

Ewelina Parafińska-Korybska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ewelina.parafinska@wp.pl

ORCID: 0000-0003-0508-0321

EKWIWALENCJA PRAGMATYCZNA W PRZEKŁADZIE ROSYJSKICH PIEŚNI MICHAŁA GLINKI (DO SŁÓW NESTORA KUKOLNIKA) NA JĘZYK POLSKI

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RP.2021.008>

Zarys treści: W artykule podjęto problematykę przekładu pieśni na podstawie pięciu utworów Michała Glinki do słów Nestora Kukolnika. Ten typ przekładu wymaga od tłumacza dostosowania tekstu do melodii – uwzględnienia m.in. liczby sylab, rozłożenia akcentów, ceszur. Pieśni przeanalizowano pod kątem zachowania ekwiwalencji pragmatycznej, którą na potrzeby artykułu zdefiniowano jako relację opartą na funkcjonalności tekstu w kulturze docelowej, z możliwością jego zaśpiewania.

Słowa kluczowe: przekład pieśni, ekwiwalencja pragmatyczna, pieśń solowa

Obiektem badań w niniejszym studium są przekłady pięciu pieśni Michała Glinki do słów Nestora Kukolnika. Utwory pochodzą ze zbioru *Pieśni wybrane na głos z tow. fortepianu*. Przekład pieśni wymaga od tłumacza szczególnego potraktowania i zwrócenia uwagi na nieco inne aspekty niż w przypadku tłumaczenia tekstu ciągłego. Tłumaczone teksty będą podstawą do rozważań na temat cech i problemów przekładu pieśni, ale przede wszystkim przyjrzenia się zagadnieniu ekwiwalencji pragmatycznej jako relacji opartej na funkcjonalności tekstu w kulturze docelowej, z możliwością

jego zaśpiewania. Sprawdźmy, czy ten konkretny typ ekwiwalencji udaje się zachować w tak specyficznym rodzaju tłumaczeń.

Do analizy zostaną wykorzystane następujące pieśni: *Сомнение* (*Zwątpienie*, s. 40–46), *Сни, мой ангел, почивай* (*Śpij, aniołku*, s. 58–65), *Уснули голубые* (*Usnęły modre fale*, s. 65–70), *Жаворонок* (*Skowronek*, s. 70–74), *Не требуй песен от небуа* (*Nie żądaj pieśni*, s. 74–79). Zostały one przełożone przez: J. Dumnicką (*Zwątpienie*), T. Śliwiaka (*Śpij, aniołku* i *Nie żądaj pieśni*) oraz S. Średnickiego (*Usnęły modre fale* i *Skowronek*)¹. Pieśni znajdują się w zbiorze opatrzonym zapisem nutowym, teksty tłumaczeń nie są tekstami przełożonymi filologicznie, ale uwzględniają warstwę muzyczną. Zarówno zatem wersja rosyjska, jak i polska są w założeniu przeznaczone do zaśpiewania.

Warto w tym miejscu przytoczyć krótkie noty biograficzne wymienionych w tytule twórców. Michał Glinka (1804–1857) to wybitny rosyjski kompozytor. Autor oper, uwertur, fantazji, licznych pieśni i in. Zasłynął umiejętnością łączenia muzyki zachodnioeuropejskiej z rodzimą kulturą muzyczną. W swojej twórczości wykorzystywał ludowe pieśni rosyjskie, co wyróżniało jego utwory i nadało im narodowy charakter. Glinka zapoczątkował w ten sposób styl narodowy w muzyce rosyjskiej, który później kontynuowali przedstawiciele Potężnej Gromadki. Muzyk komponował pieśni do słów różnych autorów, np. Aleksandra Puszkina, W. Żukowskiego (*Encyklopedia muzyki* 1995: 309).

Nestor Kukolnik (1809–1868) to rosyjski poeta, prozaik oraz dramaturg, którego szczyt twórczości przypadł na lata 1832–1847. Poeta pozostawał w bliskich stosunkach z artystami, jak np. I. Ajwazowskim, M. Szczepkinem czy Michałem Glinką. Twórczość Kukolnika, zwłaszcza dramaturgiczną, zalicza się do szkoły „pseudomajestatycznej”². Poeta zajmował się także m.in. wydawaniem i redakcją czasopism. Był autorem opowiadań, dramatów, sztuk i in. Pisał również pieśni i romanse, do wielu z nich muzykę skomponował Glinka. Kompozytor ten stworzył też muzykę do dramatu Kukolnika *Książę*

¹ Fakt, że przekłady powstały w XX wieku, a więc w kolejnym stuleciu w stosunku do oryginałów, nie ma wpływu na naszą analizę, zwłaszcza że nie badamy konkretnie aspektu stylistycznego, ale *stricte* pragmatyczny. Należy jednak zauważyć, że epoka, czas historyczny nie grają tu kluczowej roli.

² Z uwagi na obszerność tematu nie będziemy się zajmować stylem twórcy, wymagałoby to poświęcenia odrębnego studium badawczego, nie wydaje się to również konieczne, zważywszy na przedmiot badań – ekwiwalencję pragmatyczną.

Chołmski (Князь Холмский) (*Słownik pisarzy rosyjskich* 1994: 203–204; <http://feb-web.ru/>).

Zasadność i doniosłość podjętej tematyki badawczej wynika z „żywności” we współczesnej kulturze badanych tekstów. Mimo że analiza dotyczy utworów powstałych oryginalnie dość dawno, to nie są one zapomniane. Pieśni Glinki są wciąż chętnie wykonywane podczas różnego rodzaju występów, koncertów, konkursów wokalnych, często znajdują się w programach tego typu wydarzeń kulturalnych.

1. Specyfika i problemy przekładu tekstów pieśni

Istotne jest postawienie wstępnego pytania dotyczącego przeznaczenia pieśni – czy tekst w języku docelowym ma być przeznaczony i możliwy do zaśpiewania, czy celem działalności translatorskiej jest przekazanie sensu bez dbałości o warstwę muzyczną. Odpowiedź na to pytanie warunkuje dalsze postępowanie tłumacza. W przypadku tłumaczeń piosenek lub pieśni, które mają być możliwe do zaśpiewania, muzyka niejako „trzyma w ryzach tekst”. Inaczej niż w przypadku tekstów poetyckich – w nich niekiedy tłumacze decydują się na inną rytmikę, liczbę sylab w wersie itp. Jednak same teksty poetyckie przeznaczone do śpiewania muszą zostać przełożone z dbałością o m.in. wymienione aspekty. Tę problematykę poruszało w swoich pracach wielu badaczy, powołamy się na wyniki badań kilku z nich.

Przekładem pieśni zajmowała się A. Bednarczyk. W książce *Wysocki po polsku* przeanalizowała przekłady piosenek autorskich W. Wysockiego, utworów o swoistych cechach. Wskazanymi przez nią głównymi problemami, z którymi może się zetknąć tłumacz tekstów rosyjsko-polskich, są: „przybliżenie tekstu polskiemu odbiorcy, zachowanie w przekładzie kolorytu narodowego oryginału, stopień odtworzenia w tłumaczeniu obrazu poetyckiego utworu, odtworzenie w przekładzie środków artystycznych i stylistycznych stosowanych przez autora oryginału, odtworzenie w przekładzie struktury oryginału” (Bednarczyk 1995: 163–166).

Przywołamy też myśl K. Proczkowskiej, która analizuje przekład piosenek w nieco innym – audiowizualnym – ujęciu. Piosenki, które bada, mają zupełnie inny charakter niż pieśni będące przedmiotem naszego zainteresowania, niemniej spostrzeżenia badaczki na temat czterech możliwości tłumaczenia piosenek są warte przywołania. Jej zdaniem tłumacz może:

przetłumaczyć jedynie znaczenie piosenki z zachowaniem ekwiwalencji denotatywnej (według Kollera); przetłumaczyć znaczenie i oddać formę piosenki oryginalnej, a zatem zachować ekwiwalencję denotatywną oraz formalno-estetyczną (według Kollera); napisać nowy tekst możliwy do zaśpiewania, dużo swobodniej traktując warstwę znaczeniową; pominać śpiewane fragmenty (Proczkowska 2018: 198). Widzimy zatem, że przekład pieśni czy piosenek, w zależności od przeznaczenia, może zyskać inną postać. Również ocena takiego tłumaczenia będzie uzależniona od rodzaju zachowanej ekwiwalencji.

W kontekście tłumaczeń audiowizualnych problematykę tłumaczenia piosenek porusza też G. Adamowicz-Grzyb, której zdaniem tłumacz tego typu tekstów ma podwójnie trudne zadanie: „[...] do określonej linii melodycznej i gotowego już tekstu musi wykreować odpowiednio «leżące na oryginale» sylaby, które dobrze oddają też jego sens” (Adamowicz-Grzyb 2013: 181). W opinii badaczki najważniejszymi aspektami, na które należy zwracać uwagę, tłumacząc teksty przeznaczone do śpiewania, są – oprócz warstwy semantycznej – rytm, liczba sylab, akcentuacja, cezury, rym. Zauważa też, że takie cechy jak wrażliwość muzyczna, wycucie poezji, słuch muzyczny mogą być tłumaczowi bardzo pomocne w pracy nad przekładem piosenek (Adamowicz-Grzyb 2013: 182–184). Podobnie M. Krajewska konstatuje, że istotne jest, by myśli oryginału utworzyły w wyobraźni tłumacza pewien obraz. Należy go następnie zwerbalizować w języku docelowym i zadbać o to, żeby treść współgrała z elementami formalnymi – liczbą sylab, akcentacją itp. (Krajewska 2016: 69).

Dodajmy, że oprócz wymienionych już przez badaczy elementów istotnych w przekładzie pieśni czy piosenek, które jednocześnie mogą stanowić pewne trudności czy wyzwania translatorskie, można wymienić inne problemy, zależne od charakteru i przeznaczenia utworu. W pieśniach refrenowych istotne może być odtworzenie struktury oryginału, tj. zachowanie budowy tekstu, powtarzających się fragmentów (np. refrenów), uwzględnienie kłamrowości, jeśli występuje, itp., w pieśniach lirycznych zaś – oddanie stylistyki i nastroju utworu. W niemal każdym przekładzie należy zwracać uwagę na unikanie trudnych do zaśpiewania, zwłaszcza w szybkim tempie, niewygodnych zbitok spółgłoskowych.

Zdaniem M. Krajewskiej „[...] przekład meliczny to ciągłe poszukiwanie równowagi między muzyką a tekstem” (Krajewska 2016: 70). Jak bowiem zauważa Ye. V. Kolesnikov, pieśń lub piosenka to zespolenie muzyki i słowa.

Recepcja piosenki obcojęzycznej naraża odbiorcę utworu, nieznającego języka, w którym jest wykonywana oryginalnie, na utratę jednej z części utworu. W zamyśle jego powstania było bowiem współgranie warstwy tekstowej i muzycznej (Колесников 2016: 105). Podobną myśl wyraża J. Zagórski, zdaniem którego sama muzyka nie wywoła u odbiorcy tych samych emocji czy skojarzeń, co muzyka zespolona ze słowem (Zagórski 1975: 356). Rolą i jednym z celów tłumacza jest zatem zlikwidowanie pewnej bariery i umożliwienie słuchaczowi zrozumienia tekstu (Колесников 2016: 105). Wobec powyższego rodzi się pytanie, które wprowadzi nas w dalszą część rozważań – w jaki sposób przekazać warstwę znaczeniową tekstu oryginalnego, nie tracąc przy tym cech muzycznych utworu? Innymi słowy – kiedy przekład pieśni możemy uznać za poprawny i czy może istnieć tylko jedna „właściwa” wersja przekładu?

2. Zagadnienie ekwiwalencji pragmatycznej w przekładzie pieśni

Analiza przekładów nie może się obyć bez pojęcia ekwiwalencji, o którym E. Tabakowska pisze, że „jak w matematyce, ekwiwalencja to równoważność” (Tabakowska 2015: 173), jednak, co należy podkreślić, nie oznacza to identyczności ani tożsamości tekstów (Hejwowski 2016: 26; por. Mocarz 2005: 89). Jak zauważa M. Mocarz, badanie ekwiwalencji przekładowej umożliwia określenie „sposobów osiągnięcia stosunków ekwiwalencyjnych, a w konsekwencji prowadzi do oceny stopnia przekładalności/nieprzekładalności tekstów w całości lub poszczególnych ich elementów” (Mocarz 2005: 89). W. Koller, autor jednej z bardziej znanych propozycji typologii ekwiwalencji, wyróżnił jej pięć typów: denotatywną, konotatywną, tekstowo-normatywną, pragmatyczną i formalno-estetyczną. Będąca obiektem naszego zainteresowania ekwiwalencja pragmatyczna – w myśl klasyfikacji Kollera – jest zorientowana na odbiorcę – przekład musi być zrozumiały, tekst docelowy powinien być dostosowany do wiedzy i możliwości recepcji jego odbiorców (Koller 1992, cyt. za: Kubacki 2009: 39–40).

Jak zauważa A. Małgorzewicz, Koller nie sformułował uwag, wskazówek czy zaleceń, którymi mógłby się posilkować tłumacz, chcący kierować się konkretnym typem ekwiwalencji. Nie określił, w jaki sposób osoba przekładająca tekst ma dążyć do osiągnięcia ekwiwalencji w maksymalnym stopniu (Małgorzewicz 2018: 83), co z jednej strony może rodzić w niej wiele

wątpliwości, z drugiej zaś – pozostawia jej pewną swobodę i z tej możliwości skorzystamy. Kwestią podstawową w osiągnięciu ekwiwalencji pragmatycznej jest stworzenie takiego tekstu, który byłby zrozumiały dla odbiorcy – jest ona zatem zorientowana na efekt funkcjonalny przekładu. Często wskazuje się tutaj na potrzebę dostosowania do poziomu wiedzy odbiorców docelowych elementów kulturowych, aluzji, elementów intertekstualnych obecnych w oryginale. Na te i podobne elementy oczywiście będziemy zwracać uwagę, analizując przekłady konkretnych pieśni, jednak na potrzeby niniejszego tekstu i omawianego w nim zagadnienia rozszerzymy pojęcie ekwiwalencji pragmatycznej. W dalszej części analizy będzie ona rozciągnięta również na praktyczne zastosowanie tekstu docelowego, czyli możliwość (bądź nie) jego zaśpiewania. Teksty, które staną się przedmiotem badań, z założenia są przeznaczone do śpiewania, sprawdzimy jednak, czy ekwiwalencja pragmatyczna, pojmowana w ujęciu bazowym – jako umożliwienie odbiorcy zrozumienia sensu oryginału, oraz szerszym – możliwość wykonania tekstu do danej melodii, została zachowana.

Owo dwojakie pojmowanie ekwiwalencji pragmatycznej i rozszerzenie zakresu znaczeniowego tego pojęcia w badaniach przekładów pieśni jest swoistym *novum* niniejszego artykułu. Taka koncepcja badawcza jest spójna z poczynionymi wcześniej spostrzeżeniami na temat wykorzystania pieśni we współczesnych wydarzeniach kulturalnych. Najważniejszy jest dla nas aspekt funkcjonalności, w poniższej analizie prześledzimy, czy i w jakim stopniu oba proponowane przez nas użycia ekwiwalencji pragmatycznej zostały zachowane.

3. Analiza wybranych zagadnień przekładowych

Zanim przejdziemy do właściwego zagadnienia, przyjrzymy się wybranym problemom tłumaczeniowym i stosowanym przez tłumaczy rozwiązaniom. Dokładniejsze zapoznanie się z tekstami pozwoli ocenić, czy użyte zabiegi translatorskie wpłynęły na funkcjonalność przekładu, tj. czy przyczyniły się w jakimś stopniu do zachowania ekwiwalencji pragmatycznej. Innymi słowy, czy wprowadzone zmiany czynią tekst przekładu zrozumiałym oraz nadającym się do zaśpiewania. Należy dodać, że nie wszystkie zastosowane sposoby przekładu i problemy translatorskie zostaną tu uwzględnione, ograniczymy się jedynie do wyboru najważniejszych, naszym zdaniem, zagadnień.

3.1. Zachowanie rymów

Rymy są częstą cechą pieśni, jednak w przypadku utworów lirycznych, poetyckich, jak te analizowane przez nas, nie zawsze się pojawiają.

Oryginał pieśni *Zwątpienie* jest praktycznie pozbawiony rymów, w przekładzie zaś możemy wskazać przykłady rymów niedokładnych:

засни, безнадежное сердце;
я плачу, я страдаю,

niech śpi serce pełne rozpaczy;
tak cierpię, tak placzę,

Напрасно надежда мне счастье гадает:
не верю, не верю обетам коварным,

Nadzieja przyrzeka dni szczęścia na próżno,
nie wierzę, nie wierzę w czar zdradny tej
wróżby,

Напрасно измену мне ревность гадает:
не верю, не верю коварным наветам,

Zła zazdrość o zdradzie powtarza na próżno,
nie wierzę, nie wierzę zdradliwym tym
wróżbom,

Komentarza wymagają dwa ostatnie z podanych fragmentów (zaczynające się od *напрасно*). W pieśni nie występują one obok siebie, jednak dwukrotne rozpoczęcie myśli od *напрасно* i zakończenie jej słowem *гадает* czyni tekst spójnym. Nie można odmówić tłumaczowi braku inwencji, oddał bowiem zarówno sens, jak i nastrój tekstu oryginalnego, ale przekład z pewnością zyskałby na jakości, gdyby w większym stopniu uwzględniony został formalny charakter utworu³.

Tłumacz odtworzył rymy w następującym fragmencie pieśni *Śpij, aniołku*:

Спи, мой ангел, почивай.
Ясных глаз не открывай,

Śpij, aniołku, cicho śpij,
o bajeczkach miło śnij,

W drugim wersie odszedł jednak od semantyki i stworzył nowy tekst.

Z kolei w odniesieniu do pieśni *Skowronek* poczynimy w tym aspekcie ogólną uwagę – otóż zawiera ona regularne rymy. Należy podkreślić, że

³ Analiza przekładów będzie skupiona wokół wybranych zagadnień, jednak niekiedy przy ich okazji zostaną omówione inne problemy bądź rozwiązania, które – analizowane w innym miejscu – wymagałyby cytowania tych samych fragmentów pieśni.

tłumacz je uwzględnia, w efekcie przekład zyskał rymy w odnośnych miejscach tekstu.

3.2. Odtworzenie struktury oryginału

W pieśniach solowych nierzadko można zauważyć powtarzające się fragmenty zarówno krótkie – wyraz lub połączenie wyrazowe, jak i dłuższe – wers lub kilka. Być może w odbiorze czytanego tekstu pieśni takie powtórzenia nie wydają się potrzebne, jednak najczęściej są one umotywowane warstwą muzyczną. Kompozytor chciał zapewne osiągnąć pewien efekt, np. podkreślić jakąś myśl, zaakcentować, powtarzając wybrany fragment. W pieśni *Zwątpienie* możemy wyróżnić następujące powtarzające się fragmenty:

я плачу, я стражду,
душа утомилась в разлуке:
я стражду, я плачу,

tak cierpię, tak płaczę,
znużyła się dusza w rozłące,
tak cierpię, tak płaczę,

Tłumacz nie odwrócił kolejności w ostatnim wersie cytowanej frazy, choć nie ma przeszkód, by przekład tego wersu miał postać: *tak płaczę, tak cierpię*.

W kolejnych dwóch fragmentach tej pieśni tłumacz uwzględnił powtarzające się fragmenty tekstu:

и тайно, и злобно кипящая ревность пылает
и тайно, и злобно оружия ищет рука.

i skrycie, złowrogo kipiący zazdrości żar płonie
i skrycie, złowrogo już chwytą ma ręka za broń.

и страстно, и жарко забьется воскресшее
сердце,
и страстно, и жарко с устами сольются уста.

gorąco, żarliwie zabije odżyłe znów serce,
gorąco, żarliwie znów dotkną mych ust usta
twe.

Pieśń *Śpij, aniołku* w dużej części składa się z powtarzających się dłuższych fragmentów, więc, choć jest dłuższa niż poprzednia (*Zwątpienie*), tekstu do przełożenia jest w niej znacznie mniej. Obfituje ona w powtórzenia, które tłumacz co do zasady zachowuje, np. kiedy w oryginale widzimy trzykrotnie powtarzającą się prośbę:

Разсей земных волнений тучи
и тихим счастьем осени,

tłumacz również trzykrotnie ją powtarza:

I przywróć ziemi dni pogodne,
i sercom naszym spokój wróć!

Należy jednak także wskazać na przykład pewnej niekonsekwencji tłumacza:

и грозно тучи соберутся,
и страсти проснутся,
и буря жизни закипит
и страсти буйные проснутся,
и буря жизни закипит,
и буря жизни закипит.

i ciemne chmury niebem już mkną,
i twoim snom grożą.
Już słyhać burzy mocny głos,
to w chmurach ciemnych grom się rodzi.
Nad tobą burza życia wre,
nad tobą burza życia wre.

Widzimy, że w oryginale autor rozwinął myśl *и страсти проснутся* w dalszej części zwrotki, dodając określenie *буйные*. Tłumacz nie zastosował zabiegu rozwinięcia myśli w wersji polskojęzycznej, odchodząc tym samym od struktury i charakteru oryginału. Widzimy też, że wers podkreślony podwójną linią powtarza się w cytowanym fragmencie trzykrotnie, w tłumaczeniu – dwukrotnie. Nie w pełni zachowano również rymy (w oryginale: *соберутся, проснутся*). Analogiczną sytuację mamy w dalszym fragmencie tej samej pieśni:

Враги пришли, стучаться в двери,
страданья и потери,
рой страшных грез и горьких дум,
страданья жертвы и потери,
рой страшных грез и горьких дум,
рой страшных грез и горьких дум.

to wrogów głos, stukają już w drzwi,
ich głos brzmi jak grom burzy.
Za oknem mrok, złowrogi mrok,
trwożę i lży wrogowie niosą,
towarzysz ich to płacz i jęk,
towarzysz ich to płacz i jęk.

Pojedynczym podkreśleniem zaznaczono fragment, który w oryginale jest rozwinięty poprzez dodanie do słów *страданья и потери* kolejnego komponentu – *жертвы*. W tłumaczeniu nie uwzględniono tego zabiegu. Podwójną linią wyróżnione są fragmenty, które w tekście rosyjskim powtórzono trzy razy, w przekładzie – dwa. Rymy również nie zostały w pełni zachowane.

Podsumowując oba cytowane fragmenty, należy zwrócić uwagę na konsekwencję tłumacza w tekście przekładu – w podobnej sytuacji (tj. kiedy

w oryginale występuje rozwinięcie pewnej myśli) postąpił analogicznie, choć odbiegł od koncepcji tekstu pierwotnego.

Pieśń *Skowronek* ma też wyraźną dwudzielną strukturę, każdą z części kończy powtórzenie krótkiego fragmentu, które tłumacz również zachował w tekście polskim:

над подруженькой своей
жаворонок звонкий,
над подруженькой своей
жаворонок звонкий.

swojej lubej daje znak,
o miłości dzwoni,
swojej lubej daje znak,
o miłości dzwoni.

i w zakończeniu pieśni:

кто-то вспомнит про меня
и вздохнет украдкой,
кто-то вспомнит про меня
и вздохнет украдкой.

że ktoś wspomni moją pieśń,
może wzruszy kogoś,
że ktoś wspomni moją pieśń,
może wzruszy kogoś.

Należy zauważyć pewną zmianę metonimiczną w pierwszym fragmencie. W oryginale dźwięczność była cechą skowronka, w tłumaczeniu zaś widzimy czynność, którą ptak wykonuje – dzwoni, a więc zapewne dźwięcznie śpiewa. Podobną zmianę obserwujemy w innym fragmencie:

Не видать певца полей,
где поет так громко
над подруженькой своей
жаворонок звонкий,

Niewidoczny polny ptak,
gdy w błękitach goni,
swojej lubej daje znak,
o miłości dzwoni,

Sens został zachowany, jednak w oryginale przy pomocy czasownika mamy określony pewien stan rzeczy, przekład zaś informuje nas o cesze ptaka. Zwróćmy też uwagę na kolor, który pojawia się w tekście polskim – to już inwencja tłumacza, w oryginale bowiem nie ma mowy o błękitach.

Pieśń *Usnęły modre fale* zawiera niewiele powtórzeń, można jednak zauważyć, że cechuje się ona budową klamrową – podobny fragment rozpoczyna i kończy utwór. Widzimy też, że oba oryginalne fragmenty różnią się w zasadzie jedynie ostatnim wersem. Tłumacz nie w pełni uwzględnił tę prawidłowość – ten sam tekst obserwujemy w pierwszych wersach zwrotek w języku polskim, drugie wersy różnią się zaś jednym słowem: *morzem*, *brzegiem*. Dwa ostatnie wersy stanowią już inną myśl.

Początkowy fragment:

Уснули голубые
сегодня, как вчера,
ах, волны удалые,
надолго ль, до утра.

Usnęły modre fale,
nad morzem nocna mgła,
pienisty ustał taniec
i wicher ciszej gra.

Końcowy fragment:

Уснули голубые
сегодня, как вчера,
ах, волны удалые,
не спать вам до утра.

Usnęły modre fale,
nad brzegiem nocna mgła,
ach, wstańcie, płynicie dalej,
niech wicher chmury gna.

W utworze *Nie żądaj pieśni* tłumacz umieścił powtórzenie fragmentu w innym miejscu niż w oryginale, przez co przekaz regularnych rymów, występujących w tekście rosyjskim, został nieco zaburzony. Aby zobrazować oba te zagadnienia, przytoczymy dłuższy fragment utworu:

замкнули вещи уста
для радости и вдохновенья,
замкнули вещи уста
для радости и вдохновенья.
И если чувств могильный сон
нарушишь властью великой,
не пенье, нет, раздастся стон,
иль женский плач, иль хохот дикий.

świat grozą zamknął usta mu
i barwna radość zgasła w głosie.
A gdy zakłócisz uczuć sen
i gdy ożywisz usta smutne,
nie pieśń usłyszysz, ale jęk
i kobiet płacz lub śmiech okrutny,
nie pieśń usłyszysz, ale jęk
i kobiet płacz lub śmiech okrutny.

Tłumacz nie odwzorował zatem struktury oryginału, choć zachował sens na poziomie dwuwersu. W powyższym fragmencie widzimy też pewne różnice znaczeniowe – w oryginale sen był grobowy, w pierwotnym tekście nie było również mowy o ustach, które pojawiają się w tłumaczeniu. W ostatnim wersie cytowanego fragmentu tłumacz zrezygnował także z powtórzenia spójnika *lub* na rzecz *i*, choć takie powtórzenie, wierne oryginałowi, nie zakłóciłoby liczby sylab w wersie.

W innych fragmentach pieśni *Nie żądaj pieśni* powtarzalność została zachowana:

и хоть притворно, хоть шутя,
надеждой жизнь ему осветишь,
и хоть притворно, хоть шутя,
надеждой жизнь ему осветишь.

żart gorzki nawet zbliży was,
nadzieja życie wam oświeci.
Żart gorzki nawet zbliży was,
nadzieja życie wam oświeci.

Грома сильней огласят небеса,
грома сильней огласят небеса.

mocna jak grom, wznieci burzę wśród chmur,
mocna jak grom, wznieci burzę wśród chmur.

Widzimy, że w przytoczonych fragmentach struktura oryginału została wiernie odtworzona.

3.3. Przesunięcia semantyczne i strukturalne

Z odtworzeniem struktury oryginału ściśle wiąże się kolejne zagadnienie – przesunięcia, które omówimy oddzielnie na wybranych przykładach. M. Krajewska twierdzi, że pewne przesunięcia między wersami czy semantyczne są nieuniknione w przekładzie melicznym i w tym konkretnym rodzaju tłumaczenia (melicznym) mogą być uznawane za normę (Krajewska 2016: 69). Dodajmy, że przesunięcia semantyczne rozumiemy jako wszelkie modyfikacje sensu (niekoniecznie jego wypaczenie), strukturalne zaś – jako zmiany wprowadzone w warstwie budowy tekstu, np. umieszczenie powtórzeń w innym miejscu itd.

W pieśni *Zwątpienie* tłumacz zastosował mechanizm przeniesienia wyrazu do kolejnego wersu:

разлука уносит любовь.
Как сон, неотступный и грозный,
мне снится соперник счастливый

w rozłąki czas miłość jak sen
natrętny i groźny uleci.
Wciąż śni mi się rywal szczęśliwy

Zapewne chciał zachować sens na poziomie dwuwersu, jednak w oryginale myśl dotycząca snu odnosi się do rywala, nie zaś do miłości, jak to zapisał tłumacz. Wskazuje na to bowiem kropka rozdzielająca zdania. Mechanizm przeniesienia wyrazu spowodował więc nie tyle przesunięcie sensu – niekiedy konieczne, by zachować rytmikę, liczbę sylab itp. – ile zmianę sensu, która nie jest korzystna dla jakości przekładu.

Swobodne potraktowanie frazy widzimy też w kolejnym przykładzie pochodzącym z pieśni *Zwątpienie*:

я счастлив, ты снова моя!

znów szczęście powraca i ty!

Podmiot liryczny oryginału jest szczęśliwy, ponieważ jego ukochana znów należy do niego, przekład polski jest bliski temu znaczeniu – mowa w nim bowiem o szczęściu. Mimo to wyraża nieco inną myśl – w przekładzie

nie wyartykułowano, że podmiot jest szczęśliwy, ale że wraz z ukochaną powraca szczęście.

W pieśni *Śpij, aniołku* obserwujemy pewne przesunięcie semantyczne. W całej wersji rosyjskiej nie pada słowo *syn*, tłumacz zaś dookreślił w ten sposób osobę, którą ma ochraniać Bóg:

Спаси и сохрани его от бури,
Всемогуший!

Ostrzeż go od złych burz, strzeż syna mego,
o Wszchemocny!

Dość swobodny przekład widzimy też we fragmencie pieśni *Usnęły modre fale*:

И вам покоя, волны,
страдалец не дает
надежд и страсти полный,
всю ночь любовь поет.

Ktoś zmacił senne wody,
łódź falom każe nieść,
cierpienia i tęsknoty
w miłosną spleta pieśń.

W tekście polskim wody zmacił *ktoś*, w oryginale zaś wyraźnie powiedziano, że to cierpiętnik nie daje spokoju falom – jest to przykład generalizacji. W oryginale nie ma też mowy o łodzi, która pojawia się w przekładzie. Tłumacz zachował jednak ogólny sens i nastrój fragmentu – tłumaczenie wyraża podobne emocje zilustrowane sytuacją na wodzie. Dodajmy jeszcze, że tłumacz użył niedokładnych rymów.

W pieśni *Skowronek* możemy również wskazać pewne uzupełnienie myśli zastosowane przez tłumacza:

Ветер песенку несет,
а кому, не знает...
Та, кому она, поймет!
От кого, узнает!
Лейся, песенка моя,
песнь надежды сладкой,

Wiatr piosenkę niesie w świat,
dokąd, gdzie, sam nie wiem...
Może trafisz na jej ślad,
wzruszysz się mym śpiewem.
Nieś piosenkę wietrze, nieś
wraz z nadzieją błogą,

W tekście rosyjskim podmiot liryczny zwraca się do pieśni, by się rozlewała. Tę pieśń określa mianem *pieśni słodkiej nadziei*. W tekście polskim pieśń nie rozlewa się sama, ale to wiatr ma ją nieść, a oprócz niej błogą nadzieję. Tłumacz dodał zatem kolejną „postać” – wiatr, i nieco przesunął sens oryginału, zachowując jednak stylistykę tekstu rosyjskiego. O wietrze, jak czytamy, jest mowa wcześniej. W tekście rosyjskim jednak później niż w polskim ujawnia się pierwsza osoba mówiąca w pieśni: *лейся песенка моя – dokąd, gdzie, sam nie wiem*. Jest to również pewne przesunięcie sensu – w tekście pierwotnym to wiatr nie wie, do kogo niesie pieśń,

w przekładzie – podmiot liryczny rozważa nie do kogo, ale dokąd wiatr ją niesie.

Kolejny przykład odnosi się do utworu *Nie żądaj pieśni*:

и хоть притворно, хоть шутя,
надеждой жизнь ему осветишь.

Żart gorzki nawet zbliży was,
nadzieja życie wam oświeci.

Zauważmy, że sens został nieco przesunięty. W tekście rosyjskim podmiot liryczny zwraca się do adresata w drugiej osobie liczby pojedynczej, w tekście polskim – w drugiej osobie liczby mnogiej. W oryginale to adresat ma oświecić *mu* (*ему*) życie, w przekładzie zaś nadzieja oświeci życie *wam*.

Jeszcze jedno zagadnienie dotyczące pieśni *Zwątpienie*, które możemy przytoczyć w ramach przesunięcia semantycznego, to równocześnie przykład przekładu antonimicznego:

душа утомилась в разлуке:
я страдаю, я плачу,
не выплакать горя в слезах.

znużyła się dusza w rozłące,
tak cierpię, tak płaczę,
wyplakać ten żal trudno już.

W wersji rosyjskiej widzimy zaprzeczenie, przekład jest go pozbawiony, tłumacz w nieznacznym stopniu przesunął sens: to, że wypłakanie żalu jest trudne, nie oznacza, że nie jest możliwe.

We fragmentach, w których obserwujemy przesunięcia, zachowano elementy tekstu umożliwiające jego zaśpiewanie, tj. liczbę sylab, rozkład akcentów itp. Wstępnie zatem możemy stwierdzić, że przesunięcia te były podporządkowane wymogom ekwiwalencji formalnej, tj. dzięki ich zastosowaniu tekst w języku polskim stał się możliwy do zaśpiewania.

3.4. Analogi funkcjonalne

W pieśni *Śpij, aniołku* odnotowaliśmy użycie analogów funkcjonalnych. Taki zabieg wpisuje się w ramy ekwiwalencji pragmatycznej, służy bowiem przybliżeniu przekładu odbiorcy. W utworze zastosowano typową dla polskich kołysanek frazę: *baju, baju, baju, baj* w miejsce podobnej rosyjskiej *баю баюшки баю*. Zachowano liczbę sylab – 7.

W tej samej pieśni słowo *чу* zastąpiono podobnym funkcjonalnie do tego kontekstu słowem *цит*:

Чу, на пороге слышен шум...

Цыт, słyhać w progu obcy krok,

3.5. Asocjacje

Warstwa skojarzeniowa w przekładzie jest niezwykle istotna i dość trudna do uchwycenia. Asocjacje są nierzadko cechą indywidualną, choć próba domniemania, jakie skojarzenia mogą wystąpić u odbiorców przekładu, które mogą być podobne z uwagi na znajomość tego samego języka i wspólne doświadczenia kulturowe, powinna zostać podjęta podczas każdego tłumaczenia.

Niezbyt zgrabnie w pieśni *Śpij, aniołku* brzmi fraza: *towarzysz ich to płacz i jęk*. Słowo *towarzysz*, zwłaszcza w odniesieniu do pieśni tłumaczonej z języka rosyjskiego, może wywoływać skojarzenia związane z okresem rządów komunistycznych. Sugerowałibyśmy zmianę fragmentu *trwożę i łzy wrogowie niosą, towarzysz ich to płacz i jęk* choćby w taki sposób: *to strach i łzy wrogowie niosą, i bezlik strasznych snów i mar*. Taki przekład jest też bliższy znaczeniowo oryginałowi. Jak powiedział S. Pollak: „Przekład bowiem jest utworem autonomicznym osadzonym w innych realiach językowych, co pociąga za sobą inność skojarzeń, inność związków międzysłownych [...]” (Pollak 1988: 261). Nawet jeżeli tłumacz zachowa możliwie najwięcej elementów właściwych oryginałowi, to i tak powstanie nowy tekst, będący jedynie przybliżeniem oryginału (Pollak 1988: 261).

Wypunktujmy jeszcze kwestię koloru w pieśni *Usnęły modre fale – голубой (Уснули голубые)* stał się *modrym (Usnęły modre fale)*. Oba są odcieniem niebieskiego, nie można więc uznać tej zmiany za wadę. Dodajmy jednak, że kolor modry użyty w pieśni o wodzie przywołuje na myśl oczywiste skojarzenia z utworem Johanna Straussa (syna) – walcem *Nad pięknym modrym Dunajem*.

3.6. Dostosowanie tekstu do muzyki

Omawiane wcześniej przykłady rozpatrywaliśmy bez odwoływania się do warstwy muzycznej, co nie znaczy, że nie brano jej pod uwagę. Poniżej jednak zostanie przedstawionych kilka przykładów, których nie udałoby się omówić bez odniesienia do melodii, ponieważ w oczywisty i bezpośredni sposób się do niej odnoszą.

W przywoływanych już fragmentach tekstu *Śpij, aniołku* należy jeszcze zwrócić uwagę na zagadnienie o tyle istotne, że mamy do czynienia z pieśnią.

W wyrazach: *соберутся* (i *грозно тучи соберутся*) i *в двери* (*Врагу пришли, стучатся в двери*) akcent zdaniowy oraz muzyczny (uwarunkowany przez melodię) pada na drugą sylabę od końca. W polskim tekście odpowiadają im słowa: *już mkną* (i *ciemne chmury niebem już mkną*) oraz *już w drzwi* (*to wrogów głos, stukają już w drzwi*). Akcent postawiony na *już* nie brzmi naturalnie. Autor przekładu zapewne chciał zadbać w tych fragmentach o rymy: *mkną – grożą, drzwi – burzy*. Są one jednak niedokładne i być może rezygnacja z nich na rzecz większej dbałości o stronę muzyczną okazałaby się bardziej korzystna dla całości przekładu. Podobny problem dotyczy słowa *страданья* (*страданья жертвы и потери*), któremu odpowiada polskie *trwożę i* (*trwożę i lży wrogowie niosą*). Akcent w przekładzie pada zatem na końcówkę słowa, co jest sprzeczne z polską normą akcentacyjną.

Zwróćmy również uwagę na fragment pieśni *Usnęły modre fale*:

И плеском размахнулось
широкое весло,
и тихо распахнулось
заветное окно.

Już w krąg się zaperliła
pod wiosłem ciemna toń
i cicho otworzyła
okienko czyjaś dłoń.

Pod względem zachowania rymów i liczby sylab w wersie ten fragment przetłumaczono w pełni poprawnie. Należy jednak pamiętać, że mamy do czynienia nie z wierszem, ale z pieśnią. W oryginale fragment ten zamyka słowo *окно* zakończone samogłoską. W zapisie nutowym końcówka – śpiewana po rosyjsku na samogłosce *o* – trwa przez blisko pięć taktów. W tekście polskim tłumacz umieścił w tym miejscu słowo *dłoń*, kończące się spółgłoską. Nie jest to uchybienie, warto w tym miejscu przypomnieć np. solowe pieśni o charakterze religijnym, które często kończą się słowem *amen*. Zakończenie takiego utworu również nierzadko trwa przez kilka taktów śpiewanych na samogłosce *a* i dopiero po nich następuje druga sylaba *-men*. W literaturze muzycznej podobne zjawiska nie należą do rzadkości. Zwracamy jednak na to uwagę dlatego, że z zapisu muzycznego nie wynika jasno, iż spółgłoskę *ń* należy zaśpiewać na końcu, ponieważ zapisano pełne słowo *dłoń*, pod kolejnymi taktami mamy samogłoskę *o*. Jest to jednak zapewne uwaga nie tyle dotycząca samego przekładu, ile redakcji muzycznej, choć nie mniej istotna – śpiewak powinien wiedzieć, w jaki sposób wykonać utwór.

Kolejny przykład pochodzi z utworu *Nie żądaj pieśni*:

Ярче молнии, жарче пламени,

Zabrzmie jego pieśń jak piorunów błysk,

W oryginale widzimy dwukrotne użycie stopnia wyższego. Brakuje go w tłumaczeniu, co można uznać za pewną stratę, ponieważ w melodii dla *ярче молнии* i *жарче пламени* kompozytor przewidział te same dźwięki i te same wartości rytmiczne. Warstwa słowna harmonijnie współgra zatem z warstwą muzyczną. Tłumaczenie nie oddaje tej zgodności.

W tej samej pieśni podobne uchybienie można wskazać we fragmencie:

Песни звонкие, песни громкие.

Niebios się gnie głos, gniewna zabrzmie pieśń,

W warstwie słownej w oryginale widzimy dwa określenia dla pieśni – dźwięczne i głośnie. *Песни звонкие* w warstwie muzycznej mają te same wartości, co *песни громкие*, z tym że *песни громкие* należy zaśpiewać o sekundę wielką niżej niż *песни звонкие*. Melodia także i w tym przypadku współgra ze słowem, czego znów zabrakło w przekładzie.

Omówione w tej części przykłady były najbardziej charakterystyczne dla zagadnienia dostosowania tekstów do muzyki. Oczywiście analiza tego problemu mogłaby być szersza i oparta na zagadnieniu akcentuacji, rozłożenia cesur w poszczególnych pieśniach itp., jednak ponieważ nie zauważono na tym gruncie większych uchybień – nie licząc opisanych wyżej – nie będziemy wydłużać analizy o przywoływanie fragmentów przełożonych pod tym względem poprawnie.

4. Ocena przekładów pod kątem zachowania ekwiwalencji pragmatycznej

Należy zaznaczyć, że ewentualne wskazywane uchybienia i niedociągnięcia nie mają na celu podważania kompetencji translatorskich samych tłumaczy, a jedynie zwrócenie uwagi na pewne problemy, z którymi może się mierzyć osoba podejmująca próby podobnych przekładów. Ponadto podejście preskryptywne, obok deskryptywnego, umożliwi nam ocenę przekładów pod kątem kluczowej w naszych badaniach ekwiwalencji pragmatycznej.

W tekstach rosyjskich nie dostrzeżliśmy w zasadzie elementów realioznawczych, typowych dla kultury rosyjskiej, ani też leksyki bezekwiwalentowej. Tłumacze mogli się skupić na przekazaniu emocji, które wyrażał

podmiot liryczny każdej pieśni, będącej tekstem poetyckim przeznaczonym do śpiewania. W związku z tym na pierwszy plan wysuwa się drugie, rozszerzone znaczenie ekwiwalencji pragmatycznej – jeśli teksty nie wymagały poświęcenia głębszej uwagi przekazaniu informacji kulturowej odbiorcy, to główny ciężar pracy translatorskiej spoczął na przygotowaniu przekładów możliwych do zaśpiewania.

Odwołamy się w tym miejscu raz jeszcze do badań A. Bednarczyk, ponieważ niedociągnięcia wskazywane przez nas są wymienione również w jej analizie (Bednarczyk 1995: 29–30, 40, 52, 71, 87 i in.). Niektóre usterki wymieniane przez badaczkę (np. niezrozumienie elementów kulturowych, zatarcie kolorytu ludowego, upolitycznianie treści, polonizacja tekstu, utworzenie puenty, zmiany intencji autora piosenki i in.) wynikają jednak ze specyfiki analizowanego przez nią materiału. Można rozważać, czy zawsze można mówić o błędach, czy raczej o pewnych stratach, które są konieczne, by zachować jeden typ ekwiwalencji kosztem drugiego. Zbieżność naszych pewnych uwag z tymi, które wymieniała A. Bednarczyk, świadczyć zaś może o typowości problemów, z którymi stykają się tłumacze przekładający rosyjskie pieśni lub piosenki na język polski⁴.

Przechodzimy tym samym do zagadnienia kluczowego z punktu widzenia niniejszego tekstu – do ekwiwalencji. Stosowane rozwiązania translatorskie pozwalają sądzić, że tłumacze zadbali o zachowanie ekwiwalencji formalno-estetycznej, co nie dziwi, zważywszy na to, iż mamy do czynienia z tekstem poetyckim przeznaczonym do śpiewania. Teksty oryginalne to utwory typowo poetyckie, wyrażające emocje, określony nastrój, przeżycia. Rolą tłumaczy było oddanie funkcji estetycznej tych tekstów z zachowaniem formy właściwej danemu typowi tekstu.

Jeśli zaś chodzi o ekwiwalencję pragmatyczną, to należy dodać, że właściwie każdą z analizowanych pieśni można zaśpiewać. Naszym zdaniem jest to dowód na to, iż wskazywane w analizie rozwiązania translatorskie – niekiedy niezupełnie trafne, choć w wielu przypadkach konieczne – nie tyle odebrały pieśniom możliwości ich wykonania do oryginalnej muzyki, ile służyły osiągnięciu ekwiwalencji pragmatycznej w jej szerszym rozumieniu. Przywoływane przykłady (również te, które były omawiane bez bezpośredniego odwoływania się do cech melodii) unaoczniają, że

⁴ A. Bednarczyk stwierdza w swojej pracy istnienie specyfiki tłumaczenia w przypadku języków bliskopokrewnych (Bednarczyk 1995: 21), do których z pewnością można zaliczyć polski i rosyjski.

dzięki wprowadzanym przez tłumaczy zmianom w warstwie stylistycznej, semantycznej, strukturalnej i in. w tekście przekładu zostały zachowane: liczba sylab, cezury, akcentuacja i inne czynniki warunkujące możliwość zaśpiewania pieśni. Teksty tłumaczeń są obciążone pewnymi stratami, ale dzięki temu ekwiwalencja pragmatyczna – w drugim, szerszym rozumieniu – została osiągnięta.

Podsumujmy jeszcze krótko każdą z analizowanych pieśni. Pieśń *Zwątpienie* jest możliwa do zaśpiewania w języku polskim, tłumacz uwzględnił w niej liczbę sylab oraz wartości rytmiczne nut. Pieśń *Śpij, aniołku* to kołysanka. Jest możliwa do zaśpiewania, jednak zawiera kilka uchybień na gruncie łączenia tekstu i muzyki, o których wspomnieliśmy we wcześniejszej części artykułu. Pieśń *Usnęły modre fale* jest w pełni możliwa do zaśpiewania, w zasadzie bez uchybień natury muzycznej. Tłumacz wyraźnie dążył w niej do zachowania rymów, choć niekiedy w przekładzie były one niedokładne, utrzymał jednak charakter i stylistykę pieśni. Mimo pewnych zmian, np. przesunięcia sensu, autorowi tłumaczenia pieśni *Skowronek* udało się zachować rytmikę tekstu, który jest w pełni możliwy do zaśpiewania. Również ostatni z analizowanych utworów – *Nie żądaj pieśni* – jest gotowy do zaśpiewania, choć wskazywaliśmy w powyższej analizie fragmenty, które zyskałyby na wartości, gdyby, podobnie jak w oryginale, tekst w większym stopniu współgrał z charakterem melodii.

Przekład pieśni i piosenek to specyficzny typ tłumaczenia, ponieważ oprócz zagadnień językowych, np. przekazania sensu tekstu, rytmiki, nastroju, charakteru pieśni, należy również zwracać uwagę na warstwę muzyczną – muzyka powinna być integralna ze słowem, w czym może pomóc uwzględnienie wymogów ekwiwalencji pragmatycznej. Zachowanie tego typu ekwiwalencji, w naszym rozumieniu, sprowadza się nie tylko do umożliwienia odbiorcy przyswojenia elementów kulturowych występujących w oryginale, ale także przygotowania takiego tekstu przekładu, który jest możliwy do zaśpiewania. Analiza wykazała, że stosowane zabiegi translatorskie służyły – w danym wypadku – nie tyle umożliwieniu zrozumienia tekstu odbiorcy, ile dostosowaniu tekstu przekładu do oryginalnej melodii tak, by tekst w języku docelowym był możliwy do zaśpiewania.

Źródło

Glinka M., 1956, Pieśni wybrane na głos z tow. fortepianu, D. Pawłowska (wybrała i przejrzała), T. Bronowicz (red.), Kraków, s. 40–46, 58–79.

Literatura

Adamowicz-Grzyb G., 2013, Tłumaczenia filmowe w praktyce, Warszawa.

Bednarczyk A., 1995, Wysocki po polsku: problematyka przekładu poezji śpiewanej, Łódź.

Encyklopedia muzyki, 1995, A. Chodkowski (red.), Warszawa.

Fundamental'naya elektronnyaya biblioteka „Russkayaliteratura i fol'klor” (F-EB) [Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ)], <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke3/ke3-8803.htm> (dostęp: 8.02.2021).

Hejwowski K., 2015, Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym, Katowice.

Kolesnikov Ye. V., 2016, Mezhdistsiplinarnyyeproblemy issledovaniya neprofessional'nogo perevoda tekstov populyarnykh pesen v Internete, „Vestnik nauki i obrazovaniya”, № 7(19), s. 103–107, <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdistsiplinarnye-problemy-issledovaniya-neprofessionalnogo-perevoda-tekstov-populyarnykh-pesen-v-internete> (dostęp: 13.03.2021) [Колесников Е.В., 2016, Междисциплинарные проблемы исследования непрофессионального перевода текстов популярных песен в Интернете, «Вестник науки и образования»].

Krajewska M., 2016, W trosce o każdą sylabę, czyli o tłumaczeniu melicznym, [w:] Słowo z perspektywy językoznawcy i tłumacza, t. 5: Polszczyzna w tekstach przekładu, A. Pstyga, M. Milewska-Stawiany (red.), Gdańsk, s. 68–78.

Kubacki A.D., 2009, Relacje interlingwalne między niemieckimi derywatami z -ung a ich odpowiednikami w języku polskim, „Investigationes Linguisticae”, t. 17, s. 37–50.

Małgorzewicz A., 2018, Ekwiwalencja w translacji – *tertium comparationis* czy iluzja?, „Applied Linguistics Papers”, 25/4, s. 79–90, https://www.researchgate.net/publication/330437198_Ekwiwalencja_w_translacji_-_tertium_comparationis_czy_iluzja (dostęp: 13.03.2021).

Moczar M., 2005, Predykatywy leksykalne w konfrontacji przekładowej, Lublin.

- Pollak S., 1988, *Ruchome granice*, Kraków.
- Proczkowska K., 2018, Tłumaczenie amerykańskich sitcomów: piosenki jako wyzwanie dla tłumacza, „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad Teorią, Praktyką i Dydaktyką Przekładu”, 13, s. 195–212, <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/RP/article/view/RP.2018.011> (dostęp: 6.02.2021).
- Słownik pisarzy rosyjskich, 1994, F. Nieuważny (red.), Warszawa.
- Tabakowska E., 2015, Językoznawstwo kognitywne a translatoologia: ekwiwalencja na poziomie tekstów, modeli języka i kategorii interdyscyplinarnych, [w:] *Myśl językoznawcza z myślą o przekładzie. Wybór prac*, M. Heydel, P. de Bończa Bukowski (red.), Kraków, s. 173–181.
- Zagórski J., 1975, Tłumaczenie tekstów do muzyki, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, S. Pollak (red.), Wrocław, s. 353–366.

Pragmatic equivalence in the translation of Russian cantos by Mikhail Glinka (with lyrics by Nestor Kukolnik) into Polish

Summary

The article analyses the lyrics of five cantos by Glinka with lyrics by Kukolnik translated into Polish. The authors of the translations are Dumnicka, Śliwiak, and Średnicki. The first part of the work presents attributes and the most important problems of the translation of cantos and songs. The second part discusses the issue of equivalence, in particular, pragmatic equivalence which is audience-oriented. For the purposes of the article, its understanding was broadened to include the possibility (or lack of possibility) of singing the translated lyrics to the original melody. The third part of the work presents an analysis of Russian and Polish lyrics and indicates which translation methods have been used. The author discusses a number of specific problems, i.e. the recreation of rhymes, the reproduction of the structure of the original, semantic, and structural shifts, the use of functional analogues, associations, and the adaptation of the lyrics to the musical layer. All problems are illustrated with relevant fragments of the cantos and their translations. The analysis of the translations aimed at examining whether the changes introduced by translators had an effect on preserving pragmatic equivalence in its broader understanding – whether the translation methods allowed one to sing the canto to the original melody. The fourth, summarising part is dedicated to the assessment of the translations from the point of preserving the pragmatic equivalence. The analysis showed that all the translations are lyrics ready to be sung, thus it can be

concluded that losses in the semantic, stylistic, rhythmic, and other layers in the translation were necessary to preserve pragmatic equivalence, construed not only as providing the recipient with a chance to gain better understanding of the lyrics, but also with the possibility of singing them.

Keywords: translation of cantos, pragmatic equivalence, solo canto

