownicą, symbolem odsyłającym do czasów przedepickich, należących niepodzielnie do magii, czasów „wiecznego teraz”<sup>30</sup>.

Tak więc Marta nie może posiadać swojej historii i nie może o niej opowiadać, gdyż sama jest „życiem, działaniem, wiecznym ruchem”<sup>31</sup>. Jest

<sup>27</sup> O. Tokarczuk: *Do dzienny, dom nocny*. Warszawa: Świat Książki 2000, s. 10. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; numer strony podaję w tekście.

<sup>28</sup> Widać to chociażby w scenie wspólnego strzyżenia włosów: „Jej siwe oczy wędrowały z maszynki na moją głowę i nagle Marta zażyczyła sobie, żeby ją ostrzyc. Więc dobrze. Pociągnęłam kabel do sieni i podłączyłam do prądu. [...] Kiedy skończyłam, jej głowę pokrywał srebrny, mięciutki język. [...] Marta nagle wybuchła śmiechem, więc skora do zabawy, włożyłam jej tego Philippsa i nastawiłam swoją głowę. [...] Moje ciemne włosy spadły obok jej jasnych. [...] Wróciłyśmy na schody i jeszcze kilka razy dotknęłyśmy się wzajemnie po naszych ostrzyżonych głowach” (s. 165).

<sup>29</sup> D. Nowacki: *Jest o czym mówić...*, s. 44.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> E. Poręba: *Bezdomność a zakorzenienie w prozie Olgi Tokarczuk*. W: *Świat nowej prozy*. Red. S. Jaworski. Kraków: Universitas 2001, s. 164.

w powieści jedyną osobą mogącą wydawać obiektywny osąd o przywiązaniu do ziemi lub jego braku, gdyż nie podlega kryteriom czasoprzestrzennym<sup>32</sup>. Zobaczymy zatem, jak staruszka została przedstawiona w tekście rosyjskim. W tym celu posłużę się dwoma fragmentami, kluczowymi, moim zdaniem, dla zrozumienia postaci Marty:

Niewiele wiedziałam o Marcie. Wiedziałam tylko to, co ona **odsłoniła mi sama**. Wszystkiego musiałam się domyślać i zdawałam sobie sprawę, że fantazjuję na jej temat. Tworzę Martę z całą jej przeszłością i teraźniejszością. Bo kiedy tylko prosiłam, żeby opowiedziała mi coś o sobie, jak była młoda, jak wtedy wyglądało to, co teraz wydaje się takie oczywiste, ona zmieniała temat, odwracała głowę do okna albo po prostu milkła i **w skupieniu kroili kapustę czy plotła te swoje-cudze włosy**. Nie czułam w tym niechęci do mówienia. Było tak, jakby Marta po prostu nie miała nic do powiedzenia o sobie. **Jakby nie miała żadnej historii**<sup>33</sup>.

s. 10

O Марте я знала немного. Только то, что она мне **сама поведала**. Все приходилось домысливать, и я понимала, что даю волю воображению. Сотворяю Марту со всем ее прошлым и настоящим. Ибо стоило мне ее попросить, чтобы она рассказала что-нибудь о себе, о своей молодости, каким тогда было то, что теперь представляется вполне очевидным, — она переводила разговор на другое, отворачивалась к окну или просто замолкала и **принималась сосредоточенно шинковать капусту либо заплетать свои-чужие волосы**. Я не воспринимала это как нежелание говорить. Похоже было, Марте просто нечего о себе рассказать. **Будто у нее не было своей личной истории**.

s. 10—11

Rosyjskie tłumaczenie przedstawionego fragmentu bardzo wiernie oddaje istotę tekstu oryginalnego i ładunek emocjonalny, który on z sobą niesie. Wystarczy zwrócić uwagę, chociażby na zastosowany przez tłumaczkę rosyjski czasownik „поведать”, jako odpowiednik polskiego „odsłonić”. Zauważmy, że rosyjski czasownik wchodzi w związek z rzeczownikiem „тайна” („поведать тайну” — „wyjawić tajemnicę”<sup>34</sup>), dlatego też świetnie oddaje znaczenie polskiego zwrotu „odsłonić coś”, czyli wyjawić prawdę. Na uwagę zasługuje także niezwykle sprawność językowa tłumaczki, na co wyraźnie wskazuje bardzo wierne tłumaczenie polskiej frazy „w skupieniu kroili kapustę czy plotła te swoje-cudze włosy” rosyjską „принималась сосредоточенно шинковать капусту либо заплетать свои-чужие волосы”. Jest to niezwykle

<sup>32</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>33</sup> Podkr. — J.P.

<sup>34</sup> A. Mirowicz, I. Dulewiczowa, I. Grek-Pabisowa, I. Maryniakowa: *Wielki słownik rosyjsko-polski*. Warszawa: WP 2004, s. 80.

ważne, gdyż twórczość Olgi Tokarczuk reprezentuje prozę środka, której jedną z podstawowych i naczelnych cech jest warsztatowa sprawność pisarza, wymagająca analogicznej sprawności tłumacza. Oczywiście, przekład Olgi Katrieczko nie uniknął pewnych transformacji translatologicznych (żaden przekład nie jest w stanie ich uniknąć), czego dowodem jest zastosowana przez tłumaczkę konkretyzacja „Jakby nie miała żadnej historii”; „Будто у нее не было своей личной истории”. Przymiotnik „личный” oznacza „osobisty”, „prywatny”<sup>35</sup>, Tokarczuk natomiast nie pisze o osobistej czy prywatnej historii. Jednak wprowadzona do tekstu przekładu konkretyzacja nie wpływa znacząco na zmianę istoty oryginalnego tekstu. Nie można nawet powiedzieć, że pozbawia czytelników możliwości rozszyfrowania tego, o czyje życie chodzi, gdyż to w pełni wynika z kontekstu.

Przyjrzyjmy się teraz drugiemu fragmentowi:

Nie rozumiałam Marty i teraz jej nie rozumiem, gdy o niej myślę. Ale po co mi rozumienie Marty? Co miałyby mi dać jasne odkrycie motywów jej zachowań, źródeł z jakich płynęły jej wszystkie **opowieści**? Co dałaby mi jej biografia, jeżeli w ogóle Marta miała jakąś biografię? **Może są ludzie bez biografii, bez przeszłości i bez przyszłości, którzy zjawiają się innym jako wieczne teraz?**

s. 12

Я не понимала Марты и до сих пор, когда о нее думаю, не понимаю. Да и зачем мне было ее понимать? Какая польза от того, что я **осмыслю** мотивы ее поступков, **обнаружу** источник возникновения всех ее **рассказней**? Что дала бы мне ее биografia, если вообще таковая у нее имелась? **Есть, наверное, люди без биографии, без прошлого и без будущего, которые другим представляются как вечное «настоящее».**

s. 13

Analiza przedstawionego fragmentu powieści Olgi Tokarczuk pozwala stwierdzić, że i tym razem tłumaczenie zachowuje istotę oryginału. Warto zwrócić uwagę na to, jak trafnie Olga Katrieczko dobiera słowa. Polski rzeczownik „opowieści” został na przykład przetłumaczony rosyjskim „рассказни”, co według *Wielkiego słownika rosyjsko-polskiego*<sup>36</sup> oznacza „bajdy”, „bajanie”<sup>37</sup>. Owo pozorne niezachowanie przez tłumaczkę ekwiwalencji pokazuje jednak, że doskonale interpretuje ona utwór, gdyż z wcześniejszego fragmentu wynika, że Marta często opowiada nierealne, wymyślone przez siebie historie, a więc bają. Pewne zastrzeżenia może budzić ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu, które bez wątpienia ma kluczowe znaczenie dla interpretacji

<sup>35</sup> Ibidem, s. 547.

<sup>36</sup> A. Mirowicz, I. Dulewiczowa, I. Grek-Pabisowa, I. Maryniakowa: *Wielki słownik...*, s. 547.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 390.



postaci Marty, zaproponowanej przez Dariusza Nowackiego. Przypomnijmy, że według tego badacza Marta jest uosobieniem antyliteratury, czarownicą, będącą symbolem czasów przedepickich. Warto zatem zwrócić uwagę na to, że Tokarczuk rozważa istnienie takich ludzi, jak Marta, ludzi, którzy żyją w wiecznym teraz, bez biografii, przyszłości i przeszłości. Autorka *Domu...* wyraźnie stawia pytanie (!) o możliwość istnienia takich ludzi jak Marta, dając tym samym sposobność nieograniczonej interpretacji postaci głównej bohaterki. Zastosowanie w tekście przekładu formy twierdzącej, wspartej dodatkowo modulantem „наверное”, nie pozbawia jednak (jakbyśmy mogli początkowo przypuszczać) rosyjskiego czytelnika szansy na rozszyfrowanie ukrytych znaczeń, gdyż w danym kontekście słowo „наверное” oznacza „z pewnością”, „prawdopodobnie”. Tym sposobem również rosyjski przekład pozostawia miejsce na sugestie i podteksty.

Kolejnym ważnym wątkiem *Domu dziennego, domu nocnego* Olgi Tokarczuk jest wykorzystanie jednego z najbardziej powszechnych wzorów konsolidacyjnych, mówiący o tym, że wszyscy żyjemy w dwóch porządkach, w dwóch domach — dziennym i nocnym („Powiedziałam Marcie, że każdy z nas ma dwa domy — jeden konkretny, umiejscowiony w czasie i w przestrzeni; drugi — nieskończony, bez adresu, bez szans na uwiecznienie w architektonicznych planach. I że w obu żyjemy równocześnie” — s. 178). Warto zauważyć, że owa dwoistość nie dotyczy tylko „przestrzeni życiowej”. Jak zauważa Hanna Gosk, przekonanie o wieloznaczności ludzkiego istnienia, o jego wieloaspektowości i tajemniczości widać chociażby w postaci mnicha Paschalisa, który marzy o tym, aby stać się kobietą<sup>38</sup>. Tym sposobem docieramy do drugiego „wielokalibrowego” tematu *Domu...*, tj. do kwestii biseksualności, rozpatrywanej tutaj nie jako odczuwanie pociągu seksualnego do obu płci, ale raczej w kategorii tajemnicy<sup>39</sup>. Warto zauważyć, że samoidentyfikacja płciowa Paschalisa następuje dopiero po jakimś czasie, mnich „staje się” kobietą powoli, stopniowo dojrzewa do zrozumienia swoich potrzeb. Zobaczymy zatem, jak kwestię tę prezentuje rosyjski przekład. W tym celu przeanalizujemy następujący fragment tekstu, wraz z jego tłumaczeniem:

Urodził się jakiś niedoskonały, bo od kiedy pamiętał, było mu w sobie źle, jakby pomylił się w narodzinach i wybrał nie to ciało, nie to miejsce, nie ten czas [...].

s. 68

Он родился каким-то несовершенным, ибо, сколько помнил себя, что-то в нем было не так, будто бы он ошибся, явившись на этот свет, и выбрал не то тело, не то место и не то время.

s. 83

<sup>38</sup> H. Gosk: *Fragment i całość*. „Nowe Książki” 1999, nr 2, s. 21.

<sup>39</sup> D. Nowacki: *Jest o czym mówić...*, s. 45.

Z przytoczonego fragmentu wynika, że poczucie odrębności towarzyszyło Paschalisowi w zasadzie od zawsze. Tę świadomość wyobcowania spowodowanego jego „pomyłką” świetnie oddaje rosyjskie tłumaczenie. Należy przyznać, że tłumacze udało się zachować istotę oryginału. Zauważmy również, że owo wyobcowanie sięga o wiele głębiej, bo nie dotyczy wyłącznie sfery cielesnej (czuł się obco we własnym ciele), ale także czasowo-przestrzennej („nie to miejsce, nie ten czas”), jakby terażniejszość, w której znalazł się Paschalis, nie była jego czasem. We współczesnej medycynie przypadek mnicha zostałby określony mianem transseksualizmu. W średniowieczu Paschalis mógł realizować swoją kobiecość jedynie poprzez transwestytyzm:

Wtedy on sięgnął po jej rzuconą sukienkę i wstał. Patrzyła zdziwiona, jak ją z namaszczeniem wkłada. Uklękła i pomogła zasznurować gorset.

„Pończochy”, powiedział.

Ściągnęła je z nóg i dała mu. Sięgały mu zaledwie do kolan. Zamknął oczy i przeciągnął rękami po swoich piersiach i biodrach. Poruszył się, a suknia poruszyła się razem z nim

s. 150

И тут он потянулся за сброшенным ею платьем и встал. Девушка изумленно смотрела, с каким благоговением он его надевает. Она присела на колени и помогла зашнуровать корсет.

— Чулки, — потребовал он.

Она стащила чулки с ног и подала. Они едва доходили ему до колен. Пасхалис закрыл глаза и провел руками по своей груди и бедрам. Шевельнулся, и платье шевельнулось вместе с ним

s. 188—189

Aby w pełni zrozumieć opisaną w tym miejscu scenę, należy pamiętać o tym, że życiowym pragnieniem mnicha Paschalisa była przemiana w kobietę<sup>40</sup>. Pragnienie zostaje nieoczekiwanie zrealizowane w ciemnym zaułku, w towarzystwie prostytutki, która staje się jedynym świadkiem „przemiany” Paschalisa. Analiza przekładu tego fragmentu powieści Olgi Tokarczuk po raz kolejny dowodzi, że tłumaczka dobrze poradziła sobie z tym zadaniem. Warto podkreślić, że sceny tego typu, tzn. takie, które przełamują pewne tabu obyczajowe i które u wielu czytelników mogą wzbudzić skrajnie odmienne emocje, bardzo łatwo „zepsuć”. Może się to stać udziałem zarówno autora (który na przykład wykaże się brakiem subtelności), jak i tłumacza. W tym przypadku należy jednak przyznać, że Olga Katrieczko dotrzymuje kroku autorce powieści.

<sup>40</sup> „[Paschalis] chciał stać się kobietą. Mieć piersi i czuć je przy każdym ruchu. Ciepłe i miękkie krągłości w pełni zastępują brak tej rzeczy między nogami. Czuć włosy opadające na plecy, słodki zapach własnej miękkiej skóry, słyszeć w uszach brzęk koleczyków, móc jasną dłońią układać fałdy sukni i przykrywać dekolt cieniutką chusteczką” (s. 72).

Z przytoczonych fragmentów wynika jednoznacznie, że rosyjskie tłumaczenie *Domu dziennego, domu nocnego* zachowuje istotę i dynamikę oryginału. Olga Katriczeko właściwie odczytała podstawowe sensory utworu i niezwykle sprawnie przeniosła je na grunt rosyjski. Należy jednak pamiętać, że opinia ta jest sądem o charakterze uogólnienia ze względu na ograniczone możliwości egzemplifikacji materiału, jaki posłużył do analizy porównawczej.

Rozważania na temat przekładu prozy środka należałoby zakończyć pewnego rodzaju spisem ogólnych zasad, którymi powinni się kierować jej tłumacze. Niestety (albo na szczęście), taki spis nie istnieje i nie ma podstaw, by sądzić, że kiedykolwiek powstanie, przekład bowiem — jak go kiedyś określił Edward Balcerzan — jest „dramatem rozgrywającym się w przestrzeni wyrażenie zdeterminowanej: pomiędzy tekstem a tekstem”<sup>41</sup>, a jego sukces zależy przede wszystkim od talentu, wiedzy i doświadczenia tłumacza. Jedyłą rzeczą, o której tłumacząc prozę środka nie wolno zapominać, stanowi fakt, że jest to literatura skierowana zarówno do czytelników traktujących twórczość literacką w kategoriach rozrywki, jak i do tych, których oczekiwania zdecydowanie wykraczają poza to, co zwykło się określać mianem literatury łatwej i przyjemnej. Takie tłumaczenia muszą zatem dorównywać sprawności warsztatowej pisarza, ale także przekazywać doniosłe treści, nierzadko jedynie subtelnie przemycane przez autora. Ale w świecie przekładu to nic nowego.

---

<sup>41</sup> E. Balcerzan, E. Rajewska: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2007, s. 5.

Justyna Pisarska

## The Russian translation of *House of Day, House of Night* by Olga Tokarczuk

### Summary

The article presents mechanisms that led to creation of so-called “middle-literature” in Poland. For many years, there was an undeniable hierarchy in Polish literature. Readers were given either ambitious works, which demanded considerable amount of knowledge, or crummy books earmarked mostly for the popular circulation. Everything has changed in 1989. Political and social transformations that occurred in Poland have seriously reduced the dominant position of highly artistic literature. A new type of literature has appeared along with a new type of reader. Undoubtedly, the most popular Polish writer associated with so-called “middle-literature” is Olga Tokarczuk. The presented article includes a case study of translation of novel *House of Day, House of Night* into Russian language. The conducted comparative analy-

sis concerns two main plots. First of them is the attempt to deal with the process of getting old, the second one concerns living in two different orders. According to the author's mind, the Russian translation conducted by Olga Katrieczko retains core and dynamic of the original. The senses of this literary work were properly interpreted and successfully transferred into Russian ground.

Юстына Писарска

К вопросу о русском переводе  
*Дома дневного, дома ночного* Ольги Токарчук

Резюме

Статья представляет механизмы, ведущие к созданию так наз. миддл-литературы в Польше. Многие годы в польской литературе обывала бесспорная иерархия. У читателей была возможность знакомиться либо с амбициозными книгами, требующими немалых знаний, либо с непритязательными, популярными в силу своей предназначенности. Эта ситуация изменилась после 1989 года. Политические и общественные перемены, которые произошли в Польше, значительно уменьшили позицию высокой художественной литературы. Появилась литература нового типа с новым типом читателя. Несомненно, наиболее популярной писательницей «миддл-литературы» является Ольга Токарчук. В статье анализируется перевод *Дома дневного, дома ночного* на русский язык. Сравнительный анализ охватывает два аспекта: первый из них — это умение справляться со старением, второй же касается экзистенции в двух разных измерениях. Согласно автору статьи, перевод Ольги Катречко сохраняет содержание и динамизм исходного текста. Значение было правильно интерпретировано и успешно перенесено в российские реалии.