

**UNIWERSYTET KOMISJI EDUKACJI
NARODOWEJ W KRAKOWIE**

WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH

Dyscyplina: językoznawstwo

Iwona Mytyk

**Humor w dialogach komedii Leonida Gajdaja odzwierciedlony
w polskich tłumaczeniach. Analiza lingwistyczno-kulturowa**

Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem:

**Prof. UP dr hab. Leśława
Korenowska**

Kraków 2023

Spis treści

Wprowadzenie.....	5
CZEŚĆ I. WPROWADZENIE DO CZEŚCI EMPIRYCZNEJ.....	16
1. Część badawcza	16
1.1. Uzasadnienie podjętej tematyki.....	16
1.2. Cele przeprowadzanych badań	18
1.3. Podstawowe pytania i założenia badawcze	19
1.4. Metody i techniki badań	19
1.5. Materiał empiryczny.....	20
CZEŚĆ II. TŁO TEORETYCZNE	21
1. Humor w tłumaczeniu audiowizualnym jako przedmiot badań	21
1.1. Komizm, humor – trudności definicji.....	21
1.2. Teoretyczne postulaty dotyczące tłumaczenia humoru. Trudności przekładowe humoru	25
1.3. Tłumaczenie humoru w polskojęzycznej literaturze przekładoznawczej. 29	
2. Leonid Gajdaj jako twórca komedii filmowych	31
2.1. Radziecka komedia poodwilżowa – rys historyczny.....	31
2.2. Leonid Gajdaj – podstawowe informacje biograficzne.....	34
2.3. Charakterystyka omawianych komedii. Zarys fabuły	36
a) Operacja Y, czyli przypadki Szurika (oryg. <i>Операция «Ы» и другие приключения Шурика</i>), 1965 r.	36
b) <i>Каукaska branka, czyli nowe przygody Szurika</i> (oryg. <i>Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика</i>), 1966 r.	38
c) <i>Brylantowa ręka</i> (oryg. <i>Бриллиантовая рука</i>), 1969 r.....	40
2.4. Opinie krytyków o twórczości Gajdaja. Perspektywa rosyjska	43
2.5. Fenomen sukcesu komedii Leonida Gajdaja	48
2.6. Popularność filmów Leonida Gajdaja w Polsce	50
2.7. Tematyka w komediach Leonida Gajdaja	55
3. Elementy istotne dla analizy warstwy językowej radzieckich komedii poodwilżowych – uwagi teoretyczne i metodologiczne	58
3.1. Komunikacja międzykulturowa – podział.....	67
3.2. Strategie translacji rosyjsko-polskiej: dosłowność, ekwiwalencja, asocjacyjność – ramy teoretyczne	70
3.3. Intencja tłumacza.....	78

3.4.	Wykorzystanie podobieństw języka polskiego i rosyjskiego w warstwie leksykalnej, semantycznej, morfologicznej, fonologicznej i asocjacyjnej.....	82
3.5.	Adekwatność komizmu słownego w polskim tłumaczeniu do pierwowzoru	84
4.	Środki służące uzyskaniu efektu humorystycznego w komediach Gajdaja.....	85
4.1.	Tworzywo językowe.....	86
4.2.	Aluzje.....	86
4.3.	Ironia.....	89
4.4.	Satyra.....	93
4.5.	Stereotypy.....	96
4.6.	Projekt zabawnej trójki – ВиНиМор	100
CZEŚĆ III. CZEŚĆ EMPIRYCZNA		102
1.	Kategoryzacja humoru w komediach Leonida Gajdaja	102
2.	Sceny i sekwencje dialogowe oryginału i przekładu wraz z analizą językowo-kulturową.....	107
2.1.	Brylantowa ręka.....	107
2.2.	Operacja Y, czyli nowe przygody Szurika	152
2.3.	Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika.....	178
3.	Komizm postaci. Zabawne trio	203
4.	Analiza języka w komediach Gajdaja	205
5.	Efekt humorystyczny w wersji polskiej	211
6.	Odbiorca projektowany przez tłumacza (kilka wniosków z analizy)	218
CZEŚĆ IV. Zakończenie.....		222
1.	Podsumowanie przeprowadzonych badań	222
2.	Ograniczenia badawcze.....	227
3.	Znaczenie przeprowadzonych badań	228
Wykaz tabel.....		229
Wykaz ilustracji.....		229
Bibliografia.....		231
Filmografia podmiotowa		231
Filmografia przedmiotowa		231
Opracowania.....		231
Źródła online.....		246

Wprowadzenie

Celem niniejszego opracowania jest ukazanie na przykładzie wybranych utworów Leonida Gajdaja (1923–1993) komizmu językowego w komediach radzieckich okresu poodwilżowego, tj. powstałych po 1956 roku, i mechanizmu jego odbioru przez widzów w Polsce. Opracowanie to wpisuje się w obszar zainteresowań badawczych translatoryki filmowej, pomocniczo zaś także – komunikacji międzykulturowej. Pierwsza z wymienionych dyscyplin wyznacza, jak pisze Maria Mocarz-Kleindienst, perspektywę badawczą pozwalającą „uzasadnić wybór strategii translatorskich i technik przekładu oraz wskazać na potrzebę weryfikacji istniejących technik, w większości zorientowanych do tej pory na przekłady tekstów werbalnych”¹. Badacze specjalizujący się w translatoryce filmowej podkreślą przy tym, iż przekład filmowy jest odrębnym typem ze względu na odmienność procesów w nim zachodzących². Oznacza to, że w tłumaczeniu nie można przykładać tej samej miary do filmowych list dialogowych i tekstów pisanych. Kwestią zasadniczą dla oddziaływania teorii na praktykę przekładu list dialogowych jest uwzględnianie tej okoliczności w doborze narzędzi do badań przekładu filmowego.

Zgodnie ze słowami Teresy Tomaszekiewicz, „przekład filmowy należy do szerszej sfery zjawisk, jakim jest przekład audiowizualny”³ i w rozważaniach teoretycznych, jak w zastosowaniach praktycznych nie może pomijać kontekstu kulturowego, wyznaczników i norm komunikacji międzykulturowej⁴. Komunikacja międzykulturowa jest rozumiana jako porozumiewanie się ludzi różnych kultur⁵. Bez powyższych aspektów nie jest ani skuteczna, ani możliwie w pełni ekwiwalentna (w dużej mierze zależy to od tego, czy interakcja zachodzi między kulturami niskokontekstowymi czy wysokokontekstowymi⁶) transformacja przekazu pierwotnego na przekaz wtórny, a tym samym możliwie najpełniejsza transmisja treści od nadawcy pierwotnego do odbiorcy docelowego. Komunikacja międzykulturowa w przypadku translacji list dialogowych

¹ M. Mocarz-Kleindienst, *Miejsce przekładu filmowego w badaniach translatorycznych*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, t. 9, s. 175.

² Ibidem.

³ *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. U. Dąbska-Prokop, Częstochowa 2000, s. 247.

⁴ J. Mikułowski Pomorski, *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej w Krakowie, Kraków 2003; Jak narody świata porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.

⁵ Ibidem, s. 74.

⁶ E.T. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, PWN, Warszawa 2001, s. 95.

filmu odbywa się w heterogenicznej przestrzeni kulturowej, w której nie ma jednoznacznie określonej kultury dominującej (choć ostatecznie za taką uznać można kulturę nadawcy pierwotnego). W jej dochodzi także do negocjowania znaczeń, których efekt zależy od kompetencji odbiorcy komunikatu pierwotnego, tj. od tego, na ile trafnie ze względu na znajomość kodu międzykulturowego będzie potrafił taki komunikat odebrać⁷.

Komunikację możemy rozumieć jako proces, w którym tworzone są znaczenia. W przypadku komunikacji międzykulturowej jest to proces konstruowania znaczeń poprzez interakcję pomiędzy jednostkami, które pochodzą z różnych kultur, mają odmienne doświadczenia kulturowe i odmienne sposoby postrzegania świata i wykazywania zachowań w różnych kontekstach⁸. Z kolei skuteczna interakcja międzykulturowa pozwala uczestnikom komunikacji konstruować znaczenia, które są zrozumiałe, o ile osoby rozmawiające są świadome własnych i cudzych potrzeb, stanów umysłu i różnic w tożsamościach osobistych, kulturowych, narodowych, zawodowych, religijnych itd. Podczas komunikacji międzykulturowej, proces tworzenia i dzielenia się znaczeniami odbywa się poprzez negocjowanie ich z innymi ludźmi. Ten proces opiera się na wykorzystywaniu symboli, które są zależne od kultury i mogą być wyraźne zarówno werbalnie, jak i niewerbalnie. Te symbole mają podstawę w specyficznych ramach odniesienia, takich jak postrzeganie czasu, przestrzeni, przekonania, style komunikacyjne itd.⁹

Mnogość teorii międzykulturowych¹⁰ ma to do siebie, że ich celem rozwijania i porównywania jest wyszukiwanie procesów normalizujących, które mają na celu

⁷ K.M. Błeszyńska, *Komunikacja międzykulturowa jako negocjowanie znaczeń*, [w:] *Kompetencje do komunikacji międzykulturowej*, J. Nikitorowicz, A. Sadkowski, M. Sobecki (red.), Białystok 2013, s. 139–145.

⁸ M. Wilczewski, A.M. Soderberg, *Badania nad komunikacją międzykulturową: dotychczasowe paradygmaty i perspektywy badawcze*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2017, t. 60, nr 3(231), s. 543.

⁹ Ibidem, s. 545.

¹⁰ William B. Gudykunst (2005) dokonał przeglądu teorii międzykulturowych, wyróżniając m.in.: Kategorię łączącą kulturę z komunikacją np. teoria kodów językowych (ang. speech code theory; Philipsen i in. 2005), teoria konstruktywistyczna (ang. constructivist theory; Applegate, Sypher 1988); Kategorię wyjaśniającą kulturowe różnice w procesie komunikacji na poziomie indywidualnym i językowym np. teoria negocjowania twarzy (ang. face-negotiation theory; Ting-Toomey 2005), teoria ograniczeń konwersacyjnych (ang. conversational constraints theory; Min-Sun Kim 1995); Kategoria skupiająca się na efektywnej komunikacji i grupowym podejmowaniu decyzji np. teoria efektywnego podejmowania decyzji (ang. effective decision-making theory; Oetzel 1995). Od czasu przeglądu Gudykunsta wytworzyły się nowe modele, kategorie, teorie, których przedstawienie wydaje się być zadaniem karkołomnym ze względu na ich liczebność.

redukcję dysonansu w przypadku konfliktu między kulturą dominującą, a innymi kulturami¹¹. Zadaniem teorii komunikacji międzykulturowej jest nie tylko rozpoznawanie potencjalnych barier w kontaktach międzykulturowych oraz proponowanie strategii przeciwstawiania się im. Przede wszystkim komunikacja międzykulturowa dąży do integracji różnorodnych grup kulturowych, identyfikowania obszarów współpracy oraz podkreślania korzyści płynących z różnorodności kulturowej. Ogólnie rzecz biorąc, teoria komunikacji międzykulturowej promuje dialog między kulturami¹².

W kontekście komunikacji międzykulturowej, tłumacz nie działa autonomicznie, lecz pełni rolę pośrednika w procesie komunikacji między kulturami. Jego zadaniem jest utrzymanie interakcji między nadawcą tekstu wyjściowego a odbiorcą tekstu docelowego poprzez adekwatne „wyrażenie mocy illokucyjnej tekstów przez nich tworzonych”¹³. Podczas procesu rozumienia, tłumacz powinien właściwie interpretować intencje zawarte w tekście źródłowym w kontekście ich uwarunkowań kulturowych, natomiast przy konstruowaniu tekstu docelowego powinien uwzględniać „świadomość kulturową odbiorcy”¹⁴. Kompetencje międzykulturowe tłumacza są kluczowe z punktu widzenia realności postulatu ekwiwalencji jego komunikatu z komunikatem pierwotnym. Uwzględnienie zatem perspektywy komunikacji międzykulturowej jest dla realizacji celu podjętych badań nieodzowne.

Zarysowany powyżej mechanizm komunikacji międzykulturowej zostanie w niniejszym opracowaniu przedstawiony w oparciu na tłumaczeniu list dialogowych wybranych scen z komedii L. Gajdaja. Jego twórczość obejmuje fazy ewolucji radzieckiej komedii poodwilżowej, ujętej na potrzeby niniejszego opracowania w następujące ramy historyczne:

1. 1956–1968 („odwilż”);
2. 1968–1986 („Breżniewowski zastój”);
3. 1986–1991 („Gorbaczowowska odnowa”).

¹¹ D. Dougherty, S. Smith, S. Mobley, *Language convergence and meaning divergence: A theory of intercultural communication*, „Journal of International and Intercultural Communication” 2010, vol. 3(2), s. 164.

¹² M. Wilczewski, A.M. Soderberg, op. cit., s. 544.

¹³ A. Małgorzewicz, *Przekład jako medium rozumienia kultury i międzykulturowej integracji w kontekście językoznawstwa kognitywnego*, „Rocznik przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” 2006, nr 2, s. 174.

¹⁴ Ibidem, s. 175.

Zarys powyższych okresów został oparty na periodyzacji historii kina radzieckiego zaproponowanego przez Margaritę Nadel-Czerwińską¹⁵, a także częściowo na poszczególnych etapach w historii ZSRR, opisanych w książce Józefa Smagi – *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917-1991*¹⁶.

L. Gajdaj był twórczo aktywny we wszystkich tych okresach i w każdym zaznaczył swoją obecność wybitnym dziełem, zarówno ze względu na rangę artystyczną, jak i na sukces frekwencyjny.

Na tle tak dobranego materiału empirycznego poczynione zostaną spostrzeżenia dotyczące trafności tłumaczeń ze względu na ich rudymmentarny cel – wywołanie reakcji śmiechu u polskiego odbiorcy zgodnie z zamiarem nadawcy pierwotnego, przyjętych przez niego wzorców i strategii translacyjnych. Tłumacz, o czym będzie mowa w części zasadniczej niniejszego opracowania, może przyjąć strategię tłumaczenia dosłownego (*word-for-word*) lub wolnego (*free*), transpozycyjnego, nieograniczającego tłumacza żadnymi apriorycznymi założeniami bądź skupienia się na formie lub treści tłumaczonego komunikatu¹⁷. Wyborem zdecydowanie korzystniejszym z punktu widzenia celów translacji oraz by uniknąć grzechu dosłowności wydaje się tłumaczenie wolne, gdyż w sposób twórczy podchodzi do języka źródłowego i w centrum swojej uwagi stawia odbiorcę wtórny, co wydaje się rozwiązaniem optymalnym, a tym samym jedynym, jakie warto rekomendować.

Aby wskazany powyżej cel tłumaczenia list dialogowych filmu mógł zostać osiągnięty, co wydaje się szczególnie trudne w przypadku konieczności odzwierciedlenia w translacji zamysłu komicznego nadawcy pierwotnego, nie wystarcza zapewnienie tekstowi oryginału zgodności leksykalnej, morfologicznej czy składniowej. Przedmiotem uwagi tłumacza powinny być także idiomy. Tłumacz musi zadbać również o zawarty w tekście pierwotnym przekaz kulturowy, co wymaga sięgnięcia, jak postuluje Eugene Albert Nida¹⁸, do struktur głębokich języka, a więc do jego poziomu semantycznego¹⁹. Tylko wówczas może bowiem zostać uruchomiony mechanizm asocjacyjny niewyrażony

¹⁵ M. Nadel-Czerwińska, *Nowa leksyka w rosyjskich słownikach objaśniających końca XX – początku XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

¹⁶ J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917-1991*, Znak, Kraków 1992.

¹⁷ B.Z. Kielar, *Zarys translatoryki*, KJS UW, Warszawa 2003, s. 59.

¹⁸ E.A. Nida, Ch.R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Brill Academic Publishing, Leiden 1969.

¹⁹ A. Małgorzewicz, *Ekwiwalencja w translacji – tertium comparationis czy iluzja?*, „Applied Linguistics Papers” 2018, nr 4, s. 79–90.

wprost na poziomie leksykalnym, lecz pozwalający odbiorcy wtórnemu rozpoznać zamiar nadawcy pierwotnego. Nie zawsze tłumacz może temu sprostać, jako że asocjacyjny odbiór przekazu kulturowego przez odbiorcę wtórnego uzależniony jest od jego kompetencji międzykulturowych. Dopiero wówczas możliwa jest pełna komunikacja interkulturowa między nim a nadawcą inicjalnym, która – ze względu na wspomnianą barierę kompetencji kulturowych tego pierwszego – wydaje się pozostawać poza zasięgiem tłumacza. Nie może to jednak zmienić faktu, iż powinien on zmierzać do pełnego odzwierciedlenia, tj. ekwiwalencji, w języku odbiorcy wtórnego zamiaru zawartego w języku oryginału.

Warto zwrócić uwagę również na konotacje, czyli osobnicze i specyficzne dla innej kultury znaki rozumienia i konceptualizacji danej rzeczywistości²⁰, których zrozumienie bazować będzie na wiedzy i doświadczeniu, które posiada potencjalny odbiorca przekładu. Pod pojęciem konotacji, autorka rozprawy rozumie nie tylko ładunek emocjonalny związany z konkretnymi elementami leksykalnymi, ale również odniesienia zarówno do wiedzy językowej, jak i wiedzy ogólnej o świecie posiadanej przez odbiorcę. Doświadczenia odbiorców są różnorodne, a rolą tłumacza, jako mediatora między dwoma kulturami, nie jest najdokładniejsze i najwierniejsze przetłumaczenie znaczenia poszczególnych słów, ale użycie tych słów w przekładzie w ten sposób, aby wywołać u odbiorców zbliżone skojarzenia²¹. Konotacje są uwarunkowane kulturowo i dlatego też stanowią dla tłumacza wyzwanie. Co więcej, skojarzenia nie tylko przybierają indywidualne znaczenie w danej kulturze, ale również w obrębie jednej kultury mogą różnić się między użytkownikami, mówiącymi w jednym języku i wyrastającymi z jednej kultury. Niemniej jednak, najważniejszą kwestią podczas przekładu konotacji jest stworzenie takiego tłumaczenia, które umożliwi odbiorcom uruchomienie konotacji adekwatnych z ich wiedzą, doświadczeniem i przekonaniem. O tych operacjach pisał już Olgierd Wojtasiewicz, który założył, że „operacja tłumaczenia tekstu a sformułowanego w języku A na język B polega na sformułowaniu tekstu b w języku B, który to tekst b wywoływałby u jego odbiorców skojarzenia takie same lub bardzo

²⁰ K. Mosiołek-Kłosińska, *Konotacja znaczeniowa a przekład*, [w:] *Tłumaczenie. Rzemiosło. Sztuka*, red. J. Snopek, Węgierski Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 77.

²¹ D. Giżyńska, *Konotacje w przekładzie*, [w:] *Scripta Comeniana Lesnensia*, nr 7, PWSZ w Lesznie, Leszno 2009, s. 30

zbliżone do tych, które u odbiorców wywołał tekst a”²². Anna Bednarczyk, która w swoich badaniach zajmowała się m.in. kwestią skojarzeń w tekstach literackich, jest zdania, że nie można zinterpretować w ten sam sposób tekstów w dwóch różnych językach i kulturach, jednak „pewne elementy tekstu pierwotnego i jego tłumaczeń można porównać. Należy do nich przede wszystkim zakres skojarzeń”²³. Należy pamiętać, że konotacje nie są prostym przedmiotem badań i nie mieszczą się w wąskich granicach definicyjnych. Dodatkowo, to zjawisko niestabilne, które „zmienia się w zależności od kultury, okresu historycznego oraz indywidualnego doświadczenia”²⁴. Dlatego w przypadku tłumaczenia konotacji, tłumacz powinien wystrzegać się wyjaśniania wprost i nie powinien pozbawiać odbiorcy posłużenia się swoją intuicją i własnej interpretacji. Na tym etapie warto sięgnąć do terminu ekwiwalencji konotacyjnej²⁵ w przekładzie, która oznacza, że przekładane wyrażenie powinno wywołać podobne skojarzenia i znaczenia konotacyjne u odbiorców języka docelowego, jakie wywołuje wyrażenie źródłowe u odbiorców języka wyjściowego. Chodzi o to, aby zachować walory skojarzeniowe w przekładzie, które przyczyniają się do pełniejszego zrozumienia oddziaływania tekstu. Według Wernera Kollera ekwiwalencja konotacyjna występuje wtedy, gdy sposoby wyrażania rzeczywistego stanu w tekście źródłowym i tekście docelowym powodują podobne reakcje skojarzeniowe i wywołują podobne emocje²⁶.

Ekwiwalencję konotacyjną można opisać jako związek między sposobem, w jaki rzeczywistość jest postrzegana w oryginalnym tekście, a sposobem, w jakim jest postrzegana w tekście docelowym. W tej relacji istotne jest utrzymanie odpowiedniej równowagi pod względem skojarzeń wywołanych przez poszczególne słowa lub wyrażenia zarówno u odbiorcy oryginalnego tekstu, jak i u odbiorcy tekstu przetłumaczonego.

²² O. Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Wydawnictwo TEPIS Polskiego Towarzystwa Tłumaczy Ekonomicznych, Prawniczych i Sądowych, Warszawa 2005, s. 28

²³ A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie a kontekst asocjacyjny*, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Łask 2005, s. 14

²⁴ T. Szczerbowski, *Semantic mechanisms of humor [book review]*, Polonica, tom XVI, red. Henryka Wróbla, Kraków 1994, s. 219

²⁵ Autorem terminu „ekwiwalencja konotacyjna” jest W. Koller. Wyróżnił on jeszcze inne ekwiwalencje tj. ekwiwalencja denotacyjna, ekwiwalencja tekstowo-normatywna, ekwiwalencja pragmatyczna, ekwiwalencja estetyczno-formalna. Zob. W. Koller, *The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies*, „Target” 1995, nr 7, s. 215.

²⁶ W. Koller, *Einführung in die „Übersetzungswissenschaft, Heidelberg-Wiesbaden”* 2001, s. 37, za: J. Maliszewski, *Diskurs und Terminologie Beim Fachübersetzen Und Dolmetschen*, Frankfurt 2010, s. 110.

Warto zauważyć, że A. Bednarczyk proponuje wprowadzenie pojęcia „asocjacyjnej jednostki przekładu” tj. asocjemy i sugeruje odnalezienie jej zarówno w tekście źródłowym, jak i w tekście przekładu. Asocjemy są najmniejszymi jednostkami tekstu, które wywołują skojarzenia i powinny zostać przekazane w tekście docelowym w taki sposób, aby również wywołały te same skojarzenia²⁷. Bywa jednak, że pojawiają się komplikacje, biorąc pod uwagę fakt, że skojarzenia różnią się zarówno u jednostek indywidualnych, jak i u różnych grup społecznych. Tłumacz musi być świadomy tych rozbieżności występujących na płaszczyźnie, gdyż bez wątpienia, wpływają one na tekst przekładu.

W świetle ustaleń współczesnej translalologii możliwe jest przewyciężenie powyżej wskazanych trudności i ograniczeń, przed którymi staje tłumacz. Na jej gruncie formułowany jest wywiedziony z teorii gramatyki transformacyjno-generatywnej Chomsky’ego²⁸ postulat ekwiwalencji dynamicznej²⁹ traktowany przez autorkę niniejszego opracowania jako zasadniczy punkt odniesienia dla analiz prowadzonych w jego części empirycznej. Spełnienie tego postulatu sprawia, iż pełne zrozumienie komunikatu nadawcy inicjalnego przez odbiorcę wtórnego nie wymaga znajomości przezeń kultury źródłowej, gdyż wytwarza się wówczas taka sama relacja jak między nadawcą inicjalnym a komunikatem³⁰.

Co warto zaznaczyć, w przypadku tłumaczenia z języka rosyjskiego na polski tłumacze korzystają z mechanizmu asocjacyjnego³¹. Wynika to z polsko-rosyjskich podobieństw kulturowych oraz zbieżności doświadczeń ze wspólnej historii. Implikuje to możliwości powstawania wielu punktów styčných w percepcji rzeczywistości, aksjologii czy wrażliwości u Polaków i Rosjan, co ułatwia odczytanie zamiaru nadawcy inicjalnego – w tym wypadku rosyjskiego – u polskiego odbiorcy wtórnego. Założyć

²⁷ A. Bednarczyk, op. cit., s. 42.

²⁸ N. Chomsky, *Forma i znaczenie w języku naturalnym*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977 s. 98–121.

²⁹ Termin *ekwiwalencja dynamiczna* został wprowadzony przez E. Nida, teoretyka przekładu biblijnego.

³⁰ A. Kizińska, *Ekwiwalencja w tłumaczeniu tekstów prawnych i prawniczych*, C. H. Beck, Warszawa 2015, s. 11.

³¹ Mimo pewnej wspólnej przestrzeni asocjacyjnej u Polaków i Rosjan, są elementy, które budzą inne skojarzenia. Jest nim przykładowo słowo *dom*, które przez Rosjan jest traktowane w odniesieniu do rodzinnych stron, a nawet do kraju ojczystego. Dom kojarzy się im nie tylko z rodziną, ale również z Rosją. Polacy najczęściej kojarzą dom, jako miejsce, w którym mogą liczyć na dobroć i ciepło rodzinne. Zob. R. Gawarkiewicz, *DOM w językowym obrazie świata młodzieży polskiej i rosyjskiej*, [w:] *Polski słownik asocjacyjny z suplementem*, Szczecin 2008.

zatem można, iż komizm językowy komedii radzieckich wraz z zawartym w nim kodem kulturowym jest dla polskiego odbiorcy często czytelny, co stanowi dla tłumacza istotne ułatwienie. Termin kod kulturowy, zgodnie z założeniami Adama Szelugi, jest „centralnym elementem warstwy znaczeniowej danego wyrażenia, swoistym splotem historycznych, społecznych i kulturowych uwarunkowań każdego systemu językowego, decydującym o sile obrazowania i sposobie kategoryzacji rzeczywistości pozajęzykowej”³². W analizie materiału empirycznego ekwiwalencja dynamiczna będzie traktowana jako swoisty miernik jakości tłumaczenia rosyjskich list dialogowych na język polski.

Podczas tłumaczenia ważną kwestią jest również określenie dominanty³³. Termin dominanta w przekładoznawstwie jest terminem szerokim i zróżnicowanym, a na gruncie polskim po raz pierwszy został użyty przez Edwarda Balcerzana, który pisał „trafnie określić styl tekstu to rozpoznać w nim faktyczną dominantę. [...] Wybór elementu, który uznaje się za najbardziej ważny w utworze przeznaczonym do tłumaczenia, określa metodę przekładu”³⁴.

Zagadnieniem dominanty zajęła się również A. Bednarczyk, która wprowadziła rozróżnienie na dominantę translatoryczną i dominantę translatorską³⁵. Według A. Bednarczyk dominanta translatoryczna odpowiada dominancie sematycznej Stanisława Barańczaka, i jest to „ten element struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całokształt jego subiektywnie istotnych cech”³⁶. Ponadto, dominanta translatoryczna pełni niejako rolę wyznacznika ekwiwalencji całości albo jednego wybranego elementu tłumaczonego tekstu, i zakłada się, że powinna być ona zobiektywizowana³⁷. Natomiast dominanta translatorska

³² A. Szeluga, *O roli kodu kulturowego i jego komponentów w procesie konstytuowania znaczenia w języku obcym*, „Forum Filologiczne Ateneum” 2020, nr 2(8), s. 65-66.

³³ Po raz pierwszy na gruncie polskiego przekładoznawstwa terminem dominanty posłużył się Edward Balcerzan. Następnie Stanisław Barańczak wprowadził termin: dominanta semantycznej. Według Barańczaka dominanta semantyczna to „ten element struktury tekstu poetyckiego, który stanowi klucz do całokształtu jego sensów”. Zob. S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translologiczny*, [w:] *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992, s. 15.

Beata Tokarz wprowadziła termin „dominanta znaczeniowo-stylistyczna”. Zob. B. Tokarz, *Krytyka przekładu w świetle systemu oczekiwań odbiorczych*, [w:] *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, red. P. Fast et al., Wyd. „Ślask”, Katowice 1999, s. 52

³⁴ E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej B. Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968, s. 65

³⁵ A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, PWN, Warszawa 2008, s. 19

³⁶ Ibidem, s. 13

³⁷ Ibidem.

„wyznacza wybrane przez tłumacza (krytyka) cele pełnione przez tłumaczenie w szeroko pojmowanej kulturze przekładu i wiąże się za zagadnieniem akceptowalności tekstu w tej kulturze”³⁸. Drugi typ dominanty związany jest z motywacją tłumacza, a także przyjętymi przez tłumacza normami w procesie przekładu tekstu, czyli nie są to obiektywne cechy tekstu wyjściowego, lecz zamierzenia wyznaczone przez tłumacza³⁹.

Jeśli chodzi o wybór dominanty translatorskiej – jest on subiektywny, a „dominanta wybrana przez tłumacza nie musi być taka sama jak dominanta wybrana przez autora oryginału”⁴⁰. A. Bednarczyk zwróciła uwagę na podział dominant, wyznaczanych przez tłumacza i krytyka przekładu. Podobnie, jak nie ma idealnych tłumaczeń, tak również nie ma „obiektywnie istotnych cech”, jednak nie zaprzecza to twierdzeniu, że istnieją cechy tekstu, które opisywane są jako obiektywne w danym okresie, danej kulturze, czy danym społeczeństwie⁴¹. Na temat dominanty w przekładzie wypowiedział się również Umberto Eco, który zaleca, aby w tekście znaleźć dominantę danego tekstu, i na niej oprzeć każdy swój wybór i wyjątki, które napotkamy w przekładzie⁴². Zjawisko wyboru dominanty w procesie przekładu nieodzownie dotyka kwestii manipulacji recepcją przekładu w kulturze odbiorcy.

Istotnym ograniczeniem, na które może natrafiać tłumacz list dialogowych jest technologia ekspozycji tłumaczonych kwestii. Są one tłoczone albo w formie napisów, albo w wersji lektorskiej lub dubbingowanej. Co prawda wariant z napisami przeważa, lecz wymaga on kondensowania treści i skracania wypowiedzi, aby mieściły się na ekranie. Skutkować to może także pomijaniem fragmentów – w ocenie tłumacza – mniej istotnych. Dla merytorycznej oceny pracy tłumacza kluczowa jest jednak ekwiwalentność tłumaczenia. Wysuwanie ograniczeń technicznych na pierwszy plan byłoby zatem nieuzasadnione.

Przedmiotem tej analizy, jak już nadmieniono, są sceny wybrane z bogatej, różnorodnej, ale zawsze utrzymanej w tonacji satyryczno-komediowej twórczości L. Gajdaja. Opracowanie poświęcone tym aspektom składa się z wprowadzenia i części zasadniczej, podzielonej na wprowadzenie do części empirycznej, tło teoretyczne, części

³⁸ Ibidem, s. 19.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, s. 11.

⁴¹ Ibidem.

⁴² U. Eco, *Skazat' poczti to ze samoje, Opyty o pieriewodie*, Sankt-Petierburg 2006, s. 62.

empirycznej oraz rozdziału zatytułowanego *Zakończenie*, zawierającego podsumowanie badań, wnioski końcowe, ograniczenia i znaczenie przeprowadzonych badań.

W części wprowadzającej do części empirycznej przedstawiono metodologię badań własnych. W rozdziale tym uzasadniono wybór tematyki badawczej, formułowano cele badań, założenia i problemy badawcze, a także adekwatne do nich metody, techniki i narzędzia badawcze. Jako założenie główne autorka dysertacji przyjmuje, iż autorzy tłumaczeń na język polski rosyjskich list dialogowych do radzieckich komedii poodwilżowych na ogół trafnie odzwierciedlają komizm zawarty w jej warstwie słownej i wizualnej, choć zarazem podlegają w tym zakresie zarówno ograniczeniom obiektywnym (bariery translacyjne), jak i subiektywnym (np. wynikającym z zamiaru czy przyjętej strategii translacyjnej). Wybrane sceny z komedii L. Gajdaja przedstawiono pod kątem zastosowanych przez autora rodzajów humoru, ze szczególnym uwzględnieniem językowego, oraz wykorzystanych przezeń środków jego eksplikacji, a następnie zestawiono uzyskane w ten sposób dane z ich odzwierciedleniem w polskiej wersji językowej.

W rozdziale teoretycznym omówiono w świetle literatury problematykę tłumaczenia audiowizualnego humoru jako przedmiotu badań empirycznych. W rozdziale tym odniesiono się do kwestii definicyjnych (*komizm, humor, dowcip*), ujęcia humoru z perspektywy przekładoznawstwa, ze szczególnym uwzględnieniem trudności i ograniczeń, na jakie napotyka tłumacz w translacji humoru oraz odnotowane w literaturze wątki związane ze strategiami translacyjnymi.

W części teoretycznej przybliżono także sylwetkę L. Gajdaja oraz jego twórczość komediową. Szczególna uwaga została poświęcona trzem jego utworom: *Operacja Y, czyli nowe przypadki Szurika*⁴³, *Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika*⁴⁴ oraz *Brylantowa ręka*⁴⁵. Wybór taki podyktowany został zamierzeniem badawczym i popularnością wymienionych komedii. Ze względu na cel badań w końcowej części rozdziału teoretycznego zostały omówione teoretyczne i metodologiczne aspekty badań warstwy językowej radzieckich komedii poodwilżowych w kontekście czynników

⁴³ *Operacja Y, czyli nowe przypadki Szurika*, reż. L. Gajdaj, DVD seria Klasyka Kina Radzieckiego, ZSRR 1965, 96 min.

⁴⁴ *Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika*, reż. L. Gajdaj, DVD seria Klasyka Kina Radzieckiego, ZSRR 1967, 78 min.

⁴⁵ *Brylantowa ręka*, reż. L. Gajdaj, DVD seria Klasyka Kina Radzieckiego, ZSRR 1969, 94 min.

sprzyjających bądź ograniczających translację zawartego w nich humoru słownego na język polski z uwzględnieniem możliwych zamiarów i przyjęcia przez tłumacza określonych strategii translacyjnych.

Analizę materiału empirycznego omówiono w części trzeciej. Na jej podstawie dokonano kategoryzacji rodzajów humoru, obszarów rzeczywistości, do których się odnosił (kwestie społeczne, polityczne, moralne) oraz środków służących jego wyrażeniu (konstrukty językowe, aluzje, stereotypizacja, ironia itp.). Syntetyczny obraz humoru komedii L. Gajdaja odniesiono w końcowej części niniejszego rozdziału do odzwierciedlenia tego humoru w jego polskim tłumaczeniu oraz jego odbioru przez polskiego widza. W rozdziale czwartym, jak nadmieniono, zostały omówione wyniki badań oraz sformułowano ograniczenia badawcze i znaczenie przeprowadzonych badań.

Zasadne wydaje się wzbogacenie podjętego wątku badań poprzez poszerzenie postawy empirycznej. Pozwoli to bardziej zróżnicować i zniuansować obraz dokonań jednego z najważniejszych, obok Eldara Riazanowa, twórców radzieckiej komedii poodwilżowej.

CZEŚĆ I. WPROWADZENIE DO CZĘŚCI EMPIRYCZNEJ

1. Część badawcza

1.1. Uzasadnienie podjętej tematyki

Badania empiryczne zostały podjęte ze względu na zauważalny niedostatek zainteresowań badaczy problematyką odzwierciedlenia komizmu słownego radzieckich komedii poodwilżowych w przekładzie oryginalnych list dialogowych na język polski, warunkującego adekwatność odbioru jego treści przez odbiorcę docelowego, tj. polskiego widza. Ponadto przy tak dynamicznym rozprzestrzenianiu się działalności kinematograficznej za pomocą platform streamingowych podjęcie analizy trudności tłumaczenia zjawisk humorystycznych w komediach uznano za potrzebne. Przedmiotem badań są tłumaczenia audiowizualne, a dokładnie tłumaczenia komedii L. Gajdaja, i związane z nimi trudności przekładu elementów humorystycznych. Tak zdefiniowany przedmiot badań obejmuje nie tylko problematykę stricte translatorską, ale osadzony został także w szerszym kontekście polsko-rosyjskiej komunikacji kulturowej oraz polsko-rosyjskiego dialogu międzykulturowego. Polska i Rosja dialogują w wymiarze językowym (niezależnie od formy i kontekstu użycia języka) oraz dialog ten osadzony jest w głębszych uwarunkowaniach historycznych (wielowiekowa bliskość, a potem – wymuszona, ale realna – wspólnota historycznych losów) oraz uwikłania w doświadczenie funkcjonowania społeczeństw polskiego i radzieckiego (rosyjskiego) w opresywny, narzucony im antywolnościowy i antydemokratyczny system, w którym każdy na swój sposób musiał szukać szans na przetrwanie. Innymi słowy, na wspomnianą perspektywę historyczną nałożył się kontekst współczesny wynikający z doświadczenia egzystencjalnego, doświadczenia bytowania w rzeczywistości wyrastającej niejako z tego samego projektu ideowego i ideologicznego, który przyniósł zbliżone, choć bynajmniej nie analogiczne, owoce. Do ich opisu mogły wytworzyć się podobne schematy językowe, konstrukcje składniowe czy – bazująca na pokrewieństwie obu języków – leksyka. Zwłaszcza ta druga okoliczność sprawiała, iż świat przedstawiony radzieckich komedii poodwilżowych interferował (mógł interferować) ze świadomością i wrażliwością polskiego odbiorcy, co wyznaczało kierunek autorom tłumaczącym na język polski rosyjskie dialogi. To było swoistym kluczem także do warstwy idiomatycznej języka rosyjskiego.

Tego rodzaju przesłanki przesądziły o wyborze jako przedmiotu analizy empirycznej utworów radzieckiej komedii poodwilżowej, nurtu zamykającego się, jak już nadmieniono, między cenzurami 1956 a 1991 roku. Obok filmów ideowo obojętnych, nastawionych na czystą rozrywkę istniał w nich także nurt krytyczny wobec rzeczywistości społecznej, ograniczany w swoich realizacjach względami cenzuralnymi. W tendencję tę wpisywał się m.in. L. Gajdaj. Wybrane elementy jego twórczości zostały poddane analizie empirycznej w pracy i posłużyły do sformułowania wniosków i uogólnień.

W tym samym czasie istniała też dosyć heterogeniczna polska twórczość komediowa, w której także wyodrębnił się wyraźnie nurt krytyki nie tylko społecznej, ale także antysystemowej. Za jej głównego przedstawiciela jest uważany Stanisław Bareja. Polscy twórcy zmagali się z ograniczeniami cenzuralnymi, ale stopniowo ulegały one łagodzeniu, czego kulminacją przypadła na okres tzw. festiwalu Solidarności, tj. na lata 1980–1981.

W polskich warunkach zdarzały się przypadki eliminowania z obiegu utworów uznanych za zdecydowanie niecenzuralne. To przypadek komedii Jacka Butrymowicza *Kwiat paproci*, która premierę miała w 2009 roku, gdy kontekst, który pozwalałby jej wybrzmieć, przestał istnieć. Casus ten, *mutatis mutandis*, przypomina perypetie L. Gajdaja z debiutanckim *Narzęczonym z tamtego świata*.

Założono w związku z tym, iż polski odbiorca mógł z łatwością odnajdywać się w świecie radzieckich komedii poodwilżowych, a trafne tłumaczenie list dialogowych mogło w tym efektywnie pomóc. Bez większego wysiłku (uwzględnić należy problem pokoleniowy, o którym niżej), powinien znajdować w nich podobieństwa do własnego doświadczenia opisywanego za pomocą podobnej siatki pojęciowej, reminiscencji mogących potencjalnie objawiać się już na poziomie semantyczno-leksykalnym. Innymi słowy, łatwiej niż na podstawie radzieckiej komedii ekscentrycznej można było przy wykorzystaniu komedii poodwilżowych zidentyfikować porozumienie międzykulturowe między radzieckim, praktycznie głównie rosyjskim, a polskim odbiorcą. Dotyczy to nie tylko poziomu kodu językowego, ale także pozawerbalnego („bezgłównego języka”), symbolicznego oraz sytuacyjnego. Tłumacze rosyjskich list dialogowych posiadający wiedzę o istnieniu tego rodzaju potencjału polsko-rosyjskiego rosyjsko-polskiego dialogu kulturowego mogli ją świadomie wykorzystywać w ich tłumaczeniu.

Badania powinny pozwolić ujawnić zarówno posiadanie wskazanej wiedzy i świadomości, jak i ich praktyczne wykorzystanie w pracy translatorskiej. Od tego bowiem zależy efekt: dosłowność albo ekwiwalentność w odzwierciedleniu efektu komicznego, a więc także ważna jest ocena kompetencji tłumacza do oddania w tłumaczeniu wartości oryginału i oddania intencji autora, jego zdolności do nadania tłumaczeniu rangi aktu komunikacji międzykulturowej.

1.2. Cele przeprowadzanych badań

W omawianym projekcie badawczym w centrum zainteresowania pozostaje mechanizm komizmu w radzieckich komediach podwilżowych, w szczególności zaś – ich warstwa językowa. Język występuje w takim ujęciu jako narzędzie transferu komunikatu od nadawcy pierwotnego (twórca komedii) do odbiorcy wtórnego, końcowego (polskiego widza), translacja zaś – jako medium dialogu i porozumienia międzykulturowego.

Przyjęto w związku tym następujące cele badań:

- 1) poznawczy – uzyskanie wiedzy teoretycznej i empirycznej na temat:
 - a) ekwiwalentności odzwierciedlenia efektu komizmu słownego założonego przez twórców radzieckich komedii podwilżowych u polskiego odbiorcy poprzez zabiegi translatorskie autorów tłumaczeń warstwy dialogowej tych utworów z języka rosyjskiego na język polski,
 - b) zastosowania w tym celu środków wyrazu,
 - c) roli mechanizmu rosyjsko-polskiej i polsko-rosyjskiej komunikacji kulturowej w osiągnięciu efektu ekwiwalentności;
- 2) eksplanacyjny – wyjaśnienie wpływu tłumaczenia list dialogowych radzieckich komedii odwilżowych na adekwatność odbioru przekazu nadawcy pierwotnego przez odbiorcę wtórnego;
- 3) aplikacyjny – przygotowanie opracowania systematyzującego uzyskaną wiedzę teoretyczną i empiryczną w zakresie objętym tematem badań oraz zwiększenie dotychczasowego stanu wiedzy w tym obszarze.

1.3. Podstawowe pytania i założenia badawcze

Na potrzeby badań przyjęto następującą hipotezę:

Autorzy tłumaczeń na język polski rosyjskich list dialogowych wybranych scen z komedii L. Gajdaja *OY*, *BR* i *KB* na ogół trafnie odzwierciedlają humor zawarty w dialogach oraz wykorzystują w tym zakresie instrumenty dostępne na gruncie translatoryki oraz uwzględniają specyfikę tłumaczenia dla potrzeb filmu.

Sformułowano także problem główny i cztery problemy szczegółowe. Ich brzmienie jest następujące:

Problem główny:

Aspekty kulturowe i pokoleniowe jako główne problemy tłumaczenia i perspektywy odbioru przekładów elementów komiczno-satyrycznych L. Gajdaja przez polskich widzów.

Problemy szczegółowe:

- Jakie typy humoru występują w analizowanych komediach L. Gajdaja i jakie obszary rzeczywistości realnej są jego źródłem?
- Jakie środki wyrazu w analizowanych komediach stosuje rosyjski reżyser w celu uzyskania efektu komediowego?
- Jaka jest specyfika języka analizowanych komedii?
- W jakim stopniu polskie tłumaczenie list dialogowych wybranych komedii L. Gajdaja odzwierciedla komizm oryginału?

1.4. Metody i techniki badań

Przeprowadzone badania obejmowały materiał literaturowy oraz empiryczny. Do analizy badań pierwszego zastosowano metodę niereaktywnego gromadzenia danych, której istotą jest to, iż badacz nie ingeruje w badaną rzeczywistość, ale wydobywa z niej interesujące dane zastane. Obejmuje ona między innymi analizę treści wytworów społecznych, takich jak książki, piosenki, przemówienia czy obrazy⁴⁶.

⁴⁶ E. Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, przeł. A. Kłoskowska-Dudzińska, PWN, Warszawa 2004, s. 341.

W badaniach własnych analizowano wybrane pod kątem podjętej problematyki pozycje literatury oraz zawartość prasy filmowej i serwisów internetowych wyspecjalizowanych w problematyce kina radzieckiego, w szczególności radzieckiej komedii poodwilżowej.

Materiał empiryczny badano metodą metaanalizy wybranych scen z komedii L. Gajdaja pod kątem ich komizmu, efektu komicznego oraz jego odzwierciedlenia w polskim tłumaczeniu. Protokół takiej metaanalizy obejmował następujące elementy:

- 1) zarys fabuły,
- 2) środki językowe,
- 3) tłumaczenie,
- 4) efekt humorystyczny.

1.5. Materiał empiryczny

Korpus tekstu obejmuje wybrane sceny z trzech komedii L. Gajdaja: *Operacja Y, czyli przypadki Szurika* (skrót: OY), *Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika* (skrót: KB) oraz *Brylantowa ręka* (skrót: BR). Wszystkie te komedie zostały przetłumaczone metodą *voice-over* i zarejestrowane na płytach DVD z serii *Klasyka kina radzieckiego*. Tłumacz nie został ujawniony. Należy zaznaczyć, że te same wersje są również dostępne w obiegu internetowym (stan na rok 2021-2022).

W zasobach internetu pojawiały się również amatorskie tłumaczenia L. Gajdaja. Należy zaznaczyć, że dotychczas wymienione komedie nie zostały zbadane pod kątem naukowym. Przyczyn takiego stanu rzeczy można doszukiwać się w kilku kwestiach: po pierwsze – gatunek komedii był błędnie uważany za lekki, niewymagający uwzględnienia różnych aspektów (kulturowych, lingwistycznych), po drugie – przeanalizowane komedie nie są zbyt popularne w Polsce i dlatego ciężko znaleźć naukowe opracowania i swobodny dostęp do profesjonalnych tłumaczeń. Natomiast amatorskie i komercyjne wersje (udostępnienia internetowe, seria DVD) świadczą o tym, iż określone grono widzów rozumie ukryty tekst dialogów i wyraża potrzebę owych tłumaczeń.

Wyniki analizy posłużyły do udzielenia odpowiedzi na pytania badawcze oraz sformułowania wniosków z badań i uogólnień.

CZĘŚĆ II. TŁO TEORETYCZNE

1. Humor w tłumaczeniu audiowizualnym jako przedmiot badań

1.1. Komizm, humor – trudności definicji

Według *Słownika języka polskiego* humor wiąże się ze „zdolnością dostrzegania zabawnych stron życia [...], przedstawieniem czegoś w zabawny sposób [...], ale również z chwilowym stanem usposobienia, dobrym nastrojem [...]”⁴⁷. Nauka zajmująca się ogólnorozumianym humorem, współcześnie zwana humorologią⁴⁸, czerpie z różnych obszarów np. językoznawstwa, kulturoznawstwa, psychologii, literaturoznawstwa, filozofii, a także od specjalistów marketingowych i kognitywistów.

Rozbieżność w terminologii dotyczącej humoru jest diametralna, a z uwagi na brak precyzyjnych granic terminologicznych w obrębie niniejszego opracowania nie stosuje się rozróżnienia między znaczeniem pojęć *humor* i *komizm*. Terminy te będą zatem stosowane wymienne.

Na gruncie polskim, w dziedzinie językoznawstwa, można wyróżnić m.in. Jana Stanisława Bystronia⁴⁹ zajmującego się zagadnieniami komizmu, jak również Bohdana Dziemidoka, który dokonał wyczerpującej klasyfikacji teorii i rodzajów komizmu⁵⁰.

Jak zauważa Danuta Buttler, badaczka dowcipu⁵¹, w przypadku zdefiniowania terminu *komizm* pojawia się problem wynikający z kompleksowego charakteru procesu komicznego⁵². Termin *komizm* uznaje się za nadrzędny wobec pojęcia *śmieszność*. Maria Gołaszewska definiuje pojęcie komizmu następująco: „to wielka zbitka pojęciowa, obejmująca zjawiska nie tylko nie przystające do siebie, ale nadto nieraz sprzeczne”⁵³. Dalej możemy przeczytać, że komizm to „wyspecjalizowana śmieszność, w której da się wyróżnić już bardziej szczegółowe, ujednoznaczniające rysy strukturalne jak: „poczucie

⁴⁷ *Humor, Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1998, s. 711.

⁴⁸ Termin *humorologia* wprowadzony przez Władysława Chłopickiego jako polski odpowiednik ang. humour studies, humour research. Zob. W. Chłopicki, *O humorze poważnie*, Polska Akademia Nauk, Kraków 1995, s. 4.

⁴⁹ J. S. Bystron, *Komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1960.

W powyższej książce temat komizmu słownego jest opisany na prawie 100 stronach.

⁵⁰ B. Dziemidok, *O komizmie*, Słowo, Gdańsk 2011.

⁵¹ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, PWN, Warszawa 2001.

⁵² D. Buttler, *Komizm, dowcip i teoria dowcipu językowego*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, z. 1., s. 35.

⁵³ M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 3.

bezpieczeństwa, dynamikę dziania się, przejawienie postawy optymistycznej”⁵⁴. Jak już wspomniano, u M. Gołaszewskiej obserwujemy postawę nadrzędności komizmu do śmieszności; śmieszność „obejmuje wszelkie zjawiska życia i sztuki, w których pojawia się moment śmiechu, humoru, lub na zasadzie inwersji (odwrotności) śmiechu złośliwego, o zabarwieniu tragicznym”⁵⁵. Poza tym autorka ta traktuje komizm jako założenie artystyczne, które przejawia się w gatunku teatralnym, jakim jest komedia. W jej pracy możemy również odnaleźć pojęcie komizmu istniejącego w różnych dziedzinach sztuki, także w filmie. Według badaczki główną funkcją filmu postrzeganego jako sztuka są doznania ludyczne, rozrywkowe. Dlatego też często zawiera śmieszność i komizm, który występuje na takim samym poziomie jak w przypadku literatury i teatru⁵⁶. Georg Wilhelm Hegel również traktował komizm jako pojęcie szersze i wyższe w stosunku do śmieszności. Próbował on przyporządkować komizm sztuce, a śmieszność – życiu⁵⁷.

Victor Raskin, autor *Semantic Mechanism of Humor*⁵⁸ bardzo szeroko rozumie termin humor, traktując go jako synonim *the funny, the ludicrous, the comic, the laughable*⁵⁹. V. Raskin nie tylko nie dokonuje podziału na humor, komizm i śmieszność, ale również nie uwzględnia satyry podczas badań kawałów politycznych⁶⁰.

W *Wielkim Słowniku Języka Polskiego PAN* odnajdujemy następujące definicje komizmu: 1) cecha czegoś wesołego 2) w literaturze, jako efekt uzyskany poprzez przedstawienie postaci, sytuacji, obyczajów w sposób budzący rozbawienie i śmiech u odbiorcy⁶¹, dodatkowo w *Słowniku Języka Polskiego PWN* spotykamy jeszcze jedną definicję komizmu: 3) efekt komiczny przedstawiony w utworze artystycznym, cecha rzeczy, sytuacji, osoby budząca wesołość⁶². Zgodnie ze *Słownikiem terminów literackich* komizm zaliczany jest do kategorii estetycznych i jest używany jako pojęcie nadrzędne

⁵⁴ Ibidem, s. 22.

⁵⁵ Ibidem, s. 21.

⁵⁶ Ibidem, s. 54.

⁵⁷ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 3, Warszawa 1967, s. 630-634

⁵⁸ Według V. Raskina jego książka pt. „*Semantic Mechanism of Humor. Studies in Linguistics and Philosophy*” 1985 jest najdawniejszą książką o humorze. Autor ironicznie stwierdza, że jako pierwszy napisał pracę językoznawczą z tego zakresu. Podkreśla również, że na konferencjach międzynarodowych w tematyce humoru przodują wystąpienia psychologów i socjologów, a językoznawcy są rzadko spotykani.

⁵⁹ T. Szczerbowski, op. cit., s. 218.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ *Komizm*, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=8803&ind=0&w_szukaj=komizm, (12.03.2022).

⁶² *Komizm*, *Słownik języka polskiego PWN*, red. Drabik L. [et al.], PWN, Warszawa 2010, s. 340.

w stosunku do humoru⁶³. Jak pisze Henri Bergson, komizm może być „albo wyrażony słowami, albo powołany do życia słowami”⁶⁴. Czyli może on przejawiać się w obrazie pewnego typu bohatera, jego zachowaniu (tj. komizm charakterów/postaci), a także być wykreowany poprzez zdarzenia i sytuacje losowe (tj. komizm sytuacji). Spotykamy się również z elementami komicznymi wytworzonymi poprzez język (tj. komizm słowny).

Oba pojęcia – *humor* i *komizm* – są wykorzystywane do przedstawienia czegoś i kogoś w sposób wywołujący śmiech. Terminy te nakładają się na siebie, co również powoduje trudność w jednoznacznym zdefiniowaniu wyrazów *humor* i *komizm*. Jak zauważa Agata Rębkowska, na trudność zdefiniowania pojęcia humoru składa się kilka czynników. Po pierwsze, mimo że *humor* w różnych językach wywodzi się od jednego łacińskiego słowa, to pochodzą one z różnych systemów językowych. Ich obszar konotacyjny i łączliwość różnią się zatem od siebie. Badaczka wspomina również, że nawet w obszarze jednego języka powstają trudności w zdefiniowaniu humoru. Jako przykład podaje język polski, w którym słowo *humor* jest wieloznaczne, a świadczą o tym chociażby związki frazeologiczne, np. *szampański humor*, *mieć humory*, *tryskać humorem*, *humor z zeszytów szkolnych*⁶⁵.

Kolejną interesująca nas kwestią jest poczucie humoru, które potocznie jest rozumiane jako dobry nastrój. Mieczysław Szymczak uważa, że poczucie humoru jest „zdolnością dostrzegania rzeczy śmiesznych, zabawnych, wrażliwością na komizm”⁶⁶. Ponadto zdaniem M. Szymczaka, dobry humor to zdolność człowieka do dostrzegania „zabawnych stron życia, traktowanych zazwyczaj z wyrozumiałością i pobłażliwością”⁶⁷.

Poczucie humoru różni się między osobami i jest silnie uwarunkowane indywidualnymi doświadczeniami życiowymi, kulturą, wychowaniem i osobowością⁶⁸. Możemy przyjąć, że poczucie humoru to indywidualna zdolność do rozpoznawania, rozumienia i tworzenia humoru. Różnica w odczuwaniu humoru może wynikać z różnych czynników, takich jak kultura, doświadczenia życiowe, czy wychowanie. J.A. Thorson i

⁶³ *Komizm, Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński [et al.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 251.

⁶⁴ H. Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*, KR, Lwów 1902, s. 79.

⁶⁵ A. Rębkowska, *Humor w przekładzie audiowizualnym na przykładzie filmów Les Visiteurs i Bienvenue chez les Ch'tis i ich polskich wersji*, Universitas, Kraków 2016, s. 52.

⁶⁶ M. Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego* (t. 1-2), PWN, Warszawa 1998a, s. 690.

⁶⁷ M. Szymczak, *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa 1994, s. 758.

⁶⁸ M.T. Crawford, D.W. Gressley, *Humor in American, Chinese and Polish Print Advertising*, „Journal of Advertising” 1991, nr 20(2), s. 55-62.

F.C. Powell są zdania, że poczucie humoru jest tworem wieloaspektowym. Składa się z następującymi elementami: kreatywne zdolności do tworzenia humoru, skłonności do zabawy, umiejętność wykorzystywania humoru w sytuacjach społecznych, dostrzeganie i docenianie komizmu i umiejętność wykorzystywania humoru jako mechanizmu zaradczego. Powyższe elementy pokazują, że termin poczucie humoru jest szerokie w rozumieniu i nie ogranicza się do jednej, zwięzłej definicji⁶⁹.

Poczucie humoru ma istotny wpływ na możliwości recepcji tłumaczenia humoru. Przekład humoru jest złożonym zadaniem, które wymaga uwzględnienia różnic kulturowych, językowych i kontekstowych. Humor jest silnie zakorzeniony w kulturze i języku, co oznacza, że żarty, dowcipy, gry słowne mogą być specyficzne dla danej społeczności i trudne do przekazania w innym języku. Każdy ma inny poziom poczucia humoru i to również wpłynie na ostateczne odebranie efektu komicznego przed odbiorcą przekładu.

W swoich wywodach B. Dziemidok podkreśla, że do tej pory nikt nie zdołał podać jednej i pełnej definicji komizmu, która uwzględniałaby wszystkie jego formy. Powodem jest wielopłaszczyznowość komizmu i bogatość jego form⁷⁰. Termin *humor*, zgodnie z stwierdzeniem badacza, można rozpatrywać w dwóch znaczeniach: wąskim i szerszym.

Szersze znaczenie stosuje się w sytuacji, gdy pojęcie *humor* używamy naprzemiennie z terminem *komizm*. Marie Collins-Swabey przyznaje, że często zdarza jej się stosować słowo *humorysta* dla oznaczenia twórcy komizmu w szerszym znaczeniu, tj. *klaun, komik, kpiarz* itd. Są również badacze, którzy słowa *humor* używają w węższym znaczeniu, czyli w znaczeniu pewnej formy komizmu, np. Jan Trzynadłowski pisze, że „humor to nasz podmiotowy sposób odczuwania zjawisk komicznych”⁷¹, również Leonid Timofiejew⁷², Juri Boriew⁷³ uznają humor za główną, obok satyry, formę komizmu, z kolei M. Collins-Swabey zamieszcza humor obok takich form komizmu, jak satyra, ironia. Dalej za B. Dziemidok czytamy, że słowo *humor* łączy się również z „postawą

⁶⁹ J.A. Thorson, F.C. Powell, *Relationships of death anxiety and sense of humor*, „Psychological Reports” 1993, 72(3).

⁷⁰ B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 57.

⁷¹ J. Trzynadłowski, *Komizm*, „Prace Polonistyczne” 1952, t. 10, s. 379.

⁷² L. Timofiejew, *Teoria literatury, Osnowy nauki o literaturze*, Gosudarstwennoje uczebno-pedagogiczeskoje izdatielstwo Ministerstwa Proswieszczenia RSFSR, Moskwa 1948, s. 82.

⁷³ J. Boriew, *Komiczeskoje ili o tom, kak smiech kaznit niesowierszenstwo mira, ocziszczajet i obnowlajet czelowiekai utwierdzajet radost bytija*, Iskustwo, Moskwa 1970, s. 23.

estetyczną i poglądem na świat oraz formą twórczości (humorystyka), która jest ich wyrazem. Bardzo istotnym składnikiem tej ostatniej jest komizm”⁷⁴.

Autorka rozprawy doktorskiej poprzez humor rozumie zjawisko, które obejmuje różnorodne formy zabawnych, niekonwencjonalnych, także ironiczných wrażeń, które wywołują uśmiech, śmiech lub poczucie przyjemności u osób, które je odbierają. Jest to pewien sposób komunikacji, który polega na wywoływaniu pozytywnych emocji poprzez użycie dowcipu, żartów, paradoksów, gier słownych, absurdów, czy ironii.

Humor jest wielowymiarowy i może być rozumiany i wykorzystywany na różne sposoby. Może pełnić funkcje społeczne, jak łamanie napięcia, tworzenie więzi między ludźmi, czy krytyka społeczna. Może również służyć jako narzędzie komunikacji, rozrywki i relaksu.

Ważne jest, że poczucie humoru różni się między osobami i kulturami. To, co jest śmieszne dla jednej osoby, może nie być śmieszne dla innej. Poczucie humoru jest często uwarunkowane przez indywidualne preferencje, doświadczenia życiowe, kulturę, kontekst społeczny i wiele innych czynników. Podsumowując, humor jest zjawiskiem, które ma na celu wywołanie uśmiechu, śmiechu i przyjemności poprzez wykorzystanie różnych form zabawnego przekazu.

1.2. Teoretyczne postulaty dotyczące tłumaczenia humoru. Trudności przekładowe humoru

Traktowanie komizmu w kategoriach kulturowych, subiektywizm interpretacji humoru, a także obfitość środków językowych i pozajęzykowych służących do budowania komizmu stwarzają powody do postrzegania komizmu jako zjawiska pracochłonnego i trudnego w procesie przekładu. Opinie praktyków i teoretyków tłumaczenia na temat przekładalności komizmu są wyraźnie podzielone. Pierwsza grupa opowiada się za zdaniem, że komizm należy do kategorii nieprzekładalnych (m.in. Roman Jakobson⁷⁵ czy Krzysztof Lipiński⁷⁶), z kolei druga część naukowców wyraża

⁷⁴ B. Dziemidok, *O głównych...*, op. cit., s. 68.

⁷⁵ R. Jakobson, *On linguistic aspects of translation*, https://www.academia.edu/26570349/Jakobson_Roman_1959_On_Linguistic_Aspects_of_Translation, (dostęp 12.06.2022).

⁷⁶ K. Lipiński, *Vademecum tłumacza*, Wydawnictwo Idea, Kraków 2004, s. 173.

pogląd o możliwości tłumaczenia zjawisk komicznych, zaznaczając jednak, że jest to proces szczególnie trudny (m.in. Piotr Fast^{77,78}, Aleksandra Budrewicz-Beratan⁷⁹).

Jak zauważa Jeroen Vandaele, nie ma jednej prawidłowej recepty na tłumaczenie humoru, gdyż zależy on m.in. od predyspozycji tłumacza i wiedzy potencjalnego widza⁸⁰. Zgodnie z argumentami badacza recepcja humoru ma charakter indywidualny, a transfer humoru na drugi język zależy również od poczucia humoru tłumacza. Bywa, że humor może zostać uznany przez tłumacza za mało zabawny, co postawia go przed decyzją, czy tłumaczyć „średniej” jakości humor, czy sięgnąć po inne środki i dążyć do maksymalnie humorystycznego efektu.

Należy wziąć pod uwagę, że jest to tłumaczenie humoru, w którego przypadku niedopuszczalne jest tłumaczenie dosłowne. Tłumaczenie elementów komicznych powinno być rozpatrywane w kategoriach ekwiwalencji dynamicznej (funkcjonalnej) polegającej na oddaniu tej samej funkcji w przekładzie, jaką pełni także w tekście oryginału⁸¹.

Przeprowadzone dotychczas klasyfikacje i badania na temat trudności związanych z tłumaczeniem humoru doprowadziły do wniosku, że stopień trudności zmienia się, jak pisze A. Rębkowska⁸², w zależności od rodzaju tekstu humorystycznego.

J. Vandaele wyróżnia trzy grupy, które są źródłem trudności tłumaczeniowych elementów humorystycznych. Pierwszą grupę stanowią związki między językiem a kulturą. Mowa o problemach związanych z denotatem, gdy np. niektóre elementy

⁷⁷ P. Fast, *O granicach przekładalności*, [w:] P. Fast (red.), *Przekład artystyczny*, Katowice 1991, s. 19–27.

⁷⁸ P. Fast omawiał kwestię nieprzekładalności w swoim artykule „O granicach nieprzekładalności”, w którym analizował idee Eugenio-Coseriu. Zgodnie z tymi teoriami, celem przekładu jest oddanie rzeczywistego stanu istniejącego poza samym językiem, jak również hipotezę Saphira-Worfa, zgodnie z którą percepcja rzeczywistości i ukształtowanie na tej podstawie obrazu świata są w pełni zależne od struktury języka. W rezultacie, przekład tekstu z jednego języka na drugi nie jest możliwy, ponieważ opierają się one na różnych wizjach świata.

P. Fast zaprzecza tym poglądom, pisząc, że przetłumaczyć można wszystko, jednak „niekoniecznie i nie zawsze rezultat można określić jako ekwiwalent tekstu oryginalnego w więcej niż jednym aspekcie jego struktury” Zob. P. Fast, *O granicach przekładalności. Przekład artystyczny t. 1: Problemy teorii i krytyki*. red. Piotr Fast. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1991, s. 20.

⁷⁹ A. Budrewicz-Beratan, 2008), *Śmiech po polsku. Problemy humoru w przekładach Charlesa Dickensa*, [w:] „Napis: Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, tom 14, Warszawa 2008, s. 369–385.

⁸⁰ J. Vandaele, *Introduction. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means*, “The Translator” 2002, no. 8(2), p. 150.

⁸¹ Ibidem, s. 151.

⁸² A. Rębkowska, *Humor w badaniach nad przekładem*, “Acta Universitatis Wratislaviensis” 2016, nr 3720 Romanica Wratislaviensia LXIII, s. 157.

kulturowe oryginału mogą nie istnieć w kulturze przekładu, a także programach na płaszczyźnie konotatywnej, np. znaczenia rozumiane wyłącznie przez członków konkretnej kultury. Druga grupa to warianty społeczne języka, np. dialekt, socjolekt itd. Trzecia grupa dokonuje się na gruncie metajęzykowym, gdy znaki zostają wypowiedziane nie tylko ze względu na treść, lecz także – na formę⁸³.

O trudnościach tłumaczenia humoru w tekstach audiowizualnych pisał również Patrick Zabalbeascoa. Badacz szczegółowo opisuje aspekty, które tłumacz powinien wziąć pod uwagę w procesie tłumaczenia humoru i które mogą stanowić potencjalny problem tłumacza. Jednym z nich jest intencjonalność dowcipu. Tłumacz powinien zastanowić się, czy dany dowcip jest celowym działaniem twórcy tekstu oryginalnego, czy efektem ubocznym oraz czy był świadomie przemyślany, czy spontaniczny. We wszystkich przypadkach może wiązać się to z dodatkowymi trudnościami w trakcie tłumaczenia, np. dowcip utworzony z premedytacją i przemyślany może zawierać głębokie opisy, których tłumaczenie będzie wymagać dodatkowych kompetencji i czasu tłumacza. P. Zabalbeascoa zwraca uwagę również na trudność tłumaczenia humoru powstałego wskutek połączenia humoru werbalnego i niewerbalnego. Za każdym razem musi on ocenić, jaką funkcję dany humor pełni w oryginale i na tej podstawie dokonać tłumaczenia. Często w tym przypadku dochodzi do wyrównania elementów humorystycznych związanych z daną kulturą za pomocą płaszczyzny werbalnej, gdyż pewne straty znaczeniowe mogłyby zakłócić komunikat. W procesie tłumaczenia ważnym i zarazem trudnym etapem jest wybór strategii tłumaczeniowych. Tłumacz musi mieć na uwadze, że odmienne gatunki wymagają humoru różnej rangi, np. w komedii elementy humorystyczne są kluczowe. Dodatkowo do zadań tłumacza należy wliczyć konsekwencje powstałe wskutek usunięcia humoru z tekstu przekładu bądź zastosowania go na bardzo wysokim poziomie.

Podsumowując, tłumacz ma wiele możliwości podczas tłumaczenia humoru. Pierwszą z nich jest zastosowanie identyczności⁸⁴, drugą – „oddanie dowcipu oryginału za pomocą dowcipu tego samego typu, choć zasadniczo nie takim samym, lub dowcipem innego rodzaju”⁸⁵. Kolejna możliwość zaś bazuje na kompensacji dowcipu za pomocą

⁸³ J. Vandaele, *Si sérieux s'abstenir. Le discours sur l'humour traduit*, "Target" 2001, no. 13(1), p. 34-37.

⁸⁴ Identyczność w tym wypadku oznacza zastosowanie humoru tego samego typu. W tym przypadku ten sam element musi być obecny w kulturze wyjściowej i docelowej. Ponadto, jest on odbierany humorystycznie w obu kulturach na tym samym poziomie.

innych środków językowych, np. porównania. Do ostatniej grupy P. Zabalbeascoa zalicza wszystkie inne sposoby, np. przekazanie dowcipu w sposób niehumorystyczny, bezpośredni.

Humor nie wiąże się wyłącznie z gatunkiem komedii, lecz – jak zauważa P. Zabalbeascoa – można go spotkać także w innych, jak m.in. film przygodowy, kryminał, film fantasy, gdyż jest zjawiskiem powszechnym. Wyróżnił on kilka grup utworów⁸⁶ uwzględniających ważność humoru. Komedie, bo to o niej mowa, znalazła się w pierwszej grupie – to znaczy, że w tym gatunku humor odgrywa kluczową rolę⁸⁷. Podczas tłumaczenia komedii należy kierować się priorytetami (globalnymi i lokalnymi), które uznaje się za nadrzędne cele komunikatu, a także ograniczeniami – czyli wszystkimi przeszkodami, z którymi zmierza się podczas swojej pracy tłumacz⁸⁸. Do głównych cech w tłumaczeniu komedii zalicza:

„be popular, be funny, aim for immediate response (laughter), integrate the words of the translation with the other constituent parts of the audiovisual text, use language and structures appropriate to the channel of communication”⁸⁹.

Komedie przyciągają szeroką publiczność, więc logicznym staje się przywołanie cechy bycia popularnym. Komedie powinna spełniać funkcję rozrywkową, więc zasadnym jest zaproponowanie priorytetu bycia zabawnym oraz wywołania reakcji śmiechu. Na kolejne dwa priorytety składa się zasada, że film powstaje z elementów wizualnych i werbalnych, a także dobranie odpowiedniego zakresu środków językowych, aby móc wywołać efekt komiczny. Mówiąc o ograniczeniach, P. Zabalbeascoa miał na uwadze różnice w wiedzy ogólnej odbiorcy oryginału i przekładu, systemie wartości, kulturze (zwyczaje, tradycja, tematyka dowcipów w różnych kręgach kulturowych)⁹⁰.

T. Tomaszewicz dodaje, że „efekt humorystyczny może być naczelnym celem, do którego dąży reżyser (np. w komediach), a może być tylko jednym z elementów

⁸⁶ Pierwsza grupa: komedie filmowe, dowcipy. Druga: quizy telewizyjne, filmy z happy endem. Trzecia: humor jako narzędzie pedagogiczne w szkole. Czwarta: sceny dramatyczne np. w tragedii.

⁸⁷ P. Zabalbeascoa, *Factors in dubbing television comedy*, “Perspectives: Studies in Translatology” 1994, no. 2(1), p. 95.

⁸⁸ P. Zabalbeascoa, *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*, “The Translator” 1996, no. 2(2), p. 244.

⁸⁹ P. Zabalbeascoa, *Factors...*, op. cit., p. 96.

Tłum. własne: Bycie popularnym, zabawnym, dążenie do natychmiastowej reakcji [śmiechu], łączenie tłumaczenia z pozostałymi częściami produktu audiowizualnego, używanie właściwego języka i struktur dla kanału komunikacji.

⁹⁰ P. Zabalbeascoa, *Factors...*, op. cit., p. 96.

stylistyki danej produkcji filmowej”⁹¹. Warto pamiętać, że humor zawarty w utworach audiowizualnych jest jedynie potencjalnie humorystyczny. Jak podkreśla Martinez Sierra, reakcja odbiorców jest wyznacznikiem tego, czy funkcja humorystyczna komunikatu została zrealizowana⁹².

1.3. Tłumaczenie humoru w polskojęzycznej literaturze przekładoznawczej

Przegląd polskojęzycznej literatury dotyczącej humorologii można odnaleźć u Władysława Chłopickiego w takich pracach, jak *O humorze poważnie* i *Przegląd polskich badań nad humorem w filozofii, literaturze i językoznawstwie*.

Ze względu na charakter pracy przedmiotem zainteresowania jest jednak przegląd polskojęzycznej literatury przekładoznawczej poświęconej tłumaczeniu humoru w przekładzie audiowizualnym. Obecnie można stwierdzić, że na gruncie polskim monografie dotyczące tłumaczenia humoru są znikome. Jediną badaczką, która obiektem swoich badań poczyniła przekład humoru na podstawie materiału audiowizualnego we francusko-polskiej parze językowej, jest A. Rębkowska ze swoją monografią *Humor w przekładzie audiowizualnym: na przykładzie filmów Les Visiteurs i Bienvenue chez les Ch'tis i ich polskich wersji*⁹³.

Justyna Giczela-Pastwa i Paula Gorszczyńska zaznaczają, że pozostałe teksty dotyczące tłumaczenia humoru mają formę artykułów naukowych⁹⁴. Prace te zostały zebrane w dwóch seriach wydawniczych, tj. *Komizm a przekład*, red. P. Fast⁹⁵ i *Między oryginałem a przekładem. Poczucie humoru a przekład*, red. M. Filipowicz-Rudek⁹⁶.

Te dwa zbiory zawierają szereg artykułów dotyczących przekładu humoru zarówno w literaturze, jak i produkcjach audiowizualnych. Zbiory dzieli jedenaście lat, a – jak zauważają wspomniane badaczki –powodem może być nie tylko skomplikowana analiza przekładu humoru, lecz także „brak powszechnie akceptowanego fundamentu

⁹¹ T. Tomaszewicz, *Przekład audiowizualny*, PWN, Warszawa 2006, s. 191.

⁹² M.J.J. Sierra, *Dubbing or subtitling humour: does it really make any difference*, [in:] *Translating humour in audiovisual texts*, ed. D. Gian Luigi, F. Bianchi, A. De Laurentiis, Elisa P., Peter Lang, Bern 2014, p. 313.

⁹³ A. Rębkowska, op. cit.

⁹⁴ J. Giczela-Pastwa, P. Gorszczyńska, *Początki translatoryki humorologicznej? Humorystyczne elementy tekstualne w badaniach nad przekładem*, „Tekstualia” nr 4 (59) 2019, s. 119.

⁹⁵ *Komizm a przekład*, red. P. Fast, Śląsk, Katowice 1997.

⁹⁶ *Między oryginałem a przekładem XIII. Poczucie humoru a przekład*, red. M. Filipowicz-Rudek, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

teoretyczno-metodologicznego”⁹⁷. Oprócz dwóch wyżej wymienionych zbiorów artykuły nt. tłumaczenia humoru pojedynczo zamieszczane były na łamach czasopism naukowych np.

- A. Rzemkowska, *O tłumaczeniu komizmu językowego na przykładzie polskich przekładów gier językowych w Winnie-the-Pooh i The House at Pooh Corner A.A. Milne’a*⁹⁸;
- M. Zabrocka, *Emocje odzyskane w tłumaczeniu: o audiodeskrypcji artystycznej i przekładzie humoru*⁹⁹;
- K. Proczkowska, *Denotacja – humor – tabu*¹⁰⁰.

Abstrahując od zbiorów o charakterze przekładoznawczym, również w seriach naukowych o profilu językoznawczym i literaturoznawczym publikowano pojedyncze artykuły poświęcone humorowi w przekładzie m.in.:

- A. Brajerska-Mazur, *Jak tłumaczyć humor Carrolla?*¹⁰¹;
- K. Szewczyk, *Jak przekłada się komizm?*¹⁰²;
- M. Garcarz, *O granicy między przekładalnością a nieprzekładalnością powodów do „śmiechu”/„uśmiechu”*¹⁰³.

Jak wspomniano wcześniej, artykuły naukowe dotyczące tłumaczenia humoru są publikowane stosunkowo często, są one jednak rozproszone i dotyczą tylko małego wycinka problemu.

⁹⁷ J. Giczela-Pastwa, P. Gorszczyńska, op. cit., s. 119.

⁹⁸ A. Rzemkowska, *O tłumaczeniu komizmu językowego na przykładzie polskich przekładów gier językowych w Winnie-the-Pooh i The House at Pooh Corner A.A. Milne’a*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2005, nr 1, s. 75–84.

⁹⁹ M. Zabrocka, *Emocje odzyskane w tłumaczeniu: o audiodeskrypcji artystycznej i przekładzie humoru*, „Przekładaniec” 2017, nr 35, s. 107–127.

¹⁰⁰ K. Proczkowska, *Denotacja – humor – tabu*, „Między oryginałem a przekładem” XXV, Kraków 2019.

¹⁰¹ A. Brajerska-Mazur, *Jak tłumaczyć humor Carrolla?*, [w:] *Komizm historyczny*, „Prace Językoznawcze Instytutu Filologii Polskiej UKSW”, t. 8, red. A. Krasowska, T. Korpysz, UKSW, Warszawa 2016, s. 191–204.

¹⁰² K. Szewczyk, *Jak przekłada się komizm?*, „Polonistyka” 2000, nr 6, s. 363–369.

¹⁰³ M. Garcarz, *O granicy między przekładalnością a nieprzekładalnością powodów do „śmiechu”/„uśmiechu”*, „Sławistyka” 2010, nr 11, s. 188–194.

2. Leonid Gajdaj jako twórca komedii filmowych

2.1. Radziecka komedia podwilżowa – rys historyczny

Radziecka komedia podwilżowa to heterogeniczny nurt w kinie radzieckim obejmujący lata od 1956 roku (przyjmowanego jako rzeczywisty początek „odwilży” i definitywnego odejścia od stalinizmu) aż do upadku ZSRR. W nawiązaniu, głównie, do periodyzacji historii kina radzieckiego zaproponowanego przez Margaritę Nadel-Czerwińską¹⁰⁴ okres ten podzielono na trzy podokresy, wyodrębnione według kryterium kolejnych politycznych zwrotów po 1956 roku:

- 1) 1956–1968 („odwilż”),
- 2) 1968–1986 („Breżniewowski zastój”),
- 3) 1986–1991 („Gorbaczowowska odnowa”).

Postalinowska odwilż spowodowała liberalizację cenzury oraz poszerzenie wątków podejmowanych w działalności kulturalnej, głównie o krytykę biurokracji, jako zjawiska najbardziej dolegliwego dla społeczeństwa radzieckiego na drodze do budowy ustroju sprawiedliwości społecznej¹⁰⁵. Z czasem obiektem – aluzyjnej, zawoalowanej ze względu na wspomniane ograniczenia cenzuralne – krytyki stały się inne negatywne zjawiska społeczne, jak bumelanctwo, niska kultura życia codziennego, a także rozdział między przekazem oficjalnym a praktykami społecznymi występującymi na co dzień. Krytyki antysystemowej w radzieckiej komedii podwilżowej raczej nie podejmowano, choć próby takie pojawiły się – o czym będzie jeszcze mowa w niniejszej pracy – w okresie „Gorbaczowowskiej odnowy”.

Historię radzieckiej komedii podwilżowej tworzyli, obok pozostającego w centrum zainteresowania w niniejszej pracy L. Gajdaja, tacy twórcy jak E. Riazanow (*Карнавальная ночь – Noc sylwestrowa; Берегись автомобиля – Złodziej samochodów*), G. Danielija (*Афоня – Afonia; Кин-дза-дза! – Kin-dza-dza!*) czy A. Sieryj (*Джентльмены удачи – Hełm Aleksandra Macedońskiego*). W nurt komediowy wpisują się także niektóre utwory twórców kojarzonych z dokonaniem o innym charakterze. W tym kontekście warto zwrócić uwagę zwłaszcza na *გიორგობიშვილი*, (*Giorgobistwe*

¹⁰⁴ M. Nadel-Czerwińska, op. cit.

¹⁰⁵ M. Cybulski, *Biurokracja i biurokraci w radzieckiej komedii filmowej*, „Conversatoria Litteraria” 2019, nr 13, s. 164.

– *Cierpkie wino*) O. Ioselianiego i *Печки –лавочки (Pogwarki)* W. Szukszyna. Wspomnieć także warto o komedii *Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён (Witajcie – wstęp wzbroniony)* E. Klimowa, najbardziej znanego z dramatu wojennego *Иди и смотри (Idź i patrz)*.

Dwaj twórcy byli aktywni twórczo i pozostali wierni formie komediowej przez cały analizowany okres: L. Gajdaj i E. Riazanow. Obaj jednak podążali własną drogą. O ile cała twórczość L. Gajdaja mieści się w formule komedii ekscentrycznej z akcentami ostrożnej krytyki społecznej, to E. Riazanow hołdował w zasadzie – wyjąwszy przypadek utworu *Невероятные приключения итальянцев в России (Niezwykłe przygody Włochów w Rosji)* – poetyce realistycznej, a przedmiotem jego zainteresowania byli zwykli ludzie, uwikłani w codzienność, która była źródłem komizmu, ale też gorzkiej refleksji na temat rzeczywistości i ludzkiej kondycji. Komizm u niego był zatem budowany zupełnie innymi środkami niż u L. Gajdaja. Utwory obu cieszyły się ogromnym powodzeniem u widzów, lecz miały inną grupę docelową.

Szczególą pozycję w radzieckiej komedii poodwilżowej zajmuje E. Riazanow: jego dwa utwory tworzą ramy chronologiczne interesującego nas nurtu. Pierwszy z nich – *Noc sylwestrowa* z 1956 roku – to utwór, który zapoczątkował cały nurt komedii poodwilżowej, a więc przełomowy tak w wymiarze symbolicznym, artystycznym, jak i ideowym. Traktowano go nie tylko jako dzieło przełomowe, ale i w swej konstrukcji formalnej, sposobie prowadzenia narracji oraz ograniczonym krytycyzmie wobec radzieckiej rzeczywistości społecznej za reprezentatywne dla całego nurtu radzieckiej komedii poodwilżowej¹⁰⁶. W sposób lekki, zabawny, w konwencji komedii muzycznej, film ten opowiada historię sporu w pewnym domu kultury o to, jaki program wybrać na zbliżającą się noc sylwestrową. Jak zwykle w rzeczywistości radzieckiej zebrał się „aktyw”, na którym młodzi forsowali program całkowicie rozrywkowy, złożony z beztroskich piosenek, skeczy i występów artystów cyrkowych, podczas gdy dyrektor Ogurcew upierał się przy programie edukacyjnym z prelekcjami, nasycony napuszoną symboliką i treściami wychowawczymi. Młodzi nie walczą stanowczo o swoje racje, ale podczas zabawy sylwestrowej przeprowadzają swój zamysł i zdobywają w ten sposób

¹⁰⁶ I. Bikkulowa, „Komizm w kultowej radzieckiej komedii filmowej epoki „odwilży” *Noc sylwestrowa (1956) Eldara Riazanowa*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2017, nr 4, s. 183–192; R. Jurieniew, *Historia filmu radzieckiego*, przeł. I. Nomańczuk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 185.

aplauz publiczności. Podwładni Ogurcewa bynajmniej nie wypowiadają mu posłuszeństwa, ale zarazem chcą być z publicznością. To zachowanie zgodne z toposem podwójnej lojalności będzie się przewijało przez cały nurt radzieckiej komedii poodwilżowej. Postawę tę przyjmowali także twórcy, którzy w różny sposób, ale zawsze w granicach, na jakie zezwalała cenzura, mimkrę piętnowali, skutkiem czego przesłanie ich utworów było co najwyżej satyryczne, prawie nigdy otwarcie krytyczne. Utrzymanie się w tym „reżimie mentalnym” było warunkiem zachowania możliwości tworzenia.

Nurt poodwilżowej komedii symbolicznie zamyka komedia E. Riazanowa *Niebiosa obiecane* – jeden z ostatnich filmów wprowadzonych na ekrany przed upadkiem ZSRR. O ile *Noc Sylwestrowa* niosła nadzieję na zmianę systemu, uczynienia go bardziej ludzkim, tyle *Niebiosa obiecane* jest przygnębiającą, choć nie pozbawioną elementów groteskowych, komizmu słownego czy sytuacyjnego alegorią jego upadku demaskującą wielkie oszustwo, na którym system ten był ufundowany. Jest bowiem opowieścią o wyrzutekach zgromadzonych na wysypisku śmieci omamionych obietnicą przeniesienia do lepszego świata. W ostatnim ujęciu „pociąg do nieba” unosi się nad rozświetlonym w dole miastem, które zdają się zostawiać za sobą. Ujęcie to poprzedza jednak salwa z potężnych dział skierowanych w stronę wysypiska. Zrównują one – jak pisze Przebinda – „ziemią świętą górę nędzarzy pod dache dla «nowych Rosjan»¹⁰⁷. W ten sposób jeden system opresji zastąpił drugi. E. Riazanow nie mógł wiedzieć, co wydarzy się potem, ale wiedząc, co się zdarzyło, można wyrazić szczerzy podziw dla profetyzmu jednego z jego najważniejszych dzieł.

W *Niebiosach obiecanych* E. Riazanow przemówił tonem młodego gniewnego, otwarcie uderzył w system, który – jeszcze zamieniając się w ruinę – prowadzi do nieszczęść i upodlenia. Przed nim zrobił to z taką siłą, choć przy użyciu środków metaforycznych, praktycznie tylko jeden radziecki twórca pochodzący z Gruzji Georgij Danelija w filmie *Kin-Dza-Dza!*. Pod konwencją filmu z gatunku science fiction kryje się w istocie, jak pisze Sebastian Chosiński:

bardzo gorzka komedia science fiction, która tak naprawdę opowiada o Związku Radzieckim epoki Leonida Breżniewa. Wszak akcja rozgrywa się w świecie rządzonym totalitarnie. w państwie, którego władze są przekonane o własnej potędze, ale które tak naprawdę czas świetności ma dawno za sobą. Rozwój

¹⁰⁷ G. Przebinda, J. Smaga, *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku: leksykon*, Znak, Kraków 2000, s. 240.

technologiczny, jaki się ewidentnie dokonał, został zmarnotrawiony. Pliuk to dyktatura w fazie schyłkowej, tuż przed upadkiem. To beczka prochu, czekająca jedynie na iskrę, jaka wzniesie wybuch. To iskrą może stać się pojawienie na planecie dwóch obcych, na przykład przybyszów z Ziemi. Którzy wprawdzie wcale nie palą się do tego, aby zostać bohaterami-rewolucjonistami, ale których irytuje społeczna niesprawiedliwość. Zbyt dużo mają jej na co dzień w swojej ojczyźnie, by potrafili przechodzić obojętnie obok niegodziwości gdzie indziej¹⁰⁸.

W ten sposób rzeczywistości radzieckiej w komediach powstałych po 1956 roku nikt nie opisywał. *Kin-Dza-Dza!* to w istocie gorzkie rozliczenie z utopią, próba realizacji której zakończyła się katastrofą na miarę poplątania języków przy wznoszeniu wieży Babel. E. Riaznow w *Niebiosach obiecanych* ostatecznie system ten zdemaskował i skompromitował. L. Gajdaj, jak będzie jeszcze mowa nieco dalej, podjął próbę krytyki antysystemowej na początku swojej kariery w filmie *Женух с моего двора* (*Narzeczony z tamtego świata*). Pod znakiem zapytania postawił w ten sposób nieomal swoją dalszą karierę reżyserską. Krytycyzmu wobec radzieckiej rzeczywistości się nie wyżył, ale prezentował go w ramach wyznaczonych przez cenzurę.

2.2. Leonid Gajdaj – podstawowe informacje biograficzne

W rosyjskim i radzieckim kinie jest wielu utalentowanych reżyserów, którym – każdemu w określonym czasie – przypisać można kluczową rolę. W czasach stagnacji, tj. w czasach od momentu dojścia do władzy Leonida Breżniewa w połowie lat 60. aż do początku pierestrojki, początkiem lat 80. XX wieku nieoczekiwanie pojawił się L. Gajdaj – specjalista twórczości komediowej. Wyreżyserował 22 filmy, w tym 17 pełnometrażowych¹⁰⁹. Wiele z nich, jak np. *Brylantowa ręka*, *Operacja Y, czyli przypadek Szurika*, czy *Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika*, krytycy filmowi określają mianem kultowych. Aż 12 jego utworów znalazło się na liście najbardziej kasowych radzieckich filmów¹¹⁰.

¹⁰⁸ S. Chosiński, *Klasyka kina radzieckiego: „Ku” czy nie „ku”?* – oto jest pytanie (Georgij Danielija „Kin-dza-dza!” - recenzja), 2022, <https://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=28966> (dostęp: 03.05.2023).

¹⁰⁹ J. Bauman, R. Jurieniew, *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, 10-12.

¹¹⁰ A. Fiedorow, *Tysiacza i odin samyj kassowyj sowietskij film: mnenija kinokritikow i zritielej*, <https://ifap.ru/library/book615.pdf> (dostęp: 26.11.2021).

L. Gajdaj urodził się w 1923 roku w mieście Swobodny (Свободный) w obwodzie amurskim. Swoje dzieciństwo spędził jednak w Irkucku. Dorastał w rodzinie robotniczej, która nie miała nic wspólnego z produkcją filmową. Dzień przed wybuchem II wojny światowej ukończył szkołę kolejową, a następnie postanowił iść dobrowolnie na front. Ze względu na zbyt młody wiek nie dostał pozwolenia, i tym samym dostał pracę w Moskiewskim Teatrze Satyry, który w tym czasie został ewakuowany do Irkucka¹¹¹. L. Gajdaj od dzieciństwa kochał kino, a przede wszystkim filmy z udziałem wielkiego komika kina niemego – Charliego Chaplina. Z zachowanych źródeł wynika, że co niedzielę chodził do kina, a kiedy chciał go obejrzeć ponownie, chował się i w kolejnym seansie uczestniczył za darmo. Już jako pracownik teatru uczestniczył we wszystkich spektaklach, z zachwytem przyglądając się grze aktorów, przyglądał się z perspektywy widza, a twórcy¹¹².

W 1942 roku L. Gajdaj został wcielony do wojska. Uległ tam poważnemu wypadkowi i zwolniono go ze służby. W 1944 roku odesłano go do rodzinnego miasta. Po powrocie ponownie podjął pracę w teatrze. Zafascynowany sztuką teatralną ukończył w 1947 roku studia teatralne w Irkucku. Przez kilka kolejnych lat pracował jako aktor. Nie zamierzał jednak na tym poprzestać i podjął studia na wydziale reżyserii w Wszechrosyjskim Państwowym Uniwersytecie Kinematografii im. S.A. Gierasimowa (ВГИК)¹¹³. Po sześciu latach nauki znalazł zatrudnienie w studiu filmowym Mosfilm¹¹⁴.

Jako samodzielny reżyser L. Gajdaj zadebiutował w 1958 roku wspomnianym już wcześniej filmem – *Narzeczony z tamtego świata*. W komedii tej ostro skrytykował biurokratyczne absurdy i konformizm podniesiony do rangi akceptowanej ogólnie normy społecznej. Film ten (choć powstał w epoce odwilży) wywołał – jak pisze Marcin Cybulski – „wściekłość cenzury, przez co w rezultacie został okrojony do długości średniego metrażu i w ogóle utrudnił młodemu reżyserowi dalszą pracę filmowca”¹¹⁵. Jak twierdzi sam autor *Narzeczony z tamtego świata* to „antybiurokratyczna satyra”, w której

¹¹¹ E. I. Nowickij, *Leonid Gajdaj*, seria: *Żyźn' zamieczatielnych ludiej*, Mołodaja gwardija, Moskwa, 2017, s. 12–19.

¹¹² A. Pietrow, *Leonid Gajdaj — gienij komedii*, <http://leonid-gaidai.ru/> (dostęp: 15.03.2022).

¹¹³ K. Nowacki, *Z filmem radzieckim na ty*, Wojewódzki Zarząd Kin w Krakowie, Kraków 1972, s. 47.

¹¹⁴ M. Pupszewska, W. Iwanow, W. Cukierman, *Gajdaj Sowietckiego Sojuza*, Eksmo, Moskwa, 2002. s. 46.

¹¹⁵ M. Cybulski, *Tak różni – tak podobni: filmy Leonida Gajdaja i Stanisława Barei jako zwierciadło epoki*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2015, nr 12, s. 279–280; M. Cybulski *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, Wydawnictwo Naukowe GRADO, Toruń 2013, s. 74–75.

reżyser „wziął na cel absurdalny urząd KUKU istniejący zupełnie bez potrzeby i dosłownie tonący w stosach papierów, paragrafów i sztywno przestrzeganych, za to całkiem oderwanych od życia, przepisów”¹¹⁶. Nawet jak na poodwilżowe stosunki radzieckie zamierzenie twórcy okazało się zbyt daleko idące.

Takie potraktowanie debiutu postawiło pod znakiem zapytania dalszą karierę reżyserską L. Gajdaja. W ocenie cenzury posunął się on bowiem zbyt daleko w krytyce radzieckiej rzeczywistości, obnażył jej liczne absurdy i niedoskonałości. Granice krytyki społecznej w kinie radzieckim nadal wyznaczało kino przedodwilżowe, w którym krytyka ta była łagodna, a ponadto ukryta pod liryczno-muzycznym sztafażem¹¹⁷. L. Gajdaj zdecydował się na bezpośrednie uderzenie w rzeczywistość, czego konsekwencją było opóźnienie jego kariery reżyserskiej o kilka lat.

Po przejściach z cenzurą L. Gajdaj porzucił w dalszych utworach strategię demonstrowania postawy jawnie antysystemowej. Krytyki i satyry jednak nie porzucił. Aby była ona czytelna, sięgał po środki bardziej wysublimowane. Dopiero pojawienie się w 1961 roku na ekranach filmu *Пёс Барбос и необычный кросс* (*Pies Barbos i niezwykle cross*) otworzyło L. Gajdajowi drogę kariery jednego z najpopularniejszych reżyserów komedii radzieckiej.

2.3. Charakterystyka omawianych komedii. Zarys fabuły

Przed przystąpieniem do analizy wybranych komedii L. Gajdaja warto przyjrzeć się fabułom poszczególnych produkcji filmowych. Pomoże to uchwycić tematy, na których reżyser planował budować efekt humorystyczny. Niejednokrotnie będą to aspekty uznawane za zwykłe, codzienne, nad którymi nie warto się dłużej zastanawiać. Należy również zwrócić uwagę, że L. Gajdaj nie przyjął humoru językowego jako głównego zjawiska w swoich komediach. W większości scen bazuje on na humorze wielopłaszczyznowym, czyli pomieszeniu aspektu m.in. werbalnego z wizualnym.

a) Operacja Y, czyli przypadki Szurika (oryg. *Операция «Ы» и другие приключения Шурика*), 1965 r.

¹¹⁶ M. Cybulski, *Tak różni...*, op. cit., s. 279–280.

¹¹⁷ Ibidem.

W trzynowelowej komedii *Операция «Ы» и другие приключения Шурика* (*Operacja Y, czyli przypadki Szurika*)¹¹⁸ L. Gajdaj powrócił do krytyki społecznej. Każdy z epizodów zawiera duży ładunek dydaktyzmu, który jest – bez uszczerbku dla przesłania twórcy – neutralizowany dzięki groteskowemu chwytom i slapstickowemu montażowi. Wszystkie te epizody łączy postać tytułowego (granego przez Aleksandra Demianienkę) Szurika, nieco fajtłapowatego, ale skutecznie radzącego sobie w różnych sytuacjach studenta. Postać ta pojawia się także w kilku późniejszych komediach L. Gajdaja.

W pierwszym epizodzie *Напарник (Помощник)*, z którego zaczerpnięto materiał empiryczny, Szurik wdaje się w miejskim autobusie w awanturę z chuliganem Fiedią, który nie chce ustąpić miejsca ciężarnej kobiecie i szokuje nadto wszystkich aroganckim stylem bycia. Fiedia zostaje skazany na 15 dni aresztu administracyjnego z przymusem pracy na cele społeczne. Tam znów natrafia na Szurika, który dorabia sobie do stypendium: zostaje mu przydzielony do pomocy. W trakcie przerwy obiadowej dochodzi między nimi do konfliktu. Fiedia rusza w pogoń za Szurikiem, który ośmiesza go, a na koniec obezwładnia dostępnymi na budowie materiałami budowlanymi. Kulminacją jest „praca dydaktyczna” Szurika na Fiedii polegająca na przeprowadzeniu chłosty różgami. Następnego dnia Fiedia robi wszystko, aby nie trafić na budowę i nie spotkać Szurika. Na wieść, że ma przed sobą jeszcze czternaście takich spotkań, mdleje.

Widzów zjednywał sobie L. Gajdaj nie tylko efektownym, ale także efektywnym wykorzystaniem poetyki amerykańskiej komedii gagowej oraz tradycji radzieckiej komedii ekscentrycznej. Zdaniem M. Cybulskiego L. Gajdaj udowodnił przede wszystkim, że „bliska jest mu estetyka amerykańskiej komedii satyrycznej z lat 20. oraz tacy reżyserzy, jak Charlie Chaplin czy Buster Keaton, na których wzorował się jednak w sposób twórczy, a nie epigoński”¹¹⁹. L. Gajdaj niewątpliwie inspirował się tym gatunkiem komedii. W jego filmach także jest wiele gagów, pościgów i galopad, ale poziom humoru zdecydowanie wyróżnia na tle przeciętnej amerykańskiej produkcji slapstickowej. W zestawieniu z nią, jak pisze M. Cybulski, „humor Gajdaja jest inteligentny, wysublimowany, oparty na finezyjnej ironii i ciętej riposcie, nigdy na prymitywizmie czy wulgarności”¹²⁰. Cytowany badacz doszukuje się pewnych

¹¹⁸ W części empirycznej autorka pracy będzie posługiwać się skrótem utworzonym od tytułu komedii – tj. *Operacja Y, czyli przypadki Szurika* – skrót OY.

¹¹⁹ M. Cybulski, *Tak różni...*, op. cit., s. 280.

¹²⁰ Ibidem.

podobieństw komedii L. Gajdaja do komedii S. Barei, ale te „zaznaczają się o wiele słabiej – raczej w rozwiązaniach poszczególnych scen niż w całości, która ma charakter wyraźnie satyryczny z elementami absurdu czy wręcz surrealistycznej groteski”¹²¹. Oznacza to, iż L. Gajdaj dużą wagę przywiązywał do koherencji między treścią a formą, podczas gdy u S. Barei liczył się przede wszystkim satyryczny przekaz.

Nie tylko do śmiechu, ale także do podziwu dla pomysłowości reżysera skłaniają ujęcia szalonego rajdu wypełnionego pasażerami autobusu po ruchliwych ulicach Moskwy, kontrpunktowane ujęciami trwającej cały czas awantury między Fiedią a Szurikiem. W noweli *Напарник* w krzywym zwierciadle satyry L. Gajdaj pokazał dotkliwie społecznie zjawisko braku kultury dnia codziennego, której celnym, choć mocno skarykaturyzowanym, reprezentantem jest Fiedia. Lepszą część społeczeństwa, skutecznie per saldo radzącą sobie z impertynenckimi typami w rodzaju Fiedii, reprezentuje tu Szurik – przedstawiciel młodej, obiecującej inteligencji. Swym sprytem, ale przede wszystkim wyższością moralną, wzbudza u Fiedii nie tylko respekt, lecz i przestach. W ten sposób lepsza część społeczeństwa skutecznie narzuca wzorce postępowania tym, którzy próbują je ignorować, a omdlenie Fiedii na wieść, że przez kolejne dni będzie skazany na pomaganie Szurikowi, można odczytać jako wyraz lęku, że już dla takich arogantów zaczyna brakować miejsca w społeczeństwie i będzie się musiał – choć nie chce – zmienić na lepsze.

L. Gajdaj jednoznacznie stanął w ten sposób po stronie wartości prospołecznych reprezentowanych przez Szurika i przeciw aroganckim typom w rodzaju Fiedii. Zarazem jednak ukazuje to jako zjawisko realne, co oznacza, że z krytyki społecznej bynajmniej nie zrezygnował.

b) Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika (oryg. Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика), 1966 r.

Do istotnego, choć zasadniczo innego, problemu społecznego o konotacjach międzykulturowych odniósł się L. Gajdaj w komedii *Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика* (*Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika*)¹²². Utwór ten

¹²¹ Ibidem, s. 282.

¹²² W części empirycznej autorka pracy będzie posługiwać się skrótem utworzonym od tytułu komedii – tj. *Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika* – skrót KB.

jest swoistą kontynuacją przygód Szurika, znanego już z *OY*. Tym razem przeżywa on liczne perypetie na Kaukazie, dokąd udał się jako badacz folkloru, zbieracz bajek, legend, toastów, przemów weselnych itp. Podczas jednej z wypraw badawczych osioł odmawia Szurikowi kontynuowania podróży, a przypadkowo poznany Edik (kierowca szpitalnej ciężarówki) nie może uruchomić silnika. Z opresji wybawia ich Nina, która przyjechała odwiedzić rodzinę. Na co dzień jest nowoczesną, dynamiczną, niezależną studentką pedagogiki, działaczką Komsomołu i sportsmenką. Dla hołdujących jeszcze trybalistycznym atawizmom miejscowych mężczyzn jest jednak tylko atrakcyjną kandydatką na żonę, do czego będą próbowali ją zmusić zgodnie z tradycją poprzez porwanie. Tylko zdobycie żony siłą jest godne dumnego dzygita.

Ninę jako kandydatkę na żonę upatrzył sobie miejscowy partyjny notabl oraz Prezes Rejonowego Przedsiębiorstwa Gospodarki Komunalnej – Saachow. Dżabrailowi – wujowi Niny i jednocześnie kierowcy w firmie – Saachow oferuje 20 owiec i fińską łódzkę. Ponieważ oferta nie skutkuje, Saachow wynajmuje trzech (znanych już z epizodu trzeciego *OY*) opryszków Bęcwała, Tchórza i Bywalca, którzy uprowadzają Ninę do jego dachy. Uwalniają ją Szurik oraz kierowca Edik. Saachow został postawiony przed sądem i przykładowo ukarany. W ten sposób atawizmy plemienne, pokutujące w świadomości mieszkańców Kaukazu pod postacią między innymi romantycznych legend o nieskazitelnym, bohaterskim dzygicie, zostały skompromitowane.

Tego rodzaju „tradycje” stanowiły dla miejscowych notabli dogodne usprawiedliwienie do nadużyć, polegających na tworzeniu własnych „haremów” z uprowadzanych dziewcząt, przy jednoczesnej werbalnej akceptacji dla wartości nowoczesnych i piętnowaniu tychże „tradycji”. Problem ten, bynajmniej nie wymyślony, znalazł się w centrum zainteresowania twórcy. Fabułę swojej komedii L. Gajdaj oparł na prasowych doniesieniach o pewnym zakochanym dzygicie, który z miłości porwał dziewczynę, oraz na pogłoskach o „haremach” wysoko postawionych lokalnych działaczy partyjnych. Dla przedstawienia wynikającej stąd problematyki wybrał on konwencję zwariowanej komedii o zdecydowanie satyrycznym nastawieniu, tak wobec reliktyw myślenia plemiennego, jak i praktyk uprawianych pod ich przykrywką¹²³.

¹²³ D. Pieczorina, *Kawkazskaja plennica – kak sozdawali kinochit*, <http://web.archive.org/web/20171018063303/http://www.nashfilm.ru:80/sovietkino/369.html> (dostęp: 7.03.2023).

Efekt artystyczny, w zgodnej ocenie krytyków, przerósł *OY*. L. Gajdaj znów jednak napotkał przeszkody cenzuralne. Po pierwszym zamkniętym pokazie dla władz kinematografii przewodniczący Państwowego Komitetu Kinematografii ZSRR Aleksiej Romanow oskarżył twórców o antyradzieckość. Sprzeciw cenzury budziły żarty, piosenki, zwroty akcji i kontrowersyjność poruszanych kwestii itp. *Kaukaska branka* mogłaby podzielić los *Narzeczonego z tamtego świata*, gdyby nie to, że bardzo spodobał się L. Breżniewowi. Jak wspominał scenarzysta filmu Kostiukowski, „Leonid Iljicz tak polubił *Kaukaską brankę*, że jeszcze tego samego dnia po prywatnym pokazie dla niego, udostępnił film mieszkającym w pobliżu członkom Biura Politycznego, z entuzjazmem polecał jego obejrzenie, często przywołując zasłyszane w filmie kwestie. W rozmowie telefonicznej dodatkowo przewodniczącemu Państwowego Komitetu Kinematografii ZSRR Aleksiejowi Romanowowi pogratulował kolejnego wybitnego dzieła radzieckiej kinematografii”¹²⁴. Tym razem z opresji uratował L. Gajdaj sam przywódca państwa radzieckiego, który dostrzegł w nim tylko komediowy potencjał, a nie antyradzieckość.

c) *Brylantowa ręka* (oryg. *Бриллиантовая рука*), 1969 r.

*Brylantowa ręka*¹²⁵ uznawana jest za jeden z najlepszych utworów w dorobku L. Gajdaj, który odniósł także ogromny sukces kasowy. To komedia kryminalna „o awanturnicznych inklinacjach, nosząca w sobie wyraźnie parodystyczny rys, która znów natrafiła na kłopoty z cenzurą, ale tym razem z powodów obyczajowych, nie politycznych”¹²⁶. Kanwą dla scenariusza Słobodskoja i Kostiukowskiego znów były wydarzenia prawdziwe: drugi z nich natrafił w piśmie „*Za rubieżom*” na opisy wyczynów

¹²⁴ Tłum. własne z wyżej przedstawionego materiału.

¹²⁵ W części empirycznej autorka pracy będzie posługiwać się skrótem utworzonym od tytułu komedii – tj. *Brylantowa ręka* – skrót BR.

¹²⁶ M. Cybulski, *Tak różni...*, op. cit., s. 281.

Powodem ingerencji cenzury miał być „pierwszy w kinie radzieckim profesjonalny striptiz w wykonaniu Swietłany Switlicznej (S. Chosiński, *Klasyka kina radzieckiego: Ładny gips! a w gipsie*, <https://esensja.pl/film/dvd/tekst.html?id=27570> (dostęp: 12.01.2021)). Nie wydaje się to być ścisłe, chyba, że pojęcie „striptiz” rozumieć będziemy w znaczeniu ścisłym. „Sceny rozbierane” bowiem, dużo bardziej odważne niż w *Brylantowej ręce*, znajdowały się w radzieckim kinie już wcześniej i to tym z najwyższej artystycznej półki. Wymienić w tym kontekście można m.in. film *Pierwszy nauczyciel* Andrieja Michałkowa-Konczalowskiego, zwłaszcza zaś *Andrieja Rublowa*, Andrieja Tarkowskiego, z długą sekwencją *Nocy Kupały*. Cenzura nie zwróciła natomiast uwagi na jawną kpinę z radzieckiej milicji i innych organów bezpieczeństwa. Być może dlatego, iż reżyser na równi kpi także z nieudolności bandytów, którzy w żaden sposób nie potrafią odzyskać brylantów ukrytych w gipsie, jaki posłużył do unieruchomienia złamanej ręki głównego bohatera. W istocie jednak zadecydowała okoliczność, iż władze kinematografii – mające negatywne doświadczenia z dotychczasowymi filmami Gajdaj – dokładnie przyglądały się samemu projektowi, zanim został on skierowany do produkcji.

grupy przemytników, którzy dokonywali przerzutu kosztowności w gipsie¹²⁷. Scenariusz został napisany specjalnie dla jednego z ulubionych aktorów L. Gajdaja – Jurija Nikulina¹²⁸. Gra on w filmie główną rolę ekonomisty z instytutu projektowego GIPROryba – Siemiona Siemionowicza Gorbunkowa wyróżnionego przez zakład pracy wycieczką zagraniczną. Grany przez Nikulina urzędnik przywozić może, na myśl Czechowskiego, „małego człowieczka”, który jako wzorcowy obywatel radziecki „przypadkowo trafia do epicentrum prawdziwych przygód”, o których nie śmiałyby śnić w najgorszych nawet koszmarach. Mimowolnie dostał się w krąg niedostępnych dla ludzi jego pokroju tajemnic, co całkowicie wywróciło jego dotychczasowe życie.

Sekwencje zagraniczne rozgrywają się w Stambule, choć zdjęcia faktycznie kręcone były w uliczkach starego Baku, Soczi i w wielu innych radzieckich miastach, nawet w Tallinie. Podróż statkiem Gorbunkow spędził w jednej kajucie z przystojnym Giennadijem Pietrowiczem Kozodojewem – Gieszą. Ten podróżował w celach „zawodowych”. Jako profesjonalny przemytnik miał ze Stambułu odebrać brylanty i inne kosztowności i przewieźć do ZSRR ukryte w gipsie założonym na złamaną rękę. Wcześniej musiał jednak udać się w tym celu do umówionej apteki w jednym z zaułków Stambułu. W wyniku zbiegu wydarzeń przed Gieszą trafił tam jednak Gorbunkow.

Podczas spaceru po mieście spostrzegł on wśród przechodniów Gieszę i postanowił iść jego tropem. Ten jako zawodowiec szybko się zorientował, że jest śledzony, i zaczął mylić tropy. w trakcie tych podchodów, nieopodal apteki, Gorbunkow potknął się na kawałku arbuza i złamał rękę. Gorbunkow nie szedł jego tropem. Oni razem zwiedzali miasto, a potem Giesza chciał uwolnić się od swego towarzysza i wykonać misję, z którą właśnie przybył do Stambułu. Upadając, Gorbunkow kilkakrotnie krzyknął „Niech to diabli!”, co było – o czym nie mógł wiedzieć – hasłem rozpoznawczym przestępców. Sprawnie zostaje wciągnięty na zaplecze apteki, gdzie nieświadomi pomyłki agenci „Szefa” robią mu opatrunek z gipsu, faszerując go brylantami i innymi kosztownościami. Kiedy do apteki trafił Giesza, dowiedział się, iż właściwy człowiek już był, został odpowiednio zaopatrzony i wyekspediowany do kraju.

¹²⁷ S. Chosiński, *Klasyka kina radzieckiego: Ładny gips! a w gipsie*, 13.03.2019, <https://esensja.pl/film/dvd/tekst.html?id=27570> (dostęp: 12.01.2021).

¹²⁸ *Brilliantowaja ruka – apofieoz sowietskoj komedii*, <https://web.archive.org/web/20170829212506/http://www.nashfilm.ru/sovietkino/530.html> (dostęp: 13.01.2021).

Tymczasem mimowolnie wprowadzony w tajemnice przestępczego świata Gorbunkow natychmiast po wejściu na pokład statku Michaił Świetłow, którym miał wracać do kraju, jak przykładowy obywatel postanowił wszystko odpowiedzieć najważniejszemu na statku przedstawicielowi władzy – jego kapitanowi. Ten nakazuje mu milczeć i obiecuje o wszystkim powiadomić milicję. W porcie na Gorbunkowa czekała taksówka, a w niej pułkownik milicji Michaił Iwanowicz z planem złapania przestępców: ma on w sposób niebudzący podejrzeń czekać, aż ci ostatni pojawią się w celu odzyskania kontrabandy. Tu otwiera się pole do popisu dla kpin ze sztandarowych oficjalnych haseł: „Najważniejszy jest człowiek”, „Człowiek to brzmi dumnie”. Gorbunkowa jako przykładowego, wzorcowego obywatela radzieckiego sprowadzono do roli zwykłej przynęty dla przestępców, narzędzia, którym milicja się posłuży, by ich złapać, sama przy tym nie podejmując w tym kierunku – bo taki jest plan – żadnych działań.

W ten sposób skromny urzędnik GIPROryby ma stawić czoła światu przestępczemu. Ten okazuje się zresztą niezmiernie nieudolny: żaden sposób na odzyskanie „diamentowej ręki” nie okazuje się skuteczny. Gorbunkow musi dodatkowo zmagać się z przestępcami, ale także z coraz bardziej podejrzliwym otoczeniem, w którym dominują kobiety: wścibska sąsiadka i przewodnicząca komitetu blokowego Warwara Siergiejewna, nasłana przez szefa szajki prostytutka Anna Siergiejewna oraz wietrząca zdradę męża żona Nadia. Wszystkie te perypetie zostały ukazane poprzez ciąg gagów utrzymujących uwagę widza na dosyć niewyszukanej akcji oraz dających pole do popisu aktorom, z których każdy – przede wszystkim grający główną rolę Nikulin – zapisuje się w pamięci widzów. w ostatniej scenie filmu hak dźwigu opuszczony ze statku na łódź, z której Gorbunkow miał zostać przeniesiony na pokład, spada na jego głowę. Aktor przyplącił ją wstrząsem mózgu. Niezbyt dobrze wspominał także swój jedyny udział w filmie syn Nikulina – Maksym. W jednym z ujęć filmu otrzymuje on potężne kopnięcie od grającego rolę Gieszy Andrieja Mironowa. Kilkanaście wcześniejszych dubli, podczas których aktor jedynie symulował kopnięcie, nie zadowolili reżysera. Do filmu wszedł ten, w którym kopnięcie było prawdziwe i dla chłopca bolesne.

Najwięcej splendoru udział w filmie przyniósł A. Mironowowi, o którym prasa radziecka pisała, iż L. Gajdaj, angażując go do filmu, wyciągnął do niego „diamentową rękę”. Dzięki udziałowi w tym filmie zyskał popularność oraz dostał możliwości,

z których jednak nie w pełni skorzystał, koncentrując się w drugiej części kariery na rolach w dubbingu¹²⁹. Nieco makabryczny wydzźwięk ma anegdota z planu *Brylantowej ręki* związana z krótkotrwałymi pogłoskami, iż Nikulin zmarł podczas realizacji tego filmu. Pojawiły się one, gdy sprzątaczką podczas porządkowania jednej z piwnic w Mosfilmie natknęła się na okryte prześcieradłem ciało aktora. Szybko się okazało, iż była to lalka, jaką przygotowano do sceny upadku Gorbunkowa ze śmigłowca¹³⁰. Warto przy tym zwrócić uwagę na dbałość reżysera o każdy szczegół: lalka, której twarz wcale nie musiała się pokazać w kadrze, niekoniecznie musiała być podobna do aktora, którego miała imitować. Wykonano jednak – pewnie na wszelki wypadek – lalkę fizycznie podobną do aktora.

Film – jak już nadmieniano – jest pełen odniesień i cytatów do klasyki filmowej, nie tylko radzieckiej, lecz i zagranicznej, oraz wpadających w ucho, pełniących rolę komentarzy do dziejących się wypadków, piosenek. Warto wspomnieć, iż z *Brylantowej ręki* pochodzi „Piosenka o zającach”, zawierająca powszechnie powtarzaną frazę, która w przełożeniu na język polski brzmi: „A nam jest wszystko jedno” (w oryginale: „А нам всё равно”).

2.4 Opinie krytyków o twórczości Gajdaja. Perspektywa rosyjska

Alexander Fedorow – rosyjski profesor, badacz kinematografii rosyjskiej i radzieckiej, mediów oraz komunikacji medialnej ułożył w 2020 roku listę 300 najbardziej kasowych filmów radzieckich¹³¹. Na liście A. Fedorowa znalazło się, i to nie na ostatnich miejscach, pięć komedii L. Gajdaja¹³²:

- *Brylantowa ręka* – 76,7 mln widzów (3 miejsce);
- *Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika* – 76,5 mln widzów (5 miejsce);
- *Operacja Y, czyli przypadki Szurika* – 70 mln widzów (7 miejsce);
- *Иван Васильевич меняет профессию (Iwan Wasiljewicz zmienia zawód)* – 60 mln widzów (17 miejsce).
- *Спортлото-82 (Totolotek 82)* – 55 mln widzów (25 miejsce).

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ *Brilliantowaja ruka*, <https://www.culture.ru/movies/421/brilliantovaya-ruka> (dostęp: 13.01.2021).

¹³¹ A. Fedorov, *Leaders of Soviet Film Distribution (1930–1991): Trends and Patterns*, “Media Education (Mediaobrazowanie)” 2020, nr 1, pp. 24–62.

¹³² Ibidem, p. 25.

Dużo mniejsze uznanie niż u widzów twórczość L. Gajdaja znalazła wśród krytyków, choć zarazem doczekała się kilku wnikliwszych ujęć. L. Gajdajowi poświęcona jest monografia Iwana Dmitrijewicza Frołowa *В лучах эксцентрики (W blasku ekscentryzmu)*¹³³. Autor dokonał wnikliwej analizy egocentryzmu jako metody konstruowania komediowego przekazu. Jego zdaniem L. Gajdaj był jedynym w swoim rodzaju reżyserem radzieckim, który nie tylko sięgnął do zasobów komedii ekscentrycznej, lecz także szczegółowo „rozpracował” jej możliwości, wnosząc na ekrany np. postać–maskę powszechną na scenie i w cyrku, ale mało spotykaną w kinie radzieckim. Twórczości L. Gajdaja kilka artykułów poświęcił historyk Jewgienij Szulga. Warto wspomnieć o opracowaniu Marii Pupszewoj, Walerij Iwanowej i Władimira Cukiermana z 2002 roku *Гайдай Советского Союза (Gajdaj Związku Radzieckiego)*. Autorzy starali się w niej dowieść, że twórczość L. Gajdaja pozytywnie wpłynęła na życie społeczeństwa w ZSRR końca lat 60. i początku 70.

Nie brakowało jednak o twórczości L. Gajdaja głosów krytycznych. *Brylantowa ręka* to bezapelacyjnie klasyka kinematografii rosyjskiej. Jednak pomimo entuzjazmu widzów film poddano surowej krytyce. Zarzucano L. Gajdajowi m.in. wypaczenie głębokich, społecznych problemów¹³⁴. W jednej z gazet „*Молодой коммунар*” czytamy: „смысла маловато в этой безудержно веселой кинокомедии «Бриллиантовая рука». Зато есть трюки. Много-много старых-престарых трюков, рассчитанных на зрителей не очень высокого интеллектуального уровня”¹³⁵.

Michaił Kuzniecowa w artykule *Комедия неожиданностей: что дальше?* opublikowanym w czasopiśmie „*Советский экран*” zwrócił uwagę na sztuczki „не самого высокого вкуса”^{136,137}, a Nikołaj Orłow w czasopiśmie „*Литературная газета*” – na ogromną liczbę pustych sytuacji, które reżyser miał zaretuszować szybkim tempem fabuły. Według tego ostatniego trik L. Gajdaja „начинает попахивать старой

¹³³ F.I. Dmitrijewicz Frołow, *В лучах эксцентрики*, Iskustwo, Moskwa 1991.

¹³⁴ A. Wołkow, *Gajdaj Leonid Jowicz // Kino Rossii. Reżyssierskaja encykłopedija*, t. 1, NIIK, s. 111.

¹³⁵ Tłum. własne: ta niepoahamowana komedia stroni od sensu i logiki. Ale posiada wiele sztuczek. Wiele, wiele starych, dobrych sztuczek, przeznaczonych dla widzów o niezbyt wysokim poziomie intelektualnym.

¹³⁶ O. Szmielewa, *Brilliantowajaruka: a tolko li komedija?*, https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=23559, (dostęp: 7.03.2023).

¹³⁷ Tłum. własne: niewysublimowanego gustu.

цирковой мукой (клоуны друг друга обсыпают), и сцена, когда мальчик стреляет в лицо Геше мороженым, напоминает давние цирковые репризы Бима и Бома”^{138, 139}.

Dużo przychylniejszy dla L. Gajdaja był Dimitr Pisarjewski. Na łamach czasopisma „Экран” nazwał *Brylantową rękę* udanym eksperymentem połączenia różnych gatunków:

„Конечно, это типично развлекательный фильм. В нём меньше элементов сатиры, чем, скажем, в «Кавказской пленнице». И любители повторять, что «комедия — дело серьёзное», не преминули упрекнуть в этом авторов. Но большинство зрителей [...] получили на этой картине хорошую зарядку бодрости и веселья. Радует, что мы [...] научились ставить такие картины с блеском и размахом, которым могут позавидовать де Фюнес с Бурвилем”^{140, 141}.

Pomimo negatywnych ocen niektórych recenzentów *Brylantowa ręka* wraz z kwestiami wypowiedzianymi przez bohaterów, które weszły do rosyjskiego języka potocznego, wytrzymała próbę czasu i współtworzy dziś złotą kolekcję kina rosyjskiego oraz uchodzi za hitowy film L. Gajdaja.

Kolejna komedia na liście A. Fedorowa, która ściągnęła do kin minimalnie mniej widzów niż *Brylantowa ręka*, to chronologicznie od tej ostatniej wcześniejsza – *Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika*. Co ciekawe, zainteresowanie prasy kolejną komedią L. Gajdaja pojawiło się na długo przed samą premierą. Korespondent czasopisma „Советский экран” Nikołaj Orłow¹⁴², przebywając w pawilonie Mosfilmu, w którym kręcono pierwsze sceny do filmu, chciał przemycić dla swoich czytelników „smaczki” dotyczące nowej produkcji L. Gajdaja. Poinformował przyszłych widzów, że

¹³⁸ M. Pupszewa, W. Iwanow, W. Cukierman, *Gajdaj Sowietskogo Sojuza*, Eksmo, Moskwa, 2002, s. 254.

¹³⁹ Tłum. własne: zaczyna przypominać starą cyrkową formę (klauni obsypują się wzajemnie), a scena, w której chłopiec strzela lodami w twarz Gesze, przypomina dawne cyrkowe chwytły humorystyczne Bima i Boma.

¹⁴⁰ D. Pisarijewskij, *Komiedija-dietiektiw, Ekran 1969-1970*, Iskustwo, Moskwa 1970, s. 58–59.

¹⁴¹ Tłum. własne: Oczywiście, to typowy film rozrywkowy. Jest w nim mniej elementów satyry niż np. w „Kaukaska branka”. Ci, którzy lubią powtarzać, że „komedia – to poważna sprawa” nie omieszkali zarzucić autorom tego. Ale większość widzów [...] otrzymała od tej produkcji filmowej duży ładunek humoru i zabawy. Cieszy fakt, że [...] nauczyliśmy się wystawiać takie obrazy z błyskotliwością i rozmachem, czego mogą pozazdrościć de Funes i Bourvil.

¹⁴² Sowietskij ekran (1966, № 15) Nikołaj Orłow, <https://www.frunzik.com/soviet-ekran/sovetsky-ekran-15-1966>, (dostęp: 27.06.2022).

spotkają w nim bohaterów jego wcześniejszych komedii. Po premierze radziecki krytyk Mark Zak opublikował w czasopiśmie „*Искусство кино*”¹⁴³ szczegółową recenzję filmu L. Gajdaja. Zarzucił mu „uzależnienie” od kina niemego, a także inklinacje do powtarzania, głównie za Charlie Chaplinem, różnych ogranych chwytów jak maski, przebieranki czy pościgi. Krytyk wytknął również reżyserowi pewne niedociągnięcia realizacyjne, np. scenę, w której w domu Saachowa pojawiają się tajemniczy i zamaskowani mściciele, karząc przestępcę za pomocą soli – uznał ją za naciąganą i niedopracowaną¹⁴⁴.

W tym samym czasopiśmie ukazała się także recenzja M. Kuzniecowa, który w przewrotny sposób skarżył się na niedostatek (ze względu na potrzeby widzów) komedii L. Gajdaja w radzieckich kinach:

„Но претензии у меня есть. И большие. К режиссёру Леониду Гайдаю. [...] К директору «Мосфильма» В. Сурину, директору объединения «Луч» И. Бицу. К вам — всем вместе — мои претензии, дорогие друзья. [...] Так почему же вы, зная, какое полугодовое (только в смысле смеха) существование влчат наши кинозрители, почему же вы выпускаете одну комедию «гайдаевского» типа за два года, а не три комедии за один год? Почему?»^{145,146}.

Wcześniejsza niż dwie poprzednio przywołane komedie L. Gajdaja – *Operacja Y, czyli przypadki Szurika* – została bardzo przychylnie przyjęta przez krytyczkę Tatianę Chloplyiankinę. Pisała o niej:

„Комедия словно бы стряхнула с себя усталость, приобретённую за годы чинного сидения в обществе малоинтересных людей... Она способна наделять своих положительных героев сверхъестественной лёгкостью и безжалостно посрамить отрицательных, но при этом и те и другие

¹⁴³ Z.M. Jefimowicz, *Obojdiomsia biez tamady*, *Iskusstwo kino*, 1967. № 7. s. 82–85.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ M. Kuzniecowa, *Czuwstwo smiecha*, *Sowietskij ekran* 1967, № 7, s. 10–13.

¹⁴⁶ Tłum. własne: Mam uwagi i to poważne. Do reżysera Leonida Gajdaja. [...] Do dyrektora „Mosfilmu”, do dyrektora stowarzyszenia „Luch”. Drodzy przyjaciele, do was wszystkich są skierowane moje skargi i pretensje. [...] Wiedząc jak wasi widzowie-kinomani są spragnieni, zgłodniali (w humorystycznym sensie), dlaczego więc w ciągu dwóch lat wydajecie jedną „gajdajowską” komedię, a nie trzy komedie w ciągu jednego roku? Dlaczego?

нисколько не кажутся нам условными фигурами: мы легко узнаём в студенте Шурике нашего современника и вместе с авторами фильма готовы смеяться над бестолковыми ворюгами или над пустозвоном–прорабом”^{147,148}.

Podobnego zdania był inny krytyk – A. Prochorow. W komedii L. Gajdaja dostrzegł on ponadczasowość przejawiającą się w satysfakcji z oglądania zarówno przez starsze, jak i młodsze pokolenie: „обманчиво простенькую „Операцию БИ“ с одинаковым удовольствием продолжают смотреть и высоколобый критик, и трёхлетний ребенок”^{149, 150}.

Nie zabrakło jednak także i w tym przypadku opinii nieprzychylnych. Jeden z krytyków, Denis Gorielow zarzucił *Operacji Y* na łamach „Комсомольской правды” pewne niestosowności. Jego zdaniem nie powinna znaleźć się w tej komedii scena wydawania przez Szurika rozkazu Fiedii, aby ten leżał i symulował ostrzał z karabinu maszynowego przy użyciu młota pneumatycznego.

Powyższy przegląd opinii o trzech najbardziej kasowych komediach L. Gajdaja dowodzi, że opinie krytyków i widzów istotnie się rozminęły, a te pierwsze nie przeszkodziły im dostąpić statusu kultowych. Współcześnie w Rosji są prowadzone działania w kierunku dalszej popularyzacji twórczości L. Gajdaja. Z tego też powodu wytwórnia Mosfilm udostępniła na popularnym portalu społecznościowym VKontakte około 500 filmów radzieckich, aby młodsze pokolenie mogło zapoznać się z klasyką kina radzieckiego. Jak podkreślił rzecznik VK Jewgienij Krasnikow, udostępnione dzieła tworzą kod kulturowy wielu pokoleń Rosjan, dlatego należy umożliwić legalne oglądanie arcydzieł ojczystego kina na różnych platformach¹⁵¹. Niepoślednie miejsce w tym

¹⁴⁷ T. Chłoplankina, *Tronulsiali lod?*, „Ekran 1965”, Iskustwo, Moskwa 1966, s. 100.

¹⁴⁸ Tłum. własne: Można powiedzieć, że z komedii spadło brzemię „zmęczenia i znużenia” nabyte przez lata, kiedy to była komedia związana z społeczeństwem mało ciekawych ludzi...

Komedia ma możliwość nadać swoim pozytywnym postaciom nadprzyrodzoną lekkość, a negatywne postacie – bezlitośnie zawstydzić. Jednocześnie żadnej z nich nie postrzegamy, jako postaci konwencjonalnych: z łatwością rozpoznajemy w studencie Szuriku naszego współczesnego studenta, i razem z autorami filmu jesteśmy gotowi śmiać się z głupich złodziei i brygadzysty.

¹⁴⁹ A. Prochorow, *Opieracyja „Y” i drugije prikluczenija Szurika*, [w:] *Nojew kowczeg ruskogo kino: Ot «Stien'ki Razina» do «Stilag»*, E. Vassiliewa, Ni. Braguinski, Głobus-priess, Moskwa 2012, s. 238.

¹⁵⁰ Tłum. własne: zwodniczo prosta „Operacja Y” nadal jest oglądana z tą samą przyjemnością, zarówno przez wyniosłego krytyka, jak i trzyletnie dziecko.

¹⁵¹ *Kino radzieckie i rosyjskie z wytwórni Mosfilm dostępne w internecie*, 20.10.2016,

<https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/986077,kino-radzieckie-i-rosyjskie-z-wytworni-mosfilm-dostepne-w-internecie.html> (dostęp: 15.12.2021).

kanonie zajmują komedie L. Gajdaja, nie tylko zresztą te, którym w niniejszym opracowaniu poświęca się nieco więcej uwagi.

2.5 Fenomen sukcesu komedii Leonida Gajdaja

Na sukces filmów L. Gajdaja składa się kilka czynników. W pierwszej kolejności wspomnieć należy o kunszcie reżysera, dopracowanych w najdrobniejszych szczegółach scenariuszach oraz elementach, które zapadły w pamięć widzom: komizmie sytuacyjnym i językowym, ale także o kwestiach, które przeszły do rosyjskiego języka potocznego i w nim zostały. Atutem komedii L. Gajdaja zawsze było aktorstwo, o czym świadczy chociażby przykład Aleksandra Diemjanienki, który kilkakrotnie u L. Gajdaja wcielił się w postać Szurika.

Sukces L. Gajdaja wynika zapewne także stąd, że posiadał klucz do gustów najróżniejszych warstw publiczności i potrafił się nim efektywnie, tzn. w celu wzbudzenia śmiechu, posługiwać. Jednego bawiły triki, śmieszne repliki, drugi czerpał przyjemność z genialnej gry aktorskiej. Część widzów zachwycała seksualność młodych aktorek, a drugą część najbardziej interesowała warstwa obserwacyjna i satyryczna. Tym sposobem filmy L. Gajdaja trafiały do różnych warstw i środowisk społecznych: studentów, robotników, urzędników, żołnierzy, inteligencji. Wszyscy odnajdywali w komediach L. Gajdaja „swoje” kino.

W budowaniu komizmu odwoływał się L. Gajdaj do tradycji kina niemego, gagów, sztuczek, pościgów, kalamburów wywracających znany widzowi świat do góry nogami. Komizm L. Gajdaja osadzony był na fundamentach ekscentryzmu. Stanowił on swoiste ramy dla satyry społecznej, od której – o czym była mowa – w debiutanckim *Narzeczonym nie z tego świata*, ale zarazem naraził się na przeszkody cenzuralne nie do ominięcia. Z publicznością oczekującej od niego satyry społecznej porozumiewał się poprzez konwencję zwariowanej komedii, w której łatwiej było przemycić „niecenzuralne” treści. Innymi słowy – L. Gajdaj zaczął stosować elementy satyry w sposób bardziej przemyślany, subtelniejszy, wykorzystując aluzje, napomknięcia, „puszczanie oka”.

L. Gajdaj dyskontował także na potrzeby komizmu na folklorystycznych archetypach postaci, które zadomowiły się w radzieckich realiach lat 60. i 70. XX wieku.

Bohaterowie komedii utworzyli całą galerię typów, które łączyły zarówno cechy klasyczne, jak i radzieckie. Reżyser w ironiczny sposób tworzył na ekranie figury radzieckiego człowieka w różnych postaciach np. studenta-inteligenta, proletariusza-wieśniaka, a także postaci cechujące się biurokratyzmem czy też elementami antyspołecznymi. Tytułem przykładu warto przywołać wspomnianą wcześniej postać Szurika. Reprezentuje on typ romantycznego bohatera, ograniczonego ramami typowego radzieckiego inteligenta, a przy tym – wiecznego studenta.

Ze stereotypów zbudowana jest także postać głównego protagonisty *Brylantowej ręki* Siemiona Semonowicz Gorbunkowa. To zwykły, wręcz prostoduszny człowiek radziecki, w którym skrywa się postać myślącego wyłącznie o sobie małego człowieka (*маленький человек*).

Podobnie rzecz się ma z najsłynniejszym tercetem radzieckiego kina – Tchórzem, Bęcwałem i Bywalca, którzy reprezentują trzelementowy filar sowieckiego reżimu, wyśmianego i poddawanego krytyce.

Aforystyczność, lakoniczność i zamierzona bełkotliwość to typowe dla L. Gajdaja chwytły w konstruowaniu warstwy językowej. Wiele kwestii z list dialogowych jego komedii funkcjonuje do dziś w języku obiegowym jako aforyzmy. Należy podkreślić szczególne wyczulenie L. Gajdaja na słowo, zwłaszcza na jego funkcję dramaturgiczną. Jak mówił: „слово – это три секунды на экране, а три секунды на экране – это три часа в жизни”^{152,153}. Z tego powodu, ale także dla uzyskania lepszego efektu komicznego, często redukował wypowiedzi bohaterów do bełkotu i nieprzetłumaczalnej gry słów. Interesujący jest fakt, że duża część aforystycznego dziedzictwa L. Gajdaja stanowią albo zniekształcone słowa, albo wyrażenia typu *abrakadabra*, czytane wyłącznie na poziomie emocjonalnym. Tym sposobem zwerbalizowane komunikaty stają się rodzajem komicznego gagu.

Nie sposób nie wspomnieć również o innych elementach, które nadawały komediom L. Gajdaja cech szczególnych. Dotyczy to przede wszystkim znakomitej jakości piosenek zarówno w warstwie muzycznej, jak i tekstowej. Aleksandr Zacepin – kompozytor prawie wszystkich filmów L. Gajdaja wspomina, że reżyser uznawał za

¹⁵² L. Masłowa, *Komedijska bez oszybok: Leonid Gajdaj przewratił smiech w tocznuju Naukuk 100-letiju wielikogo sowietskogo komiediografa*, 30.01.2023, <https://iz.ru/1461981/lidiia-maslova/komediia-bez-oshibok-leonid-gaidai-prevratil-smekh-v-tochnuiu-nauku> (dostęp: 8.03.2023).

¹⁵³ Tłum. własne: słowo to trzy sekundy na ekranie, a trzy sekundy na ekranie to trzy godziny życia.

konieczne urozmaicenie akcji epizodami muzycznymi. Wiele z tych piosenek stały się później przebojami.

Konwencjonalność gatunku komedii ekscentrycznej stwarzała płaszczyznę do podejmowania problematyki seksualności. Erotyka komedii L. Gajdaja mieściła się w granicach radzieckich ideałów moralności i etyki oraz państwowej koncepcji „braku seksu” na ekranie. Cenzura nie ingerowała w sceny erotyczne, gdyż L. Gajdaj przedstawiał je w sposób delikatny, persyflażowy, tak aby z perspektywy przeciętnego widza, nie działo się na ekranie w tej materii nic nagannego. Przed dosłownością ratowała je konwencja komedii ekscentrycznej, w której niczego nie wolno traktować wprost.

2.6 Popularność filmów Leonida Gajdaja w Polsce

Czasy współczesne charakteryzują się otwartością na inność kulturową. Daje to możliwość na przenikanie filmu z jednej kultury do drugiej, a przy tym – za pomocą filmu – do wzajemnego wzbogacania, poznania, a także porównywania odmiennych światopoglądów czy też systemów wartości, które są charakterystyczne dla konkretnych kultur. Odbiorców filmów zagranicznych można podzielić na dwie grupy: zinstytucjonalizowanych, czyli tych zasiadających w salach kinowych, a także indywidualnych, czyli poznających osiągnięcia kina zagranicznego w zaciszu domowym¹⁵⁴.

Mówiąc o polsko-rosyjskich kontaktach filmowych, należy zaznaczyć, że relacja ta rozwijała się od niechęci do sympatii. Miały na to wpływ różnorodne czynniki: geograficzne, polityczne i społeczne. M. Cybulski zauważa, że przed 1989 rokiem, do kina radzieckiego Polacy odnosili się nieprzychylnie, traktując je jako narzędzie reżimowe¹⁵⁵. W tym podrozdziale skupimy się wyłącznie na popularności filmów w reżyserii L. Gajdaja bez uwzględnienia ram czasowych.

Omawiając okoliczności prezentacji filmów L. Gajdaja w Polsce, należy mieć na uwadze, że nie wszystkie szczegółowe informacje zostały udokumentowane w materiałach archiwalnych (TVP, festiwale, Internet, DVD). Mowa przede wszystkim o czasach PRL, w których kinematografia radziecka była popularyzowana również

¹⁵⁴ M. Mocarz-Kleindienst, *Filmy Eldara Riazanowa w Polsce – z zagadnień recepcji*, „Acta Polono-Ruthenica” 2017, nr 22(4), s. 57.

¹⁵⁵ M. Cybulski, *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, Wydawnictwo Naukowe GRADO, Toruń 2013, s. 7.

podczas mniejszych przedsięwzięć, jak np. Dni Filmu Radzieckiego, na których dzieci i młodzież miała możliwość podczas cyklicznych seansów zaznajomić się z kinem radzieckim. Z zasobów internetowych można wnioskować, że filmy L. Gajdaja również były wyświetlane podczas tego przedsięwzięcia, ponadto wiele placówek kulturowych organizowało dodatkowe tematycznie festiwale, występy, koncerty, rozpowszechniając kino radzieckie. W ramach takich działań olsztyńskie kino w Wojewódzkim Domu Kultury zaprezentowało m.in. film w reżyserii L. Gajdaja *Иван Васильевич меняет профессию* (Iwan Wasiliewicz zmienia zawód)¹⁵⁶.

Współcześnie kino rosyjskie zyskało popularność w Polsce dzięki Festiwalowi Filmów Rosyjskich Sputnik nad Polską. Tradycja festiwalu trwa od 2007 roku, a jego głównym celem jest zaprezentowanie i rozpowszechnianie wśród polskiej publiczności współczesnych i historycznych osiągnięć kinematografii radzieckiej i rosyjskiej. Zasięg festiwalu jest imponujący, efektem czego jest okrzyknięcie go największym na świecie festiwalem filmów rosyjskich. Miłośnicy kina radzieckiego mieli również możliwość obejrzenia twórczości L. Gajdaja w następujących sekcjach:

a) Brylantowa ręka

- Sputnik: Perły kina radzieckiego 2007
- Sputnik: Mosfilm prezentuje 2012

b) Operacja Y, czyli przypadki Szurika

- Sputnik: Mosfilm prezentuje 2012

c) Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika

- Sputnik: Perły kina radzieckiego 2007
- Sputnik: Mosfilm prezentuje 2012

Zapaleni kinomani mogli obejrzeć filmy L. Gajdaja podczas spotkań klubowych np.

¹⁵⁶ *Dni Filmu Radzieckiego '75 w województwie olsztyńskim*, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Dni_Filmu_Radzieckiego_%E2%80%9975_w_wojew%C3%B3dztwie_olszty%C5%84skim (dostęp: 8.12.2021).

- Klub Horyzont w Gdańsku w 2009 roku zorganizował prezentację komedii L. Gajdaja, podczas którego zostały wyświetlone wszystkie trzy filmy z lat 60. (BR, OY, KB)¹⁵⁷.
- Centrum Kultury Katowice 2014, festiwal filmowy, seria: Kino państw nieobecnych. Wyświetlona komedia: „Brylantowa ręka”¹⁵⁸.
- Spotkanie Dyskusyjnego Klubu Filmowego¹⁵⁹ „W starym kinie”, 2015 r. Przegląd klasycznych filmów kina radzieckiego. Na pierwszym zebraniu odbyła się prezentacja filmu „Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika” i „Brylantowa ręka”.
- Kino Iluzjon w Warszawie organizowało w latach 2021/2022 spotkania pt. Mistrzowie komedii w Klubie Seniora. Wstępnie w harmonogramie wpisano komedię „Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika” i inne produkcje¹⁶⁰.

Ważną informacją jest również dostępność filmów L. Gajdaja w kinach. Dariusz Szymański udostępnił listę filmów rozpowszechnionych w polskich kinach w latach 1944–1989¹⁶¹. Na liście znajduje się film *Operacja Y*, *Brylantowa ręka* oraz *Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika*.

Warto nadmienić, że polscy odbiorcy sięgali do klasyki kina radzieckiego w warunkach domowych dzięki dystrybucji filmów na płytach DVD. Cykl komedii ukazanych w 2018 roku otrzymał miano: Klasyki kina radzieckiego. Wszystkie trzy filmy (będące przedmiotem badania w niniejszej pracy) pojawiły się w wersji DVD. Widzowie mieli możliwość obejrzenia filmów przetłumaczonych za pomocą napisów i wersji voice-over. Ważną jest również baza internetowa, która posiada w swoich zasobach interesujące nas filmy (np. platforma CDA – dostępność filmów z lektorem oraz z napisami). Dla rzetelnych informacji autorka pracy skierowała również pytanie do telewizji polskiej TVP w celu sprawdzenia zbiorów i określenia emisji interesujących nas

¹⁵⁷ *Cykl komedii Leonida Gajdaja*, <https://imprezy.trojmiasto.pl/Cykl-komedii-Leonida-Gajdaja-imp124188.html> (dostęp: 28.02.2023).

¹⁵⁸ *Kino państw nieobecnych*, „Bądź w centrum kultury, Centrum Kultury Katowice” 2014, nr 6, <https://docplayer.pl/5087098-Xvi-ogolnopolski-festiwal-sztuki-rezynerskiej-interpretacje-przeslicznawiolonczelistka-musical-grzegorz-wroblewski-program-mercury.html> (dostęp: 28.02.2023).

¹⁵⁹ To cykliczne, comiesięczne spotkania miłośników sztuki filmowej. Członkowie DKF skupiają się na oglądaniu filmów. Każdorazowo po prezentacji filmu odbywa się również dyskusja.

¹⁶⁰ *Klub seniora. Mistrzowie komedii*, <https://www.iluzjon.fn.org.pl/cykle/info/1272/klub-seniora-mistrzowie-komedii.html> (dostęp: 28.02.2023).]

¹⁶¹ *Baza filmów. Filmy rozpowszechniane w polskich kinach w latach 1944–1989 (układ alfabetyczny)*, <http://naekranachprl.pl> (dostęp: 28.02.2023).

filmów. Ze zbiorów wynika, że program TVP emitował tylko jeden film L. Gajdaja – *Kaukaska branka*, i zrobił to tylko 26.05.1996 roku.

Przyglądając się popularności L. Gajdaja w Polsce, należy również prześledzić opracowania skupione na jego osobie. Patrząc na lata i częstotliwość prezentacji komedii L. Gajdaja w Polsce (praktycznie większość po roku 2007 tj. po zainicjowaniu pierwszej edycji Festiwalu Sputnik), można wnioskować, że jest to kino stosunkowo mało znane wśród polskich widzów. Po filmy L. Gajdaja sięgają w szczególności zapaleni kinomani. Wśród polskiej młodzieży zdecydowanie są to osoby zainteresowane kinematografią, kulturą rosyjską, a także dostrzegające atrakcyjność artystyczną radzieckich mistrzów filmowych. Mówiąc o monografiach naukowych prezentujących twórczość L. Gajdaja w Polsce, powstała jedna obszerna pozycja naukowa pt. „ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa” M. Cybulskiego¹⁶². Książka składa się z 3 rozdziałów. Pierwszy rozdział to omówienie historii komedii radzieckiej, rozdział drugi jest w pełni poświęcony osobie L. Gajdaja (Leonid Gajdaj – człowiek i twórca), a trzeci – charakterystyce jego twórczości (Analiza wybranych filmów Leonida Gajdaja). M. Cybulski w swoim dorobku ma również wystąpienia na konferencjach naukowych, na których wygłaszał prelekcje nt. komedii L. Gajdaja, jak również przyczyniał się swoją działalnością do popularyzowania filmów radzieckich w Polsce¹⁶³.

Z zaprezentowanych informacji można wnioskować, że znajomość twórczości L. Gajdaja w Polsce jest stosunkowo słaba. M. Cybulski dodaje, że – według jego badań – twórcy gatunku komedii radzieckiej praktycznie są nieznani wśród polskich widzów. Zapytani o znajomość reżyserów radzieckich, w pierwszej kolejności, jeśli o ile w ogóle, podają reżyserów kina artystycznego tj. Andriej Tarkowski, Siergiej Eisenstein czy Dziga Wiertow. Niezwykła popularność L. Gajdaja w ZSRR poskutkowała mianowaniem jego komedii produkcją kasową, jego samego zaś – mistrzem komedii lat. 60. Znakomita twórczość L. Gajdaja w swoim kraju nie przeszła bez echa w Polsce. Przed rokiem 1989 pojawiają się o nim krótkie nowinki, informacje, ale nie były to szczegółowe analizy jego

¹⁶² M. Cybulski, *ZSRR...*, op. cit.

¹⁶³ M. Cybulski, *Cechy przekładu z języka rosyjskiego na polski filmu Leonida Gajdaja Kaukaska branka albo nowe przygody Szurika*, [referatu wygłoszony na konferencji międzynarodowej „Tendencje rozwojowe i funkcjonowanie języków słowiańskich i germańskich”] Mikołajów 2019; *Recepcja twórczości filmowej Leonida Gajdaja w Polsce*, [autorstwo scenariusza filmu lub spektaklu teatralnego], Mikołajów 2014, <https://pracownik.kul.pl/marcin.cybulski/dorobek> (dostęp: 28.02.2023).

filmów¹⁶⁴. Na gruncie polskim odnotowano, że odnosi on rewolucyjne sukcesy w swojej ojczyźnie, jednak nie podchodzono do jego filmów z ciekawością. Powodem być może był ogólny pogląd, że jako reżyser komedii, czyli gatunku „niepoważnego”, nie zasługuje na poważne zainteresowanie krytyków i uznanie widzów.

Warto również wspomnieć, że na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie – jedna z części OY, mianowicie *Наваждение* (Obsesja) została nagrodzona Srebrnym Smokiem Wawelskim za „wysoki poziom pracy reżysera i aktorów, którzy w komediowej formie ukazują fragmenty z życia współczesnej studenckiej młodzieży”¹⁶⁵. Najprawdopodobniej przyczyną tego był fakt, że pomysł na fabułę do tej części filmu został zaczerpnięty z polskiego czasopisma.

Twórczość L. Gajdaja, ze względu zapewne na jego satyryczne i krytyczne zacięcie, M. Cybulski porównał do twórczości S. Barei¹⁶⁶. Można tu jednak mówić jedynie o pewnych analogiach aniżeli wzajemnych inspiracjach, gdyż nie ma materialnych śladów (a może tylko badań), aby obaj twórcy znali swoje dokonania. Znamienna jest wszakże zbieżność wymowy dwóch scen picia bruderszaftu – u S. Barei i L. Gajdaja. W przypadku tego pierwszego chodzi o scenę z udziałem Krzakoskiego i Dudały przywodzącą na myśl powitania i L. Breżniewa z przywódcami „bratnich narodów”. Podobne skojarzenia budzi pożegnanie Grafa ze swym kompanem Lolikiem w *Brylantowej ręce*¹⁶⁷.

To, co obu twórców różniło, to skala krytycyzmu do rzeczywistości w swoich krajach oraz stosunek do upodobań widzów. S. Bareja po względnie krótkim okresie w początkach twórczości, kiedy kręcił dosyć konwencjonalne komedie, w których unikał raczej akcentów krytycznych, po 1970 roku stał się twórcą zdecydowanie antysystemowym, czego apogeum przypada na *Misia* z 1980 roku. L. Gajdaj po wspomnianych perypetiach z *Narzeczonym z tamtego świata* pozostał przy krytycznej postawie ukrytej pod maską aluzji i groteski. Jak zwraca przy tym uwagę M. Cybulski, L. Gajdaj:

„realizował swoje filmy przede wszystkim po to, by ludziom ulżyć,
dostarczyć im inteligentnej rozrywki w pełnym trudów życiu w epoce

¹⁶⁴ M. Cybulski, *ZSRR...*, op. cit., s. 4-5.

¹⁶⁵ K. Nowacki, *Z filmem radzieckim na ty*, Wojewódzki Zarząd Kin w Krakowie, Kraków 1972. s. 124.

¹⁶⁶ M. Cybulski, *Tak różni...*, op. cit., s. 277-287.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 283.

Chruszczowa i Breżniewa. Komedia jego były swego rodzaju odskocznią od codziennej nicości i bylejakości życia, śmiech zaś miał pomóc szaremu obywatelowi odprężyć się po znoju całodziennej pracy i zmaganiu z problemami egzystencji w totalitarnej rzeczywistości. Dla Leonida Gajdaja widz zawsze pozostawał na pierwszym miejscu”¹⁶⁸.

Nie oznacza to, aby S. Bareja nie dbał o odbiorcę, ale w najbardziej znanych jego obrazach „krytyka społeczna oraz ostra diagnoza rzeczywistości politycznej i systemowej zdają się wychodzić na plan pierwszy”¹⁶⁹. L. Gajdaj i S. Bareja zatem to dwa podobne zjawiska w swoich kinematografiach, między którymi nie było jednak bezpośrednich przepływów, a jedynie zwróciły one swoimi podobieństwami uwagę krytyki.

2.7 Tematyka w komediach Leonida Gajdaja

Gdyby przyszło określić w jednym zdaniu tematykę twórczości L. Gajdaja, można by pokusić się o stwierdzenie, że reżyser w swoich pracach przedstawiał radzieckie realia życia w nieco przerysowanej, satyrycznej i humorystycznej formie. Twórczość L. Gajdaja szczegółowo przeanalizował ukraiński historyk Jewgienij Szulga, który podkreślał, że L. Gajdaj tworzył śmieszne filmy przy użyciu różnych technik, np. ekscentryczności, żartów, humoru, parodii, ironii, a także satyry społecznej i politycznej¹⁷⁰. Można się z nim zgodzić, gdyż to właśnie L. Gajdaj był królem radzieckiej komedii ekscentrycznej. J. Szulga przyglądał się również tematyce jego komedii. Historyk zauważył, że L. Gajdaj wyśmiewał to, co widział w życiu – absurdy życia ówczesnych czasów. Śmiał się w sposób ostry, szczery¹⁷¹, a przy okazji z wielką subtelnnością i talentem. Wyśmiewanie „отдельных недостатков нашей жизни приобрело в восприятии некоторых выразительные черты не восприятия системы в целом”^{172,173}. Niektórzy w swoich artykułach twierdzą, że cechą kina L. Gajdaja jest

¹⁶⁸ Ibidem, s. 281.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ J. Szulga, *Antisowieckojekino Leonida Gajdaja*, www.day.kiev.ua/195695 (dostęp: 10.02.2022).

¹⁷¹ Humorystyczne przedstawienie trudnych wydarzeń w tym wypadku jest narzędziem służącym do krytycznej oceny panującego systemu i władzy, a także pobudza do refleksji. Humor i śmiech pozwalają również na przeżycie trudniejszego czasu, pomagają nie załamywać się w obliczu trudności dnia codziennego.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Тlum. własne: [wyśmiewanie] pewnych niedociągnięć naszego życia, według niektórych, nabrało wyraziste cechy nietraktowania systemu jako całości.

antyradzieckość. Jednak są przeciwnicy tego stwierdzenia np. Elena Smykowa, która wyjaśniała to tym, że filmy L. Gajdaja wyśmiewają bezduszość znanych dogmatów, były również przejawem naturalnego protestu inteligentnego, myślącego człowieka przeciwnemu kłamstwu, hipokryzji, a także szaleństwa rządzącej władzy i panującemu systemowi¹⁷⁴. Omawiane w niniejszej pracy filmy przypadają na lata: 1965 (*Operacja Y, czyli przypadki Szurika*), 1967 (*Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika*) oraz 1969 (*Brylantowa ręka*). Był to okres podwilżowy (druga połowa lat 60.), w którym kraj zaczął przesuwac się w stronę stagnacji (*затмоя*). Regresywne zmiany znalazły swoje odzwierciedlenie w światopoglądzie i świadomości narodu radzieckiego. Społeczeństwo to czuło rozczarowanie oficjalną ideologią i nieufność wobec deklaracji rządu. W okresie stagnacji bardzo ciężko oddać jednoznaczną charakterystykę kinematografii radzieckiej (szczególnie badanych komedii). Przyglądając się poruszonym tematom, zauważyć można pewną dychotomię. Z jednej strony ze względu na wymagania rządowe zaczynają powstawać filmy, które pokazują dobrobyt społeczeństwa socjalistycznego, a z drugiej – pojawiają się filmy autorskie poruszające problemy współczesnego człowieka i społeczeństwa, a także utratę ideałów, celów i absurdalność życia codziennego. Mimo zaostających się wymagań władzy problemy współczesnego społeczeństwa, a także zakłamanie rządzących są wyraźnie słyszalne w komediach badanego okresu. W swojej krytyce nauczony – jak już wspomniano – doświadczeniem debiutanckiego *Narzeczonego z tamtego świata* L. Gajdaj nie posuwał się zbyt daleko. M. Cybulski, dokonując analizy porównawczej jego twórczości z dorobkiem S. Barei, który posunął się w Misiu do jawnej krytyki antysystemowej, zauważył, iż „nawet w okresach «odwilży» politycznej i liberalizacji cenzury w Związku Radzieckim [...] nie byłoby po prostu w ogóle możliwe. Twórca taki w najlepszym razie zostałby całkowicie pozbawiony możliwości realizowania filmów”. W rezultacie L. Gajdaj [...] „został niejako zmuszony do wybrania subtelniejszej, bardziej zawoalowanej ścieżki krytyki społecznej w swojej twórczości i przemycania jej niekiedy pod powierzchnią wątków obyczajowych, kryminalnych i innych. z drugiej, może w mniejszym stopniu ciążyło na nim przekonanie o misyjnej odpowiedzialności artysty albo też realizowanie tej misji rozumiał jako dawanie zwykłym ludziom rozrywki, chwili oddechu od ciężaru dnia

¹⁷⁴ E.A. Smykowa, *Osobiennosti komiczeskogo w istorii rossijskojkultury sowietskogo pierioda*, „Kultura i cywilizacja” 2012, №4, Moskwa, s. 39.

codziennego w autorytarnym świecie”¹⁷⁵. Choć więc obaj twórcy byli pod wieloma względami podobni, to funkcjonowali w różnych rzeczywistościach, w których granice wolności krytyki były inaczej ustawione.

Mimo że filmy L. Gajdaja były nieustannie krytykowane i okrajane przez cenzurę, w jego twórczości zawsze pozostawał humor, satyra i śmiech. To mu zapewniało nieustającą przychylność publiczności. W swoich komediach podkreślał terapeutyczne funkcje sztuki w powrocie do rzeczywistości¹⁷⁶. Jak zauważa Boris Reitschuster, w czasach ZSRR ludzie przywykli do różnego rodzaju absurdów¹⁷⁷. I miał on poniekąd rację, ponieważ władza radziecka rzeczywiście stworzyła całą paletę wykorzenionych zjawisk, z którymi obywatele ZSRR musieli zmagać się na co dzień. L. Gajdaj w swoich komediach przedstawił obraz człowieka radzieckiego borykającego się z otaczającą go absurdalną rzeczywistością. Uwzględniając fakt, że radziecki świat był smutny i przygnębiający dla zwykłego obywatela, często pozbywając go ostatnich nadziei na lepsze jutro, L. Gajdaj przyjął strategię pokazania tej szarej rzeczywistości w sposób ironiczny, prześmiewczy, humorystyczny, ale zarazem skrupulatnie przestrzegał granicy, której w swojej krytyce nie wolno mu się było przekroczyć.

L. Gajdaj korzysta z szeroko pojętej estetyki absurdu, w której ramach jest tenże absurd z reguły łatwy do odczytania w jego komediach. Zazwyczaj widz napotyka irracjonalne zachowanie bohaterów i niedorzeczne sytuacje, które odstają od ogólnie przyjętych norm społecznych. Reżyser mnoży absurdy, które wywołują u widzów śmiech i wesołość. Poprzez odpowiednie zaprezentowanie wydarzeń życiowych bohaterów komedii, a także wykorzystanie komizmu sytuacyjnego L. Gajdaj stwarza możliwość zapoznania widzów z istotą absurdów radzieckiej rzeczywistości.

Ważny aspekt stanowi również ukazanie obaw ludzi radzieckich przed wrogiem (w tym wypadku przed krajami zachodnimi). Wymyśleni wrogowie byli potrzebni władzy radzieckiej, aby móc wytworzyć uczucie strachu i nienawiści do „Innego”¹⁷⁸. Na tym polegała propaganda władzy radzieckiej. I w tym miejscu L. Gajdaja nie opuszcza

¹⁷⁵ M. Cybulski, *Tak różni...*, op. cit., s.286.

¹⁷⁶ S.R. Diemjanien'ko, *Fienomienologija jumora w tworczestwie L.I.Gajdaja w kontiektie inkorporacji ultralimitirowannoj problematiki wsocjalno-kulturnoje prostranstwo SSSR 60, XX w.*, „Wiestnik czelabinskoj gosudarstwiennoj akadiemii kultury i iskusstw” 2013, Nr 3 (35), Czelabinsk, s. 117–122.

¹⁷⁷ B. Reitschuster, *Ruski ekstrem do kwadratu. Co zostało z mojej miłości do Moskwy?*, przeł. S. Miłkowska, Carta Blanca, Warszawa 2013, s. 28.

¹⁷⁸ M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, PoMost 1989, s. 94–113.

humor. W komedii wybrzmiewają żartobliwe dialogi bohaterów, sytuacje, w których widzowie mogą dostrzec nutkę ironii.

W analizowanych komediach pojęcie humoru można rozpatrywać w wielu aspektach – jako stan emocjonalny, cecha osobowości, reakcja estetyczna, strategia radzenia sobie z trudnościami, styl funkcjonowania w radzieckiej rzeczywistości, a także jako podejście do życia¹⁷⁹. Należy mieć na uwadze, że podczas analizy przez pojęcia humoru rozumie się przede wszystkim „przedstawienie czegoś, np. w dziele literackim, w zabawny sposób; zabawne, komiczne sceny, sytuacje, dialogi”¹⁸⁰. U L. Gajdaja efekt humorystyczny wynikał z jego krytycznego nastawienia do opisywanej rzeczywistości, więc nie był celem samym w sobie.

3. Elementy istotne dla analizy warstwy językowej radzieckich komedii poodwilżowych – uwagi teoretyczne i metodologiczne

Materiał empiryczny zostanie poniżej przeanalizowany z perspektywy uzyskanych w toku badań danych empirycznych dotyczących budowania humoru w komediach L. Gajdaja i możliwości jego odbioru przez polskich widzów. Analiza ta wymaga poprzedzenia uwagami o charakterze teoretycznym i metodologicznym, odnośnie do problematyki przekładoznawstwa, ze szczególnym uwzględnieniem specyficznych kwestii związanych z tłumaczeniem list dialogowych filmów.

Tłumaczenie, jak pisze Barbara Kielar, konstytuuje sytuację komunikacji dwujęzycznej z udziałem pośrednika komunikacyjnego, którym jest tłumacz. Porozumienie takie przebiega – zdaniem badaczki – w dwóch fazach. W pierwszej nadawca inicjalny kieruje do tłumacza (jako odbiorcy pośredniego tekstu) komunikat w języku źródłowym, będącym punktem wyjścia procesu komunikacji. W fazie drugiej tłumacz jako nadawca pośredni kieruje komunikat do odbiorcy docelowego w języku określanym jako język przekładu. W procesie translacji na wejściu jest tekst w języku źródłowym – oryginał, a na wyjściu tekst w języku przekładu zwany *translatem*, *przekładem* lub *tłumaczeniem* w sensie wyniku działań translatorskich¹⁸¹. Powyższą sytuację komunikacyjną określić można jako układ translacyjny, w którego centrum

¹⁷⁹ J. Tomczuk-Wasilewska, *Psychologia humoru*, KUL, Lublin 2009, s. 5.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 10.

¹⁸¹ B. Z. Kielar, op. cit., s. 22.

znajduje się translator. Opiera on swoje działanie „na elementarnych działaniach językowych słuchania lub czytania (w funkcji odbiorcy pośredniego) i mówienia lub pisania (w funkcji nadawcy pośredniego), ale nie ogranicza się wyłącznie do nich. Celem tłumaczenia jest bowiem utworzenie funkcjonalnie ekwiwalentnego tekstu w [języku przekładu], który umożliwi porozumienie między nadawcą inicjalnym i odbiorcą finalnym”¹⁸².

Narzędziem tego porozumienia jest tłumaczenie. E. Nida czynność tłumaczenia, która prowadzi do jego powstania w formie materialnej, postrzegał, nawiązując w tej mierze do niektórych pojęć teorii gramatyki transformacyjno-generatywnej Noama Chomsky’ego¹⁸³ jako proces rozkładania (*decomposition*) i ponownego składania (*recomposition*), który w jego koncepcji obejmuje trzy fazy:

- 1) analiza komunikatu w języku a – dotyczy ona struktur powierzchniowych pod względem znaczeń wyrazów, połączeń wyrazowych i związków gramatycznych;
- 2) przejście z języka a na język B (transfer komunikatu);
- 3) rekonstrukcja przeniesionego materiału i nadanie komunikatowi takiej formy, która odpowiada wymogom języka przekładu¹⁸⁴.

Tłumaczenie listy dialogowej filmu przy uwzględnieniu jego specyfiki wynikającej z jego materii tekstualnej mieści się w ramach powyższego modelu. W filmie translat nie jest udostępniany w formie jednolitej. Przypomnieć w tym kontekście warto zaproponowany przed kilkoma dekadami, ale nadal przywoływany w literaturze, podział translacji filmowej na: dubbing, tłumaczenie napisowe określane także *napisami*

¹⁸² Ibidem, s. 23.

¹⁸³ Istotą tej teorii jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: „co stanowi istotę umiejętności językowych człowieka, umiejętności, które umożliwiają normalne, tzn. twórcze posługiwanie się językiem?...Odkrywanie tych reguł i zasad jest raczej typowym zadaniem nauki” (N. Chomsky, *Forma i znaczenie w języku naturalnym*, [w:] M. Głowiński (red.), *Znak, styl, konwencja*, Warszawa 1977, s. 103–104). Jednym z kluczowych pojęć koncepcji Chomsky’ego jest pojęcie kompetencji językowej. Rozumienie tego pojęcia ewoluowało u niego. Ostatecznie w ostatniej dekadzie ub. wieku przyjął, iż inaczej, niż wcześniej sądził, „kompetencja to nie sprawność czy umiejętność językowa (*skill / ability*), ale «wiedza językowa» znajomość języka, wywodząca się z ‘władzy/zdolności językowej’ (*language faculty*) – biologicznie zdeterminowanych zasad – uzupełnionych doświadczeniem” (A. B. Turek, *Model kompetencji językowej Noama Chomsky’ego*, [w:] *Rozprawy Komisji Językowej*, t. 32, Wrocław 2006, s. 55). W myśl tej koncepcji kompetencja językowa jest funkcją zdolności człowieka do stosowania biologicznie zdeterminowanych zasad gramatycznych, w stosowaniu których uwzględnia szeroko rozumiane doświadczenie językowe wynikające z rozwoju własnej wiedzy, obserwacji i przemyśleń. Tłumacz, aby mógł skutecznie dokonać translacji, musi posiadać doświadczenie zarówno w zakresie pierwotnego języka tekstu, jak i języka przekładu.

¹⁸⁴ B. Z. Kielar, op. cit., s. 62.

translacyjnymi oraz wersję lektorską zwaną *interpretacją lektorską*¹⁸⁵. Efekt komiczny uzyskany w wyniku dubbingu może wynikać nie tyle z doskonałości tłumaczenia, co z zastosowanego przez dubbingującego środków aktorskich. W mniejszym stopniu może to dotyczyć interpretacji lektorskiej. W sposób najbardziej namacalny efekt pracy tłumacza oddają tłumaczenia napisowe, ponieważ w ich przypadku w procesie przekazu nie występuje żaden czynnik pośredniczący, który mógłby efekt pracy tłumacza obniżyć lub dowartościować.

Listę dialogową filmu można zaliczyć, w nawiązaniu do klasyfikacji Kathariny Reiss, do tekstów ekspresywnych (pozostałe to teksty informacyjne, operacyjne i automedialne), tj. takich, w których dominuje funkcja ekspresywna podkreślająca sposób wyrażania zawartego w nich przekazu¹⁸⁶. Poprzez akty komunikacyjne, materializujące się w utworze filmowym w formie dialogów twórca stara się wyrazić emocje bohaterów, ich sposób postrzegania rzeczywistości i oceny. Z punktu widzenia rozważanej problematyki istotne jest, iż „przy tłumaczeniu tekstu ekspresywnego idzie o nadanie tekstowi przekładu analogicznie artystyczno-estetycznego kształtu jak oryginał, przy wykorzystaniu możliwości wyrażeniowych i skojarzeniowych przekładu”¹⁸⁷. Tłumacz list dialogowych nie powinien zatem ograniczać się tylko do prostej ekwiwalentności, czyli odzwierciedlenia w języku przekładu powierzchniowych struktur języka oryginału, lecz wykorzystywać struktury ukryte oraz jego potencjał asocjacyjny, który możliwy jest wszakże tylko w przypadku występowania komunikacji między kulturami użytkowników języka oryginału i przekładu. Przywołać w tym kontekście warto klasyfikację typów przekładu autorstwa R. Jakobsona (prekursora semiotycznego nurtu przekładoznawstwa) z 1959 roku. Wyróżnił on trzy typy przekładów:

- 1) intralingwalny, tj. wewnątrzjęzykowy, nazwane przez niego również *reformulacją*;
- 2) interlingwalny, tj. międzyjęzykowy, zwany przezeń jako *właściwy*;
- 3) intersemiotyczny, określane także jako *transmutacja*, w którego ramach tłumacz dokonuje interpretacji znaków języka za pomocą systemów niejęzykowych (np.

¹⁸⁵ M. Hendrykowski, *Słowo w filmie: historia, teoria, interpretacja*, PWN, Warszawa 1982, s. 182.

¹⁸⁶ B. Z. Kielar, op. cit., s. 44.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 44–45.

na język migowy) bądź dąży do odzwierciedlenia warstwy idiomatycznej języka tłumaczonego w języku przekładu¹⁸⁸.

W obrębie jednej czynności przekładu mogą wystąpić wszystkie te elementy. Pierwsze dwa uznać można za zbieżne z przywołanym wcześniej modelem E. Nida, gdyż dotyczą najpierw analizy wewnętrznej struktury języka tekstu tłumaczonego, w następstwie czego dochodzi do odzwierciedlenia jej w strukturach języka przekładu. R. Jakobson zwrócił uwagę na możliwości, jakie niesie sięgnięcie do idiomatycznej warstwy języka, dosyć często jeszcze uznawanej za nieprzetłumaczalną. Po możliwości te sięgnąć może także, a nawet powinien, tłumacz list dialogowych. W języku mówionym bowiem także pojawiają się wypowiedzeniowe struktury syntaktyczne, konstrukcje językowe właściwe tylko danemu językowi, niemające swoich odpowiedników w innych językach. Tłumacz niewnikający głębiej w struktury języka tłumaczonego jest zdany na dosłowność, która często nie jest w stanie oddać treści przekazu i pozostaje ona dla odbiorcy z innego kręgu językowego nieczytelna. Komizm, osadzony w warstwie idiomatycznej, nie zostanie odebrany przez odbiorcę tłumaczenia. To jednak kwestia strategii tłumaczenia, do której powrócimy w dalszej części niniejszej rozprawy.

Adekwatny odbiór komizmu słownego radzieckich komedii w języku rosyjskim przez polskich widzów nie polega zatem jedynie na przetłumaczeniu kwestii rosyjskich na język polski i zapewnieniu im ekwiwalentności na poziomie morfologicznym, leksykalnym czy składniowym. w tłumaczeniu musi zostać zawarty także przekaz kulturowy. Jest ono co prawda wtórnym, ale jednak w dużej mierze autonomicznym od pierwowzoru tekstem, tj. bytem słownym, który – by odwołać się do stwierdzenia Konrada Rachuta – posiada swojego nadawcę i jest skierowany do pewnej określonej kategorii odbiorców. Przy tym, jak „każdy akt mowy jest z natury rzeczy głęboko zakorzeniony w swoim kontekście, którego znajomość warunkuje poprawne jego odczytanie. Wymaga to posiadania określonej wiedzy, w znaczącym stopniu wynikającej z funkcjonowania w obrębie danego kontekstu. Stwierdzenie to nawiązuje w sposób jednoznaczny do aluzji, czyli informacji, przekazywanej w wypowiedzi w sposób

¹⁸⁸ R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, tłum. L. Pszczołowska, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa, s. 373. Szerzej na temat koncepcji Jakobsona patrz: A. Pieczyńska-Sulik, o *semiotyce przekładu*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2009, nr 5, s. 153–163; M. Tryuk, *Co to jest tłumaczenie audiowizualne?*, „Przekładaniec” 2009, nr 20, s. 26–39.

implicytny, co jest w opozycji do eksplicytnego wyrażania myśli¹⁸⁹. Tłumacz, aby jego wysiłek okazał się efektywny, musi zatem potrafić oddać w tłumaczeniu jawną, eksplicytną, jak i ukrytą, implicytną, warstwę tekstu pierwotnego.

Można w tym zakresie jednak, pomimo spełnienia wszystkich tych wymogów, napotkać nieprzewidywalne trudności. M. Mocarz-Kleindienst zauważa, iż komizm językowy jest komponentem kodu kulturowego danej kultury i jako taki „jest fenomenem niejednorodnym w swoich przejawach, pozbawionym cech uniwersalności. Nosi wyraźne znamiona relatywizmu, jest nacechowany kulturowo (co znajduje potwierdzenie w sformułowaniach typu *niemiecki humor, angielski humor*). Odmienne są kryteria estetyczne, ewokujące procesy komiczne, odmienne są również reakcje na nie. Stąd też niektórzy badacze postrzegają zjawisko komizmu jak źródło nieprzekładalności [...]”¹⁹⁰. Zdaniem Wojciecha Kalagi nieprzekładalność komizmu może wystąpić w następujących sytuacjach:

- „gdy komizm umiejscowiony jest w języku i wynika z samego tworzywa językowego;
- gdy komizm ma charakter pozajęzykowy i wynika z modelu lub obrazu świata, język zaś pełni jedynie funkcję nośnika;
- gdy komizm wynika z modelu świata, ale ów model świata jest nie tyle bezpośrednio komunikowany przez język, co jest w języku zawarty i wynika z języka”¹⁹¹.

Nieprzetłumaczalny jest komizm, który wymaga dodatkowych wyjaśnień czy wykładni, by wywołać śmiech. Reakcja na komizm słowny, jak każdy inny, jest bowiem spontaniczną reakcją ekspresywną, a więc bazującą na emocjach i wrażliwości, a nie na intelekcie. W przypadku gdy kody kulturowe zawarte w języku źródłowym nie konwenują z kodem kulturowym języka przekładu, efekt komiczny u odbiorcy dla tłumacza docelowego nie wystąpi. Kategorii nieprzetłumaczalności nie można wszakże odnosić do (wspominanych wcześniej w innym kontekście) sytuacji, kiedy komizm osadzony jest w warstwie idiomatycznej. Tłumacz może sięgnąć wówczas po wzorzec

¹⁸⁹ K. S. Rachut, *Tłumaczenie jako akt komunikacji międzykulturowej: na przykładzie tłumaczeń tytułów filmów anglojęzycznych na język polski i język rosyjski*, „Acta Neophilologica” 2014, nr 2, s. 223.

¹⁹⁰ M. Mocarz-Kleindienst, *Komizm współczesnych filmów rosyjskich na warsztacie tłumacza*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2017, nr 42, s. 215.

¹⁹¹ Ibidem.

tłumaczenia interesemiotycznego oraz – według R. Jakobsona – dać w języku przekładu nieprzetłumaczalnych na poziomie interlingwalnym struktur językowych ich ekwiwalent, który pozwoli uruchomić zamierzony efekt komiczny także u odbiorcy tłumaczenia. Innymi słowy, by odwołać się do siatki pojęciowej koncepcji E. Nida, tłumacz osiąga wówczas efekt ekwiwalencji dynamicznej, która jest możliwa „w wyniku transferu na poziomie struktur głębokich języka”¹⁹². Ekwiwalencja dynamiczna przewiduje, jak pisze Anna Kizińska, „że pomiędzy odbiorcą końcowym a komunikatem powinien zaistnieć taki sam stosunek, jaki powstał pomiędzy odbiorcą inicjalnym a komunikatem. Tłumaczenie dynamiczne zmierza do naturalności wyrażenia. Do zrozumienia komunikatu nie jest konieczne poznanie przez odbiorcę kultury źródłowej”¹⁹³. Poznania takiego dokonał sam tłumacz, docierając do ukrytych, a nie tylko powierzchniowych struktur językowych. Tłumaczenie takie jest bliższe odbiorcy. Bliższa nadawcy jest ekwiwalencja formalna, polegająca na tym, iż troską tłumacza jest to, aby „komunikat w języku docelowym odpowiadał w jak największym stopniu różnym elementom języka źródłowego”¹⁹⁴, co oznacza, iż „komunikat w kulturze docelowej jest nieustannie porównywany z komunikatem w kulturze źródłowej w celu ustalenia standardów precyzji i poprawności”¹⁹⁵. Wymaga to dodatkowych objaśnień, co wyklucza spontaniczność odbioru. Dążenie do ekwiwalencji formalnej powinno być całkowicie obce tłumaczeniu list dialogowych, gdyż spontaniczność odbioru, a więc wystąpienie efektu komicznego jest wykluczone. Dążenie do ekwiwalencji dynamicznej powinno przyświecać także tłumaczowi w przypadku warstwy idiomatycznej, często nadal – jak nadmieniano – traktowanej jako nieprzetłumaczalna.

Można jednak zakładać, iż polsko–rosyjskie podobieństwa kulturowe są na tyle duże, iż nie są wobec siebie hermetyczne. Możliwa zatem jest również ekwiwalencja warstwy idiomatycznej w tłumaczeniu dialogów z języka rosyjskiego na polski. Wówczas i osiągnięcie ekwiwalentności warstwy idiomatycznej przekazu w translacji nie wydaje się niewykonalne. Ostatecznie ustalić to można na podstawie przesłanek empirycznych, które będą rozpatrzone w dalszej części pracy (patrz. część badacza).

¹⁹² A. Małgorzewicz, *Ekwiwalencja...*, op. cit., s. 83.

¹⁹³ A. Kizińska, *Ekwiwalencja w tłumaczeniu tekstów prawnych i prawniczych*, C. H. Beck, Warszawa 2015, s. 11.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ibidem.

Komizm radzieckich komedii jest w translacji filmowej na ogół czytelny i potencjalnie może wywołać u polskiego odbiorcy, zgodnie z zamiarem twórcy, śmiech. Możliwość wystąpienia tego mechanizmu zależne jest od kilku czynników. Pierwszy z nich to przyjęta strategia translacji, co w kontekście niniejszej analizy oznacza przede wszystkim wykorzystanie podobieństw języka rosyjskiego do języka polskiego pod względem fonologicznym, morfologicznym, leksykalno-semantycznym czy stosowanych konstrukcji stylistycznych. w odbiorze komizmu językowego danego utworu mogą wówczas wystąpić u polskiego odbiorcy obok asocjacji językowych, skojarzenia z własną wiedzą, doświadczeniem czy wrażliwością. Jeżeli takich punktów stykowych nie ma, następuje rozminięcie się intencji twórcy z oczekiwaniem odbiorcy i zakładany efekt komiczny nie wystąpi. Jeżeli sytuacja będzie miała miejsce w relacji między twórcą a jego odbiorcą docelowym, a więc o podobnej charakterystyce kulturowej i podobnym typie wrażliwości, czyli odbiorcy, do którego dany utwór jest pierwotnie adresowany, uznać to należy za niepowodzenie tego pierwszego. Mając bowiem – przynajmniej w swoim przekonaniu – określoną wiedzę o swoim odbiorcy, o tym, co może wywołać u niego efekt komiczny, okazał się niezdolny do osiągnięcia tego efektu albo na skutek braku dostatecznej wiedzy o adresacie przekazu, albo dlatego że posłużył się nieadekwatnym do oczekiwań odbiorcy typem humoru. Jeżeli jednak przekaz, który śmieszył odbiorcę pierwotnego, nie wywołuje śmiechu u odbiorcy spoza tego kręgu kulturowego, niepowodzenie przypisać wypada tłumaczowi np. ze względu na zastosowanie nieodpowiednich środków translacji, tj. takich, których nie zdołały uruchomić odpowiedniej reakcji u widza kulturowo odmiennego. W skrajnych przypadkach można zakładać nieprzetłumaczalny typ humoru, co jednak w przypadku polsko-rosyjskich relacji kulturowych występuje rzadko.

Zakładać można w tym kontekście istnienie dialogu międzykulturowego. Przesłanką takiego domniemania jest bliskość losów historycznych, podobieństwa językowe, zwłaszcza zaś wspólne doświadczenie funkcjonowania w narzuconym systemie. Jak trafnie zauważył S. Chosiński: „niezależnie od kraju [...] ustrój komunistyczny wszędzie niósł podobne absurdy, które – nie do zwalczenia w życiu codziennym – można było przynajmniej wyszydzić na ekranie”¹⁹⁶. Siłą rzeczy w krajach

¹⁹⁶ S. Chosiński, *Szur...szur...szur... szurnięty Szurik* [Leonid Gajdaj „Operacja Y, czyli przypadki Szurika” – recenzja], 8.01.2010, <https://esensja.pl/film/dvd/tekst.html?id=8851&strona=2#strony> (dostęp: 7.03.2023).

tych sięgano po podobne narzędzia konstruowania komizmu i budowania komediowego przekazu nie tylko do własnych odbiorców, lecz także do tych z „bratnich krajów”. Na bazie wspólnego doświadczenia kształtuje się porozumienie międzykulturowe. Dlatego też w kontekście polsko-rosyjskim, ale również szeroko wymiarowym (dotyczącym innych narodowości), kultura definiowana jest jako efekt ludzkiego współdziałania prowadzącego do wytworzenia się dóbr kultury, tj. „dóbr i wartości, które zaspokajają ludzkie potrzeby” służących doskonaleniu „natury samych ludzi, w ujęciu materialnym”¹⁹⁷.

Dynamiczne współdziałanie ludzi różnych kręgów kulturowych skutkuje komunikacją międzykulturową (ang. *intercultural/cross-cultural communication*). Z metodologicznego punktu widzenia stanowi ona interdyscyplinarny obszar wiedzy i badań obejmujący zainteresowania lingwistów, antropolingwistów, kulturologów, psychologów, badaczy poznania społecznego, zwłaszcza praktyków, obserwujących i opisujących różnorodne akty komunikacji między kulturami w różnych kontekstach społeczno-politycznych, międzynarodowych czy biznesowych¹⁹⁸.

Józef Mikułowski Pomorski wyraża zdanie, że „komunikację nazwiemy kulturową wtedy, gdy ludzkie praktyki komunikowania i związane z nimi znaczenia są społecznie osadzone, to znaczy związane z określonym czasem, miejscem i społecznym otoczeniem”¹⁹⁹. Tym zdaniem jednoznacznie wskazuje, że komunikacja międzykulturowa łączy się z pewnymi środowiskami kulturowymi i odbywa się w określonym czasie.

Komunikację międzykulturową można ująć jako kontinuum ograniczone dwoma punktami skrajnymi: szokiem kulturowym, wyznaczającym całkowity brak komunikacji między danymi kulturami a interakcją wyznaczającą – zależnie od stopnia kontekstowości – zakres i siłę porozumienia między nimi, pomimo różnicy doświadczenia, światopoglądu, posiadanego kapitału kulturowego itp. Pomiędzy skrajnymi punktami kontinuum sytuują się różne stany pośrednie, uchwytnie w badaniach empirycznych prowadzonych na materiale kulturowym w układzie porównawczym²⁰⁰.

¹⁹⁷ A. Rutkowska, *Kulturowo-ekonomiczne aspekty komunikacji międzykulturowej*, „Kultura i Wartości” 2018, nr 25, s.177–178.

¹⁹⁸ M. Wilczewski, A.-M.Søderberg, op. cit., s. 541–542.

¹⁹⁹ J. Mikułowski Pomorski, *Jak narody świata porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012. s. 20.

²⁰⁰ G. Hofstede, *Kultury i organizacje*, PWE, Warszawa 2000, s. 305.

Za podstawowy cel badań międzykulturowych uznaje się „poznawanie i wyjaśnianie natury kontaktów między osobami z różnych kultur”²⁰¹. Materiałem porównawczym mogą być konstytuujące te kontakty wytwory językowe, symbolika, obrzędowość, artefakty, system wartości itp. Efektem tego rodzaju zestawień powinna być diagnoza potencjału (zakresu i siły) dialogicznego porozumienia między reprezentantami porównywanych kultur, pomimo występujących między nimi odmienności. J. Yanan badając komunikację międzykulturową skupił się na znaczeniu symboli w wymianie informacji podczas konfrontacji (porozumiewania się) podmiotów. Według niego „komunikacja międzykulturowa to proces, w którym uczestnicy wzajemnego oddziaływania międzykulturowego wspólnie zarządzają znaczeniem w wymianie”²⁰². Tą definicją podkreśla, że komunikacja międzykulturowa związana jest z wymianą różnorodnych kulturowo treści zarówno werbalnych, jak i niewerbalnych.

Generalnie za komunikację międzykulturową uznać można „wszelkie oddziaływanie między różnymi kulturami, mające na celu nawiązanie kontaktów pomiędzy nimi”²⁰³. Adekwatnie do rozumienia komunikacji jako procesu tworzenia znaczeń komunikację międzykulturową postrzega się jako „proces konstruowania znaczeń w drodze interakcji między osobami z różnym zapleczem kulturowym, o kulturowo różnych doświadczeniach, różnie postrzegającymi świat i prezentującymi różne zachowania w określonych kontekstach”²⁰⁴, przy czym – co istotne – różnice te „determinują specyficzną atrybucję znaczeń, która ujawnia się w międzykulturowej interakcji, gdy różne językowe i kulturowe konwencje wchodzić ze sobą w kontakt”²⁰⁵. Różnice, o których mowa decydują zatem nadawaniu znaczeń wytworom komunikacji międzykulturowej. Podkreślić należy, iż tylko „efektywna interakcja międzykulturowa umożliwia uczestnikom komunikacji konstruowanie zrozumiałych znaczeń na tyle, na ile interlokutorzy są świadomi własnych i cudzych potrzeb, stanów mentalnych i różnic w tożsamości osobistej, kulturowej, religijnej, narodowej, płciowej, społecznej,

²⁰¹ *Badania nad komunikacją międzykulturową: dotychczasowe paradygmaty i perspektywy badawcze*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2017, nr 3, s. 543.

²⁰² J. Yanan, *Komunikacja międzykulturowa jako pole badań*, [w:] *Materiały pomocnicze do Polsko-Amerykańskiego Studium Komunikacji Społecznej w Organizacji i Zarządzaniu w Politechnice Wrocławskiej*, Wrocław 1995, s. 2.

²⁰³ A. Rutkowska, op. cit., s. 179.

²⁰⁴ M. Wilczewski, A.M. Søderberg, op. cit., s. 543.

²⁰⁵ Ibidem.

zawodowej itd.”²⁰⁶. Żeby zatem sam akt komunikacji międzykulturowej był aktem dialogicznym, musiałby prowadzić do konstruowania i atrybucji znaczeń – pojęć, wytworów – będących efektem komunikacji kulturowej. Czynnikiem przesądzającym nie jest zatem bliskość geograficzna czy historyczna, wspólnota doświadczenia, lecz aktywność i dynamizm komunikacji tu i teraz, w danym kontekście i uwarunkowaniach.

3.1. Komunikacja międzykulturowa – podział

Komunikacja międzykulturowa nie jest zjawiskiem homogenicznym. W literaturze wyróżnia się cztery jej rodzaje. Są to²⁰⁷:

1. Komunikacja poprzezkulturowa (ang. *cross-cultural communication*) – zachodzi między różnymi grupami należącymi do tej samej kultury narodowej. Dotyczy przede wszystkim różnic wewnętrznych.
2. Komunikacja pomiędzykulturowa (ang. *inter-cultural communication*) – dotyczy uczestników wszelakich kultur narodowych czy etnicznych i obejmuje kontakty wszystkich ludzi należących do innych kultur, ale stykających się ze sobą w różnych, realnych sytuacjach życiowych.
3. Komunikacja międzynarodowa (ang. *international communication*) – jest związana z porozumiewaniem się instytucji należących do różnych kultur narodowych (np. rządów państwa). Obejmuje także aspekt regulacyjny i normatywny, ponieważ warunkuje reguły porozumiewania się w różnych obszarach komunikacji: polityki, obronności, gospodarki itp.
4. Komunikacja globalna (ang. *global communication*) – obejmuje najszerszy zakres komunikacji, a głównym czynnikiem ją kształtującym jest postęp technologiczny. Obejmuje wszystkie wymiary komunikowania: między jednostkami, między instytucjami oraz między organizacjami.

Z punktu widzenia podjętej w pracy problematyki podstawowe znaczenie ma komunikacja międzykulturowa. Dla zaistnienia jej efektów nieodzowne jest, jak nadmieniano, zaistnienie dialogu międzykulturowego. Jego celem nie jest bynajmniej tworzenie wspólnych wzorców kulturowych, lecz w różnorodności kulturowej

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ J. Mikułowski Pomorski, *Komunikacja...*, op. cit.

„znajdować to, co łączy i szanować to, co jest odmienne”²⁰⁸. Warunkiem zaistnienia polsko-rosyjskiego dialogu kulturowego – przy założeniu, iż istnieje w tym zakresie sytuacja komunikacyjna – jest ustalenie tej wspólnej dziedziny. Jako czynniki to umożliwiające wskazuje się przede wszystkim obszar języka, wzajemne oddziaływanie struktur konceptualnych i kognitywnych. Chodzi przede wszystkim o to, aby współczesna polska przestrzeń kulturowa interferowała z bazą kognitywną i pojęciową ruską, rosyjską i radziecką²⁰⁹. Aktywizowaniu takiego przepływu służy praktyka kontaktów kulturowych w obszarze języka, np. to, w jaki sposób Polacy używają języka rosyjskiego, jaki mają do niego stosunek, w jaki sposób czynią to Rosjanie²¹⁰, a także jaka jest praktyka translatorska w tłumaczeniu dzieł literackich, czy sprzyja ona polsko-rosyjskiej komunikacji międzykulturowej, czy też nie²¹¹. Elwira Stefańska wyraża pogląd, iż istotnym narzędziem budowania komunikacji międzykulturowej jest lingwistyka kognitywna. Z jej perspektywy „komunikacja międzykulturowa jest dialogiem kultur, który oparty jest na kognitywnych procesach odbioru komunikatu werbalnego (kodu językowego), który może być realizowany poprzez pryzmat cech społecznych i kulturowych nosicieli języka. Obecnie przekład postrzega się nie tylko jako formę komunikacji międzyjęzykowej, ale również jako formę komunikacji międzykulturowej”²¹². Akt dialogu kulturowego może zaistnieć w każdym przypadku translacji, także list dialogowych filmów, w którym translator uwzględnia postulaty lingwistyki kognitywnej.

Na potrzeby badań, których wyniki zostały zaprezentowane w niniejszej pracy, założono występowanie sytuacji komunikacyjnej między nadawcą pierwotnym a wtórnym. Nie sposób jednak założyć zamiaru (intencji) tłumacza, określić z góry jego stanu wiedzy i doświadczenia translatorskiego czy intencjonalności, tj. założenia jego świadomości, czyż poprzez akt translacji uczestniczy w dialogu międzykulturowym, czy wręcz zamierza go świadomie kreować. Jak pisze bowiem Bożena Tokarz: „dialog ma

²⁰⁸ S. Bieleń, „Czekając na Godota” w *stosunkach polsko-rosyjskich*, „Studia Wschodnieuropejskie” 2021, nr 15, s. 165.

²⁰⁹ M. Sarnowski, *O niektórych aspektach polsko-rosyjskiego dialogu międzykulturowego: rossica w strategicznej pozycji tekstu gazetowego*, „Studia Rossica Posnaniensia 2010, nr 35, s. 249.

²¹⁰ Ibidem, s. 250.

²¹¹ E. Stefańska, *Przekład literacki polskich i rosyjskich tekstów w kontekście komunikacji międzykulturowej*, „Rocznik Naukowy Lingwistycznej Szkoły Wyższej w Warszawie” 2016, nr 6, s. 109–134.

²¹² Ibidem, s. 118–119.

miejsce w przestrzeni tekstu przekładu, czyli wewnątrz drugiego tekstu, oraz w przestrzeni kultury przyjmującej, tzn. w procesie recepcji. Intertekstualność przekładu jest więc zjawiskiem złożonym: określają ją relacje wewnątrztekstowe (z oryginałem, z literaturą rodzimą, a także tłumaczoną) oraz relacje zewnętrzne z innymi tekstami kultury. Czytelnikowi po to, by odczytać wewnętrzny dialog międzykulturowy w przekładzie, wystarczy jego doświadczenie lekturowe i kulturowe, a po to, by zaakceptować obcość — zachowanie równowagi między tym, co podobne i pokrewne, a tym, co różne”²¹³. Stroną sprawczą, inicjującą dialog międzykulturowy jest adresat tłumaczenia. Odmienność może go zainspirować do jej poznawania i osvajania. Nie zmienia to jednak faktu, iż w każdym przypadku wystąpienia dialogu międzykulturowego „pojawia się interakcja między swoim a obcym w formie potwierdzenia (wchłonięcia) albo negacji (warunku koniecznego do samookreślenia). Najczęstszymi wyznacznikami pokrewieństwa i odrębności oryginału w mentalności przyjmującej są dziedzictwo historyczno-kulturowe oraz odległość systemowa języków. Czynniki te mogą łączyć kultury i dzielić zarówno w przypadku daleko posuniętego podobieństwa, jak i różnicy”²¹⁴.

Bliskość geograficzna czy kulturowa nie muszą zatem być czynnikiem inicjującym czy kreującym dialog międzykulturowy. Blokować go może oparcie relacji na negatywnych stereotypach, uprzedzeniach, nierozliczonych krzywdach i pretensjach. Tłumacz może próbować te bariery przełamywać, ale ostateczną instancją jest zawsze odbiorca docelowy, jego nastawienie do rzeczywistości kulturowej, z którą za pośrednictwem tłumaczenia się styka.

Dokonując przekładu dialogów filmowych, ma on do wyboru, uwzględniając wcześniej poczynione w tym zakresie uwagi, właściwie trzy opcje, które można określić także mianem strategii translatorskich: dosłowność (przekład możliwie wiernie oddający tekst źródłowy na poziomie leksykalnym), ekwiwalentność (dążenie do możliwie wiernego oddania tekstu tłumaczonego na poziomie semantycznym, znaczeniowym i idiomatycznym) oraz asocjacyjność (wykorzystanie przez tłumacza kulturowych

²¹³ B. Tokarz, *Zamiast wstępu*, [w:] *Przekłady Literatur Słowiańskich*, t. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*, red. B. Tokarz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 19.

²¹⁴ *Ibidem*.

podobieństw i/lub doświadczenia historycznego między społecznością, która językiem źródłowym się posługuje, a tą, do której tłumaczenie ma trafić).

3.2. Strategie translacji rosyjsko-polskiej: dosłowność, ekwiwalencja, asocjacyjność – ramy teoretyczne

Wymienione w tytule niniejszego podrozdziału i zasygnalizowane wcześniej strategie²¹⁵ tłumacza filmowych list dialogowych ukierunkowanych na dosłowność, ekwiwalencję bądź asocjacyjność to założenie robocze, wymagające usytuowania ich w ramach teoretycznych przekładoznawstwa. Ujęcia (określane jako tradycyjne) można przedstawić w dwóch opozycjach: tłumaczenie dosłowne (*word-for-word*) – tłumaczenie wolne (*free*)²¹⁶. Paradygmat dosłowności tłumaczenia, opisywany przez formułę *So wörtlich wie möglich und so frei wie nötig!*²¹⁷, jest najdawniejszy, a jego autorstwo przypisuje się św. Hieronimowi, który – tłumacząc *Biblię* – jako nieprzekraczalną przyjął zasadę, iż sama kolejność słów jest dla niego świętością. Podobną metodę zastosował, tworząc własny przekład Biblii, przez długi czas traktowany jako wzorzec dla jej tłumaczy na języki narodowe Marcin Luter²¹⁸.

Inherentną cechą tłumaczenia dosłownego jest dążenie do ścisłego odwzorowania, „przekalkowania” struktur językowych języka źródłowego do języka przekładu. w praktyce oznacza to dążenie do odzwierciedlenia w translacie tak formy, jak i treści

²¹⁵ W teorii przekładu rozróżniamy „technikę” i „strategię” tłumaczeniową. P. Kwieciński zaznacza, że oba terminy nie mają dokładnych definicji, które by je rozdzielały, więc można je stosować wymiennie, ale mimo to, nie są pełnymi synonimami. Zob. P. Kwieciński, *Disturbing strangeness: foreignisation and domestication in translation procedures in the context of cultural asymmetry*, Edytor, Toruń 2001, s. 115. Według A. Bednarczyk, termin strategia jest zbliżony do „dominanta translatorska”, „metoda przekładu”, „orientacja przekładu”. A. Bednarczyk zaznacza, że mówi się o orientacji na tekst oryginału lub przekładu a także orientację na „odtworzenie komunikatu i wywołanie określonej reakcji” lub „na przekład określonych funkcji bądź elementów formalnych, stylistycznych, artystycznych”. Zob. A. Bednarczyk, *Kilka słów o strategii, „strategii” i nadinterpretacji*, „Między oryginałem a przekładem” 2010, nr XVI, s. 110.

Natomiast K. Hejwowski przez termin starategia rozumie konsekwentne i świadome działanie tłumacza „w całym tekście lub jego znaczących fragmentach”. Zob. K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, PWN, Warszawa 2004, s. 76.

²¹⁶ B. Z. Kielar, op. cit., s. 59.

²¹⁷ P. Dwuznik, *Mediacja a tłumaczenie w glottodydaktyce*, „Języki Obce w Szkole” 2022, nr 1, s. 115–125.

M. Goc, *Zastosowanie opisowych badań nad przekładem do analizy tłumaczenia audiowizualnego*, [w:] *Przekład – teorie, terminy, terminologia. Język a komunikacja 30*, red. M. Piotrowska, J. Dybiec-Gajec, Tertium, Kraków, s. 37–48.

Według autorki artykułu „istotą tłumaczenia jest oddanie treści tekstu wyjściowego w sposób na tyle dosłowny, jak to możliwe, i na tyle dowolny, jak to konieczne”.

²¹⁸ A. Małgorzewicz, *Ekwiwalencja...*, op. cit., s. 79.

komunikatu, gdyż w tym wzorcu nie ma możliwości rozdzielenia tych dwóch warstw już na etapie reformulacji. Stanowią one już w założeniu samego tłumacza nierozdzielalną jedność. Przekład dosłowny polega na zachowaniu odpowiedniości semantycznej między poszczególnymi wyrazami języka źródłowego i języka przekładu, co niekiedy prowadzi do – jak zauważa B. Kielar – kalkowania do języka przekładu oderwanych elementów tekstu źródłowego²¹⁹. Dosłowność przekładu wzmacniana jest jego literalnością (*literal*). W takim przypadku reguły składniowe języka przekładu stosuje się do łączenia wyrazów „przekalkowanych”. Powstaje w ten sposób pozór pełnej zgodności między tekstem źródłowym a tłumaczeniem, co ma gwarantować ujęcie „przekalkowanych” słów źródłowych w porządek strukturalny języka przekładu. Jak jednak zauważa B. Kielar, „zdania otrzymane w wyniku tego procesu są poprawne pod względem gramatycznym, ale zazwyczaj źle brzmią i wydają się bezsensowne”²²⁰.

W świetle powyższych uwag przyjęto, iż wybór paradygmatu tłumaczenia dosłownego i literalnego jest najgorszym wyborem tłumacza filmowego, gdyż nie może zaistnieć, co jest przecież celem translacji, przekaz kulturowy zawarty w tekście źródłowym. Tłumaczenie, o którym mowa, nie powinno być stosowane w translacji list dialogów utworów filmowych, zwłaszcza komediowych, które u odbiorcy, do którego przekład jest adresowany, mogą wywołać efekt komiczny tylko wówczas, gdy będzie on w stanie odkodować wysłany mu za pośrednictwem tłumacza komunikat sformułowany pierwotnie w języku źródłowym.

Według J. Albrechta „tłumaczenie to językowy proces przemiany”²²¹ podczas którego niektóre elementy zostaną zachowane, a niektóre usunięte z tekstu wyjściowego. Elementy, które muszą zostać zachowane, są nazwane inwariantami. Jak precyzuje K. Lipiński, w procesie przekładu trzeba określić „które z informacji zawartych w tekście należą do inwariantu, a które są wymienne, tzn. można je bez szkody (a nawet z korzyścią!) dla procesu komunikacji zmodyfikować”²²².

Warto przytoczyć w tym momencie jeszcze dwa terminy. Pierwszym z nich jest ekwiwalencja, która według J. Albrechta „nie oznacza identyczności (niem. Gleichheit),

²¹⁹ B. Z. Kielar, op. cit., s. 59.

²²⁰ Ibidem, s. 51.

²²¹ J. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik: Grundlagen der Übersetzungsforschung II (Narr Studienbücher)*, Gunter Naar Verlag, Tübingen 2005, s. 31.

²²² K. Lipiński, op. cit., s. 25.

tylko równoważność (Gleichwertigkeit)²²³. K. Reiss i J.H. Vermeer są zdania, że tłumacz powinien osiągać ekwiwalencję na poziomie tekstu. Podkreślają oni, że funkcja komunikatywna tekstu wyjściowego i docelowego musi być taka sama²²⁴. Ich zdaniem, istnieje równoważność między tekstem oryginalnym a tekstem przetłumaczonym, która objawia się na różnych poziomach komunikacji tekstu. Jednak rzadko dochodzi do dosłownej równoważności jeden do jednego, z uwagi na różnice językowe i kulturowe²²⁵. K. Reiss i J.H. Vermeer definiują jeszcze jedno podjęcie – adekwatność, jako związek między tekstem docelowym a tekstem wyjściowym, przy zachowaniu spójnego uwzględnienia celu (skoposu), który jest dążeniem w procesie translacyjnym. Z kolei J. Albrecht²²⁶ interpretuje to pojęcie w kontekście retoryki antycznej jako „relację między językowymi środkami wyrazu a kontekstem oraz celami mówienia i pisania”²²⁷.

Podsumowując, ekwiwalencja odnosi się do zachowania równoważności treściowej między oryginałem a tłumaczeniem. Priorytetem jest utrzymanie treści i znaczenia oryginału w jak najbardziej dokładny sposób. Z drugiej strony, adekwatność odnosi się do dostosowania tłumaczenia do odbiorcy i kontekstu docelowego.

Rekomendowanym wyborem dla tłumaczy list dialogowych utworów filmowych powinno być tłumaczenie wolne (*free*), gdyż – w przeciwieństwie do tłumaczenia dosłownego, skoncentrowanego na języku źródłowym – jest ono skierowane ku językowi przekładu, a w konsekwencji – ku odbiorcy, do którego przekład zaadresowano. Jak bowiem stwierdza B. Kielar: „tylko tłumaczenie wolne w pełni oddaje sens komunikatu i odpowiada wymogom stylistycznym języka przekładu [...]”²²⁸. By odwołać się z kolei do stwierdzenia Anna Małgorzewicz, o ile „metoda tłumaczenia dosłownego lansuje prymat formy oryginału”, o tyle tłumaczenie wolne ukierunkowane jest na „tłumaczenie sensów”, stawia „treść ponad formę ich werbalizacji”²²⁹.

W kontekście tłumaczenia wolnego jako istotna jawi się kwestia ekwiwalencji tłumaczenia. Jak pisze A. Małgorzewicz: „reflektowanie aspektów, związanych

²²³ J. Albrecht, *Literarische Übersetzung: Geschichte. Theorie. Kulturelle Wirkung*, Wissenschaft liche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, s. 33.

²²⁴ K. Reiß, J. H. Vermeer, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie (Linguistische Arbeiten 147)*. Wyd. 2., Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991, s. 139-140.

²²⁵ Ibidem, s. 169.

²²⁶ J. Albrecht, *Übersetzung...*, op. cit., s. 34.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ A. Małgorzewicz, *Ekwiwalencja...*, op. cit., s. 79.

z ekwiwalencją translacyjną, ma swój początek w dyskusji dotyczącej metodyki tłumaczenia, która stawia tłumacza przed trudnym wyborem pomiędzy wiernym i wolnym tłumaczeniem. Zawarta w znanej powszechnie formule obligacja zobowiązywała do zachowania formy wyjściowej oryginału²³⁰. Odrzucenie jako chybionego i nieefektywnego modelu tłumaczenia dosłownego i literalnego spowodowała, iż pojawiło się pytanie o model, który mógłby tłumaczenie wierne zastąpić, tj. takie, które nie ograniczałoby się do „kalkowania” warstwy leksykalnej języka źródłowego i dopasowywanie tej „skopiowanej” warstwy leksykalnej do struktur składniowych, fleksyjnych i stylistycznych języka przekładu. w związku z tym wyznaczono koncepcję ekwiwalentności przekładu, która zapewniałaby przede wszystkim dotarcie przekazu kulturowego (zawartego w tekście języka źródłowego) do tekstu w języku przekładu, a poprzez ten ostatni (język przekładu) – do adresata translatu. Za najbardziej efektywną uznano ekwiwalencję dynamiczną w odróżnieniu od ekwiwalencji formalnej nazbyt zwróconej na język źródłowy, zorientowanej nie tylko na język przekładu, lecz jeszcze bardziej na odbiorcę komunikatu w tym języku. Za sprawą niemieckiego lingwisty Fritza Paepcke w refleksji teoretycznej pojawił się pogląd (podzielony później przez innych teoretyków translacji) o iluzoryczności ekwiwalencji translacyjnej, wynikającej z faktu, iż w przekładzie identyczność koegzystuje implicite z dyferencyjnością, co oznacza – jak ujmuje to A. Małgorzewicz – „że to, co identyczne, współistnieje i definiuje się w relacji do innych jednostkowych identyczności (tożsamości). W konsekwencji [...] między tekstem a jego tłumaczeniem zachodzi jednocześnie relacja identyczności i dyferencyjności”²³¹. Innymi słowy, tłumaczenie ekwiwalentne zawsze zawiera element dosłowności i literalności, która łączy się w sposób nierozzerwalny z inwencją i kompetencjami tłumacza dążącego do tego, aby przekład spełniał kryteria przekładu wolnego. Żaden zatem przekład wolny nie jest przekładem w pełni ekwiwalentnym. Najbliżej tego jest ekwiwalencja dynamiczna, która w największym stopniu konstituuje akt komunikacji kulturowej, wykładnikiem skuteczności którego jest zrozumienie translatu przez jego odbiorcę docelowego. Jak pisze A. Małgorzewicz w nawiązaniu do koncepcji przywołanego powyżej F.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Ibidem, s. 80.

Paepckeego²³²: „akt rozumienia [...] ukierunkowany jest na rozpoznanie w tekstowych indykatorach tego, «co pomyślane». To, co pomyślane przez autora tekstu oryginału, jest w późniejszym etapie przedmiotem działań, operacji mentalnych i posunięć decyzyjnych tłumacza. Proces rozumienia tekstu utożsamiany jest z aktem stopniowego, sukcesywnego sterowania świadomością odbiorcy tegoż tekstu. Oczekiwanym efektem takiego aktu jest pozbawienie tekstu jego swoistej obcości, a tym samym uczynienie go zrozumiałym”²³³. Translat komizmu słownego może zatem doprowadzić do wystąpienia efektu komicznego – śmiechu odbiorcy tylko wtedy, gdy jego treść jest w pełni zrozumiała dla odbiorcy, tak na poziomie struktur stricte językowych, jak i – a może przede wszystkim – na poziomie struktur kulturowych.

Rekomendować zatem należy podejście tłumacza do translacji, oparte na dążeniu do tego, aby doprowadzić do pełnego zrozumienia przez odbiorcę tego, co zamierzył autor bądź, ujmując rzecz nieco inaczej, w pełni uchwycił znaczenia, jakie ten przekaz niesie. Jest ona, pisze B. Kielar, „właściwością, którą mówcy/słuchacze przypisują wypowiedziom w tym sensie, że nadawca wyraża znakowo swoje treści mentalne, swą wiedzę itp., a odbiorca dokonuje z kolei interpretacji tekstu, korzystając z posiadanej wiedzy językowej oraz wiedzy o świecie, zgodnie ze swoimi poglądami, systemem ocen, dążeniami itp.”²³⁴. Tłumacz – zgodnie z tym, o czym już wcześniej była mowa na temat roli tłumacza w transmisji przekazu kulturowego, – jest pośrednikiem między nadawcą znaczeń a ich odbiorcą. Odnosząc to do roli tłumacza list dialogowych, od niego przede wszystkim zależy czy u odbiorcy kwestii dialogowych w języku przekładu wystąpi efekt komiczny, zamierzony przez nadawcę pierwotnego u odbiorcy pierwotnego. Do sytuacji tej odnosi się koncepcja funkcjonalnego rozumienia translacji. Ma ona zastosowanie tylko do tekstów, a do takich zaliczamy listy dialogowe filmów, funkcja tłumaczenia których nie ogranicza się do prostego przekodowania informacji z języka źródłowego na język przekładu, np. pismo z informacją handlową, ale takich, których przekład wymaga, aby translator dokonał odpowiedniej interpretacji tekstu w języku źródłowym i przekazał w języku przekładu odbiorcy finalnemu pełną informację, a więc z uwzględnieniem także

²³² F. Paepcke, *Die Illusion der Äquivalenz*, (in:) *Suche die Meinung. Karl Dedecius dem Übersetzer und Mittler zum 65. Geburtstag*, Red. E. Gröttinger, A. Lawaty, O. Harrassowitz, Wiesbaden 1981/1986. S. 116–151.

²³³ A. Małgorzewicz, *Ekwiwalencja...*, op. cit., s. 80.

²³⁴ B. Z. Kielar, op. cit., s. 59.

głębokich struktur językowych, o zawartości przekazu²³⁵. Możliwe jest wówczas uzyskanie efektu, który określa się mianem ekwiwalencji komunikacyjnej. Proces tłumaczenia określony na ten efekt obejmuje w pierwszej kolejności przekodowanie informacji z tekstu języka źródłowego do tekstu w języku przekładu, a następnie jej interpretację przez tłumacza zgodnie z posiadaną wiedzą pozajęzykową i kompetencjami językowymi. System odniesienia przy ustalaniu ekwiwalencji komunikacyjnej determinuje sposób wykonania tłumaczenia. System ten „może przybrać formę odbicia określonego odcinka rzeczywistości pozajęzykowej w świadomości odbiorcy, albo też postać relacji między odpowiednimi kategoriami (elementami)” języka źródłowego i języka przekładu²³⁶. Tłumaczenie takie określane jest także mianem tłumaczenia komunikatywnego, tj. adaptacji informacji, zawartej w języku źródłowym do języka przekładu²³⁷. Jego istotą jest dążenie tłumacza do wydobycia najbliższego znaczenia kontekstowego wersji oryginału tak, aby zarówno treść, jak i język były tak akceptowane, jak i w pełni zrozumiałe dla odbiorcy końcowego.

Ekwiwalencja komunikacyjna wydaje się najodpowiedniejszą ze względu na oczekiwany efekt strategią translatorską tłumaczy list dialogowych zawierających komizm językowy. Tylko wtedy bowiem tłumacz będzie mógł przełamać ograniczenia wynikające z nieprzetłumaczalności komizmu. Przy ustalaniu ekwiwalencji komunikacyjnej, zwłaszcza tekstów o potencjale komizmu, tłumacz powinien również wykorzystywać właściwości asocjacyjne odbiorcy docelowego. Odbiór tekstu tłumaczonego na poziomie asocjacyjnym wynika z posiadania przez niego punktu odniesienia do elementów przekazu kulturowego, zawartego w tekście źródłowym, mogącym wzbudzić u niego reakcje podobne jak u odbiorcy tekstu źródłowego. Wymienić w tym kontekście można takie elementy wspomagające odbiór komunikatu kulturowego przez odbiorcę translatu jak: określony wygląd, charakterystyczny typ sylwetki, maniera mówienia, sposób bycia, barwa głosu itp., które wywołują u odbiorcy

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ibidem, s. 63.

²³⁷ P. Newmark uwzględnił je w swojej klasyfikacji metod tłumaczenia (Ł. Zarzycki, *Dylematy tłumacza. Zastosowanie pięciu typów ekwiwalencji Kollera oraz modelu bezpośredniego i pośredniego Vinay Darbelnet w tłumaczeniu terminologii medycznej z języka angielskiego na polski*, Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, Poznań 2016, s. 59). W klasyfikacji tej mieszczą się zresztą także i inne kategorie tłumaczeniowe, o jakich jest mowa w niniejszym podrozdziale.

określone stany poznawcze czy emocjonalne²³⁸. Przywołać w tym kontekście warto wprowadzoną do obiegu teoretycznego przez rosyjską szkołę lingwistyczną (a ściślej – Victora Vinogradowa) kategorię „realiów” określanych niekiedy przez przekładoznawców *leksyką bezekwiwalentową*²³⁹. V. Vinogradow podzielił realia na pięć grup. Wśród nich wyodrębnił on obok elementów życia codziennego (przedmioty, rytuały obyczaje), mitologicznych, świata przyrody, ekonomicznych, społecznych oraz administracyjnych, także realia asocjacyjne, do których zaliczył symbole, zarówno roślinne, jak i animalistyczne, aluzje literackie, folklorystyczne oraz językowe²⁴⁰. Problem z odnalezieniem lingwistycznego odpowiednika dla danego pojęcia pojawia się w sytuacji, gdy termin używany w J1 (pierwotnym języku) odnosi się do czegoś powszechnego w określonym regionie i kulturze, a w kontekście J2 (języka docelowego) jest to zjawisko zupełnie obce i nieznanie i nie mające adekwatnej nazwy. Monika Płużyczka podkreśla, że kwestia leksyki bezekwiwalentowej jest nieodłącznie spleciona z kontekstem kulturowym, i to właśnie przez ten pryzmat powinna być ona analizowana²⁴¹.

Dla rozważanej problematyki szczególnie istotne znaczenie mają asocjacje językowe, tj. określone schematy wypowiedzi, grepsy czy zbitki pojęciowe, które mogą budzić skojarzenia u odbiorcy tekstu przekładu, jeżeli posiada on wiedzę czy określone doświadczenie (np. zdobyte w drodze komunikacji międzykulturowej) o języku źródłowym lub/i kręgu kulturowym, do którego język ten przynależy. Tłumacz, aby wykorzystać potencjał asocjacyjny, może zastosować strategię tłumaczenia jedną z dwóch zaproponowanych przez A.M.B. de Groota strategii aktywacji ekwiwalencji językowych. Pierwsza, nazywana *tłumaczeniem pionowym*, polega na ich aktywacji w języku umysłowym. Komunikat nadany w języku źródłowym zostaje za pośrednictwem tłumacza zdekodowany w języku przekładu na poziomie fonologicznym,

²³⁸ A. Chmiel, P. Janikowski, *Dydaktyka tłumaczenia ustnego*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015. s. 67.

²³⁹ M. Warchał, *O leksyce bezekwiwalentnej w tłumaczeniu. Szkic psycholingwistyczny*, [w:] *Przekłady Literatur Słowiańskich*, t. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*, red. B. Tokarz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 138–143.

²⁴⁰ K. Szafraniec, *Kultura polska w przekładzie. Problemy ekwiwalencji*, „Acta Universitatis Lodzianis” 2014, nr 21, s. 393.

²⁴¹ M. Płużyczka, *Wybrane trudności translacyjne a proces translodydaktyczny*, [w:] *O nauczaniu i uczeniu się języka obcego dla potrzeb zawodowych*, wyd. Werset, Lublin 2011, s. 91-92.

morfologicznym, syntaktycznym i semantycznym, w wyniku czego przekaz kulturowy zawarty w tłumaczeniu jest aktywowany w słowniku umysłowym odbiorcy docelowego²⁴². Przedmiotem zainteresowania w niniejszej pracy jest jednak druga z wymienionych strategii wyodrębnionych przez A.M.B. de Groota, zwana *tłumaczeniem poziomym* lub *ścieżką strukturalną*. Tłumaczenie dokonuje się w tym przypadku bezpośrednio poprzez „połączenia asocjacyjne między słowami w obu językach w słowniku umysłowym lub między dowolnymi strukturami językowymi, na przykład konstrukcjami syntaktycznymi”²⁴³. W wymiarze komunikacyjnym można w tym wypadku mówić o sytuacji potocznie określanej jako *rozumienie bez słów*. Wynika to stąd, że struktury językowe języka źródłowego są dekodowane u odbiorcy docelowego nie w słowniku umysłowym, lecz w słowniku, który można zdefiniować jako *psychologiczny, emocjonalny*, bądź właśnie *asocjacyjny*. Efektywność tłumaczenia asocjacyjnego uzależniona może być wszakże od potencjału komunikacji międzykulturowej między kręgiem kulturowym języka źródłowego a kręgiem kulturowym języka przekładu. Chodzi tu przede wszystkim o znajomość przez odbiorcę docelowego realiów asocjacyjnych. Jeżeli taki potencjał jest wystarczający, dochodzi do sytuacji, „w której komizm może być wynikiem konotacyjnych skojarzeń typowych dla danego obszaru kulturowego”²⁴⁴. Nie zawsze jednak, jak zwraca uwagę M. Mocarz-Kleindienst, to, co możliwe, jest bez większych problemów przekładalne na poziomie językowym, w procedurze tłumaczenia pionowego, „nie zapewnia przekładalności na poziomie asocjacyjnym”²⁴⁵. Wolno zakładać, iż nieprzekładalność na poziomie asocjacyjnym jest funkcją komunikacji międzykulturowej między kręgiem kulturowym języka źródłowego a kręgiem kulturowym języka przekładu. Jeżeli przyjąć (ze względu na bliskość geograficzną) przynależność do słowiańskiego kręgu kulturowego, zbieżność losów historycznych, doświadczenia funkcjonowania w podobnym systemie społeczno-politycznym i ekonomicznym, można rekomendować tłumaczom list dialogowych radzieckich komedii poodwilżowych, istnienie potencjału polsko-rosyjskiej komunikacji kulturowej, a nawet tego od nich oczekiwać. Sięgnięcie po strategię tłumaczenia asocjacyjnego jako zaawansowanej formy ekwiwalencji komunikacyjnej pozwoli

²⁴² A. Chmiel, P. Janikowski, *Dydaktyka tłumaczenia ustnego*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015, s. 230.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ M. Mocarz-Kleindienst, *Komizm...*, op. cit., s. 216.

²⁴⁵ Ibidem.

w większym stopniu uprawdopodobnić wystąpienie efektu komicznego u odbiorcy docelowego translatu listy dialogowej utworów będących przedmiotem zainteresowania w niniejszej pracy.

3.3. Intencja tłumacza

Intencja²⁴⁶, czyli inaczej świadome zamierzenie, cel, chęć, myśl przewodnia, zamiar i zamysł. Intencja tłumacza odnosi się do zamierzeń, które tłumacz ma podczas przekładu tekstu z jednego języka na inny. Jest to motywacja tłumacza, która kieruje jego wyborami i decyzjami podczas przekładu. Intencja tłumacza może wynikać z różnych czynników, takich jak cel tłumaczenia, oczekiwania klienta, rodzaj tekstu, odbiorca docelowy itd.

U. Eco²⁴⁷ opisuje różne rodzaje intencji, które mogą wpływać na interpretację tekstu. Intencja autora – odwołuje się do zamierzeń, intencji i przekazu autora tekstu. Obejmuje to, co autor zamierzał przekazać czytelnikowi za pomocą swojego tekstu. Intencja dzieła dotyczy zamierzeń samego dzieła jako obiektu kulturowego. Jest to zrozumienie tekstu jako niezależnej jednostki o określonych cechach, znaczeniach, przekazach, niezależnie od intencji samego autora. U. Eco rozróżnił również intencje czytelnika, która koncentruje się na interpretacji tekstu przez czytelnika. Obejmuje to, jak czytelnik odbiera, rozumie i interpretuje tekst zgodnie z własnym doświadczeniem i wiedzą.

W kontekście tłumaczenia, można również rozważyć dodatkowe poziomy intencji, są to intencja tłumacza, którą rozumiemy, jako zamierzenia tłumacza w procesie przekładu tekstu. Tłumacz stara się oddać oryginalny przekaz i intencje autora, jednocześnie dostosowując je do odbiorców docelowych i kulturowych kontekstu przekładu. Kolejno, możemy wyróżnić intencję wydawcy – która odnosi się do celów i zamierzeń wydawcy w zakresie publikacji i dystrybucji tekstu przetłumaczonego. Wydawca może mieć różne cele, takie jak dotarcie do określonej grupy odbiorców lub komercyjny sukces. W przypadku tekstów poddawanych cenzurze mowa o intencji cenzora. Ta intencja odnosi się do zamierzeń osoby odpowiedzialnej za ocenzurowanie,

²⁴⁶ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1968, s. 388.

²⁴⁷ U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] Umberto Eco i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1996.

edycję lub ograniczenie treści tekstu w celu dostosowania go do określonych norm, ideologii lub politycznych przekonań.

Podsumowując, typologia intencji według U. Eco obejmuje intencję autora, dzieła i czytelnika jako podstawowe poziomy interpretacji tekstu. W kontekście tłumaczenia można rozważyć dodatkowe poziomy, jak intencja tłumacza, wydawcy i cenzora, które również mają wpływ na proces przekładu i interpretację przetłumaczonego tekstu. Z rozważań U. Eco wynika, że intencja samego autora nie jest jedynym i ostatecznym czynnikiem determinującym znaczenie dzieła. To tylko jeden z wielu elementów wpływających na interpretację. U. Eco podkreślał również, że czytelnik ma swoje własne intencje i oczekiwania, które wpływają na sposób odbioru tekstu. Czytelnik może nadawać dziełu znaczenia, które wykracza poza to, co autor zamierzał przekazać. Podobnie jest w przypadku tłumacza.

Intencja tłumacza wydaje się w świetle dotychczasowych uwag funkcją wyboru strategii tłumaczenia oraz jego określonych wariantów. Rozpatrując szersze uwarunkowania tej kwestii, warto wziąć pod uwagę świadomość tłumacza dotyczącą statusu w kulturze i funkcji, które z tego statusu wynikają. Tłumaczowi przypisuje się niekiedy na wyrost – jak dowodzi Olga Byndiu²⁴⁸, miano drugiego autora²⁴⁹. Nie znaczy to bynajmniej, aby rolę tłumacza ograniczać tylko do czysto usługowej funkcji translatora, tj. autora tłumaczenia czy przekładu, które – jak trafnie zauważa uprzednio wskazana badaczka²⁵⁰ – nie są pojęciami tożsamymi. Tłumaczenie jest wierne, podczas gdy przekład jest wolny.

Jak podkreśla Jolanta Lubocha Kruglik, obecnie tłumacz postrzegany jest jako „świadomy mediator między dwiema kulturami”²⁵¹, co ma wpływ na każdy etap procesu tłumaczenia oraz na różnorodne rodzaje przekładów. Efektem mediacji tłumacza jest

²⁴⁸ O. Byndiu, *Tłumacz – drugi autor?*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2019, s.29-43.

²⁴⁹ Amerykańscy naukowcy prowadzili badania dotyczące fenomenu "niewidzialności tłumacza" w tekstach przekładu. W swoim podejściu, wykorzystywali m.in. strategię płynnego tłumaczenia, której założeniem było minimalizowanie widoczności tłumacza.

Norman Shapiro w swoich studiach podkreśla, że tłumaczenie powinno być przezroczyste jak idealna szyba. Lawrence Venuti również eksploruje zagadnienie widoczności tłumacza w tekście przekładu w swojej pracy "The Translator's Invisibility". L. Venuti krytykuje podejście oceny artystycznych tekstów z perspektywy płynności, jak również porównanie N. Shapira.

Zob. L. Venuti, *The translator's invisibility: a history of translation*, (Third edition.), Routledge, New York 2018, s. 2.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ J. Lubocha-Kruglik, *Co nam przeszkadza w tłumaczeniu, czyli jeszcze o barierach w przekładzie*, [w:] *Przestrzenie przekładu*, red. J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa, Katowice 2016, s. 14.

refrakcja, czyli „adaptowanie dzieła literackiego na potrzeby obcej publiczności dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będzie czytane”²⁵². Niemniej jednak, według J. Lubochy Kruglik, zakładając taką postawę, oczekiwanie, że tłumacz utrzyma neutralną postawę wobec obu kultur, z którymi ma kontakt – zarówno kultury źródłowej, jak i docelowej – jest praktycznie niewykonalne²⁵³. Zadaniem tłumacza jest z jednej strony przekazanie zawartych w oryginale intencji (co sprawia, że pełni rolę reprezentanta autora), a z drugiej strony doprowadzenie do akceptacji danego utworu przez odbiorców kultury docelowej (co sprawia, że pełni rolę reprezentanta czytelnika). Zgody tych dwóch, mimo, że różniących się funkcji, niemal wyklucza pełną mediację w tradycyjnym sensie tego słowa.

Anna Legeżyńska pisze o kumulacji w osobie tłumacza ról czytelnika, znawcy, krytyka, badacza i drugiego autora tekstu^{254,255}. Z kolei Agnieszka Kruk, akceptując ten punkt widzenia, stwierdza, iż: „dobrze, żeby tłumacz był ich świadomy, ale może je też pełnić intuicyjnie, nie definiując ich. Zasadniczo nie są one wynikiem wyboru czy świadomego postanowienia²⁵⁶”. Formalnie więc tych ról nie pełni, ale to, iż pełni je faktycznie jest kwestią jego samoświadomości²⁵⁷. Niezależnie jednak od tego, każdy tłumacz jest, jak podkreśla A. Kruk, związany normami tłumaczeniowymi, tj. takimi, „które pozwolą mu określić wszystkie istotne cechy tłumaczonego tekstu, aby następnie mógł wybrać najkorzystniejsze strategie”²⁵⁸. Badaczka wspomina, w nawiązaniu do Gideona Toury’ego²⁵⁹, w pierwszej kolejności o normie początkowej (*initial norm*), przesądzającej o wyborze strategii przekładu, tj. decyzji o tym, czy będzie starał się być

²⁵² A. Lefevere, *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, przeł. A. Sadza, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 227.

²⁵³ J. Lubocha Kruglik, op. cit., s. 15.

²⁵⁴ A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor*, [w:] *Polska myśl przekładoznawcza*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 239–254.

²⁵⁵ A. Legeżyńska zaznacza, że tłumacz jest „drugim autorem”, w przypadku, gdy zostaje zauważony przez czytelnika tj. np. gdy czytelnik zestawia oryginał i przekład.

O roli tłumacza, jako drugiego autora pisał także J. Jarniewicz, zdaniem którego przekład jest oryginalną twórczością i w takiej sytuacji możemy mówić o tłumaczu jako o autorze. W tym ujęciu tłumacz jest autorem przekładu. J. Jarniewicz nie zgadza się z S. Baraczakiem, który twierdzi, że tłumacz jest „drugim autorem” (na równi co autor oryginału). Zob. J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi: szkice o przekładach, językach i literaturze*, Ossolineum, Wrocław 2018.

²⁵⁶ A. Kruk, *Przekład jako transfer międzykulturowy a role tłumacza*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2018, nr 2, s.10.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ G. Toury, *The Nature and Role of Norms in Translation*, [in:] *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, Routledge, London–New York 2000, p. 199–211.

wierny oryginałowi, a tym samym normom kulturowym, których jest on emanacją, co oznacza wybór tłumaczenia (*adequate translation*), czy też kierował się będzie normami kultury i języka przekładu, co z kolei oznacza wybór opcji akceptowalności (*acceptability*)²⁶⁰. A. Kruk zaproponowała w związku z tym następującą klasyfikację ról pełnionych przez tłumacza²⁶¹:

1. Role jednostronne nie wymagają od tłumacza żadnych decyzji, opowiedzenia się z określoną koncepcją teoretyczną czy doboru strategii przekładu adekwatnie do przyjętej normy początkowej. Role te mogą być przez tłumacza nieuświadomione, co nie oznacza, że w mniejszym czy większym stopniu nie pełni ich faktycznie. Role jednostronne to: rola czytelnika, pisarza, znawcy badacza.
2. Role dwubiegunowe to role wymagające zajęcia określonego stanowiska, zdefiniowania w sposób świadomy swoich poglądów i dostosowania ich do obranej strategii translacji. Do ról dwubiegunowych A. Kruk zalicza: tłumacza jako teoretyka przekładu lub zajmującego się jedynie praktyką, tłumacza jako autora lub kopistę, tłumacza widzialnego lub niewidzialnego.

Intencja tłumacza definiować można w nawiązaniu do klasyfikacji A. Kruk jako świadomą decyzję wynikającą z pełnienia przez niego dwubiegunowej roli teoretyka i praktyka sztuki translatorskiej. Podejmując decyzję o zamiarze, jaki mu będzie przyświecał w relacji do normy początkowej, musi mieć świadomość jej teoretycznych uwarunkowań (między jakimi opcjami ma wybór) i praktycznych konsekwencji (jaki będzie faktyczny efekt dokonanego wyboru). Decyzja taka determinuje również tryb pracy nad przekładem, w której w sposób ograniczony może korzystać z posiadanych umiejętności i doświadczenia w tworzeniu tekstów. Jak pisze Jerzy Świąch, podczas pracy nad tekstem obcojęzycznym obciążone własną tradycją kulturową, uwikłaniem w sferę innych realiów kulturowych odzwierciedlanych w języku źródłowym, wobec potrzeby rozwiązań ekwiwalentnych, wobec oryginału, przydatność posiadanej wiedzy i kompetencji w redagowaniu tekstów jest niewielka²⁶². Każdy z tłumaczy inaczej

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Ibidem, s. 211.

²⁶² J. Świąch, *Tłumacz i jego działania na tekście*, [w:] *Działania na tekście. Przekład – redagowanie – ilustrowanie*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Nowosad-Bakalarczyk, T. Piekot T., UMCS, Lublin 2015, s. 9.

organizuje swoją pracę, jednak często powtarza się następujący schemat: streszczenie/parafraza, selekcja/transformacja, analiza/interpretacja, kompilacje/substytucje, a wreszcie czynności metatekstowe²⁶³. Efekt finalny wynika z przyjętej strategii translatorskiej oraz powziętego na wstępie zamiaru wyznaczonego przez normę początkową.

Zaznaczyć warto, iż na efekt finalny pracy tłumacza ma wpływ także jego osobowość i motywacje, jakimi się kieruje. Tłumacz, jak piszą Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster, może nie podolać zadaniu, ale pomimo to je kontynuuje. W przypadku motywacji, piszą, że można wymienić wiele mniej lub bardziej szlachetnych pobudek, jednak, warto zaznaczyć, że „pragnienie wzbogacenia się z całą pewnością do nich nie należy i zapewne nigdy należeć nie będzie”²⁶⁴. Rozumiemy, że chodzi o wzbogacenie materialne. Zakładać można zatem, iż tłumacz pragnie urzeczywistnić swój zamiar, kierując się przede wszystkim motywacjami kulturotwórczymi, czyli dążeniem do możliwie najdokładniejszego przeniesienia komunikatu kulturowego od pierwotnego nadawcy do odbiorcy docelowego. W przypadku tłumaczy dialogów o potencjale komicznym wykładnikiem osiągnięcia przez tłumacza założonego celu jest wywołanie u widza docelowego śmiechu dokładnie w tym miejscu, w którym nadawca źródłowy zaplanował wystąpienie efektu komediowego.

3.4. Wykorzystanie podobieństw języka polskiego i rosyjskiego w warstwie leksykalnej, semantycznej, morfologicznej, fonologicznej i asocjacyjnej

Dyskontowanie podobieństw między językiem polskim a rosyjskim, bez ulegania wszakże złudzeniom identyczności, powinno mieścić się w zamiarze tłumacza, gdyż sprzyjać będzie postulowanemu efektowi. W przełożeniu na strategię translatorską oznacza to zastosowanie procedury tłumaczenia pionowego w przypadku struktur powierzchniowych oraz tłumaczenia poziomego w przypadku struktur głębokich, do których zaliczyć należy warstwę asocjacyjną. Pierwsza z wymienionych procedur prowadzi do zdekodowania komunikatu zawartego w tekście źródłowym do słownika

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ E. Makarczyk-Schuster, K. Schuster, *Tłumacz i tłumaczenie. Kilka nienaukowych uwag o osobie i sposobie pracy tłumacza literackiego*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2, s. 399–410.

umysłowego, druga – do „słownika” psychologicznego, emocji, skojarzeń, doświadczenia kulturowego czy wreszcie ukształtowanego pod wpływem ewentualnego uczestnictwa w komunikacji międzykulturowej.

Tłumacz, zajmujący się translacją polsko–rosyjską, powinien uwzględnić skalę, zakres i charakter wzajemnych (polsko-rosyjskich i rosyjsko-polskich) zapożyczeń językowych. Kwestiom istotnym, szczególnie dla translacji pionowej, odrębne studium poświęciła Tatiana Kwiatkowska²⁶⁵. W części analitycznej badaczka przedstawiła kolejno aspekty formalne zapożyczeń (ekwiwalencja w zakresie fonetyki i fonologii, ortografii oraz ortoepii), gramatyczne (ekwiwalencja w zakresie kategorii rodzaju i liczby), słowotwórcze (ekwiwalencja w zakresie elementów słowotwórczych – sufiksów, prefiksów oraz elementów złożzeń), leksykalno-semantyczne i stylistyczne (ekwiwalencja w zakresie znaczeń i charakterystyki stylistycznej). Zaznaczyć wszakże należy, iż T. Kwiatkowska spojrzała na kwestię zapożyczeń polsko-rosyjskich z perspektywy opozycji swój/obcy, która narzuca optykę, co dobrze oddają słowa Zygmunta Baumana: „obcy należy do zjawisk niezdecydowanych i kłopotliwych”²⁶⁶. To, zależnie od klimatu społecznego, oznacza co najmniej podejrzliwość, o ile nie wrogość. Zaznaczyć należy, iż kategoria „obcości” w przekładoznawstwie nie niesie treści pejoratywnych, ale jest kategorią poznawczą i ontologiczną. Tłumacz bowiem jest w pewnym sensie „skazany na obcość”. Jak zauważa Mateusz Warchał: „proces tłumaczenia to często forma obcowania tłumacza z obcością, nawet w sytuacji, gdy jest on osobą bilingwalną. Obcość zakotwicza się bowiem w języku i w przypadku translacji odnosi się do kategorii odpowiedzi, której udziela tłumacz podczas stopniowania dialektycznej więzi językowej i kulturowej, zachodzącej między tekstem źródłowym a tekstem przekładu. Odpowiedź tak rozumiana jest zarazem nadaniem nowego, być może nietożsamego komunikatu, które odbywa się w przestrzeni intertekstualnej i interkulturowej”²⁶⁷.

²⁶⁵ T. Kwiatkowska, *Obcy w systemie: studium konfrontatywne wyrazów obcego pochodzenia w języku polskim i rosyjskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 11; szerzej patrz: Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, PWN, Warszawa 1995.

²⁶⁶ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, PWN, Warszawa 1995, s. 72.

²⁶⁷ M. Warchał, *O leksyce bezekwiwalentnej w tłumaczeniu. Szkic psycholingwistyczny*, [w:] *Przekłady Literatur Słowiańskich*, t. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*, red. B. Tokarz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 138.

T. Kwiatkowska na równi jednak traktuje drugi czynnik motywujący, który przyświecał jej podjęciu badań, zawarty z kolei w stwierdzeniu Andrzeja Zajączkowskiego, iż: „dopiero obecność obcego pozwala nam na określenie siebie, a to następuje w wyniku krytycznej obserwacji obcego, ujmowania go w kategoriach własnych wartości kulturowych, a zatem wartościowania go, czyli tworzenia jego etnicznego stereotypu”²⁶⁸. Tym samym „opozycja *swój / obcy* pozwala się samookreślić, znaleźć swoje cechy charakterystyczne, swoją tożsamość”²⁶⁹. Ta perspektywa spojrzenia na kwestię zapożyczeń polsko-rosyjskich i rosyjsko-polskich może być dla tłumacza tekstów z języka rosyjskiego na polski, ale także i odwrotnie, szczególnie cenna i inspirująca.

Ustalenia zawarte w pracy T. Kwiatkowskiej mogą także ułatwić tłumaczowi tekstów rosyjskich na język polski, dotarcie do warstwy asocjacyjnej obu języków, tj. wyrazów, frazeologizmów czy konstrukcji składniowych, które odczytywane są w sposób głęboki przez użytkowników obu języków na zasadzie skojarzenia bazującego na wzajemnej znajomości kultur.

3.5. Adekwatność komizmu słownego w polskim tłumaczeniu do pierwowzoru

Wykładnikiem adekwatności, o której mowa w tytule niniejszego podrozdziału, jest wystąpienie efektu komicznego u polskiego odbiorcy komedii radzieckich, które objęto badaniami. Dla prawidłowego odczytania komizmu językowego po stronie tłumacza (jako pośrednika w komunikacji językowej) ważna jest znajomość warstwy leksykalnej, składającej się na ten komunikat. W leksykografii występuje rozróżnienie znajomości słownictwa „wszerz” i „w głąb”. Pierwsza „ujmowana jest w postaci liczby słów, znanych danemu użytkownikowi języka, która przekłada się na możliwość podejmowania przez niego szerzej zakrojonych, bardziej zróżnicowanych działań językowych (aspekt ilościowy)”²⁷⁰. Druga zaś określa „stopień znajomości znaczenia” (głębia rozumienia), pozwalająca „na bardziej precyzyjne ujmowanie przekazywanych

²⁶⁸ T. Kwiatkowska, op. cit., s. 11.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ A. Seretny, *Kompetencja leksykalna uczących się języka polskiego jako obcego w świetle badań ilościowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 49.

treści (aspekt jakościowy)”²⁷¹. Im zatem lepsza znajomość leksyki przez tłumacza w obu językach, tym dokładniejszy, ujawniający ukryte znaczenia przekaz informacji zawarty w tekście źródłowym. Dla odbiorcy wystarczająca jest znajomość języka przekładu. W im większym stopniu ją posiada, tym więcej informacji zawartych w translacie zdoła odebrać. Dla rozważanej kwestii kluczowe znaczenie mają kompetencje tłumacza. Od nich zależy adekwatność przekładu komizmu słownego w języku polskim w relacji do rosyjskiego pierwowzoru.

Ostatecznym weryfikatorem tej adekwatności jest reakcja odbiorcy. Jak bowiem pisze M. Mocarz-Kleindienst: „komizm jest kategorią, której ontologiczny wymiar jest powiązany z reakcją na zjawiska jako potencjalne nośniki komizmu”²⁷². Reakcję tę warunkuje „zdolność percepcji zjawisk komicznych przez członków jednej przestrzeni kulturowej i ewentualny brak możliwości (lub ograniczone możliwości) takiej percepcji wskutek niezrozumienia treści komicznych przez innych, zewnętrznych obserwatorów. Tę zdolność gwarantuje podobny, społecznie akceptowalny (w danym przypadku oparty na humorze) sposób postrzegania rzeczywistości oraz reakcji na nią”²⁷³. Innymi słowy, adekwatność komizmu słownego zależy również od nastawienia odbiorców, na które tłumacz nie ma wpływu.

4. Środki służące uzyskaniu efektu humorystycznego w komediach Gajdaja

W interesujących nas komediach, efekt humorystyczny osiągnąć jest na różne sposoby. Poniżej omówione zostały wszystkie: te, które wymagają znajomości kontekstu pozafilmowego, jak i te, które można odczytać bez posiadania wiedzy uprzedniej.

Wyróżniono następujące środki służące osiągnięciu humoru:

- a) tworzywa językowe,
- b) aluzje,
- c) satyra i ironia,

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² M. Mocarz-Kleindienst, *Komizm...*, op. cit., s. 209.

²⁷³ Ibidem.

- d) stereotypy,
- e) elementy dodatkowe: projekt zabawnej trójki – ВиНиМор²⁷⁴.

4.1. Tworzywo językowe

Ta grupa nie wymaga dodatkowych komentarzy, gdyż w toku analizy wybranych sekwencji dialogowych starano się szczegółowo przeanalizować sposoby tworzenia komizmu, w którym główną rolę odgrywał język. W analizowanych komediach odnaleziono następujące językowe narzędzia budowania komizmu:

- gra językowa;
- neologizmy;
- zmodyfikowane przysłowia;
- rymy;
- zestawienie różnych rejestrów języka, tj. potocznego i stylizowanego na partyjną nowomowę.

4.2. Aluzje

Zgodnie z *Podręcznym słownikiem terminów literackich* aluzja to „nawiązanie do czegoś, kogoś; przywołanie nie wprost danej sprawy, z reguły łatwe do rozszyfrowania przez odbiorcę wypowiedzi”²⁷⁵. Z reguły aluzje są łatwe do odgadnięcia przez odbiorcę z kultury wyjściowej. Podobne wyjaśnienie możemy znaleźć w *Учебный словарь лингвистических терминов*, w którym czytamy, że aluzje to „стилистический приём, состоящий в непрямом указании на известный исторический или литературный факт, намёк на предшествующие события, тексты (в этом случае аллюзия строится

²⁷⁴ Grupka trzech mężczyzn, wprowadzona celowo do niektórych komedii L. Gajdaja, która ma zadanie nie tylko bawić widza swoją obecnością, ale również przemycać subtelniejsze wątki np. wyśmianie systemu i partii rządzącej, absurdów życia w rzeczywistości radzieckiej. Celem jest pominięcie cenzury. Projekt zabawnej trójki zostanie szczegółowo omówiony w dalszej części pracy: punkt 4.6 niniejszego rozdziału.

²⁷⁵ S. Jaworski, *Podręczny słownik terminów literackich*. Universitas, Kraków 2000.

на цитате)»^{276,277}. Są one związane zatem z daną kulturą, a za ich źródła uznaje się m.in. historię, kino, telewizję, literaturę, a także konkretne wydarzenia społeczno-historyczne, w tym politykę.

Aluzja jest interpretowana różnorodnie. Dla Konrada Górskiego aluzja jest pewnym przemilczeniem. W jego pracy czytamy „Wszelka aluzja jest mówieniem o jakimś przedmiocie bez wymieniania go w sposób wyraźny. Duszą aluzji jest jakieś przemilczenie, nie komunikowanie pewnej treści, lecz jej sugerowanie drogą okólną, a jednak dostatecznie jednokierunkową, żeby odbiorca uchwycił sens, o który nam chodzi»²⁷⁸. Dla innych badaczy np. Ireneusz Karolaka²⁷⁹ jest formą niedomówienia, natomiast Paul Lennon uważa aluzję za niezamierzoną niejasność, która powstała przez nadawcę komunikatu²⁸⁰. Aluzja nie zawsze jest oczywista, i nie jest widziana przez wszystkich. Operowanie aluzją jest czynnością celową, czyli to, że posługujemy się aluzją podczas komunikacji, jest wynikiem celowego działania, to proces świadomy.

L. Gajdaj w swoich komediach często sięgał po aluzje w celu tworzenia efektu humorystycznego. Śmiech jest reakcją wrodzoną i do wywołania śmiechu nie wymaga się dodatkowej wiedzy i rozwiniętych kompetencji umysłowych. Jednak zrozumienie komizmu, dowcipu opartego na aluzjach – przeciwnie. Czasami aluzja pobudza pamięć o pewnych sytuacjach, tworzy skojarzenia i włącza w tekst pierwotny dyskurs społeczny. Do prawidłowego zrozumienia takiego humoru potrzebna będzie znajomość kultury, ponieważ to na jej podstawie jest tworzony humor.

Tłumaczenie aluzyjnych tekstów może przysparzać kłopotów z co najmniej dwóch powodów. Może zdarzyć się sytuacja, że osoba oglądająca tłumaczenie nie będzie w stanie dużo zrozumieć z aluzji, nawet gdy tłumacz postara się w jak najbardziej przychylny sposób je przedstawić. Jednak konotacje tych odniesień nie rozbudzą się podczas oglądania, gdyż widz może nie dysponować wiedzą z zakresu kulturowego. Innym problemem może być niechęć widza do żartów, które wymagają od nich

²⁷⁶ Ł.A. Brusienskaja, G. F. Gawriłowa, N. W. Małyczewa, *Учебный словарь лингвистический терминов*, Феникс Ростов-на-Дону 2005, s. 11.

²⁷⁷ Tłum. własne: zabieg stylistyczny, polegający na pośrednim nawiązaniu do znanego faktu historycznego lub literackiego, napomknięciu o wydarzeniach z przeszłości, tekstach (w tym przypadku aluzja oparta jest na cytacie).

²⁷⁸ K. Górski, *Aluzja literacka*, [w:] Z historii i teorii literatury, t. 2, seria 2, Warszawa 1964, s. 7.

²⁷⁹ I. Karolak, *Badanie wartości w językoznawstwie francuskim*, „Język a kultura” . t. 3: Wartości w języku i tekście. Pod red. J. Puzyniny i J. Anusiewicza, Wrocław 1991, s. 160.

²⁸⁰ P. Lennon, *Allusion in the Press*, Mouton de Gruyter 2004, s. 39.

dotatkowego myślenia²⁸¹, ponieważ film posiada m.in. funkcję rozrywkową i odbiorca oczekuje od gatunku komedii przede wszystkim zabawy.

Jak pisze Tadeusz Szczerbowski „do aluzji uciekają się twórcy w obawie przed represjami cenzury”²⁸². Tak też było w przypadku komedii L. Gajdaja. Twórca komedii nie musiał zabiegać, aby widzowie mieli nieprzychylnie zdanie o władzy rządzącej. Twórcę i odbiorcę komedii łączył wspólny świat²⁸³, czyli podobne doświadczenia, system przekonań, czy też podobne uprzedzenia. Wyrazem tego jest, jak zauważa T. Szczerbowski „deiktyczna dychotomia my (twórcy kabaretowi i publiczność) a oni (politycy i ich programy, które stają się przedmiotem satyry)”²⁸⁴.

Głównym obszarem odniesień w analizowanych komediach jest polityka, gdyż to w niej zauważa się największy dysonans między światem realnym, a obiecwanym, czyli idealnym. T. Szczerbowski podsumowuje, że twórcy mogą m.in. sięgnąć po aluzyjną pauzę, czyli ten moment, w którym odbiorca może wrócić myślami do przeszłości i przywołać odpowiednie wspomnienie, czy też kamuflowanie nazwisk polityków lub ważnych wydarzeń politycznych w celach wprowadzenia aluzyjności tekstu. Do innych metod zalicza np. ironiczne przywołanie politycznych sloganów, odwołanie się do ważnego historycznego wydarzenia, czy przywołanie zmodyfikowanego przysłowia jako formę aluzji.

W komediach L. Gajdaja celowe i czytelne dla społeczeństwa rosyjskiego aluzje nie pozostawiają widzów obojętnych. Reżyser prowadzi z nimi grę w skojarzenia. z reguły aluzje w wybranych komediach kojarzą się z realiami epoki sowieckiej, z konkretnymi faktami, wydarzeniami i przejawami tego okresu w życiu społecznym. Niejednokrotnie w komediach L. Gajdaja zauważa się scenę humorystyczną bogatą w aluzje odnoszące się do życia w ZSRR. Czasem bywają to również odniesienia do istniejących już dzieł filmowych.

L. Gajdaj w większości zabawnych scen decydował się na aluzje do ideologii ówczesnych czasów. Najprawdopodobniej chciał za pomocą komizmu poruszyć istotne kwestie dla społeczeństwa, wejść z widzom w grę w skojarzenia, ale zrobić to w sposób

²⁸¹ R. Leppihalme, *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Multilingual Matters, Clevedon 1997, s. 110.

²⁸² T. Szczerbowski, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994, s. 65.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Ibidem.

implicytny, aby nie narazić się cenzurze. Wprowadzał on aluzje odnoszące się do propagandowych haseł partii czy też ogólnie funkcjonującej sowieckiej ideologii. w większości przypadków były one czytelne dla widzów i powodowały, że odbiorcy początkowo śmiali się z sytuacji, postaci, ale potem ich śmiech bazował na wyśmiewaniu całego systemu ZSRR. Najprawdopodobniej taki był cel L. Gajdaja. Ludzie z uśmiechem odbierali propagandowe hasła oraz tych, którzy je wypowiadali. Bezapelacyjnie to wynik antysowieckiej postawy reżysera. Należy zwrócić uwagę jeszcze na jeden aspekt – bohaterowie L. Gajdaja są bardziej ludźmi czynu niż słów, a ich wypowiedzi to niebanalne prawdy. Co prawda wypowiadają się w sposób zabawny, ale przemycają postawę antysowiecką w sposób aluzyjny, dlatego też w ich głosach nie ma wprost ideologicznych frazesów.

4.3. Ironia

W kontekście budowania humoru przez L. Gajdaja trudno nie wspomnieć o ironii, o której naukowcy m.in. Roger Kreuz i Sam Glucksberg²⁸⁵ oraz Herbert Colston²⁸⁶ pisali już dwie dekady temu jak o zjawisku przynoszącym śmiech i zabawę. Humor często jest opisywany jako pojęcie tożsame z ironią, jednak postawienie znaku równości między humorem a ironią jest pewną nieścisłością.

Termin *ironia* pochodzi z gr. *eirōneía*, oznaczającego „udawana niewiedza”²⁸⁷. W czasach starożytnych słowo to było używane jako określenie pejoratywne. Zgodnie z encyklopedią *Britannica* – ironia wywodzi się od bohatera starożytnej komedii greckiej – Eirona, który cechował się nadzwyczajnym sprytem i dowcipnym, dwuznacznym sposobem przemawiania. Dzięki tym cechom bohater wielokrotnie wygrywał walki werbalne z aroganckim Alazonem²⁸⁸.

Interpretacja terminu *ironia* zmieniała się niejednokrotnie w ciągu dziejów. Określano nią m.in. mówienie nie wprost, wyśmiewanie, wypowiedź mającą drugie dno, chwalenie poprzez naganę itd. Ze względu na profil niniejszego opracowania centrum

²⁸⁵ R. J. Kreuz, S. Glucksberg, *How to be sarcastic: The echoic reminder theory of verbal irony*, “Journal of Experimental Psychology: General” 1989, no. 118(4), p. 374–386.

²⁸⁶ H. Colston, *On necessary conditions for verbal irony comprehension*, “Pragmatics & Cognition” 2000, no. 8(2), p. 277–324.

²⁸⁷ *Ironia*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ironia;4008572.html> (dostęp: 28.02.2023).

²⁸⁸ *Irony*, <https://www.britannica.com/art/irony> (dostęp: 12.02.2022).

zainteresowania stanowią teorie ironii zorientowane na język, a także ironia w świetle badań nad humorem. Jak wspomina T. Szczerbowski, o łączliwości humoru i ironii pisali już bibliści²⁸⁹: „humor ma swoje źródło w dostrzeżeniu ironii albo innego rodzaju nielogiczności na tyle wyraźnej, że budzi dezorientację albo napięcie. Nagłe rozładowanie tego napięcia często wywołuje uśmiech czy śmiech, czemu towarzyszy uczucie radości lub rozbawienia. Sytuacje czy przedmioty tak postrzegane i reakcje na takie spostrzeżenia określone są jako komiczne”²⁹⁰.

U T. Szczerbowskiego czytamy, że niezbędnym warunkiem odczytania ironii jest wspólny świat twórców i odbiorców komedii. Wspólny świat to wszystkie te elementy, które łączą twórcę i odbiorcę np. wiedza językowa, kontekstualna, wiedza o świecie, system przekonań, doświadczenia itd²⁹¹. Warto również wspomnieć, że nie ma niezawodnych sygnałów ironii. Im większa ilość sygnałów, dostrzeżonych podczas aktywizacji wspólnych elementów, tym większe prawdopodobieństwo wystąpienia ironii²⁹².

Mówiąc o ironii jako postawie, warto wspomnieć o wykładnikach ironii, jakimi są np. poczucie sprzeczności²⁹³. Ironia może polegać na wyrażeniu czegoś w sposób przeciwny do intencji mówiącego. Wypowiedź może zawierać dosłownie sprzeczne treści lub wyrażać przekonania przeciwstawne do rzeczywistych. Natomiast najbardziej zakamuflowanym rodzajem postawy ironicznej jest tendencja samoobronna, z którą nie rzadko wiąże się gorzka ironia²⁹⁴.

T. Szczerbowski wyróżnia kilka kategorii sygnałów, które uprawdopodobniają występowanie ironii. Należą do nich m.in. sygnały językowe²⁹⁵, sygnały parajęzykowe i sygnały metajęzykowe²⁹⁶.

²⁸⁹ T. Szczerbowski, *Ironia a przekład*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, nr 13: Poczucie humoru a przekład. red. J. Konieczna-Twardzikowa, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2008, s. 37.

²⁹⁰ J. Jónsson, *Ironia i humor*, [w:] *Słownik wiedzy biblijnej*, red. B. M. Metzger, M. D. Coogan, Vocatio, Warszawa 1999, s. 243.

²⁹¹ T. Szczerbowski, *O grach...*, op. cit., s. 61

²⁹² Ibidem.

²⁹³ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków 1984, s. 24.

²⁹⁴ T. Szczerbowski, *O grach...*, op. cit., s. 48-49.

²⁹⁵ Sygnały językowe dzieli na podkategorie 1) sygnały prozodyczne np. barwa głosu, obniżenie tonu; 2) gramatyczne np. kreatywność językowa, mowa pozornie zależna, homonimia syntaktyczna, inwersja; 3) leksykalne np. wyrazy skrajnie wartościujące, paronimia, archaizacja demaskująca; 4) pragmatyczne np. modyfikacje intertekstualne i leksykalne; 5) dysonans poznawczy. Zob. T. Szczerbowski, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994.

²⁹⁶ Sygnały metajęzykowe to np. uwagi autora w didaskaliach.

Nad badaniem ironii w kontekście werbalnym pochylił się m.in. Herbert Paul Grice. Wyjaśniał on ironię jako kod języka, który w użyciu odbiega od normy²⁹⁷. Dodatkowo, za sprawą ironii możliwe jest ukryte przekazywanie niepożądanych i niewygodnych treści, a także ukrytych znaczeń.

Zaproponowana przez H. P. Grice'a „pragmatyczna teoria ironii” głosi, że ironia powstaje poprzez wypowiedzianie na niby dosłownego komunikatu (oryg. *making as if to say*), mając na myśli jego przeciwstawieństwo. Biorąc pod uwagę fakt, że komunikacją kieruje zasada współpracy, odbiorca jest w stanie odczytać komunikat na niby w sposób ironiczny. Zasada współpracy polega na założeniu, że nadawca i odbiorca komunikatu dążą do efektywnej wymiany informacji dla osiągnięcia założonych celów. Ważna jest tutaj maksyma jakości, w imię której użytkownicy języka mówią tylko prawdę. w procesie komunikacji, w którym nadawca użyje ironii, złamanie maksymy jakości jest wykonane w ten sposób, aby odbiorca ją zauważył. Idąc dalej, odbiorca kieruje się tym, że nadawca w dalszym ciągu przestrzega maksymy jakości, wnioskuje, że nadawca, wypowiadając jedno, ma na myśli drugie, tzn. przeciwstawieństwo tego pierwszego²⁹⁸. Przechodząc na poziom humorystyczny, za pomocą ironii użytkownicy języka mogą przekazywać informacje ryzykowne i szkodliwe dla innych osób, a także wypowiedzieć się o kimś lub czymś w sposób drwiący, szydłowy. Odbywa się to w sposób nienarządzający ani własnego, ani cudzego imienia, co byłoby możliwe, gdyby wymiana informacji przebiegała w sposób jednoznaczny²⁹⁹. Dodatkowo – według Sheldona Ugarna – stosując ironię, można wczuć się w rolę chwilowego błazna, który może zaprezentować niewygodną i kłopotliwą prawdę, ponieważ nikt nie potraktuje jego słów poważnie³⁰⁰.

Niejednokrotnie poprzez ironię nadawca kieruje określoną krytykę w stronę jakiegoś obiektu. w tym wypadku humor utworzony poprzez zauważanie niespodziewanego dysonansu między tym, co nadawca komunikuje, a tym, co uważa, może złagodzić wydźwięk krytyki. Niestety bywa i tak, że ironia ją potęguje, gdy intencją

²⁹⁷ H.P. Grice, *Logic and Conversation*, [in:] *Syntax and Semantics*, ed. P. Cole, & J. L. Morgan, Academic Press, New York 1975, pp. 41–58.

²⁹⁸ H.L. Colston, J.E. O'Brien, *Contrast of kind versus contrast of magnitude: The pragmatic accomplishments of irony and hyperbole*, “Discourse Processes” 2000, no. 30(2), p. 179–199.

²⁹⁹ S. Ungar, *Self-mockery: An Alternative Form of Self-presentation*, “Symbolic Interaction” 1984, no. 7(1), p. 124–126.

³⁰⁰ Ibidem.

nadawcy jest przede wszystkim złośliwość. Anna Milanowicz w swojej rozprawie doktorskiej wyliczyła cele komunikacyjne ironii, pokazując jej szerokie spektrum³⁰¹. W przedstawionym zestawieniu, celami komunikacyjnymi ironii są m.in.: humor i żart, niebezpośrednie wyrażanie emocji, wyśmiewanie, kpina, szyderstwo, łagodzenie agresji i krytyki itd³⁰². Ironiczne wypowiedzi i komentarze są odbierane bardziej zabawnie niż komunikaty dosłowne.

Walter Nash i Randolph Quirk złożoną strukturę humoru rozdzielili na nadstrukturę i podstrukturę. Ich zdaniem nadstruktura jest obrazową strukturą żartu, natomiast podstruktura to ukryty kontekst, który odbiorca musi zrozumieć. w taki sposób tłumaczył on zjawisko ironii³⁰³. Zjawisko ironii w tradycyjnym językoznawstwie bazuje na badaniach w ujęciu tropów lub figur stylistycznych. Ironia „всегда является средством реализации субъективно–оценочной модальности, представляет собой художе-ственную форму авторской оценочной позиции”^{304,305}. Dzięki ironii można wyjaśnić za pomocą ukrytych środków światopogląd lub wyrazić krytyczny stosunek autora do obiektu lub zjawiska³⁰⁶. Współczesne studium ironii jako zjawiska rzeczywistości językowej i pozajęzykowej ma kilka kierunków rozwoju. Począwszy od analizy ironii „codziennej” aż do ironii w ujęciu lingwistycznym – w szczególności jako element gry językowej. Istotą tej gry jest sytuacja, w której tylko jeden z uczestników gra z własnej woli, a drugi jest tylko jej przedmiotem – dowiaduje się o uczestnictwie w grze (i o tym, że ktoś się nim bawi) post factum.

Oprócz ironii rozróżniamy również antyironię. O ile „wypowiedź ironiczna pod pozorem oceny dodatniej wyraża ujemną, antyironiczna wyraża dodatnią pod pozorem

³⁰¹ A. Milanowicz, *Stereotyp płci w odniesieniu do języka niedosłownego. z badań nad ironią*, [Rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski]. Repozytorium Uniwersytetu Warszawskiego. <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/3373/2500-DR-PSY-46169.pdf?sequence=1>, (dostęp: 15.04.2022)

³⁰² R.M. Roberts, R. J. Kreuz, *Why do People use Figurative Language?*, “Psychological Science” 1994, nr 5(3), p. 159–163.

³⁰³ W. Nash, R. Quirk, *The Language of Humor*, Longman, London – New York 1985, s. 42.

³⁰⁴ O.G. Pietrowa, *Typy ironii w chudożestwiennom tekście: konceptualnaja i kontiektualnaja ironija*, Izwiestija Saratowskogo uniwersitieta: Sierija: Fiłologija. Żurnalistika, №.3, t. 11, Saratow 2011, s. 29.

³⁰⁵ Tłum. własne: [ironia] jest zawsze środkiem realizacji subiektywno-oceniającej modalności, jest artystyczną formą wartościującego stanowiska autora.

³⁰⁶ L.V. Samygina, *Ironiya: metatekstovyy potentsial v rasskazakh S.D. Dovlatov*, https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2013_2_45.pdf, (dostęp: 7.03.2023).

ujemnej”³⁰⁷. Jak dostrzega T. Szčerbowski w potocznej polszczyźnie antyironia związana jest z przekomarzaniem, czy też droczeniem się³⁰⁸.

4.4. Satyra

W ujęciu pierwotnym satyra to określony gatunek literacki, utwór pisany prozą lub wierszem, ośmieszający i piętnujący wady ludzkie, obyczaje, stosunki społeczne³⁰⁹. Tę definicję możemy odnieść do przeszłości literackiej, gdyż współcześnie termin satyra funkcjonuje jako przejaw postawy wobec rzeczywistości, np. postawy, którą możemy spotkać i w komedii satyrycznej, jak również w powieści satyrycznej, czy też dramacie satyrycznym. w takim ujęciu satyra rozprzestrzenia się w różnych kierunkach np. w literaturze, publicystyce, wierszu, filmie³¹⁰.

Satyra różni się od humoru ostrością, szyderstwem oraz funkcją społeczną, która polega na walce z konkretnym obiektem³¹¹. Porównując śmiech wywołany przez satyrę z humorem, również zauważymy pewne różnice. w przeciwieństwie do humoru, w którym śmiech autora jest złagodzony przez jawną lub skrytą sympatię do osoby wyśmiewanej, śmiech satyryczny jest bardziej racjonalny, tzn. jest bronią do walki. Satyra z ideologiczną i emocjonalną intensywnością atakuje zło i niesprawiedliwość świata, próbując przy tym wywołać w czytelniku stanowcze potępienie wyśmiewanych przez nią zjawisk i obiektów³¹². W naszym opracowaniu skupimy się na humorologicznej stronie satyry. W tym ujęciu satyrę traktowali m.in. J. Bystron^{313,314}, D. Buttler³¹⁵, B. Dziemidok³¹⁶. Zdecydowana większość prac dotyczących satyry ma charakter

³⁰⁷ T. Szčerbowski, *O grach...*, op. cit., s. 51.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ *Satyra*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/satyra.html>, (dostęp: 10.03.2022).

³¹⁰ B. Dziemidok, *O komizmie...*, op. cit., s. 102-103.

³¹¹ *Camupa*, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/lea/lea-5602.htm> (dostęp: 5.01.2021).

³¹² B. Dziemidok, *O komizmie...*, op. cit., s. 101

³¹³ J. S. Bystron, *Komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1960.

³¹⁴ W przedmowie do pierwszego wydania studium nt. komizmu, J. S. Bystron pisał o tym, że na świecie temat komizmu jest błaho traktowany. Czytamy „Teorią komizmu zajmowałem się od szeregu lat. Doradzali mi nieraz znajomi, abym porzucił błahy i mało poważny temat. Nie rozumiałem co prawda nigdy, dlaczego praca nad teorią komizmu ma być czymś mniej poważnym od np. teorii tragizmu, ale ostatecznie pogodziłem się z tym, że wielu rzeczy nigdy nie zrozumieję”. Zob. przedmowa: J. S. Bystron, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 3.

³¹⁵ D. Buttler, *Polski...*, op. cit.

³¹⁶ B. Dziemidok, *O komizmie...*, op. cit., 2011.

teoretyczno-literacki. W tym kontekście można wymienić również prace m.in. Aleksandra Berezy³¹⁷, Kazimierza Brodzińskiego³¹⁸, a także Tomasza Stępnia³¹⁹.

Słowo *satyra* pochodzi od łacińskiego *satūra* – dosłowne znaczenie: *mieszanina, różnaitość*. W języku angielskim *satire*, niemieckim *Satire*, francuskim *satire* i polskim *satyra* oznacza gatunek literacki, ośmieszający i piętnujący ukazane w niej zjawiska, obyczaje, politykę³²⁰. Pojęcie satyry (podobnie jak inne terminy humorologiczne) nie jest jednoznaczne. Anna Węgrzyniakowa podaje następującą definicję: „satyrą może być każda wypowiedź dająca wyraz krytycznej postawy autora wobec rzeczywistości, bez propozycji rozwiązań pozytywnych, której przysługuje kategoria śmieszności. Wypowiedź satyryczna jest ośmieszającą negacją”³²¹. Zdaniem Ewy Skorupy satyra to „mieszcząca się w naczelnej kategorii komizmu kontaminacja powagi i drwiny: powagi skrytej pod powierzchnią kąśliwości (a wypływającej z niekłamanej troski ich autora, na wszelkie nieprawidłowości reagującego mylącym śmiechem, i (...) drwiny – tej zewnętrznej formy, w jaką zostały przyobleczone ważne zwykle i zgoła niewesołe treści”³²². Według Elwiry Wróblewskiej satyra to utwór, który operuje humorem, ironią lub szyderstwem celem ośmieszenia i napiętnowania mankamentów życia społecznego, kulturalnego czy politycznego (...) Wypaczona krytyka i celowa deformacja jakiegoś wycinka rzeczywistości to istota satyry”³²³. Satyra przekroczyła od czasów starożytnych granice; wyszła z ramy nie tylko jednego gatunku literackiego, ale wykracza poza literaturę w ogóle.

Aby w pełni zdefiniować pojęcie satyry, warto przyjrzeć się jej relacjom z pojęciami humoru i komizmu. W takim też kontekście – jako źródła wywoływania efektu komicznego – satyra jest poddawana analizie w dalszej części opracowania.

³¹⁷ A. Bereza, *Problemy teorii stylizacji w satyrze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966.

³¹⁸ K. Brodziński, *O satyrze*, [w:] *Pisma estetyczno-krytyczne t. 1*, K. Brodziński, oprac. Z.J. Nowak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964, s. 364-397.

³¹⁹ T. Stępień, *O satyrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996.

³²⁰ Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 497.

³²¹ A. Węgrzyniakowa, *Satyra polityczna Juliana Tuwima*, [w:] *Studia skamandryckie i inne*, red. I. Opacki, T. Stępień, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1985, s. 11.

³²² E. Skorupa, *Lwowska Satyra Polityczna na lamach czasopism humorystyczno-satyrycznych epoki pozytywizmu*, Universitas, Kraków 1992, s. 15.

³²³ E. Wróblewska, *Satyra polityczna wielkiej emigracji*, PWN, Warszawa – Poznań – Toruń 1977, s. 5.

Z kolei w literaturze zagranicznej George Meredith w ramach gatunku komizmu literackiego wyróżnił satyrę, ironię i humor³²⁴. Natomiast David Worcester w swojej pracy³²⁵ traktuje o opozycji satyry i komedii czystej, która ma przede wszystkim funkcję rozrywkową, nie jest nakierowana na wyśmiewanie obiektów, a także nie zmusza odbiorców do refleksji i wysiłku intelektualnego.

W kręgu polskim również obserwuje się podobne podziały, np. według Jerzego Ziomek komizm satyryczny charakteryzuje agresja, oprócz tego polega on na ośmieszaniu i kompromitowaniu pewnych zjawisk, tym sposobem nawołując do naprawy. Komizm humorystyczny jest zatem pobłażliwy i subtelniejszy³²⁶. B. Dziemidok zaś podzielił komizm na prosty i złożony, natomiast w złożonym wyróżnił dwa kolejne: humorystyczny i niehumorystyczny. W obrębie niehumorystycznego wydzielił komizm satyryczny i komizm niesatyryczny. Różnicę stanowi zaangażowanie społeczne, tj. w komizmie satyrycznym jest ono na wysokim poziomie, natomiast w komizmie niesatyrycznym – nie ma go w ogóle³²⁷. Ciekawą opozycję swoich poglądów reprezentują H. Bergson i Max Eastman. Dla H. Bergsona humor to forma satyry^{328,329}, a dla M. Eastmana – satyra wchodzi w ramy humoru³³⁰. Jest różnica w nadrzędności i podrzędności pojęć.

W analizowanych komediach satyra zostanie zbadana jako środek służący osiągnięciu efektu humorystycznego, dlatego też należy również przyjrzeć się zjawisku śmiechu w satyrze. Jak pisze Izaak Passi, bywa, że śmiech w satyrze może być wyparty przez nienawiść i gniew³³¹. D. Buttler zaś dodaje, że satyra pośród innych form komizmu w najmniejszym stopniu pełni funkcję rozrywkową, a jej śmiech jest przeważnie drwiący i wyszydający, a nie wesoły i sprawiający radość³³². Również M. Gołaszewska wypowiedziała się na temat satyrycznego śmiechu, którego celem – według niej – jest przywrócenie ładu i szerzenie dobra³³³. Istotny jest także fakt, że jednym z głównych

³²⁴ G. Meredith, *Szkice o komedii i użytku ducha komicznego*, za: J. Krzyżanowski, *Nauka literaturze*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 154–155.

³²⁵ D. Worcester, *The Art of Satire*, Russell & Russell, New York 1960.

³²⁶ J. Ziomek, *Komizm, parodia, trawestacja*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. S. Furmanik [et al.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 330.

³²⁷ B. Dziemidok, *O komizmie...*, op. cit., s. 92.

³²⁸ B. Dziemidok, *O głównych...*, op. cit., s. 70.

³²⁹ H. Bergson, op. cit., 1902.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ I. Passi, *Powaga śmieszności*, PWN, Warszawa 1980, s. 227.

³³² D. Buttler, *Polski...*, op. cit., s. 19.

³³³ M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 23–24.

zadań satyry nie jest wywieranie śmiechu u odbiorców, lecz funkcja społeczna. Zdaniem E. Wróblewskiej satyra używa komizmu, humoru, szyderstwa w celu ośmieszenia niedoskonałości życia społecznego, systemu politycznego³³⁴.

Podsumowując, funkcje społeczne, które spełnia satyra, polegają na walce z nieprawidłowościami (polityka, ideologia, środowisko itd.), a także na nawoływaniu do wprowadzenia ładu. T. Stępień przywołuje również funkcję dydaktyczną³³⁵.

W niniejszej pracy satyrę pojmuję się (tutaj: w tekście audiowizualnym) jako ostry przejaw komizmu, który jest uwłaczającym potępieniem pewnych zjawisk społecznych, politycznych, za pomocą różnorodnych środków komicznych np. ironii, parodii, groteski.

4.5. Stereotypy

Termin *stereotyp* funkcjonował już w języku greckim i składał się z części *stereos*, znaczącej ‘stężały, twardy’ i *typos* – ‘wzorzec, odcisk’. Wiąże się to z pierwotnym znaczeniem słowa *stereotyp*, które w drukarstwie oznaczało nieruchome czcionki, które przechowywano i używano kilkakrotnie do zmniejszenia kosztów nakładu³³⁶. Aktualne znaczenie pojęcia stereotyp zawdzięczamy Walterowi Lippmanowi, który określił stereotyp jako „pictures in our heads”^{337,338}. Walczyńska precyzuje, że są to obrazy w naszych głowach będące rezultatem czynników zewnętrznych, które ludzie w odpowiedni dla siebie sposób modyfikują³³⁹.

Podsumowując, W. Lippmann użył terminu *stereotyp* jako określenia na schematy, wyobrażenia, klisze, których używają ludzie do oceniania czy też kategoryzowania innych nacji. Możemy wyróżnić stereotypy negatywne, pozytywne i neutralne. Chociaż warto zaznaczyć, że przeważnie spotykamy stereotypy negatywne, które wywołują u ludzi niesprawiedliwy osąd, a także bezpodstawne uprzedzenia.

³³⁴ E. Wróblewska, *Satyra polityczna wielkiej emigracji*, PWN, Warszawa–Poznań–Toruń 1977, s. 5.

³³⁵ T. Stępień, *O satyrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996, s. 79.

³³⁶ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Muza SA, Warszawa 2000, s. 473.

³³⁷ W. Lippmann, *Public Opinion*, 1922, <http://xroads.virginia.edu/~Hyper2/CDFinal/Lippman/contents.html> (dostęp: 4.01.2022).

³³⁸ Tłum. własne: obrazy w naszych głowach.

³³⁹ M. Walczyńska, *Jan Stanisław Bystron jako prekursor teorii stereotypu na gruncie polskim*, [w:] *Język a Kultura, t. 12: Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998, s. 306.

Nie jest możliwe, aby rozdzielić funkcję stereotypów, jaką mają pełnić w społeczeństwie, od interesów (czyli celu, w jakim mają być użyte). Podobnie, „nie można się odłączyć od grupy, która dane uprzedzenie wyraża”³⁴⁰. Tylko w połączeniu wszystkich czynników, czyli połączenia nosiciela i wyraziciela stereotypu można wywnioskować jaką funkcję – pozytywną czy negatywną, pełni.

Hilary Putnam³⁴¹ przyjął za cel pozbawienie terminu *stereotyp* negatywnych skojarzeń. Przedstawił on stereotyp w szerszym znaczeniu. Początkowo używano tego terminu w kontekście oceny grup etnicznych, płciowych, rasowych, zjawisk i był to sąd wartościujący. Według H. Putnama, definiując termin *stereotyp* w sposób pozytywny, należy zwrócić uwagę, że jest on zasadniczą częścią znaczeń wyrażen językowych, a także jest jedną z części składowych tychże znaczeń. Rozgraniczył on wiedzę naukową od potocznej, tzn. analizując wyraz *woda* pod względem naukowym, możemy sprecyzować, że jest to rodzaj cząstki chemicznej o określonym wzorze. Jednak ten sam wyraz posiada również znaczenie potoczne, czyli stereotypowe, zgodnie z którym *woda* oznacza świeżość i jest życiodajna. Stąd też stwierdzenie, że znajomość stereotypów (i rozumienie ich jako składowa znaczenia) jest konieczna do prawidłowej komunikacji między użytkownikami języka³⁴². Zgodnie z podejściem H. Putnama stereotyp spełnia następujące funkcje:

- integrująca konkretną wspólnotę językową;
- komunikacyjna (społeczna);
- poznawcza.

To wręcz przeciwnie do innych ujęć stereotypu, gdzie pełnił on przede wszystkim rolę wartościującą, oceniającą, a także prześmiewczą. Stereotypizacja, czyli sprowadzenie czegoś do stereotypu bądź stawanie się stereotypem³⁴³, jest obligatoryjnym elementem radzenia sobie z rzeczywistością. w takim rozumieniu nie jest on zawężony

³⁴⁰ K. Pisarkowa, *Konotacja Semantyczna Nazw Narodowości*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1976, nr 1(67), s. 7.

J. Wolińska, *Percepcja, stereotyp niepełnosprawności – perspektywa aktora i obserwatora*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2015, nr 26(1), s. 49.

³⁴¹ H. Putnam, *Mind, Language and Reality*, Cambridge University Press, Cambridge 1975.

³⁴² E. Skibińska, *Pojęcie stereotypu w badaniach francuskich. Przegląd najnowszych tendencji*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 2003, nr 15, s. 69–71.

³⁴³ *Stereotypizacja*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/stereotypizacja;2524153.html>, (dostęp: 20.01.2022).

wyłącznie do kategorii etnicznej (potocznie ma takie miejsce rozumienie terminu stereotyp).

Idąc śladem H. Putnama, należy położyć nacisk na funkcję poznawczą. U Jerzego Bartmińskiego stereotyp jest rozumiany jako „subiektywnie determinowane wyobrażenie przedmiotu obejmujące zarówno cechy opisowe, jak i wartościujące obraz, oraz będące rezultatem interpretacji rzeczywistości w ramach społecznych modeli poznawczych”³⁴⁴.

W ujęciu socjologicznym stereotyp jest rozumiany jako „zbiór powszechnie uznawanych przekonań ogólnych dotyczących cech jakiejś grupy ludzi”³⁴⁵. Należy zaznaczyć, że przekonania te nie są pozyskiwane w bezpośrednim kontakcie z pewną grupą, lecz przekazywane kulturowo.

Badania językoznawcze nad stereotypami w Polsce zapoczątkowała Krystyna Pisarkowa³⁴⁶. W artykule czytamy „stereotypy raz utrwalone kosztują w świadomości ogółu, stają się autonomiczne w stosunku do właściwego, pierwotnego znaczenia nazwy narodu i w stosunku do przekonań”³⁴⁷. Społeczeństwo jest ze stereotypami zaznajomione, jednak jednostki nie do końca przyznają słuszność danym stereotypom. Jest to związane z „brakiem dostatecznego przekonania o słuszności, a stąd wypływa brak wiary w potrzebę korekty”³⁴⁸. Nazwy narodowościowe często są ściśle powiązane ze stereotypami, które funkcjonują w społeczeństwie. Mają one mocne skojarzenia i konotacje semantyczne związane z daną grupą etniczną lub narodowościową. Ważny jest tutaj język, który został przez K. Pisarkową określony mianem rezerwatu dla stereotypów. Stereotypy funkcjonują w rezerwacie „jako nadwyżki wartości znaczeniowej nad znaczeniami prymarnymi rzekomej nazwy własnej niektórych

³⁴⁴ J. Bartmiński, *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu matki*, [w:] *Język a kultura*, t. 12. *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998, s. 64.

³⁴⁵ J. Wolińska, *Percepcja, stereotyp niepełnosprawności – perspektywa aktora i obserwatora*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*” 2015, nr 26(1), s. 49.

³⁴⁶ Krystyna Pisarkowa zapoczątkowała badania językoznawcze nad stereotypem w Polsce swoim artykułem „Konotacja semantyczna nazw narodowości”.

Zob. K. Pisarkowa, *Konotacja Semantyczna Nazw Narodowości*, „*Zeszyty Prasoznawcze*” 1976, nr 1(67), s. 5-27.

Artykuł ten to skrócona wersja tekstu z 1972 roku, który nie ukazał się drukiem z powodu cenzury. Cenzura usunęła rozważania autorki o stereotypie Rosjanina.

³⁴⁷ K. Pisarkowa, *Konotacja...*, op. cit., s. 6.

³⁴⁸ Ibidem.

narodowości”³⁴⁹. Dzięki konotacji znaczeniowej, nadwyżki te są na tyle bogate, że mogą zacząć prymować nad pozostałymi.

W analizowanych komediach występują stereotypy, dlatego też ważne jest przyjrzenie się sposobowi ich funkcjonowania w filmach. Ze względu na charakter komediowy wybranych filmów A. Rębowska, za Françoise Demougin’em jest zdania, że najważniejsze użycie stereotypu jest związane z pokazaniem powtarzalnego charakteru stereotypu w sposób ironiczny, zabawny i prześmiewczy³⁵⁰. Warto również dodać, że stereotypy w filmach mogą być ukazane nie tylko wiernie, ale również w sposób zmodyfikowany – zarówno do celów krytycznych, jak i ludycznych. Stereotypy mogą być odbierane przez widzów w różnorodny sposób; dla jednych będą one jednoznaczne i widoczne gołym okiem, a drugich – wręcz przeciwnie. To, jak efekty humorystyczne utworzone za pomocą stereotypów są odbierane przez widzów, zależy od sposobu postrzegania owych stereotypów. Biorąc pod uwagę tłumaczenie treści o zabarwieniu humorystycznym (a także stereotypowym), zdaniem F. Demougin’a ważne jest zwrócenie uwagi na założenia teorii komunikacji, z których wynika, że stereotyp jest częścią wiedzy, którą człowiek posiada i wnosi do aktu komunikacji. I właśnie ta wiedza jest gwarancją prawidłowego przebiegu procesu komunikacji.

W analizowanych komediach wybrane sceny humorystyczne były tworzone za pomocą stereotypu. W tych przykładach główną funkcją humoru wydaje się być wysmianie stereotypów funkcjonujących w społeczeństwie, pobocznymi zaś – krytyka postępowania. W polskich głowach Rosja jawi się stereotypowo. Pierwsza myśl, która przychodzi Polakom do głowy, to właśnie wódka, która leje się strumieniami. Szablon myślowy dotyczący nadmiernego spożywania alkoholu przez Rosjan jest obecny na całym świecie.

Warto pamiętać, że z czasem podejście ludzi ulega zmianom. Nie ulega wątpliwości, że kultura picia, jak i wódka są nieodłącznym elementem rosyjskiej i polskiej kultury, np. wódka pojawia się na istotnych rodzinnych uroczystościach. Z tego też tytułu z picia uczyniliśmy część swojej tożsamości narodowej. Mimo że nastawienie

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ A. Rębowska, *Humor w przekładzie audiowizualnym na przykładzie filmów Les Visiteurs i Bienvenue chez les Ch’tis i ich polskich wersji*, Universitas, Kraków 2016, s. 32, za: F. Demougin, „Réflexions autour de la langue culture: une hypothèse de travail, le stéréotype, un matériau d’analyse, le cinéma”, *Travaux de didactique du français langue étrangère*, 39, s. 25-26.

do alkoholu zmienia się z roku na rok, to jednak zmiana myślenia wymaga czasu. Dlatego też stereotyp pijaństwa Polaków i Rosjan wciąż tkwi w przekonaniach innych krajów.

W komediach L. Gajdaja stereotyp spożywania alkoholu występuje zazwyczaj w ujęciu humorystycznym. Najprawdopodobniej reżyser chciał poprzez humor zaapelować do społeczeństwa o opanowanie się w tej kwestii. Sposobem były kąśliwe repliki bohaterów, które niejako wprowadzały w zakłopotanie bohaterów. Jako że podobny stereotyp funkcjonuje w społeczeństwie polskim, dla odbiorców przekładu nie było problematyczne, aby w sposób prawidłowy (czyli z reakcją śmiechu) odebrać umiejscowiony w scenach komizm.

4.6. Projekt zabawnej trójki – ВиНиМор

Ciekawym zjawiskiem w komediach L. Gajdaja jest wprowadzenie komicznego trio, które zazwyczaj przemyca wątek satyryczny, ale również ironiczny i aluzyjny. Sam reżyser o swoich filmach powiedział, że jako środka wyrażenia opinii użyje satyry (głównie politycznej i społecznej), która posłuży do walki z wadami utrudniającymi życie narodowi sowieckiemu³⁵¹. L. Gajdaj, chcąc ukazać absurdalność systemu, wykorzystał w tym celu postaci trzech zabawnych rzezimieszków, by w sposób inteligentny wyśmiać system, któremu podlegało radzieckie społeczeństwo.

Skład trójki:

- Tchórz (*Трус*) – nerwowy, sentymentalny hipochondryk o słabej woli. Stylizuje się na inteligenta.
- Bęcwał (*Балбес*) – wesoły, niepoważny pijak o lekko zaczerwienionym nosie.
- Bywalec (*Бывалый*) – silny, gruby, arogancki mężczyzna z łysą głową. Nieformalny przywódca gangu (wesołego trio).

Zbudowani są oni z elementów tyleż rosyjskich, co radzieckich. Prezentują obrazy, zarówno wieczne, pierwotne rosyjskie, jak i typowo radzieckie. Jak zauważa M. Cybulski, maski nałożone na postaci trzech rzezimieszków stworzyły obraz „trzyelementowego filaru sowieckiego reżimu”³⁵². Postać Bywalca jednoznacznie

³⁵¹ E. Prokhorova, *The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy*, [in]: *A Companion to Russian Cinema*, ed. B. Beumers, John Wiley & Sons, Inc., Chichester 2016, p. 519.

³⁵² M. Cybulski, *ZSRR...*, op. cit., s. 123.

przywoływała skojarzenia władzy (członka aparatu partyjnego), ale również zagorzałego kryminalisty. Bęcwał – to śmieszny, ale w swej śmieszności również głupkowaty opryszek, w którym można było się doszukać rysów narodu. Natomiast sylwetka Tchórza kojarzona jest z inteligencją (zazwyczaj ma na sobie wymięty krawat i kapelusz), która chce zrobić wrażenie na rządzących światem, ale nie ma mu do zaoferowania nic, czego na ogół od inteligenta się oczekuje.

W następnych rozdziałach szerzej zostanie omówiony ten sposób tworzenia humoru, wraz z przywołaniem przykładów.

CZEŚĆ III. CZĘŚĆ EMPIRYCZNA

1. Kategoryzacja humoru w komediach Leonida Gajdaja

Mimo że humor jest istotną częścią codziennej komunikacji i ważnym elementem szeroko rozumianej sztuki, to jako pojęcie teoretyczne jest skomplikowane i nie w pełni określone. Definicja humoru zazwyczaj zależy od celu, w jakim został on użyty. Jak wskazuje Salvatore Attardo, w dziedzinie krytyki literackiej wymaga się dokładniejszej kategoryzacji humoru, a w ujęciu lingwistycznym dopuszcza się szersze definicje, które przyjmują, że wszystko, co wywołuje śmiech lub jest zabawne, można nazwać humorem³⁵³. Jednak mając na uwadze fakt, że śmiech nie jest koniecznym warunkiem humoru, S. Attardo uznaje pragmatyczną definicję humoru Catherine Kerbrat-Orecchioni, za obiecującą. Koncepcja ta przypisuje humorowi duże znaczenie zarówno jako zjawisku społecznemu, jak i charakteryzującemu się tym, że postaci, które mają potencjalnie wywoływać humor, mogą istotnie różnić się w odmiennych kulturach.

Podobnie sytuacja ma się z typologią humoru. Już w czasach antycznych za sprawą Cyserona dokonano podziału humoru, który stał się punktem odniesienia do współczesnych klasyfikacji. Bazował on na rozróżnieniu humoru językowego, opartego na reprezentacji elementu humorystycznego w sposób foniczny lub graficzny, oraz humoru referencyjnego, odnoszącego się do znaczenia. Antyczne rozróżnienie dało załóżek do powstawania kolejnych klasyfikacji. Badacze wyróżniają kategorie, które wykazują zazwyczaj pewne punkty styeczne. Przyjrzyjmy się pierwszej z nich, zaproponowanej przez Debra S. Raphaelson-West. Badaczka wyróżnia trzy główne kategorie:

1. humor/dowcip językowy,
2. humor/dowcip kulturowy,
3. humor/dowcip uniwersalny³⁵⁴.

Dowcip językowy jest związany z językiem, w którym jest stworzony. Dokładną charakterystykę dowcipów językowych znajdziemy u D. Buttler, która zajmuje się

³⁵³ S. Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Mouton de Gruyter, Berlin–New York 1994, s. 4.

³⁵⁴ S. D. Raphaelson-West, *On the Feasibility and Strategies of Translating Humor*, "Meta: Journal des traducteurs" 1989, nr 34(1), p. 130.

humorem powstałym przez m.in. modyfikację fleksyjną i słowotwórczą leksemów, a także przez humorystyczne neologizmy, rymy w dowcipach itd³⁵⁵.

Temat dowcipów językowych szczegółowo podejmuje również Delia Chiaro³⁵⁶. Badaczka koncentruje się na metatezach, anagramach, a także dowcipach bazujących na zjawiskach morfologicznych, fonetycznych i składniowych.

Kolejny typ dowcipu – według D. S. Raphaelson-West – to dowcip kulturowy zakorzeniony w kontekście społecznym, kulturowym i historycznym, np. teksty humorystyczne, oparte na stereotypach. Ten typ dowcipów będzie zrozumiały wyłącznie dla odbiorców z konkretnej kultury³⁵⁷. Z kolei dowcip uniwersalny to dowcipy z reguły zrozumiałe dla wszystkich z różnych kręgów kulturowych.

Kolejną typologię, którą można odnieść do humoru audiowizualnego, zaproponował P. Zabalbeascoa. Wyróżnił on następujące grupy dowcipów:

- dowcip międzynarodowy (*international joke*);
- dowcip związany z kulturą i instytucjami konkretnej społeczności (*national-culture-and-institutions joke*);
- dowcip związany z poczuciem humoru konkretnej społeczności (*national-sense-of-humor joke*);
- dowcip zależny od języka (*language-dependent joke*);
- dowcip wizualny (*visual joke*);
- dowcip złożony (*complex joke*) (tłum. własne)³⁵⁸.

W klasyfikacjach P. Zabalbeascoa i D. S. Raphaelson-West można dostrzec punkty styczne już po samej nazwie – dowcip językowy i dowcip zależny od języka odnoszą się do tego samego typu humoru, czyli są pojęciami ekwiwalentnymi.

Dowcip międzynarodowy, w ujęciu P. Zabalbeascoa, może zostać przetłumaczony bez problemu, gdyż nie zależy od znajomości kultury wyjściowej i nie opiera się na grze słów. Można go utożsamić z dowcipem uniwersalnym w klasyfikacji D. S. Raphaelson-West.

³⁵⁵ D. Buttler, *Polski...*, op. cit.

³⁵⁶ D. Chiaro, *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*, Routledge, London 1992.

³⁵⁷ S. D. Raphaelson-West, op. cit., p. 130.

³⁵⁸ P. Zabalbeascoa, *Factors in dubbing television comedy*, "Perspectives: Studies in Translatology" 1994, no. 2(1), p. 97–102.

Dowcip kulturowy jest rozdzielony na dwa podtypy, tj. dowcip związany z kulturą i dowcip związany z poczuciem humoru konkretnej nacji. Ostatni typ to dowcip złożony – składający się z dwóch albo więcej typów dowcipów opisanych przez P. Zabalbeascoa.

Ostatnią typologią w niniejszym opracowaniu służącą do skategoryzowania przykładów z materiału badawczego jest rozróżnienie humoru według W. Kalagi, który wyróżnia trzy sytuacje komiczne, w których komizm:

1. jest w języku i wynika z samego tworzywa językowego;
2. ma charakter pozajęzykowy i wynika z modelu lub obrazu świata, język zaś pełni jedynie funkcje nośnika;
3. wynika co prawda z modelu świata, ale ów model jest nie tyle bezpośrednio komunikowany przez język, co zawarty w języku, i z niego pochodzi³⁵⁹.

Porównując dwie zaprezentowane typologie (W. Kalagi i D. S. Raphaelson-West) zauważa się pewne zbieżności. Pierwsza sytuacja komiczna zaprezentowana przez W. Kalagę wydaje się tożsama z dowcipem językowym w typologii D. S. Raphaelson-West. Do tej grupy zalicza on wszystkie sytuacje, „gdy komizm umiejscowiony jest w języku i wynika z samego tworzywa językowego”³⁶⁰.

W drugiej sytuacji komicznej źródłem komizmu jest „przedmiot, sytuacja, relacja, czy istota wyłaniająca się z tego opisu i przedstawiona dzięki deskryptywnej zdolności języka [...]”³⁶¹. W tym wypadku jest to humor niezależny od języka jako tworzywa budującego komizm. Szukając podobieństwa z typologią D. S. Raphaelson-West, można przyjąć, że jej odpowiednikiem jest dowcip uniwersalny. Nie można jednak przyjąć tych ujęć humoru za analogiczne, a jedynie dostrzec pewne podobieństwo. Trzecią sytuację komiczną W. Kalaga podzielił na dwie kategorie:

- 1) humor jest „wynikiem konotacyjnych skojarzeń charakterystycznych dla danego kręgu kulturowego”³⁶²;
- 2) humor jest „wynikiem ośmieszania pewnego modelu świata poprzez grę językową”³⁶³.

³⁵⁹ W. Kalaga, *Komizm a przekładalność*, [w:] *Komizm a przekład*, red. P. Fast, Śląsk, Katowice 1997, s. 12.

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ Ibidem, s. 14.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Ibidem, s. 15.

Bezdiskusyjnie obie kategorie mają zabarwienie kulturowe, dlatego można zestawić je analogicznie z dowcipami kulturowymi w typologii D. S. Raphaelson-West. Badaczka ta zaznacza, że humor kulturowy jest najtrudniejszy do przełożenia, dlatego można przyjąć, że trudności napotymane podczas tłumaczenia humoru są integralnie związane z trudnością bądź nieprzekładalnością pewnych zjawisk kulturowych. Tłumacz elementów humorystycznych powinien mieć na uwadze, że aby komizm spełniał swoją funkcję (czyli śmieszył odbiorcę), podobnie jak widzowie wyjściowi, tak i docelowi przekładu powinni być zaznajomieni z kontekstem kulturowym, gdyż to on jest punktem odniesienia.

Wyróżnione modele humoru, te o charakterze językowym i referencyjnym, realizują się za pomocą języka. Niniejsze badanie będzie opierać się na humorze audiowizualnym, dlatego też istotnym krokiem jest następujące rozróżnienie:

1. humor werbalny, zarówno językowy (oparty na zmianach w systemie języka), jak i niejęzykowy;
2. humor niewerbalny, który zazwyczaj przekazywany jest za pomocą innych kanałów, np. wizualnego lub dźwiękowego.

Uwzględniając fakt, że materiał badawczy będzie reprezentował humor filmowy, konieczne jest poszerzenie typologii o środki przekazywane również na innych poziomach semiologicznych, nie tylko na werbalnym. Mimo że nie są one elementami przekładalnymi, to jednak w dużej części wpływają na efekt finalny tłumaczenia. Uwzględnił to P. Zabalbeascoa, który w swojej typologii wyróżnia dowcip wizualny, bazujący na kanale wizualnym, który może być także połączeniem dźwiękowego kanału werbalnego i obrazu.

Jako materiał egzemplifikacyjny zostały użyte sceny i sekwencje dialogowe będące zamkniętą całością znaczeniową. W analizie stroniono, chociaż wyróżniono przykłady, pojedynczych replik. Kontekst został za każdym razem wyjaśniony. Poszczególne sceny cechują się obecnością elementów humorystycznych, przejawiających się na różnych poziomach m.in. werbalnym i co powinno się zobaczyć – wizualnym. W celu ułatwienia zobrazowania wybranych technik i mechanizmów w pracy zamieszczono poszczególne transkrypcje dialogowe. Materiał badawczy został pogrupowany na poszczególne kategorie humoru, następnie przeanalizowany w etapach (zarys fabuły, środki językowe, tłumaczenie, efekt humorystyczny).

Rodzaje komizmu występujące w analizowanych filmach podzielono na następujące kategorie:

1. humor językowy,
2. humor kulturowy,
3. humor uniwersalny,
4. humor złożony (zazwyczaj wizualny i inny).

Celem L. Gajdaja nie była rozrywka sama w sobie, lecz komiczne odniesienia do rzeczywistości. Humor jego komedii bazował na wyśmianiu określonych postaw społecznych, podwójnej moralności, demaskowaniu absurdów radzieckiej rzeczywistości, krytycznych i satyrycznych odniesień do kwestii politycznych, przy jednoczesnym uwzględnieniu konwencji komediowej. Filmy L. Gajdaja są obrazem nie tyle komediowym, co również satyrycznym, gdyż komizm filmów obciążony jest bagażem krytycznych odniesień do rzeczywistości m.in. do kwestii:

- a) politycznych,
- b) społecznych,
- c) moralnych.

Często w jednej scenie obserwujemy kompilację różnych ujęć, np. wyśmianie aparatu partyjnego (ujęcie polityczne) oraz ironiczne przedstawienie wartości człowieka radzieckiego (ujęcie moralne). Podczas analizy takie sytuacje zostaną zaakcentowane.

Kolejną istotną kwestią, do której należy nawiązać przed analizą, jest specyfika przekładu filmowego.

T. Tomasziewicz niejednokrotnie podkreśla, że podczas tłumaczenia filmowego „nie możemy zapominać o wszystkich tych innych, niejęzykowych elementach, które uczestniczą w konstruowaniu sensu przekazu medialnego, z których to elementów obraz we wszystkich swych odmianach [...] wydaje się najbardziej znaczący”³⁶⁴. Obraz od zarania ludzkości jest środkiem komunikacji. Jak przypomina T. Tomasziewicz, nawet te rodzaje tekstów, które teraz traktujemy, jako dzieła sztuki, wcześniej były używane, jako forma przekazania pewnych treści. Gdy tłumacz pracuje z komunikatem słowno-wizualnym, jakim jest film, musi ustalić, na ile szczególnie i istotny jest obraz – czy obraz

³⁶⁴ T. Tomasziewicz, op. cit., s. 58.

ma znaczenie uniwersalne, czy jest determinowany konkretną kulturą³⁶⁵. Film składa się z wielu kodów semiotycznych, czyli systemów znajomych, które służą do przekazywania informacji i generowania znaczenia. W filmie są obecne następujące rodzaje kodów: wizualny, dźwiękowy, językowy, gestów i ruchów ciała, kod symboliczny. To tylko kilka przykładów, które mogą być wykorzystywane w filmie. Kombinacja różnych kodów przyczynia się do bogactwa i wieloznaczności filmu, pozwalając na różnorodne interpretacje i doznania widza.

Film to tekst wielokodowy – obok warstwy językowej, tłumacz ma do czynienia z innymi poziomami znaczeń m.in. gesty, mimika, barwa głosu, intonacja. Z założenia humor może być oderwany od obrazu, jednak bywają takie sytuacje, w których obraz często pełni rolę pomocniczą (interpretacyjną) w stosunku do tekstu. W tej grupie znajdują się sytuacje, w których komizm dialogu uzależniony jest od warstwy wizualnej. Taki typ humoru stanowi w ramach niniejszej rozprawy kategorię *humor złożony*. Ponadto niejednokrotnie sceny mogą prezentować humor zmieszany, wtedy też zostanie on odniesiony do kategorii – według autorki niniejszego badania – dominującej, pozostałe typy humoru zostaną zaś jedynie zasygnalizowane.

2. Sceny i sekwencje dialogowe oryginału i przekładu wraz z analizą językowo-kulturową

2.1. Brylantowa ręka³⁶⁶

1. Komizm kulturowy

Tabela nr 1

BR, kod czasowy: 00:07:10–00:07:39

Козодоев: Добрый день.	Kozodojew: Dzień dobry!
Горбунков: Добрый день.	
К: Это каюта 16 или, пардон, я ошибся?	To kajuta numer 16, czy – pardon – pomyliłem się?

³⁶⁵ Ibidem, s. 76.

³⁶⁶ Autorka dysertacji przeprowadza analizę humoru oddzielnie w poszczególnych komediach: BR, OY, KB. Następnie w obrębie komedii dokonuje kategoryzacji na rodzaje komizmu (komizm językowy, komizm kulturowy, komizm uniwersalny, komizm złożony). W przypadku komizmu wizualnego do analizy są dodane kadry z filmów.

Г: Да, шестнадцатая. Вы тоже здесь едете?	Gorbunkow: 16. Pan też w niej płynie?
К: Да. Будем знакомы, Козодоев Геннадий Петрович.	К: Так. Poznajmy się. Giennadij Pietrowicz.
Г: Очень приятно, Горбунков Семён Семёнович.	G: Gorbunkow Siemion Siemionowicz.
К: Приятно. Надеюсь, мы подружимся.	К: Miło mi. Mam nadzieję, że się zaprzyjaźnimy.
Г: Конечно. А вы какие-нибудь сувениры с собой берёте?	G: Oczywiście.
К: Нет, нет, нет, нет.	A bierze Pan ze sobą jakieś podarki?
Г: А я взял.	К: Nie.
К: Водку?	G: A ja wziąłem!
	К: Wódkę?

Komizm przedstawionej sceny bazuje na stereotypie wódki jako kanonicznym „podarku” zabieranym przez radzieckich turystów na zagraniczne wycieczki. Stereotypy te uruchamiają mechanizm kulturowych asocjacji, które zostaną szczegółowo opisane w dalszej części analizy.

Zarys fabuły

W scenie tej następuje pierwsze zetknięcie się protagonistów, Giennadija Kozodojewa i Siemiona Siemionowicza Gorbunkowa. Najpierw widz poznaje pierwszego z nich, skromnego ekonomistę z instytutu projektowego GIPROryba. w nagrodę za dobre wyniki w pracy wypływa na swoją pierwszą zagraniczną wycieczkę i to od razu do kraju kapitalistycznego. Do portu odprowadzają go żona i dwoje dzieci. Przed wejściem na pokład Gorbunkow natyka się na reportera radiowego, któremu onieśmielony i zagubiony wyjaśnia, dlaczego w zagraniczną eskapadę wyrusza sam, bez rodziny. Tłumaczy, że sam chciał za nagrodę kupić futro, ale małżonka – co wyjaśnia sama do mikrofonu – stanowczo nakazała mężowi wyjechać na wycieczkę, gdyż „świat trzeba poznawać”. Gorbunkow wydaje się bardziej tą sytuacją zażenowany niż zaszczycony wyróżnieniem.

Scena ta jest symultanicznie przeplatana sceną z udziałem Szefa (Iwan Romanow) oraz (granego przez Andrieja Mironowa) Giennadija Kozodojewa. o ile Gorbunkow jest prawdziwym turystą, w dodatku po raz pierwszy wyjeżdżającym za granicę, o tyle Kozodojew wypływa pod przykrywką „turysty”. Odprowadzający go na statek Lolek udziela mu ostatnich instrukcji, dzięki którym widz dowiaduje się o prawdziwym celu jego podróży – przemytu dużej liczby brylantów. W finale tej sceny zalewają się łzami, jakby się mieli więcej nie zobaczyć.

Los obu mężczyzn styka w kajucie numer 16.

Środki językowe

Pierwsza rozmowa Gorbunkowa i Kozodojewa jest konwencjonalną wymianą uprzejmości i nawiązaniem kontaktu. Kozodojew upewnia się, czy dobrze trafił, oraz wyraża zadowolenie, iż będzie mógł spędzić podróż w miłym towarzystwie. Obaj wymieniają uściski i przedstawiają się z imienia i nazwiska.

Zaraz potem jednak pojawia się pierwsza istotna kwestia poruszona przez Gorbunkowa, który pyta Kozodojewa, czy zabiera ze sobą „podarki” (*сувениры*). Ten w sposób niebudzący wątpliwości zaprzecza, kilkakrotnie powtarzając słowo „nie” (*Нет, нет, нет, нет!*). Nie jest to zwykłe zaprzeczenie. Konstrukcja językowa służy tu ekspresji zaprzeczenia, jego uwydatnienie mające podkreślić, że Kozodojew, choć turysta, nie ma z praktykami zwykłych turystów nic wspólnego. Daje w ten sposób do zrozumienia, że jest turystą „niezwykłym”, choć dobrze zorientowanym w tym, czym „zwykli” turyści żyją.

O „podarki” zabrane na wycieczkę przez Siemiona Siemionowicza Kozodojew po tak zdecydowanym zaprzeczeniu jednak nie pyta. Dopiero gdy ten wyjawia, że on owszem zabrał ów podarek ze sobą, Kozodojew, pyta, co takiego wziął, jakby z góry wiedział, jaka będzie odpowiedź: „Wódkę?” (*Водку?*).

Kluczowy jest sposób wypowiedzenia tej kwestii. Pytanie zostało tak zadane, że odpowiedzią na nie może być tylko potwierdzenie i takiej odpowiedzi właśnie oczekuje pytający. Wydaje mu się czymś oczywistym, że Rosjanin wyjeżdżający na wycieczkę zagraniczną musi zabrać ze sobą wódkę. W tym pytaniu znajduje odbicie wiedza o upodobaniach Rosjan do wódki i o roli, jaką w rosyjskiej historii i tradycji ona zajmuje. Dodatkowo, ten produkt alkoholowy jest mile widziany i jako prezent, i jako towar

cieszący się popytem na sprzedaż za granicą. Oprócz alkoholu rosyjscy turyści zabierali ze sobą różne suweniry symbolizujące tradycje swego kraju (np. matrioszka, chochłoma, koguciki-piszczalki i inne).

W warstwie językowej zatem zostały zasygnalizowane dwie istotne kwestie związane z wyjazdami Rosjan za granicę, zwłaszcza poza obszar państw bloku radzieckiego. Pierwsza to wymóg zabrania ze sobą jakichś „podarków”, aby wyjazd był opłacalny. Druga – to kulturowo osadzony swoisty „imperatyw”, by tym „podarkiem” była wódka, bardziej symbol tego, z czego Rosja słynie, aniżeli napój alkoholowy. Pierwsza z wymienionych kwestii zaprzętała uwagę wszystkich obywateli państw bloku radzieckiego wyjeżdżających na Zachód. Ta kwestia jest łatwo czytelna na poziomie asocjacyjnym dla Polaków. Polski widz oglądający *Brylantową rękę* odnajdywał więc swoje dylematy, co zabrać na wycieczkę na Zachód. W szczególności dotyczy to wszakże „wódki”, która może być – o czym wypada wspomnieć jeszcze nieco dalej – uważana za szczególnego rodzaju polsko-rosyjski zwornik kulturowy. U polskiego widza zatem samo wspomnienie o „podarkach” zabieranych na wycieczki na Zachód oraz fakt, że „podarkiem” takim mogła być wódka, może uruchamiać mechanizm komizmu. Aby wzbudzić efekt komiczny, nie potrzeba zatem szczególnej formy językowej ani konstrukcji semantycznej czy semiotycznej. Wystarczający jest mechanizm kulturowych asocjacji. Kwestia ta zostanie rozwinięta w dalszej części pracy.

Źródłem efektu komicznego jest w tym przypadku także kontrast dwóch sposobów wypowiedania się. Kozodojew jest pewny siebie, pełen swobody i rewerencji wobec swojego rozmówcy, podczas gdy Gorbunkow jest nieśmiały, uprzedzająco uprzejmy, przytłoczony sytuacją, w której się znalazł, i niepewny siebie.

Tłumaczenie

Z punktu widzenia translacji materiał językowy w analizowanej scenie nie był zbyt skomplikowany. Toczący się w niej dialog stanowi potwierdzenie obiegowej intuicji o dużym podobieństwie występującym pod wieloma względami między językiem polskim a rosyjskim. Można założyć, iż kwestie wypowiedane przez obu bohaterów, są w pełni zrozumiałe dla polskiego odbiorcy bez elementarnych choćby zabiegów translatorskich.

W samym tłumaczeniu można jednak wskazać pewne uproszczenia, które nieco zniekształcają charakterystyczny sposób wypowiedania się ludzi w okresie ZSRR, silnie eksponowany także we współczesnych utworach filmowych oraz pozbawiający niektóre wypowiedziane kwestie ich wartości ekspresyjnych. w pierwszym przypadku chodzi o sposób zwracania się postaci do siebie. Tłumacz konsekwentnie stosuje w tym zakresie formę *pan*, choć rosyjskie słowo *Мужеп* lub *Господин* ani razu nie pada. Obaj uczestnicy analizowanej sceny natomiast cały czas zwracają się do siebie per *wy* (*вы*). Takie tłumaczenie przekłamuje wszakże sposób odnoszenia się ludzi do siebie w radzieckim społeczeństwie i w polskim tłumaczeniu zdecydowanie razi, choćby lepiej odpowiada w tej materii konwencji występującej w polszczyźnie, polegającej na swoistym (w subiektywnym odczuciu) nadużywaniu form oficjalnych *pan*, *pani*. Wkładanie takich form w usta bohaterów utworów dziejących się w okresie ZSRR może być źródłem mimowolnego, niezamierzonego w żaden sposób przez twórców, efektu komicznego.

Tłumacz pozbawił wartości ekspresyjnej wspomnianego już „kompulsywnego” zaprzeczenia Kozodojewa zapytanego, czy zabrał ze sobą na wycieczkę „podarki”. Użyta przez niego formuła *нет, нет, нет, нет!* pełni, jak nadmieniano, funkcję nie tylko leksykalną czy semantyczną, lecz także ekspresyjną, ma podkreślić dystans Kozodojewa wobec świata „zwykłych” turystów, ich nawyków i dylematów. Znaczące jest również to, iż on sam nie zadał pytania o prezenty Siemionowi Siemionowiczowi. Brak takiego pytania podkreśla ten dystans. Tymczasem tłumacz posłużył się tylko zdawkowym zaprzeczeniem *nie*, w wyniku czego pozbawił wypowiedzi Kozodojewa całego ładunku ekspresji. Oznaczać to musi w konsekwencji, iż do widza wsłuchanego w tłumaczenie taki ekspresyjny przekaz nie ma raczej szans dotrzeć. Powinnością tłumacza jest pełna ekwiwalentność wypowiedzianych przez bohaterów kwestii zarówno pod względem leksykalnym i semantycznym, jak i ekspresyjnym. Źródłem ekspresji językowej bywają powtórzenia – tak jest w analizowanym przypadku – która w tłumaczeniu została zredukowana do zwykłego, zdawkowego, nic więcej nieznaczącego zaprzeczenia. Na decyzję tłumacza zapewne miały wpływ ograniczenia techniczne, niemniej jednak ekspresję można było w tym wypadku wyrazić poprzez dobranie innego wyrażenia, niekoniecznie przez powtórzenie słowa *nie*.

Efekt humorystyczny

Humor językowy zawarty w analizowanej scenie wynikający z aluzyjnego przywołania kwestii „podarków” zabieranych przez turystów z ZSRR (i innych krajów bloku radzieckiego) na wycieczki do krajów zachodnich oraz wódki w roli „kanonicznego podarku” nie może wybrzmieć w pełni, bez uwzględnienia kontekstu sytuacyjnego tej sceny, zwłaszcza jej kontekstu kulturowego: ukrywanego na ogół w ZSRR zjawiska przemytu (w tym także o charakterze przestępczym) oraz ikonicznej funkcji wódki w tradycji i kulturze rosyjskiej. W obu tych kwestiach doświadczenie polskie i rosyjskie (radzieckie) w dużej mierze się stykają, co tworzy nić porozumienia interkulturowego pozwalającego polskiemu widzowi *Brylantowej ręki* odczytać je bez dodatkowych wyjaśnień (na poziomie asocjacyjnym). W sposób efektywny dochodzi w ten sposób do zetknięcia się dwóch stereotypów opisujących to świadczenie tak rosyjskie (radzieckie), jak i polskie.

Kwestia „podarków”, jakie warto zabrać ze sobą na Zachód, wiele razy zresztą pojawiała się w polskiej twórczości filmowej, w tym komediowej, z okresu PRL-u. Tytułem przykładu warto przywołać jedną z wczesnych komedii S. Barei *Mąż swojej żony*³⁶⁷. Podobnie jak w rosyjskiej komedii jest poruszany motyw prezentów, które warto pod względem finansowym (sprzedaż tychże produktów, czyli cel zarobkowy) ze sobą zabrać za granicę, aniżeli to, co powinno się zobaczyć na miejscu jako turysta.

W przypadku wódki można mówić o swoistej wspólnocie historycznego i kulturowego doświadczenia Rosjan i Polaków, w szczególności w odniesieniu do toposu wódki, jak i przemytu, dla korzyści osobistych, bazujących na przelicznikach walutowych i barterowych, oraz ekonomicznych z przestępczej kontrabandy.

W analizowanym filmie kwestia ta została ukazana w entourage’u przywołującym asocjacje z tradycjami rosyjskiej przestępczości zorganizowanej. Statek z jego bohaterami na pokładzie wypływa z nienazwanego, ale rozświetlonego słońcem portu, który łatwo może nasunąć skojarzenia z sięgającymi jeszcze XIX wieku Odessą, tradycjami mafii odesskiej i uprawianej przez nią na wielką skalę kontrabandy. Intryga *Brylantowej ręki* osnuta jest przecież wokół przemytu dużej liczby brylantów. W okresie ZSRR problematyka przestępczości zorganizowanej była przemilczana, więc nie można było jej podejmować w sposób otwarty. Nie została ona jednak wykorzeniona. Przetrwała

³⁶⁷ *Mąż swojej żony*, S. Bareja, CDA, Polska 1961, 94 min.

w zmienionych uwarunkowaniach politycznych i społecznych, ukryta za propagandowym sztafajem opowieści o postępowym społeczeństwie wolnym od wszelkich burżuazyjnych naleciałości i patologii. Kozodojew wydaje się być symboliczną figurą mafii odeskiej. Do takiej interpretacji skłania wspomniana wcześniej jedna ze scen wstępnych z jego udziałem, w której towarzyszy mu Szeł (grany przez Iwana Romanowa) wystylizowany na typa z odeskiej Mołdawanki (beret naciśnięty głęboko na głowę, koszula z wyłożonym na marynarkę kołnierzem).

Skojarzenia tego rodzaju nie są bynajmniej oparte na dowolnych podstawach. Jak pisze Katarzyna Laskowska, Odessa „ma długą tradycję kontrabandy. To w niej w czasie epoki radzieckiej rozwinął się czarny rynek. Duża część tej tradycji przetrwała zarówno zniszczenia drugiej wojny światowej, jak i siłę władzy radzieckiej. Przed końcem lat 80. czarny rynek rozrósł się jeszcze bardziej. Na bazarach można było kupić wszystko – obce waluty, alkohol, narkotyki, nawet prostytutki”³⁶⁸. Autor filmu nie mógł w sposób otwarty umieścić akcji w Odessie, ale w sposób aluzyjny dawał do zrozumienia, gdzie jest jeden z głównych mateczników przestępczości zorganizowanej w opisywanych przez siebie czasach. Tam stykali się ze sobą „zwykli turyści”, zabierający w zagraniczne podróże „podarki”, i udający ich przemytnicy. To także aluzyjne wskazanie, iż turystyka zagraniczna była jedną z przykrywek, z których korzystali przemytnicy w ZSRR. Dylematy dotyczące podarków mieli także polscy turyści wyjeżdżający na Zachód. Nawiązywała do nich także polska kultura popularna, o czym świadczy przypadek przywołanej powyżej komedii S. Barei. Polski widz więc może odbierać motyw przemytu zasygnalizowany w analizowanym filmie L. Gajdaja w dużej mierze aluzyjnie przez pryzmat swojego doświadczenia.

Dotyczy to także stereotypu wódki jako „kanonicznego podarku” zabieranego przez turystów w zagraniczne wojaże. Nie funkcjonuje ona w filmie L. Gajdaja wyłącznie na poziomie werystycznym, ale – jak sygnalizowano – ma wydźwięk symboliczny, jest swoistą ikoną rosyjskiej kultury codziennej, rosyjskiego stylu życia oraz tradycji biesiadnych. Wódka przywołana w analizowanym utworze odsyła zatem do jednego z istotnych problemów społecznych występujących w okresie ZSRR, często poruszanych także w innych utworach filmowych z tamtego czasu.

³⁶⁸ K. Laskowska, *Rosyjskojęzyczna przestępczość zorganizowana. Studium kryminologiczne*, Temida 2, Białystok 2006, s. 151.

Stereotyp wódki stanowi zatem odniesienie do powszechnego w tamtym czasie alkoholizmu³⁶⁹. Kompulsywne spożywanie alkoholu było nawet elementem praktyki społecznej, rzutującej na stosunki społeczne. Jak piszą autorzy monografii o historii rosyjskiego alkoholizmu: „кооллективное питье способствовало укреплению социальных связей, и наоборот, человек, которого обнесли круговой чашей на пиру, становился социальным изгоем”^{370,371}. Wykluczenie z kręgu pijących wódkę było więc w tradycji rosyjskiej równoznaczne z wykluczeniem społecznym – wyłączenie z kręgu towarzyskiego i z kręgu akceptowanego przez ogół czyniło społecznym wyrzutkiem. w ten sposób kształtował się społeczny przymus uczestniczenia w pijaństwach jako swoistego rytuału inicjacyjnego i włączającego.

Ten model picia mocnych alkoholi (tzn. głównie wódki) koresponduje z modelem polskim. W Polsce także biesiady alkoholowe pełnią podobne funkcje jak w tradycji rosyjskiej – preferuje się picie w towarzystwie, a piętkuje – w samotności. W tle pojawia się swoisty polsko-rosyjski spór o genezę wódki. Rosji, jak pisze Matylda Chrząszcz, przypisuje się nie tyle wynalezienie wódki, co rytualizację jej picia. Już spożywanie w dawnych wiekach przez ludność rosyjską słabe alkohole (miody pitne, piwa, kwasy) było – zgodnie z tradycją słowiańską – „elementem wzmacniającym więzi społeczne i podkreślającym przynależność do danej grupy”³⁷². Wódka, która według cytowanej badaczki wysunęła się na czoło wśród preferowanych w Rosji alkoholi, pojawiła się tam w połowie XV wieku. Kluczowy jest jednak wpływ, jaki wódka wywarła na kulturę, politykę i społeczeństwo rosyjskie. Jak zauważył angielski historyk kultury Mark Schrad: „historia wódki jest [...] historią Rosji – nie tylko jej kultury i społeczeństwa, ale i jej

³⁶⁹ Motyw rosyjskiego alkoholizmu powstał w XVIII wieku, w momencie zalegalizowania prywatnego handlu spirytualiami. Tym sposobem zachodni podróżnicy przekazywali w zachodnie kraje obraz wiecznie pijanego Rosjanina. Stereotyp alkoholizmu i wódki jako najlepszego trunku w Rosji pojawia się w komediach L. Gajdaja wielokrotnie, np. w kontekście prezentu – wódka, jako najlepszy trunek Rosjan. W ubiegłych stuleciach w Rosji mówiło się „кушать водку”, a nie pić. Zob. L. Sobczak, J. Ratuszniak, *Stereotypy dotyczące ZSRR i Rosji w komiksie „Tintin reporter du Petit Vingtieme au Pays des Soviets” Hergé (1929-1930)*, „Symbolae Europaeae” 2013, nr 6 s. 62–63.

³⁷⁰ I. R. Takala, Wiesielije Rusi, Istorija ałkoholnoj problemy w Rossii, Zurnal Neva, Sankt-Pietierburg 2002, s. 28 za: M. Chrząszcz, o *dwóch namiętnościach Rosjanina. Semantyczna funkcja napojów w prozie rosyjskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 15.

³⁷¹ Tłum. własne: zbiorowe picie wódki służyło zacieśnieniu więzi społecznych. Osoba, która na uczcie została otoczona okrągłą miską, stała się społecznym wyrzutkiem.

³⁷² M. Chrząszcz, O *dwóch namiętnościach Rosjanina. Semantyczna funkcja napojów w prozie rosyjskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 15.

dziejów oraz sztuki kierowania państwem”³⁷³. Kiedy więc w rosyjskim przekazie kulturowym pojawia się wódka, to nie może ona być traktowana jak jeden z wielu napojów alkoholowych, ale musi uwzględniać jej konstytutywny dla kultury i dziejów Rosji charakter.

Motyw ten na podobnym poziomie bez dodatkowych objaśnień jest czytelny także dla polskiego odbiorcy. Polscy badacze wskazują tropy mogące wskazywać na polską genezę wódki, a przynajmniej na to, że w Polsce pojawiła się ona minimalnie wcześniej niż w Rosji. Najbardziej kategoryczną opinię w tej mierze wyraził Sławomir Koper, którego zdaniem: „mieszkańcy Rosji zapoznali się z wódką dzięki polskim wyrobom, albowiem kupcy moskiewscy nabywali je w naszym kraju w niemal hurtowych ilościach”³⁷⁴.

Niezależnie od tego, jak rozstrzygniemy kwestię pierwszeństwa w wynalezieniu wódki, istnieje wiele przesłanek potwierdzających zbieżność roli i znaczenia tego trunku w polskiej i rosyjskiej tradycji. Motyw wódki (jej kulturowej roli i obyczaju spożywania) to zatem jedno z nici polsko-rosyjskiego porozumienia kulturowego³⁷⁵. Aluzyjne nawiązanie do tej roli wódki w analizowanej scenie utworu L. Gajdaja uruchamia u polskiego odbiorcy skojarzenia wykraczające istotnie poza jej znaczenie materialne.

Oba więc stereotypy, do których aluzyjnie nawiązano w analizowanej scenie z *Brylantowej ręki*, generują efekt komiczny przez sam fakt napomnienia o „podarkach” zabieranych na wycieczki zagraniczne i wódce jako oczywistej ich formie. Polski odbiorca nosi bowiem podobny (do odbiorcy rosyjskiego) bagaż kulturowy, który pozwala te „ikony” dekodować kulturowo w całym ich bogactwie i złożoności. Należy podkreślić, że o niedoświadczeniu wyjazdów za granicę świadczy stereotypowy wybór podarunku w postaci wódki. Gorbunkow nie wie o tym, iż w Turcji, która jest w planie wycieczki, wódka nie stanowi towaru na sprzedaż.

³⁷³ M. L. Schrad, *Imperium wódki. Pijana polityka od Lenina do Putina*, przeł. A. Czwojdrak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 253.

³⁷⁴ S. Koper, *Alkohol i muzy. Wódka w życiu polskich artystów*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2013, s. 17.

³⁷⁵ Humor oparty na stereotypach dotyczących pijaństwa jest w pełni zrozumiały dla polskiego odbiorcy. Polak za granicą również ma etykietkę wiecznie pijanego i chętnie zaglądającego do kieliszka. Te stereotypy mają swoje korzenie w historii Polski i Rosji. W krajach komunistycznych często nie było dostępu do wielu towarów, jednak alkohol zawsze był na wyciągnięcie ręki. Jako że przynosił on ogromne źródło przychodów, to władzom zależało, aby sprzedawać go jak najwięcej. Także powszechne nastroje obywateli odegrały tutaj niebagatelną rolę. Ludzie nie mieli alternatywy dla rozrywki, więc lekiem na wszystkie ich zmartwienia była wódka.

Tabela nr 2

BR, kod czasowy 1:02:25–1:02:42

<p>Управдом: После возвращения оттуда Ваш муж стал другим. Тлетворное влияние запада. Эти игрушки идиотские... А эта странная фраза "Собака – друг человека." Странная, если не сказать больше. А это? Элементы сладкой жизни. И вы знаете, я не удивлюсь, если завтра выяснится, что Ваш муж тайно посещает любовницу.</p> <p>Надя: Что?</p>	<p>Administratorka: Po powrocie stamtąd Pani mąż się zmienił. Zgubny wpływ zachodu. Te idiotyczne zabawki. I to dziwne zdanie: „Pies jest przyjacielem człowieka”. Dziwne, żeby nie powiedzieć więcej. A to? Elementy słodkiego życia. Niech się Pani nie zdziwi, jeśli jutro wyjaśni się, że Pani mąż potajemnie odwiedza kochankę.</p> <p>Nadia: Co?</p>
---	--

Komizm oparty na stereotypowym modelu świata. Bohaterka podążała za przekonaniem, że tylko radziecki mężczyzna to odpowiedni mąż, po którym nie można spodziewać się zdrady. Gorbunkow – jako osoba, która przebywała za granicą, na pewno zetknął się z elementami, które psują jego radziecką wartość.

Zarys fabuły

W tej scenie pojawia się Administratorka, która stara się w zrozpaczonej Gorbunkowej zasiać podejrzliwość wobec męża, posługując się rozbudowaną i pogłębioną krytyką Zachodu.

Pretekstem jest skandal wywołany przez Gorbunkowa w pewnej restauracji, do której zaprosił go Kozodojew, aby podjąć kolejną próbę odzyskania „brylantowej ręki”. Podchmielony Gorbunkow prowokuje Kozodojewa, który atakuje go i próbuje wypchnąć z lokalu. Podczas szarpaniny obu dochodzi do zdemolowania lokalu. Interweniuje milicja, która odwozi pijanego do nieprzytomności Gorbunkowa do domu. Administratorka jako reprezentantka władzy czuje się w obowiązku unaocznić zdruzgotanej zachowaniem męża Gorbunkowej przyczynę zajścia. Wygłasza w związku z tym coś w rodzaju kazania, w którym rozwija swoje wcześniej już zaprezentowane

uprzedzenia wobec Zachodu. Należy dodać, że w swojej władczości i gorliwości przy wypełnianiu swoich władczych uprawnień Warwara Siergiejewna nie jest groźna, nie budzi lęku, a wręcz przeciwnie – irytację albo co najmniej przekorę. Reżyser nadał jej bowiem cechy groteskowe. Już samo pojawienie się jej bawi widza. Śmieje się on także z tego, co i jak mówi. Śmiech widza wynika nie tylko ze śmieszności całej sytuacji czy zawartego w niej komizmu słownego, lecz także z satysfakcji widza, że sympatia jest po stronie racji społecznej, a reprezentantka władzy ze względu na swoją nadgorliwość, ksenofobię i dogmatyzm zostaje ośmieszona i ukazana w świetle satyry. Można więc w przypadku analizowanej sceny mówić o „śmiechu polifonicznym” wynikającym z różnych źródeł i służącym niejednej sprawie.

Środki językowe

W analizowanej scenie Administratorka pod wrażeniem skandalu, którego bohaterem stał się Gorbunkow, wygłasza do jego oszołomionej małżonki antyzachodnią filipikę, tj. gwałtowaną krytykę wszystkiego, co zachodnie, koncentrującą się wyłącznie na elementach negatywnych. Tworzywem językowym jest więc sama forma tej wypowiedzi oraz użyte słownictwo i kategoriyczny, nieznoszący sprzeciwu sposób wyrażania się zatroskanej Administratorki.

W wypowiedzi Warwary Siergiejewny występuje silne stężenie wyrazów i wyrażeń konotujących Zachód negatywnie. Administratorka dowodzi, że sam kontakt z tą częścią świata wpływa na człowieka ujemnie: „После возвращения оттуда Ваш муж стал другим” (tłum. Po powrocie stamtąd Pani mąż się zmienił). Wszystko, z czym zetknął się Gorbunkow na Zachodzie, zostaje naznaczone przez Administratorkę jednoznacznie negatywnie, by nie rzec – odstręczająco. Rzeczy przywiezione przezeń stamtąd określa pogardliwym mianem „игрушки” (zabawki), które są oczywiście „идиотские”. Przekonanie, iż pies jest przyjacielem człowieka, uznaje za co najmniej „странное” (dziwne), „если не сказать больше” (a może i coś więcej). Dorzuca do tego „элементы сладкой жизни” (elementy słodkiego życia), które zgubnie wpływają na morale, tych którzy tym „elementom” ulegają. Administratorka wieszczy struchlałej Gorbunkowej, iż może się niedługo okazać „что Ваш муж тайно посещает любовницу” (potajemnie spotyka się z kochanką), czego nie robi nigdy wierny rodzimej tradycji i kulturze mężczyzna radziecki. Ten – łatwo się domyślić – dba o rodzinę, nie wikła się w skandale,

zwłaszcza nie ulega „zgubnym wpływom Zachodu”. Przytłoczona perspektywą rozpadu jej małżeństwa i upadku męża pod zgubnym wpływem Zachodu Gorbunkowa zdolna jest tylko wydobyć z siebie przerażone: „что?”.

Generalnie wystąpienie Warwary Siergiejewny uznać można za pogłębioną wykładnię jej antyzachodniej postawy, właściwej oficjalnej władzy, którą – ze względu na zagrożenia, jakie niesie Zachód – powinien podzielać ogół obywateli.

Tłumaczenie

Tłumacz trafnie i w pełni, tj. bez przemilczeń, inwersji i opuszczeń, przełożył na język polski kwestię wypowiedzianą w analizowanej scenie przez Administratorkę. Jej treść została oddana wiernie tak na poziomie leksykalnym (ekwiwalentność znaczeń literalnych), semantycznych (ekwiwalentność konotacji) oraz semiotycznym (odniesienia do „słodkiego życia”).

Porównanie treści oryginału i tłumaczenia prowadzi do obserwacji o zbieżności języka rosyjskiego na wszystkich wymienionych poziomach, co jest okolicznością sprzyjającą tłumaczowi, oraz trafności odbioru przez polskich odbiorców komunikatu źródłowego. Wypowiedzi podobne do wypowiedzi Administratorki pod względem formy i użytych przez nią środków perswazji są nieobce także polskiemu odbiorcy.

Efekt komiczny

Efekt komiczny został zbudowany w oparciu na radzieckiej niechęci (o ile nie na wrogości) wobec wszystkiego, co obce, postrzeganej jak źródło zagrożeń dla własnego dorobku i tradycji.

W tym miejscu warto odnieść się do kluczowego dla przekazu (zawartego w analizowanej wypowiedzi Administratorki) wyrażenia o słodkim życiu jako symbolu zgubnego, bo bazującego na uwodzicielskich atrakcjach Zachodu. „Elementy słodkiego życia” kuszą naiwnych i ufnych ludzi radzieckich, a kiedy ci się zorientują, na ratunek jest już za późno. Aby ostrzec przez ich zgubnym wpływem, Administratorka każdy z nich jednoznacznie stygmatyzuje.

Warwara Siergiejewna, podnosząc zagrożenia wynikające z ulegania „elementom słodkiego życia”, świadomie lub mimowolnie nawiązuje do tytułu jednego

z najwybitniejszych dzieł Felliniego *Słodkie życie*³⁷⁶, w ZSRR znany pod tytułem *Сладкая жизнь*. Komentatorzy tego filmu obok jego artystycznego nowatorstwa zwracali uwagę na przenikliwy obraz bezideowości zamożnego mieszczaństwa trapionego różnego rodzaju lękami i frustracjami pomimo tego, że są wolni od trosk materialnych³⁷⁷. Dokonując wiwisekcji tej części społeczeństwa zachodniego Fellini, jak pisał Jerzy Płażewski, „niewiele zobaczył błysków nadziei, więcej ognisk degeneracji”³⁷⁸. Tytuł³⁷⁹ dzieła Felliniego miał wydźwięk ironiczny, o ile nie szyderczy: „słodkie życie” nie musi koniecznie słodko smakować, jest raczej gorzkie i pełne rozczarowań.

Nie wydaje się, aby aż tak głęboko sięgała w swoim krytycyzmie wobec „elementów słodkiego życia” Administratorka, aczkolwiek można założyć, iż dzieło Felliniego było jej znane. Postrzega je jednak niewątpliwie w kategoriach zagrożeń, jakie niesie dla obywateli radzieckich kontakt z Zachodem. Wybór słodkiego życia równoznaczny jest z utratą więzi z otoczeniem społecznym, ale także próbą – co gorsza – uwolnienia się spod kontroli władzy, co nie może dobrze się skończyć. Dlatego należy wobec Gorbunkowa podjąć zasadnicze kroki.

Komizm przedstawionej sekwencji dialogowej wynika zarówno ze stereotypowej postawy antyzachodniej, doboru słownictwa, które potęguje tę postawę, a także z tonu wypowiedzi Administratorki. Wydaje się, że współczesny widz w czasie panującej globalizacji będzie z większym humorem odbierać przytoczoną scenę. Należy zaznaczyć, że odmienny stosunek do innych narodów (szczególnie Zachodu) będą mieli Rosjanie, a inny – Polacy, dlatego też poziom komizmu danej sceny może się zasadniczo różnić. Niemniej jednak w danej scenie stereotyp negatywnych stosunków do Zachodu wybrzmiewa jednogłośnie i będzie równie czytelny dla polskich widzów.

³⁷⁶ *Słodkie życie*, reż. F. Fellini, YouTube, Włochy 1960, 174 min

³⁷⁷ J. Płażewski, *200 filmów tworzy historię najnowszej kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 91.

³⁷⁸ J. Płażewski, *Historia filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1995, s. 201.

³⁷⁹ Proste tłumaczenie oryginalnego włoskiego tytułu *La dolce vita* nie oddaje w pełni jego istotnego sensu. Konstrukcja ta jest w istocie idiomem, który w pełni można zrozumieć w realiach Rzymu w kilkanaście lat po zakończeniu II wojny światowej, gdzie „la dolce vita” rozumiane było jako zamiłowanie do korzystania z uroków życia bez zasad i zobowiązań, zmaganie się z własnymi lękami i obsesjami i niedostrzegania, iż obok ludzkie borykają się z prawdziwymi, a nie urojonymi problemami egzystencjalnymi, że walczą o byt materialny, a nie o to, jak wydać nadmiar tego, co się zgromadziło.

2. Humor złożony

a) Humor kulturowy + humor wizualny

Tabela nr 3³⁸⁰



Kadr nr 1, BR, reż. L. Gajdaj



Kadr nr 2, BR, reż. L. Gajdaj

³⁸⁰ Kadry (1-2) do tabeli nr 3, BR, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 00:27:20–00:28:10.

<p>Управдом: В среду у нас в Красном уголке ваша лекция. Объявление уже висит.</p> <p>Горбунков: Какая лекция?</p> <p>У: Ну как же, кроме Вас из нашего ЖЭКа там никто не был. Тема лекции: «Нью-Йорк–город контрастов»</p> <p>Г: Да я не был в Нью-Йорке!</p> <p>У: А где же Вы были?</p> <p>Г: Я был в Стамбуле, в Марселе...</p> <p>У: Пожалуйста, Стамбул – город контрастов, какая разница, объявление перепишем!</p>	<p>Administratorka: W środę w świetlicy ma Pan wykład. Już wisi ogłoszenie.</p> <p>Gorbunkow: Jaki wykład?</p> <p>A: No jak to, oprócz Pana nikt z nas tam nie był. Temat wykładu: „Nowy Jork – miasto kontrastów”.</p> <p>G: Ale ja nie byłem w Nowym Jorku!</p> <p>A: To gdzie Pan był?</p> <p>G: W Stambule, w Marsylii...</p> <p>A: Proszę bardzo, Stambul – miasto kontrastów, co to za różnica. Przepiszemy ogłoszenie.</p>
--	---

Zarys fabuły

Kiedy Gorbunkow wrócił z rejsu, Warwara Siergiejewna (Administratorka), nie pytając o pozwolenie, natychmiast zawiesiła na tablicy ogłoszeń informację o wykładzie „Nowy Jork³⁸¹ – miasto kontrastów”. Gdy Administratorka była w domu Gorbunkowa, aby poinformować go o wykładzie, gospodarz wręczył jej prezent, który wystraszył kobietę. Warwara Siergiejewna wzięła do ręki pudełeczko, obwąchała go, myśląc, że to perfumy, a nagle ze środka wyskoczył mały diabeł. Rozczarowana i obrażona kobieta zwraca prezent ze słowami, iż jest to głupia zabawka. Od tego momentu stosunek Administratorki do Gorbunkowa zaczął się dramatycznie pogarszać.

Środki językowe

W powyższej sekwencji dialogowej autor nie zastosował specjalnych chwytów językowych, aby zbudować komizm. Humor w scenie opiera się przede wszystkim na niewiedzy, lekceważącej i stereotypowej postawie Administratorki do innych krajów. Należy dodać, że replika wypowiedziana przez Administratorkę jest aluzją do filmu

³⁸¹ Co ważne, Gorbunkow nigdy nie był w Nowym Jorku.

*Государственный преступник*³⁸² z 1964 roku w reżyserii Nikołaja Rozancewa, w którym zostało użyte to samo stwierdzenie przez bohaterkę Maję. Rosyjskojęzyczny widz może mieć skojarzenia z przywołanym filmem.

Ponadto warstwa wizualna – reakcja Administratorki na zabawki z Zachodu również może wprowadzać w rozbawienie potencjalnego widza.

Tłumaczenie

Fragment listy dialogowej nie zawiera żadnych podchwytliwych konstrukcji, które sprawiłyby trudności tłumaczeniowe.

Efekt humorystyczny

Humor w danej scenie ma dwa źródła. Pierwszym z nich jest komizm sytuacji, podczas którego widz obserwuje Administratorkę przestraszoną przez zagraniczną zabawkę (patrz kadry 1-2). Drugie źródło odsyła do postawy kobiety, która wyraża niechęć do Zachodu. Wawarę Siergiejewnę tak naprawdę nie obchodzi treść wykładu, gdyż jak zaznacza – nie ma różnicy, o jakim kraju będzie traktować wykład Gorbunkowa. Jej postawa wynika z faktu, że zgodnie z radziecką propagandą każde zagraniczne miasto jest obce, niezrozumiałe, pełne społecznych kontrastów. Polskojęzyczny widz również odczyta tę scenę z nutką komizmu. Nie musi on mieć dodatkowej wiedzy o radzieckiej propagandzie. Zabawny będzie sam fakt, że Administratorkę generalnie nie obchodzi, dokąd podróżował Gorbunkow i co widział, ważne dla niej jest to, aby pokazać zagraniczne miasta w sposób negatywny.

³⁸² *Gosudarstwiennyj Prestupnik*, reż. N. Rozancew, VHS, ZSRR 1964, 90 min

Tabela nr 4³⁸³



Kadr nr 3, BR, reż. L. Gajdaj.



Kadr nr 4, BR, reż. L. Gajdaj.

³⁸³ Kadry (3-4) do tabeli nr 4, BR, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 00:33:04 –00:34:10.

Administratorka w tej scenie pełni funkcję ochroniarza, nadzorcy, a także najwyższej władzy – to ona mówi, co wolno, a czego nie mieszkańcom osiedla. Mimo uprzejmości mieszkańców, Administratorki gesty, mimika twarzy wskazuje na to, że czuje się ważniejsza, niż pozostali rozmówcy. W swojej wypowiedzi jest arogancka, ale również na swój sposób śmieszna np. proponując jednemu z lokatorów bieganie z psem po mieszkaniu, sugerując, że tam jest odpowiednie miejsce dla psa, nie wśród zieleni.

<p>Управдом: А я Вам говорю: наши дворы планируются не для гуляний.</p> <p>Виктор Николаевич: А для чего?</p> <p>У: Для эстетики.</p> <p>ВН: А где ж ему гулять?</p> <p>У: Вам предоставлена отдельная квартира, там гуляйте.</p> <p>ВН: А где ж ему...?</p> <p>Горбунков: Зачем так, зачем? Доброе утро.</p> <p>У: Здравствуйте.</p> <p>Г: Вот я, Варвара Сергеевна, был в Лондоне, и там собаки гуляют везде. Собака – друг человека.</p> <p>У: Я не знаю, как там в Лондоне – я не была. Может, там собака друг человека, а у нас управдом – друг человека.</p>	<p>Administratorka: Mówię Panu, że nasze podwórka nie są do wyprowadzania psów.</p> <p>Wiktor Nikołajewicz: A do czego?</p> <p>A: Dla estetyki.</p> <p>WN: To gdzie on ma biegać?</p> <p>A: Ma Pan samodzielne mieszkanie, to tam sobie biegajcie.</p> <p>G: Witam. Warwaro Siergiejewna, jak byłem w Londynie, to psy tam mogą wszędzie biegać. Pies jest przyjacielem człowieka.</p> <p>A: Nie wiem, jak jest w Londynie, bo nie byłam. Tam być może pies jest przyjacielem człowieka, ale u nas administracja jest przyjacielem człowieka.</p>
--	---

Komizm powyższej sceny opiera się na stereotypowym stosunku obywateli radzieckich do Zachodu. W scenie zaprezentowana jest postawa ksenofobiczna, która ma swoje podłoże historyczne i sprzyja wywoływaniu aluzji społeczno-historycznych.

Zarys fabuły

Z parodystycznie potraktowanego przez reżysera „Brylantowej ręki” koszmaru sennego śnionego przez Lolika akcja przenosi się w sam środek satyrycznie ujętego „koszmaru” rzeczywistości realnej, w której o wszystkim decyduje i do wszystkiego

wtrąca się onnipotentna władza, w tej scenie reprezentowana przez administratorkę bloku Gorbunkowa.

Scena rozpoczyna się od interwencji Administratorki. Zwraca ona uwagę Wiktorowi Nikołajewiczowi, jednemu z mieszkańców bloku, który wyszedł na spacer z psem. Informuje go, iż na podwórze przed blokiem nie wolno wyprowadzać psów. Podstawy jej interwencji są najwidoczniej woluntarystyczne, gdyż Nikołajewicz jest mocno zdziwiony zakazem, o którym najwidoczniej nie słyszał, a który został wydany, bo władzy wszystko wolno. Do rozmowy włącza się Gorbunkow, który napomina administratorce, że w Londynie pies traktowany jest jak przyjaciel człowieka. W odpowiedzi Warwara Siergiejewna daje Gorbunkowowi do zrozumienia, że tu nie Londyn i tu nie pies, lecz administracja domu, czyli władza, jest przyjacielem. Całość dialogu ma wydźwięk humorystyczny.

Środki językowe

Użyte w analizowanej scenie środki językowe służyć mają przede wszystkim charakterystyce administratorki bloku jako reprezentantki opresywnego systemu na najniższym poziomie relacji władzy z obywatelem, tj. w miejscu jego zamieszkania. Przekonanie o swojej nadrzędności wobec obywatela wyraża administratorka bloku poprzez nieznoszący sprzeciwu sposób mówienia (podkreślony władczą intonacją), mający pokazać, kto ma rację, a kto nie, kto ma prawo wydawać polecenia, a kto musi ich słuchać i je wykonywać, a także poprzez dobór sformułowań podkreślających jej wyższość wobec zwykłego obywatela. Charakterystyczny także dla administratorki jako figury władzy jest dobór apodyktycznego słownictwa („А я Вам говорю”) oraz (podanej równie apodyktycznym tonem) argumentacji mającej podkreślić zasługi władzy dla obywatela, np. „Вам предоставлена отдельная квартира, там гуляйте”, nawet jeżeli są one wątpliwe lub wręcz absurdalne, jak w przypadku gdy administratorka stara się dowieść, iż podwórka przed blokami są „для эстетики”.

W tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z paradoksalnym zastosowaniem w argumentacji dowodu *ab absurdam*, który zamiast wykazać wyższość posługującego się nim nad rozmówcą, ośmiesza go: wystarczy bliżej przyjrzeć się otoczeniu bloku, by zauważyć, iż jest raczej mało estetyczne. Ta sytuacja również potęguje komizm przedstawionej sceny, gdyż widzimy wizualnie dyskusyjne podwórka oraz słyszymy

zapewnienia kobiety, że są one estetyczne, a zwierzęta tę estetykę zakłóca. Obraz jest dodatkowym tworzywem potęgującym komizm sceny. Administratorka prowadzi rozmowę z obywatelami nieznoszącym sprzeciwu tonem racji jedynie słusznej i niepodważalnej.

Rysem charakterystycznym administratorki wynikającym z warstwy językowej analizowanej sceny jest także jej ksenofobiczna postawa (w tym konkretnym przypadku) o charakterze antyzachodnim. Na uwagę Gorbunkowa, że w Londynie psy biegają, gdzie chcą i są przyjaciółmi człowieka, stanowczo podkreśla, jakby się tym szczyciła, że nie była w Londynie, oraz również stanowczo – choć nie *expressis verbis* – podkreśla wyższość tego, co krajowe, rodzime, nad tym, co zagraniczne. Za granicą psy, których ona – jak można sądzić – nie lubi, traktuje się jak przyjaciół, a w jej kraju to władza jest przyjacielem człowieka, co dla uważniejszego obserwatora jest trafne tak samo jak to, że podwórka wokół bloków są estetyczne. Na czym polega przyjacielski stosunek władzy do obywateli, mogli się przekonać tak Nikołajewicz i Gorbunkow. Ten drugi miał nadto sposobność zetknąć się z ksenofobiczną twarzą tej władzy.

Tłumaczenie

Autor tłumaczenia dokonał literalnego na ogół przekładu kwestii wypowiedzianych w analizowanej scenie, a więc odzwierciedlił ich treść i przekaz na poziomie leksykalnym. Zauważamy jednak, że dopuścił się on pewnych uproszczeń. Jako nieuprawnione wydaje się ze strony tłumacza zastąpienie formuły grzecznościowej *Wy na Pan*. Różnica między nimi nie jest bynajmniej tylko leksykalna, co uzasadniałoby zamianę na słowo lepiej trafiające do polskiego odbiorcy, lecz semantyczna. Forma *Wy* charakterystyczna jest dla radzieckiej nowomowy i rozpowszechniła się nie tylko na oficjalnym poziomie komunikacji językowej, lecz także na poziomie codziennym, również w sferze prywatnej, tj. między znajomymi. Przede wszystkim podkreśla ona dystans władzy wobec obywatela. Wskutek nieuwzględnienia tej okoliczności nie może w pełni wybrzmieć to, co w istocie chciała przekazać Nikojewiczowi, gdzie może biegać jego pies. w tłumaczeniu kwestia ta brzmi: „Ma Pan samodzielne mieszkanie, to tam sobie biegajcie”. Pomijając niekonsekwencję w konstrukcji gramatycznej, która sprawia, że pierwsza jej część podporządkowana jest formie *Pan*, a druga narzuca formę *Wy*, należy zwrócić uwagę, iż został osłabiony, o ile nierozmyty przekaz wyraźnie zawarty

w wersji oryginalnej: „Вам предоставлена отдельная квартира, там гуляйте” (powinno zatem być: „Otrzymaliście osobne mieszkanie, więc w nim niech [pies] biega”). Wyraz „предоставлена” w dosłownym tłumaczeniu znaczy „przydzielona”. Wypowiedź Administratorki wyraźnie podkreśla zasługę władzy, która udostępniła Wiktorowi Nikołajewiczowi mieszkanie, jego sferę prywatną, w której powinien załatwiać swoje własne sprawy, na zewnątrz zaś przestrzegać tego, czego wymaga od niego władza. W tym konkretnym przypadku – nie wypuszczać psów na podwórze wokół bloku i respektować jego – zapewne wymyślone ad hoc – „estetyczne” przeznaczenie. Tłumacz nie uwzględnił kontekstu władzy sprawowanej przez Administratorkę, która nigdy tak by nie powiedziała, gdyby nie miała władzy. Zamiana formy *Wy* na *Pan* powoduje, iż skonstruowany w ten sposób przekaz jest sprzeczny z realiami.

O ile mniej raziłaby zamiana, o której mowa, w dialogu między Gorbunkowem a Wiktorem Nikołajewiczem i choć również byłaby zafałszowaniem radzieckiej rzeczywistości, to nie może być zaakceptowana w wymianie zdań między reprezentującą władzę Administratorką a podlegającym mu obywatelem. Zwłaszcza że forma *Wy* występuje w przekazie oryginalnym. Dla efektu komicznego nie ma ta zamiana większego znaczenia, ale jest sprzeczna z rzeczywistością, w której dzieje się akcja *Brylantowej ręki*.

Efekt komiczny

Źródłem komizmu w analizowanej scenie jest surowa (biurokratyczna) postawa administratorki w stosunku do czynności dnia powszedniego, wyrażona zarówno w warstwie sytuacyjnej, jak i werbalnej. Należy dodać, że komizm wynika bardziej z odzwierciedlonych w konstrukcji językowej kwestii postaw administratorki, aniżeli z zastosowania elementów komizmu strictly językowego. Administratorka, jako figura radzieckiej władzy, demonstruje ksenofobiczną niechęć do wszystkiego co zagraniczne, w tym zwłaszcza zachodnie. w analizowanym przykładzie mamy styczność ze stereotypową postawą mającą wydźwięk antyzachodni: wszystko co zachodnie to zło. Antyzachodniość Administratorki nie jest zatem grepssem zastosowanym na użytek intrygi, ale odzwierciedla historycznie uzasadniony rosyjski krytycyzm wobec Zachodu, dla którego pożywką była rywalizacja imperialnej carskiej Rosji (potem ZSRR) z Zachodem o narzucenie mu swojej hegemonii.

Silne akcenty antyzachodnie pojawiły się w rosyjskiej myśli filozoficznej w 2 poł. XIX wieku, za sprawą takich myślicieli Fiodor Tiutczew, Iwan S. Aksakow, uznających oświeceniowy Zachód za rozsądnik antychrześcijańskiej rewolucji. Nurt krytyczny wobec Zachodu znalazł kontynuację w twórczości Fiodora Dostojewskiego czy Mikołaja Bierdiajewa. Zwłaszcza Dostojewski uznawał Zachód za ostoję zła³⁸⁴, o czym mowa, między innymi, w „Zimowych notatkach o wrażeniach z lata” (1863) pisarza. Propaganda radziecka, która żywiła się, choć raczej ze względu na przesłanki polityczne (rywalizacja ZSRR z Zachodem, zaostrowana podczas zimnej wojny) niż pryncypialne, utrwalonymi w rosyjskiej mentalności antyzachodnimi stereotypami, rezonowała ze ukształtowaną za ich sprawą niechęcią do Zachodu, utrwalając ją w najbardziej banalnych, codziennych sytuacjach. Łatwość ta, jak można sądzić, wynikała z inherentnej cechy „człowieka sowieckiego”. Jak pisze Maria Domańska, cechuje go skłonność „do podążania za autorytetem państwa w ocenie rzeczywistości, biorąca się z nieufności i lęku wobec wszystkiego, co obce i nieznanne, oraz z przekonania o własnej bezsilności i niemożności wpływu na otaczającą rzeczywistość – stąd już tylko krok do braku poczucia odpowiedzialności za nią. Tłumiona agresja, zrodzona przez chroniczne niezadowolenie z życia, dojmujące poczucie niesprawiedliwości i niemożności samorealizacji oraz zawiść przeradzają się w fascynację siłą i przemocą oraz skłonność do «identyfikacji negatywnej» – poprzez opozycję wobec «wroga» lub «obcego». Osobowości takiej właściwe jest quasi-plemienne podejście do norm moralności i prawa (to, do czego mają prawo «swoi», potępiane jest u «obcych»). W przypadku Rosjan nie jest to doraźny przejaw sytuacyjnego potencjału mobilizacji zbiorowej, ale cecha głęboko kulturowa”³⁸⁵.

Ksenofobię Administratorki z analizowanego filmu zasadnie można wyprowadzić z powyższych przesłanek. Odzwierciedla ona racje władzy państwowej, którą jako własną powinni przyjąć podlegli jej obywatele. Niech sobie więc w Londynie traktują psy jak przyjaciół ludzi, ale w tamtejszym czasie i tamtejszym miejscu „najlepszym przyjacielem” człowieka była władza.

³⁸⁴ H. Rarot, *Odwrotna strona postępu. Kryzys Zachodu jako kategoria filozoficzna w filozofii rosyjskiej*, „Kultura i Wartości” 2014, nr 2, s. 71.

³⁸⁵ M. Domańska, *Uzależnieni od konfliktu. Wewnętrzne uwarunkowania antyzachodniej polityki Kremla*, „Punkt Widzenia”, nr 67, Ośrodek Studiów Wschodnich im. Marka Karpia, Warszawa 2017, s. 37.

Wbudowana w rosyjską świadomość i umocniona w okresie radzieckim antyzachodność kultywowana przez organy władzy każdego szczebla silnie jest naznaczona dwoistym antyamerykanizmem opartym na relacji *love and hate* (miłość i nienawiść)³⁸⁶. Z jednej strony oficjalnie zwalcza się dziś (a tym bardziej w czasach radzieckich) to, co amerykańskie, jako obce, niosące zagrożenie dla własnego porządku i wartości, ale z drugiej strony – obywatele w dzisiejszej Rosji, a wcześniej w ZSRR, podatni byli na amerykańskie produkty kultury masowej. Społeczeństwo ulega oficjalnej propagandzie, ale tylko dlatego że ma wbudowane do świadomości poddaństwo wobec każdej władzy³⁸⁷.

Tego rodzaju dwoistość w podejściu społeczeństwa radzieckiego do Zachodu i generalnie do tego, co obce, zauważył także L. Gajdaj. Wprawdzie obowiązuje wersja oficjalna, że wszystko, co obce, jest złe i niesie zagrożenia, ale pojawia się głośno wypowiedziana przez Gorbunkowa alternatywa: w Londynie inaczej traktuje się psy niż u nas, byłem – dopowiada przez sam fakt swojej obecności – wróciłem i krzywda mi się nie stała. Administratorka reprezentuje w tej mierze zatem stanowisko oficjalne, a Gorbunkow – stanowisko społeczeństwa. Ponieważ nieszczególnie się przy nim upiera, postawa Administratorki wydaje się silniejsza, „bardziej obowiązująca”.

Sama Administratorka z analizowanej sceny (jako figura władzy oraz dwoistość stosunku do Zachodu) to elementy kojarzone z polskim doświadczeniem, a przez to czytelne dla polskiego odbiorcy bez dodatkowych wyjaśnień. Łatwo zresztą wskazać odpowiedniki obu tych elementów w polskich komediach okresu PRL-u. Administratorka z *Brylantowej ręki* asocjuje z figurą gospodarza domu Stanisława Anioła (Roman Wilhelmi) z serialu S. Barei *Alternatywy 4*. On także sprawuje rządy nad lokatorami w ramach prawa blankietowego, które tworzy sam na podstawie ogólnego przyzwolenia zwierzchności (jej personifikacją w serialu jest towarzysz Winnicki [Janusz Gajos]). Anioł z serialu S. Barei także wydaje różne zarządzenia bulwersujące mieszkańców domu, z którymi – jak w analizowanej scenie Gorbunkow – starają się polemizować i pokazywać ich absurdalność.

³⁸⁶ M. Nocuń, M. Sniegowaja, *Wielkość odnaleziona w przeszłości*, 2016, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/wielkosc-odnaleziona-w-przeszlosci/> (dostęp: 10.10.2021).

³⁸⁷ Maria Sniegowaja odnosząca swoje uwagi do realiów Rosji putinowskiej, stwierdza, iż „gdyby pojawiła się nowa władza, prodemokratyczna i proamerykańska, szybko zaobserwowalibyśmy głębokie zmiany w sposobie myślenia obywateli Rosji”. Można więc założyć, iż gdyby w czasach radzieckich władza była prozachodnia, proamerykańska, społeczeństwo łatwo mogło przejąć tę „narrację”.

Nie zmienia to jednak postępowania ani Anioła, ani – jak można się domyślać – Administratorki z filmu L. Gajdaja. Figura funkcjonariusza władzy sprawującego rząd na podstawie blankietowego prawa to wspólne doświadczenie społeczeństw danego bloku wschodniego, z pewnością – jak pokazują przytoczone przykłady – radzieckiego i polskiego. Figura administratorki, sposób jej wysławiania się i władcza postawa wobec mieszkańców bloku, których traktuje jak podwładnych, jest doskonale czytelna dla polskiego odbiorcy. Jej postać jest zatem swoistym porte parole Anioła, co polskiemu widzowi ułatwić może trafne odczytanie przekazu, jaki ta figura sobą niesie. Ważnym aspektem powyższego dialogu, zaobserwowanym również w polskiej kinematografii, jest dwoistość w stosunku do Zachodu, co pozytywnie wpłynie na możliwość prawidłowego odczytania analizowanej sceny przez widzów polskojęzycznych.

Czytelne grepsy obrazujące dwoistość nastawienia wobec Zachodu odnajdujemy w przywoływanej już komedii S. Barei *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*³⁸⁸. Warszawski taksówkarz sfrustrowany, że ściga po mieście „pełzającego” malucha prowadzonego przez Dyrektorową Krzakoską wygłasza filipikę, której początek stanowi parodia krytyki USA: „Tam jest i nierówność społeczna, i trusty, i kartele, i wszechobecna władza kapitału”. Zaraz potem jednak ocena USA zmienia się diametralnie na korzyść, bo tam, nawet jeżeli naganne, to jest przynajmniej autentyczne, nieudawane: „Ale tam, jak ktoś kogoś gania samochodem, to oba dymają tak, że aż kurz idzie! Amerykański. a tu...”. Po czym zjeżdża na bok i odmawia dalszej jazdy. Wniosek jest jeden, Ameryka może jest zła, ale przynajmniej prawdziwa i interesująca.

Dzięki temu, że Rosjanie i Polacy mają podobne doświadczenia w pewnych kwestiach i są one prezentowane głośno dla większego grona odbiorców, daje to dobre podstawy do prawidłowego zrozumienia nie tylko sensu komedii L. Gajdaja, ale również efektu komicznego – typowej cechy jego produkcji.

³⁸⁸ *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, reż. S. Bareja, YouTube, Polska 1978, 99 min.

Tabela nr 5³⁸⁹



Kadr nr 5, BR, reż. L. Gajdaj.



Kadr nr 6, BR, reż. L. Gajdaj.

³⁸⁹ Kadry (5-8) do tabeli nr 5, BR, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 1:18:46.



Kadr nr 7, BR, rež. L. Gajdaj.



Kadr nr 8, BR, rež. L. Gajdaj.

Анна Сергеевна: Не виноватая я! Он сам пришёл!	Anna Sergiejewna: Nie jestem winna! On przyszedł dobrowolnie!
--	---

Zarys fabuły

Siemion Siemionowicz Gorbunkow przyszedł do Anny Siergiejewny, aby odkupić od niej szlafrok z guzikami z masy perłowej. Miał być to prezent dla żony. Anna Siergiejewna to prostytutka wynajęta przez Szefa, a jej zadaniem jest uwiedzenie Gorbunkowa. Zmusza go do wypicia kieliszka wina z tabletkami nasennymi. Gorbunkow pije, a kobieta działa zgodnie z instrukcją Szefa. Tabletki nasenne nie działają od razu. Gorbunkow próbuje wyjść. Anna Siergiejewna zaczyna wykonywać namiętny taniec, podczas którego zdejmuje szlafrok, pozostając w bieliźnie. Następnie w biustonoszu odrywa się guzik, który rozbija żarówkę w lampie i nagle gaśnie światło. W tym momencie do pokoju wpadają m.in. Administratorka i żona Gorbunkowa. Tabletki nasenne zaczynają działać, Gorbunkow upada, a Siergiejewna, stojąc na środku pokoju w majtkach, wykrzykuje znamienitą frazę.

Środki językowe

W tym wypadku reżyser nie posłużył się specjalnymi środkami językowymi do wywołania humoru, lecz sięgnął po ironię i aluzję.

Tłumaczenie

Pod względem translatorskim w tym przykładzie nie stwierdza się żadnych uchybień.

Efekt komiczny

Na humor w przytoczonej scenie składa się sama sytuacja oraz ironiczna replika wykrzyczana przez bohaterkę Annę Siergiejewnę. Komizm sytuacji zawiera się w nastrojowym, wręcz erotycznym tańcu bohaterki, spuentowanym wystrzeleniem guzika i uszkodzeniem żarówki. Widzowi rzuca się w oczy również zabawna reakcja Gorbunkowa na nagość prostytutki. Gdy kobieta zostaje bez szlafroka, a następnie biustonosza, Gorbunkow co nuż zamyka oczy bądź zakrywa je rękoma. Przyjmuje tym samym postawę osoby zawstydzonej, dla której takie sceny to zbyt wiele. Jest to aluzja

do rzeczywistości sowieckiej, w której seks uznawano za temat tabu, co więcej – miało go w ogóle nie być. Przykładowemu radzieckiemu mężczyźnie nie wypadało znaleźć się w takich dwuznacznych sytuacjach bez względu na to, czy był winny.

Scena ta zostanie prawidłowo odebrana przez widza polskojęzycznego, gdyż w tym wypadku możemy mówić o komizmie sytuacji. Oczywiście L. Gajdaj wprowadził tutaj aluzję, jej zrozumienie jednak nie jest konieczne, aby widz polskojęzyczny mógł bawić się, oglądając daną scenę. Wykrzyczana przez bohaterkę replika: Не виноватая я! Он сам пришёл! jest aluzją do powieści Lwa Tołstoja, w której zostaje wypowiedziana podobna fraza. W znaczeniu dosłownym replika oznacza ironiczną manifestację niewinności. W powieści *Zmartwychwstanie* (1889–1899) L. Tołstoja Katusza Masłowa wypowiada te słowa po raz pierwszy: „Не виноватая я ни в чем”, gdy została oskarżona o kradzież pierścionka.

b) Humor kulturowy, językowy, wizualny

Tabela nr 6³⁹⁰



Kadr nr 9, BR, reż. L. Gajdaj

³⁹⁰ Kadry (9-11) do tabeli nr 6, BR, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 00:11:38–00:12:13.



Кадр nr 10, BR, reż. L. Gajdaj



Кадр nr 11, BR, reż. L. Gajdaj

Проститутка: (говорит на местном языке).

Цигель, цигель! Ай-лю-лю

Козодоев: Ты что, с ума сошёл!

Kozodojew: Oszalałeś?

Горбунков: Она меня куда-то зовёт, что-то случилось.	Gorbunkow: Chyba mówi, że coś się stało.
К: Ай-лю-лю потом. Нон. Нихт. Нет. Ни в коем случае нет.	К: Minutoten, teraz nie, w żadnym wypadku.
Г: Ну почему? Может, ей что-нибудь надо?	Г: Czemu? Może czegoś potrzebuje?
К: Что ей надо, я тебе потом скажу. Леди, сеньора, фрау, мисс. К сожалению, ничего не выйдет. Руссо туристо – облик морале. Ферштейн? Всё. Быстренько отсюда.	К: Później Ci powiem czego chce. Lejdi, seniora, frau, miss. Niestety, nic z tego nie będzie. Russo turisto – obliko morale. Verstehen? Szybko.

W pierwszej części dialogu zastosowano zbitkę wyrazów utworzoną na potrzeby filmu, która nie ma określonego znaczenia. W drugiej – napotyamy komizm werbalny zaakcentowany w modelu świata i opisany za pomocą języka. W tym wypadku na pierwszy plan wychodzą stereotypy, które – zgodnie z podziałem D. S. Raphaelson-West – tworzą komizm kulturowy³⁹¹.

Zarys fabuły

Scena dzieje się w zaułku starego tureckiego miasta. Kozodojew i Gorbunkow dołączają do grupy turystów zwiedzających pod kierunkiem przewodnika. Gorbunkow stara się uchwycić aparatem fotograficznym jak najwięcej mijanych atrakcji. w pewnej chwili grupa mija bramę starej kamienicy, przed którą stoi prostytutka i stara się przyciągnąć kogoś zainteresowanego. Korzysta z okazji, że Gorbunkow zostaje nieco z tyłu, podbiega do niego i mówiąc coś ekspresyjnie w nieznanym dla niego języku, mocno przy tym gestykulując, próbuje go wciągnąć do bramy. Możliwe, że jej wprawione oko wyłowiło początkującego, niedoświadczonego turystę, z którego naiwności będzie mogła skorzystać. On sam zupełnie się nie orientuje, z kim ma do czynienia. Dostrzega to Kozodojew i w ostatniej chwili wyciąga Gorbunkowa z bramy z powrotem na ulicę. Energicznie wkracza między niego a kobietę lekkiego obyczaju, prowadząc z nimi

³⁹¹ Zob. część III. Część empiryczna. 1. Kategoryzacja humoru w komediach Leonida Gajadaja, strona 102-103 niniejszej pracy.

symultaniczny dialog. Prostoduszny, początkujący turysta Gorbunkow, choć nie rozumie, co mówi do niego kobieta, jest przekonany, że ta prosi go o pomoc. Złudzeń co do jej intencji nie ma Kozodojew. Stanowczo tłumaczy prostytutce, że jej starania nie mają szans na powodzenie, a Gorbunkowa odciąga, obiecując, że później mu wytłumaczy, o co chodziło nagabującej go kobiecie. Na tej opozycji – początkującego i doświadczonego turysty – zbudowano efekt komiczny zarówno słowny, jak i sytuacyjny.

Środki językowe

Dialog w tej scenie toczy się z jednej strony między Gorbunkowem a Kozodojewem, a z drugiej – prostytutką mówiącą w niezrozumiałym dla obu języku. Kwintesencja jej zamiarów zawiera się w onomatopeicznej zbitce: „Zigel, Zigel! Aj-lu-lu” („Цигель, цигель! Ай-лю-лю”). o ile Kozodojew, jako turysta bywały i doświadczony, od razu wie, kim jest kobieta i czego oczekuje, to Gorbunkow w swojej prostoduszności bierze ją za osobę, której przydarzyło się jakieś nieszczęście i wymaga pomocy. Chce się więc z tej powinności wywiązać.

Kozodojew interweniuje stanowczo, zwracając się do prostytutki w sposób, z którego jednoznacznie wynika, iż – choć jest turystą wytrawnym i bywałym – nie zna języka miejscowych, ale – dzięki posiadanemu doświadczeniu – wie, z kim ma do czynienia. Interweniując, zwraca się do niej w sposób następujący: „Ай-лю-лю потом. Нон. Нихт. Нет. Ни в коем случае нет”. Kwestia, jaką wypowiada Kozodojew jest ciągiem słów rosyjskich i niemieckich w podstawowej formie gramatycznej, jest jakby oparta na założeniu, że prostytutka lepiej go dzięki temu zrozumie. Ponieważ Gorbunkow nadal jest przekonany, że kobieta wzywa pomocy, Kozodojew zapewnia go, że później mu wytłumaczy, czego naprawdę chciała od niego, do niej zaś kieruje komunikat, którego funkcja i konstrukcja, stanowią kwintesencję analizowanej sceny: „Леди, сеньора, фрау, мисс. К сожалению, ничего не выйдет. Руссо туристо – облик морале. Ферштейн?”. Wypowiedziawszy tę kwestię, Kozodojew zdecydowanie pociąga za sobą Gorbunkowa. Niezadowolona prostytutka, pomstując i gestykulując gwałtownie w kierunku obu, wraca do bramy.

W ten sposób osiągnięto także efekt parodystyczny, mogący stanowić uogólniony wzorzec porozumiewania się ludzi z różnych kręgów kulturowych. Jest w nim także czytelna aluzja do ułomności radzieckich turystów (ale także polskich z okresu PRL-u),

jakim była nieznajomość języka kraju, który odwiedzali, albo przynajmniej języka, w którym w tym kraju można się porozumieć. Okazuje się, że jest to ułomność każdego turysty początkującego i doświadczonego. Temu drugiemu jednak doświadczenie pozwala uniknąć nieprzyjemnych skutków nieznajomości języka. Łatwo bowiem sobie wyobrazić, czym mogłoby się to skończyć dla Gorbunkowa, gdyby uległ namowom prostytutki i pospieszył jej z pomocą, której – jak mu się zdawało – wzywała.

W przytoczonej powyżej wypowiedzi Kozodojewa znalazła się stereotypowa, stygmatyzująca formuła „rosyjski turysta” („руссо туристо”), z przekąsem przezeń dopowiedziana: „wzorzec moralności” („облико морале”). Jej użycie przez Kozodojewa interpretowane jest jako powód odmowy zawarcia znajomości z prostytutką. Ze względu na osobę mówiącego dopatrywać się można w wyrażeniu „rosyjski turysta” podtekstu ironicznego, o ile nie prześmiewczego. w czasach ZSRR wyrażenie to mogło być używane po to, aby w sposób lapidarny określić brak orientacji tychże w kwestii wolności seksualnych, zasłaniających się w związku z tym swoim wysokim morale. Formuła „rosyjski turysta” widniejąca na okładce paszportu, ma także znaczenie szersze. Jest interpretowana jako synonim „rosyjskich kołchoźników, którzy hańbią Ojczyznę za granicą”, niewiedzących, jak należy się zachować³⁹². Mówiąc o Gorbunkowie „rosyjski turysta”, Kozodojew posłużył się więc stereotypem, przy pomocy którego zrekapitulował brak jego doświadczenia i obycia. Zarazem zaznaczył, że on z właściwym zachowaniem się za granicą nie ma kłopotów. Wyrażenie „rosyjski turysta” więc jakby go nie dotyczy.

Wyrażenie „rosyjski turysta” może być bez dodatkowych wyjaśnień i uzasadnień czytelne również dla polskiego odbiorcy. O Polakach funkcjonują bowiem za granicą również negatywne stereotypy, np. *polnische Wirtschaft* (w Niemczech jako synonim niegospodarności, bałaganu, marnotrawstwa) czy *pijany jak Polak* (we Francji – zachować sprawność fizyczną i przytomność umysłu pomimo dużej ilości wypitego alkoholu). Sami Polacy mają przy tym silną skłonność do negatywnej stereotypizacji innych, zwłaszcza darzonych niechęcią, narodów³⁹³. Zarazem jednak mają predyspozycje do tego, aby samemu pozytywnie się konfrontować z negatywnym stereotypem Polaka i dowodzić, że jego samego stereotyp taki nie dotyczy, oraz negatywną stereotypizację obcych przypisywać innym rodakom. Polski odbiorca *Brylantowej ręki* w zachowaniu

³⁹² *Russo turista obliko morale*, https://mostitsky_universal.academic.ru/4774 (dostęp: 7.03.2023).

³⁹³ Szerzej na ten temat, patrz m.in.: M. Marczevska, *Stereotypy etniczne we współczesnym polskim dyskursie publicznym*, „Res Historica” 2018, nr 46, s. 283–300.

Kozodojewa pozytywnie konfrontującego się ze stereotypem „rosyjskiego turysty” odnajdzie pewne podobieństwo ze sobą samym. Będzie więc skłonny bardziej śmiać się z Gorbunkowa jako typowego „rosyjskiego turysty”, niż czuć zażenowanie jego zachowaniem, którym mógł na siebie ściągnąć kłopoty.

Tłumaczenie

Tłumaczenie listy dialogowej analizowanej sceny zawiera niedociągnięcia i uproszczenia osłabiające w dużej mierze efekt komizmu słownego, który nie może przez to wybrzmieć w pełni. Już na samym początku tłumacz pomija przywołaną powyżej kwestię wypowiedianą przez prostytutkę: „Zigel, Zigel! Aj-lu-lu”. Za nieistotną może więc uznać ją także odbiorca, a dla odbioru warstwy językowej analizowanej sceny ma ona istotne znaczenie. Onomatopieczna zbitka „Aj-lu-lu”, która łatwo może być odczytana jako zaproszenie do łóżka, do pójścia lulu czy wprost zaproszenie do seksu. prostytutka wie, że ma do czynienia z obcokrajowcem, więc sięga po kalki słowne, które w jej przekonaniu pozwolą wytłumaczyć mu, o co jej chodzi.

Kolejnym wariantem, który może przyjąć tłumacz, jest odebranie „lu-lu” jako szybkiej akcji, ponieważ dwa pierwsze wyrazy „zigel, zigel” wskazują na krótki odcinek temporalny. W dalszej części dialogu zbitkę „Aj-lu-lu” powtarza Kozodojew, więc zwykła zasada spójności komunikatu nakazywałaby, by zwrócić na nią uwagę, gdy wypowiedziała ją prostytutka. Ale tłumacz pomija ją również wówczas, gdy wypowiada ją Kozodojew. Pozbawia ją więc wewnętrznego rytmu, który budują powtarzające się w komunikacie identycznie brzmiące konstrukcje. Skutkiem tych pominięć jest zubożenie efektu komicznego zbudowanego środkami stricte językowymi, pełniącymi zarazem funkcję dialogiczną: prostytutka używa formułki „Aj- lu-lu”, aby zachęcić Gorbunkowa do pójścia z nią, podczas gdy Kozodojew tej samej formuły używa w funkcji zdecydowanie wykluczającej, w celu uzmysłowienia prostytutce, że z zaproszenia Gorbunkowa na „aj-lu-lu” nic nie będzie. Osłabiony został w ten sposób także efekt komiczny zbudowany na wzorcu komunikacji patchworkowej, w której skutecznie stosowane są różne narzędzia komunikacyjne, w najmniejszym stopniu leksykalne, w większym stopniu – semantyczne, zwłaszcza mowa ciała.

Z powyższych względów dialog w analizowanej scenie zachował tylko wartość informacyjną, pozwala jedynie zorientować się widzowi w przebiegu wydarzeń w scenie,

ale nie pozwala wybrzmieć „wartości dodanej” zawartej w słownych zbitkach i kalamburach, zastosowanych tu celowo. Zarazem jednak odnosi się wrażenie, iż prostytutka w analizowanej scenie jest tylko tłem dla obu protagonistów. Tymczasem jest ona pełnoprawnym uczestnikiem swoistego, zawierającego dodatkowy potencjał komiczny, dialogu międzykulturowego, tj. między reprezentowaną przez nią kulturą miejscową a dwiema różnymi rosyjskimi kulturami turystycznymi.

Efekt humorystyczny

Osią sytuacji komicznej jest wspomniany powyżej – choć słabo eksponowany skutek błędów w translacji – dialog międzykulturowy, w którego toku – co dla opowiadanej historii ma znaczenie podstawowe – ujawnia się przeciwstawne rozumienie (przez Gorbunkowa i Kozodojewa – reprezentantów dwóch różnych rosyjskich kultur turystycznych) intencji prostytutki. Prostacki Gorbunkow stawiający pierwsze kroki w turystyce zagranicznej chce nieść pomoc – w jego przekonaniu – potrzebującej kobiecie, podczas gdy wytrawny i obyty w świecie Kozodojew wie, że to jego towarzysz wymaga ratunku przed nieuchronnymi kłopotami.

U polskiego widza sytuacja związana z naiwnym Gorbunkowem może wywołać rozbawienie na zasadzie asocjacji, ale także swego rodzaju poczucie wyższości. W charakterze Polaków istnieje bowiem przekonanie, iż są zaradni, przedsiębiorczy, radzą sobie w każdej, nawet zupełnie nowej, sytuacji. Zdecydowanie z takim nastawieniem korespondowała figura Kozodojewa jako turysty doświadczonego i „prawdziwego”, z punktu widzenia celów turystyki zagranicznej.

Przemawiały za tym także utarte przekonania Polaków o sensie i celu wyjazdów zagranicznych. Za granicę wyjeżdżało się nie zwiedzać i w zachwycie wszystko fotografować, ale przede wszystkim zrealizować konkretny cel biznesowy: sprzedać to, co się przywiozło, i kupić to, po co się przyjechało, a w bardziej zaawansowanych przypadkach jak Kozodojew – wypełnić swoje zadanie w zorganizowanym przemyśle. Gorbunkow musiał więc jako ktoś, kto z pasją fotografuje wszystko, co widzi, uważnie słucha przewodnika i zwraca uwagę na przechodniów, wzbudzać uśmiech politowania, Kozodojew zaś przeciwnie – podziw i uznanie. Zdecydowanie bardziej niż Gorbunkow korespondował on ze stereotypem polskiego turysty za granicą, takiego, który – jak „rosyjski turysta” – nie wie, jak się zachować, czym przynosi wstyd Ojczyźnie i rodakom.

Chociaż więc nie wytworzył się stereotyp polskiego turysty, to u wielu polskich widzów formuła ta mogła wzbudzić skojarzenie z jego doświadczeniami wyjazdów zagranicznych, podczas których stykali się z turystami pokroju Gorbunkowa, za których musieli się wstydzić i ratować ich z opresji.

Sytuacje takie zresztą pojawiały się w polskich filmach komediowych z analizowanego okresu. Tytułem przykładu warto przywołać siedemnasty odcinek serialu *Czterdziestolatek, Cwana bestia, czyli kryształ*³⁹⁴. W roli polskiego turysty, którego trzeba się za granicą wstydzić, występuje główny bohater serialu – inżynier Karwowski. Wysłany w delegację do Budapesztu napotyka mur niemożności: chociaż miejscowi mówią po polsku, to nie mogą spełnić oczekiwań inżyniera, gdyż jest dla nich niepojęte, że Polak w Budapeszcie nie chce sprzedawać, tylko kupować. Potem jednak inżynier musi wysłuchiwać od innego bohatera kąśliwych uwag o Polakach, którzy przynoszą wstyd krajowi za granicą.

Pewnego podobieństwa z sytuacją przedstawioną w analizowanej scenie można się dopatrzeć w komedii S. Barei *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz?*. Wysłany do Paryża służbowo dyrektor Krzakoski (grany przez Krzysztofa Kowalewskiego) odbywa wycieczkę po mieście z przydzielonymi mu przez ambasadę opiekunami. Na jednej z ulic uwagę dyrektora zwracają kobiety nagabujące mężczyzn. Jako nieobyty w świecie nie wie, że to prostytutki. Uświadamiają mu to dopiero opiekunowie i zachęcają go, by skorzystał z okazji. Nieobycie Krzakoskiego w dużej mierze przypomina nieporadność Gorbunkowa z analizowanej sceny *Brylantowej ręki*. Na podstawie zachowania Krzakoskiego można mu przypisać wiele cech „rosyjskiego turysty”.

³⁹⁴ *Czterdziestolatek*, odc. 17, *Cwana bestia, czyli kryształ*, reż. J. Gruza, scen. J. Gruza, K. T. Toeplitz, VOD TVP, Polska 1977.

Tabela nr 7³⁹⁵



Kadr nr 12, BR, reż. L. Gajdaj



Kadr nr 13, BR, reż. L. Gajdaj

³⁹⁵ Kadry (12-13) do tabeli nr 7, BR, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 00:31:55–00:32:10.

Лёлик: За это убивать надо.	Lolik: Za to trzeba zabić.
Козодоев: Лёлик, только без рук, я всё исправлю.	Kozodojew: Lolik bez rąk. Wszystko naprawię.
Л: "Шоб" ты сдох, "шоб" я видел тебя в гробу "у" белых тапках. Чтоб ты жил на одну зарплату!	L: Obyś zdechł. Żebym zobaczył Cię w grobie w białych kapciach. Żebyś żył za jedną pensję.

Zarys fabuły

Dialog Lolika – śpiącego i śniącego protagonisty (w tej roli Anatolij Papanow) wymaga uwzględnienia szerszego kontekstu fabularnego i dramaturgicznego. Scena ta ma charakter przewrotnie potraktowanego sennego koszmaru zbudowanego z elementów grozy, przeplatanych elementami komicznymi. Lolikowi śni się przebieg nieudanej akcji odzyskania zawartości „brylantowej ręki” przez Kozodojewa. Obaj podjeżdżają w środku nocy pod blok, w którym mieszka Gorbunkow (Jurij Nikulin). Szef, ubezpieczony przez Lolika, włamuje się przez balkon do pokoju. w środku znajduje się jedynie łóżko, na którym spokojnie śpi Gorbunkow z wysuniętą lekko w kierunku kamery ręką w gipsie. Scena rozegrana jest w tonacji krwawej czerwieni (symbolizującej krwawe zamiary włamywacza, ale zapewne też blask bijący od ukrytych w „brylantowej ręce” kosztownych kamieni), w zasięg której przedostaje się szarość nocy, skontrastowanej z białą postaci Gorbunkowa i łóżka (znak czystości jego intencji, niewinności) oraz czernią kota (zapewne reprezentant ciemnych mocy, czarnej magii, źródeł koszmarów sennych), który bezskutecznie próbuje odstraszyć napastnika.

Na napastniku nie robią żadnego wrażenia ostrzegawcze prychnięcia kota przechadzającego się w gotowości oraz błyskającego ostrymi zębami. Kozodojew zdecydowanie zmierza w kierunku śpiącego Gorbunkowa, by przeciąć gips na jego rękę. W tym celu, gestem, z jakim wyciąga się pistolet, wyjmując z wewnętrznej kieszeni marynarki nożyczki. Kot uruchamia wówczas najwidoczniej swoje moce i „sprawia”, że ręka Gorbunkowa oddziela się od jego ciała i zaczyna żyć własnym życiem. Staje się coraz bardziej agresywna. Kilka razy policzkuje Kozodojewa, a kiedy ten próbuje jej się odwzajemnić i dać po łapach, ręka przechodzi do zdecydowanego ataku. Wykręca włamywaczowi nos, próbuje go dusić, a na koniec z rozmachem wymierza mu cios

w szczękę, w wyniku czego Kozodojew zostaje odrzucony z powrotem do drzwi balkonowych. Wraca do rzeczywistości, nie odzyskawszy brylantów. Brylantowa ręka pokazała swoją przewagę nad nim.

W tym momencie następuje przebudzenie się Lolika. w półśnie rozgląda się po pokoju, gdzie wszystko wydaje się być w porządku – kot spokojnie śpi w fotelu, ołtarzyk jest na swoim miejscu. To go uspokaja – boski porządek świata jest zachowany. z powrotem zapada więc w sen, w którym – co do widza dobiega z *offu* – dochodzi do dialog stanowiącego przedmiot niniejszej analizy.

Na poziomie dramaturgicznym sen Lolika można odczytywać jako antycypację przyszłego niepowodzenia wysiłków zmierzających do odzyskania brylantów (dodatkowym uzasadnieniem jest to, iż widz już wie, że Gorbunkow jest świadomy tego, co ma w gipsowym opatrunku). W planie symbolicznym sen Lolika można interpretować jako odzwierciedlenie jego przeczucie, że zaangażował się w sprawę beznadziejną, która może mu zaszkodzić i nie przynieść żadnych korzyści. Ręka oddzielona od ciała jest symbolem strat, jakie czekają Lolika. Dodatkowo „czarna ręka” to prawdopodobnie wyraz zaczerpnięty z dziecięcych historii «страшилок» opowiadanych przeważnie wieczorową porą. Pojawienie się latającej czarnej ręki powinno wzbudzać strach i sygnalizować zemstę za niewykonane zadanie.

Środki językowe

Tłem dla analizowanego dialogu jest ponownie pogrążony w głębokim śnie Lolik. Zdesperowany – jak można wnosić na podstawie padających kwestii i poprzedniego snu – bierze odwet na Kozodojewie za nieudaną akcję. Przyjąć zatem można, iż w istocie ręką ze snu jest ręka Lolika. Atakując Kozodojewa, wzmacnia agresję fizyczną i słowną: „За это убивать надо”. Atakowany, uciekając przed razami ze strony „ręki Lolika”, mityguje go: „Лёлик, только без рук, я всё исправлю”. Ponieważ faktycznym adresatem tych słów jest „ręka Lolika”, a nie on sam, powstaje wrażenie dwoistości znaczenia. Ważne są spostrzeżenia, że Lolik jest bez ręki, jak i wezwanie, aby przestał go atakować. Dla Kozodojewa istotne jest tutaj zachowanie swojej twarzy bez śladów pobicia, gdyż jego zawodem, jak wynika z filmu, jest prezentowanie modnych ubrań na wybiegu.

Nasuwa się w tym kontekście skojarzenie z jedną ze scen z szóstego odcinka serialu S. Barei *Alternatywy 4*³⁹⁶, w której gospodarz domu Stanisław Anioł Roman wchodzi bez pukania do mieszkania Balcerków, gdy Balcerk zabiera się do bicia żony za to, że nie dopilnowała gołębi podczas „bujania”, wskutek czego te uciekły. Gospodarz zaczyna piętnować postawę Balcerka i moralizować, wzbudzając w ten sposób jego agresję. Gospodarz wycofuje się w kierunku drzwi, wykrzykując: „Tylko bez rąk! Tylko bez rąk!”.

Chronologicznie scena z *Brylantowej ręki* miała miejsce wcześniej, ale istotny jest moment odbioru: do polskiego widza, znającego serial S. Barei, w okrzyku Kozodojewa usłyszy reminiscencje z okrzyku Anioła, zwłaszcza że obaj są w identycznej sytuacji – cofają się przed napastnikiem. Różnica jest taka, że ten pierwszy nie składa żadnych zapewnień, a Kozodojew przeciwnie – „wszystko naprawi”. Skoro przekaz jest dwoisty, to i odpowiedź na pytanie, co zamierza on naprawić, jest dwuznaczna. Czy więc szef zapewnia, że spowoduje ponowne zespolenie ręki Lolika z resztą jego ciała, czy też, że odzyska brylanty ukryte w opatrunku gipsowym nałożonym na rękę Gorbunkowa innym razem.

Lolik nie zdaje się być przekonany zapewnieniami Szefa, gdyż kieruje do niego życzenia – „wszystkiego najgorszego”: „Шоб ты сдох, шоб я видел тебя в гробу у белых тапках. Чтоб ты жил на одну зарплату!”. Lolik w swojej sennej, nienawistnej tyradzie pod adresem Kozodojewa odzwierciedla w sposób komiczny gwałtowność swojego wzburzenia na nieudolność Szefa. Znow możliwe są dwie opcje: na nieudolność, która doprowadziła do „utrąty” przez Lolika ręki, czy też na nieudolność, która doprowadziła do fiaska akcji wydobywania brylantów z opatrunku gipsowego założonego na rękę Gorbunkowa. Dla analizy ważny jest również fakt, że w czasach radzieckich życzenie „жить на одну зарплату” brzmiało jako wyrocznia i strach przed materialnym zubożeniem i brakiem środków na życie.

Tłumaczenie

Do tłumaczenia analizowanego dialogu należy odnieść się krytycznie, gdyż niezbyt dokładnie odzwierciedla ono jego tok, dynamikę sytuacji, przekaz semantyczny i leksykalny, ale też ugruntowane w polszczyźnie schematy frazeologiczne. Pierwszą

³⁹⁶ *Alternatywy 4*, odc. 6, *Gołębie*, reż. S. Bareja, J. Płoński, M. Rybiński, VOD TVP, Polska 1986.

kwestię „За это убивать надо” przetłumaczono jako „Za to trzeba zabić”. Pod względem leksykalnym tłumaczenie nie budzi zastrzeżeń. Tymczasem trafniejsze wydaje się ekwiwalentne użycie funkcjonującego w języku polskim frazeologizmu *zabić to za mało* (za wyrządzone szkody, za zajęte postawy, dokonane czyny itp.). Polska formuła lepiej oddałaby dynamikę wzburzenia Lolika niż emocjonalnie dosyć pasywne dosłowne tłumaczenie frazy rosyjskiej³⁹⁷.

Podobne zastrzeżenia można poczynić w odniesieniu do kluczowej dla analizowanej sceny kwestii wypowiedzianej przez Lolika pod adresem Szefa. W wersji oryginalnej brzmi ona następująco: „Шоб ты сдох, шоб я видел тебя в гробу у белых тапках. Чтоб ты жил на одну зарплату!”, a w tłumaczeniu: „Obyś zdechł! Żebyś zobaczył Cię w grobie w białych kapciach! Żebyś żył za jedną pensję!”. Wersja polska zdaje się odzwierciedlać intencje mówiącego – wyraża wzburzenie tym, czego dopuścił się Szef, ale słabo koreluje z dynamiką sytuacji i prawdą psychologiczną. Lolik mógłby się wypowiedzieć tak, jak ujął to tłumacz, gdyby reagował na to, co zrobił Kozodojew, po jakimś, lecz Lolik reaguje bezpośrednio na to, co go spotkało, jego słowa wprost wynikają z tego, co zdarzyło się przed momentem. w takiej sytuacji mówiący ma większą skłonność do używania wypowiedzeń patchworkowych, równoważników zdań aniżeli pełnych konstrukcji zdaniowych, zwłaszcza z użyciem czasu przeszłego.

W drugim zdaniu analizowanej wypowiedzi Lolika znów pojawia się partykuła „шоб”, którą tłumacz pomiął, proponując dosyć wystudzoną emocjonalnie, formułę „Żebyś zobaczył cię w grobie w białych kapciach”. Nie został nadto wykorzystany potencjał perswazyjny zawarty w dwukrotnym użyciu tej samego wyrażenia, które rytmizuje wypowiedź, ale przede wszystkim spina semantycznie poszczególne elementy danej konstrukcji wypowiedzeniowej. w tłumaczeniu doszło do rozbicia tej spójni, jednoznacznie zaznaczonej w oryginale. Prawidłowym wyborem wydaje się formuła zaproponowana przez tłumacza *pensja* aniżeli *zapłata*, gdyż to pierwsze słowo lepiej wpisuje się w ugruntowane schematy frazeologiczne i sieci konotacyjne, w których *zapłata* ma szersze zastosowanie od *pensji*, kojarzonej przede wszystkim z zarobkiem,

³⁹⁷ Ważna jest również różnica znaczeniowa między niedokonanym czasownikiem w oryginale – убивать oraz dokonanym – *zabić* w tłumaczeniu. Czasownik niedokonany wskazuje na ciągłość stosowania kary za takie postępowanie, jakie reprezentuje bohater gajdajowskiej komedii. Natomiast w tłumaczeniu nie ma zaznaczonego znaczenia, że taka postawa jest ogólnie nie do przyjęcia, a widz odbiera to bardziej jako „pierwszy” taki występek bohatera, za który musi zostać ukarany.

z dochodami z pracy (taki też jest kontekst wypowiedzi Lolika). *Zapłata* zaś nasuwa skojarzenie z rewanżem, retorsją, wendetą. Co prawda, czymś takim grozi Lolik szefowi wcześniej, ale w rozpatrywanym zdaniu chodzi raczej o sentencjonalne odniesienie się do silnie rozpowszechnionego w społeczeństwach o niskich dochodach i wysokich potrzebach materialnych problemu niewystarczającego poziomu zarobków zmuszającego do dorabiania sobie poza macierzystym miejscem zatrudnienia. Lolik zdaje się życzyć Szefowi, aby ten nigdy nie uzyskał dodatkowego dochodu. w ten sposób bierze w nawias wcześniejsze wypowiedziane pod adresem szefa groźby. Jeżeli się nie spełnią, to niech chociaż Szef do końca życia żyje „z jednej pensji”. To wystarczająco silna dolegliwość, której doświadczali masowo obywatele nie tylko ZSSR, lecz także innych krajów demokracji ludowej, w tym – do czego nawiążemy nieco dalej – Polski.

Efekt humorystyczny

Osią humoru językowego w analizowanej scenie są złożyczenia wypowiedziane we śnie, w wielkim wzburzeniu pod adresem Szefa. Wydają się one w większości czytelne także dla polskiego odbiorcy. Wątpliwości może budzić możliwość trafnego odczytania przez polskiego odbiorcę wyrażenia: zobaczyć kogoś w grobie w białych kapciach.

Figura ta silnie obecna jest w rosyjskim obiegu kulturowym, a co za tym idzie – także językowym. w rosyjskich wydawnictwach leksykograficznych frazeologizm „белые тапки” notuje się w wielu znaczeniach. Generalnie wyróżnia się znaczenia figuratywne (symboliczne) i potoczne (werystyczne). W pierwszym przypadku „белые тапки” oznaczają śmierć, asocjują z kwestiami ostatecznymi, eschatologicznymi, w drugim – odnoszą się do widoku zmarłego, złożonego – zgodnie z rozpowszechnionym zwyczajem – w białych butach. Adresowane do kogoś konkretne powiedzenie, iż widziało się go „w trumnie w białych kapciach”, jest interpretowane jako wyraz lekceważenia, a nawet pogardy wobec tej osoby, ale też jako sposób bagatelizowania cudzych zaczepek, dystansowania się od związków z daną osobą, ostentacyjnego podkreślenia, że nie ma się z tą nią żadnych związków, pomimo to, że ta twierdzi coś przeciwnego³⁹⁸. Jako wyraz lekceważenia kwantyfikowane jest także użycie frazy o „białych kapciach” przez Lolika w interesującym nas filmie *Brylantowa ręka*.

³⁹⁸ В гробу и в белых тапочках, https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/294/%D0%92 (dostęp: 28.09.2021).

Ponieważ scena, w której fraza ta pada, jest senną imaginacją Lolika, rozpatrywane wyrażenie może być traktowane jako podświadome odreagowanie swojej niechęci wobec Szefa, któremu podlega, a którego nie szanuje. Dodatkowo napędza to komizm zdarzeń przedstawianych w filmie L. Gajdaja.

Genezy toposu „białych kapci” upatruje się w religijnych przesłankach obrzędowości funeralnej nakazującej chowanie zmarłych w białych kapciach. w dawnym chrześcijaństwie (właściwie także prawosławnym) silnie ugruntowane było przekonanie, iż ludzie w niebie noszą białe kapcie i w nich do niego trafiają. z tego względu symbolizowały one drogę do królestwa niebieskiego, do wieczności, do spotkania z Bogiem. Białe kapcie stały się w ten sposób wehikułem duszy, przenoszącym ją do miejsca ostatecznego przeznaczenia – na sąd Boży. Dlatego też „białe kapcie” nie mogły mieć sznurowadeł, aby wykluczyć utrudnienie czy uniemożliwienie którejkolwiek duszy marszu do wieczności. z upływem czasu jednak (jakościową zmianę przyniosły czasy radzieckie) tradycyjna obrzędowość funeralna pod wpływem procesów sekularyzacyjnych i presji propagandy laickiej zaczęła zanikać. Zmarłych zaczęto chować w zwykłych ubraniach, a co gorsza – w zwykłych butach. Tradycyjne szaty żałobne przestały być dostępne. Zmieniło się to wskutek transformacji gospodarki rosyjskiej, która stara się zaspokajać potrzeby osób wierzących związane z chowaniem bliskich w „białych kapciach”. Tradycyjna obrzędowość funeralna przestała zatem pełnić wobec społeczeństwa funkcje perswazyjne i imperatywne, w wyniku czego wyjęta została ona z obszarów objętych społecznym tabu, więc możliwe stało się wykorzystywanie kształtowanej przez nią symboliki w obiegu potocznym, pozbawionym treści religijnych i eschatologicznych³⁹⁹. Powoli jednak fundamentalistyczna niegdyś symbolika „białych kapci” zaczęła przenikać do obiegu świeckiego i służyć zaczęła przekazywaniu treści kultury⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Почему хоронят в белых тапочках, <https://legkovmeste.ru/interesnoe/pochemu-horonyat-v-belyh-tapochkah.html> (dostęp: 28.9.2021).

⁴⁰⁰ Zdaniem Wadima Niestierowa do obiegu kulturowego frazę „Widzę cię w trumnie w białych kapciach” w najpowszechniejszej dziś funkcji wyrażania lekceważenia (pogardy) wobec kogoś, kogo się nie lubi. Frazę wprowadził w 1960 roku w swoim wierszu *Крещение (Chrzest)* poeta Nikołaj Stiepanowicz Antsiferow. Podmiot liryczny, młody górnik manifestuje otwarcie swoją niechęć i lekceważenie wobec brygadzysty, który odmawia mu przepustki, by – jak sądzi – uniemożliwić mu spotkanie z dziewczyną i, co więcej, daje mu do zrozumienia, kto w kopalni, gdzie „всяко бывает” (wszystko może się zdarzyć) jest ważniejszy. Dla młodego górnika jest to forma manifestacji swojej suwerenności i strachu przed samozwańcami „idolami”. Dwukrotnie hardo rzuca brygadziście w twarz: „...смеюсь, закусив губу: / – Я сегодня во сне вас видел/ В белых тапочках и в гробу. (...śmieję się, przygryzając wargę:/ – Widziałem cię dzisiaj we śnie/ w białych kapciach i w trumnie [tłum.

Autor *Brylantowej ręki* sytuuje symbolikę „białych kapci” na granicy porządku doczesnego i wiecznego. Lolik po wybudzeniu się z sennego koszmaru, w którym oddzielona od ciała ręka dotkliwie skarciła Kozodojewa, dostrzega najpierw śpiącego spokojnie w fotelu, wyprężonego jak struna czarnego kota, a następnie – co kluczowe dla identyfikacji całości przekazu – domowy ołtarzyk z ikoną i „wiecznym ogniem” oraz prawosławnym krzyżem. Senne urągania Lolika pod adresem Kozodojewa nabierają dzięki temu wydzwięku religijnego, są odesłaniem do tradycyjnej obrzędowości funeralnej. Są wyrazem fundamentalnej pogardy Lolika wobec ludzi pokroju Szefa, do okazania której nie jest jednak zdolny w rzeczywistości realnej. Ponadto obecność czarnego kota jest odbierane jako zwiastun śmierci – czarny kot oznacza nieszczęście⁴⁰¹, a nawet śmierć np. przykład z literatury rosyjskiej: powieść *Старосветские помещики* (*Staroświeccy ziemianie*) Nikołaja Gogola⁴⁰².

Należy dodać, że w przedstawionej scenie mamy do czynienia z okolicznością mentalną i emocjonalną, która skłania bohaterów do użycia frazy o „białych kapciach”. To jednoznacznie budzi u odbiorcy asocjacje z życzeniami „wszystkiego najgorszego”, a nawet zawołanym życzeniem śmierci. Śmiech, który wzbudza takie życzenie, choć u L. Gajdaja wywołany sytuacją komediową, nie jest bynajmniej śmiechem łatwym, bezinteresownym. Fraza o „białych kapciach” nie jest w sposób oczywisty komiczna, lecz podszyta sarkazmem, sardonizacją, które służą wzbudzeniu u adresata tej frazy niechęci, o ile nie wrogości nawet. Widz komedii L. Gajdaja staje po stronie Lolika (choć sam w sobie nie jest postacią szczególnie sympatyczną). U podłoża takiej reakcji widzieć można ugruntowany społecznie mechanizm niechęci wobec wszelkich ludzi dominujących bądź narzucających swoją dominację z uwagi na relację zwierzchnictwa nad innymi. Postacie takie stają się w odbiorze utworu artystycznego figurami władzy. Odbiorca, który na ogół sytuuje się w gronie niechętnych władzy i ich reprezentantom,

własne]). Pierwszy raz, gdy odmówił mu przepustki, drugi – gdy zagroził mu, iż w „kopalni może zdarzyć się wszystko”. Odtąd myślał tak o nim za każdym razem, by choćby sam przed sobą okazać mu lekceważenie. Sarkastyczna fraza Antsiferowa odbierana była przez innych poetów oraz przez odbiorców humorystycznie.

⁴⁰¹ Motyw czarnego kota jest interpretowany różnorodnie, w zależności od kultury. W Polsce i Rosji kojarzy się go z nieszczęściem i śmiercią, jednak są miejsca np. wiele francuskich regionów (Zagłębie Paryskie, region Loara, Południe Francji), gdzie czarny kot zwiastuje szczęście mieszkańcom domu.

⁴⁰² N. W. Gogol, *Sobranije sočinienij w diewiati tomach*, t. 2, Russkaja kniga, Moskwa 1994.

ma satysfakcję, że choćby w pośredni sposób, peryfrastycznie są piętnowani. Satysfakcja taka wzbudza śmiech, który można nazwać „zaangażowanym śmiechem w sprawie”. *Per saldo* jest to śmiech z władzy. L. Gajdaj stworzył więc bardziej uważnemu widzowi sposobność, by pośmiać się z władzy, którą właśnie śmiechem, drwiną można oswoić, sprawić, iż jej groźna postawa okazuje się papierowym kryzysem.

Powiedzenie o widzeniu kogoś w trumnie i białych kapciach nie funkcjonuje w polskim obiegu kulturowym, więc nie może być przez tychże odbiorców właściwie odczytane bez dodatkowych wyjaśnień. W tłumaczeniu listy dialogowej trudno postulat zamieszczenia takich wyjaśnień zrealizować. Można jedynie posłużyć się formułą zbieżną, która jednak nie będzie odzwierciedlać intencji i treści przekazu oryginału. Pewne zbieżne z nimi asocjacje mogłyby u polskiego odbiorcy wzbudzić użycie przez tłumacza, przy wspomnianym zastrzeżeniu, formuły *umarł w butach*. Ta jednak ma inną genezę kulturową i dotyczy innej sytuacji. Polska językoznawczyni Katarzyna Kłosińska wywodzi genezę tego powiedzenia od żelaznych butów, jakie w dawnej Polsce zakładano na nogi skazańcowi, przesądzając o jego losie⁴⁰³. Nałożenie takich kajdan było niewątpliwie pewną formą pogardy wymiaru sprawiedliwości dla złoczyńcy, ale przede wszystkim służyło podkreśleniu beznadziejności jego położenia. Pośrednio asocjuje to z możliwą interpretacją toposu „białych kapci w trumnie”, który również można odnieść do sytuacji ostatecznej jak „żelazne buty” skazańca. Użycie przez tłumacza wyrażenia „umarł w butach” zapewne zostałyby odczytane przez polskiego odbiorcę, ale nie byłoby to zgodne z intencją nadawcy⁴⁰⁴. Pozostaje więc jedynie liczyć na to, iż sam widz zainteresuje się tym, jaki jest sens powiedzenia o widzeniu kogoś w trumnie „w białych kapciach”.

Dużo większe jest prawdopodobieństwo trafnych asocjacji u polskiego odbiorcy z życzeniem wyrażonym przez Lolika wobec Szefa „Żebyś żył za jedną pensję!”. Wspominano już wcześniej o wspólnym dla ZSRR i innych krajów demokracji ludowej ekonomicznym kontekście tego rodzaju „oczekiwań”. W społeczeństwach tych krajów praca przynosiła na ogół niskie dochody, więc istniała pilna konieczność dorabiania, aby w sposób odczuwalny podnieść poziom życia. Skazanie na życie z jednej pensji miało

⁴⁰³ *Umarł w butach*, <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Umarl-w-butach;20671.html> (dostęp: 1.03.2023).

⁴⁰⁴ Ważna jest tutaj kwestia intencji tłumacza (zob. rozdział 3, podrozdział 3.3 niniejszej pracy). Może on zostawić element obcości w tekście, co może skutkować niezrozumieniem, a nawet dezorientacją odbiorcy przekładu, jak również może użyć takiego sformułowania, które będzie miało podobne, niekoniecznie te asocjacje u widzów rosyjskich, jak i polskich.

moc swego rodzaju przekleństwa, co łatwo w cytowanym powiedzeniu wychwycić. Polski widz również miał doświadczenie z koniecznością pracy po godzinach, szukania dodatkowych zajęć, czyli tzw. fuch.

Motyw ten jest częsty także w polskich komediach w okresie będącym przedmiotem analizy niniejszego opracowania. Przykładowo tylko wspomnijmy o przewijającym się w komedii Tadeusza Chmielewskiego *Nie lubię poniedziałku*⁴⁰⁵ wątku robotnika, który dorabia sobie w nocy, roznosząc mleko, a potem odsypia z fatalnym dla siebie skutkiem. Generalnie mało kto w omawianych czasach w ZSRR i krajach demokracji ludowej mógł sobie pozwolić na życie z jednej pensji. Oznaczałoby to katastrofę życiową, co zapewne polski widz, słysząc zdanie „Żebyś żył za jedną pensję!”, odczytywał trafnie, zgodnie z intencją oryginału.

Podsumowując, efekt komiczny w przedstawionej sekwencji dialogowej jest utworzony na podstawie wykrzykiwanych złorzeczeń przeciwko szefowi w połączeniu z groźno-komiczną scenerią danej sceny.

⁴⁰⁵ *Nie lubię poniedziałku*, reż. T. Chmielewski, CDA, Polska 1971, 98 min.

2.2. Operacja Y, czyli nowe przygody Szurika

1. Humor złożony

a) Humor językowy, humor kulturowy, humor wizualny

Tabela nr 8⁴⁰⁶



Kadr nr 1, OY, reż. L. Gajdaj



Kadr nr 2, OY, reż. L. Gajdaj

⁴⁰⁶ Kadry (1-3) do tabeli nr 8, OY, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 00:14:00 – 00:19:54.



Kadr nr 3, OY, reż. L. Gajdaj

OY, Kod czasowy 00:14:00 – 00:19:54

<p>Руководитель строительства: Ну, Шурик, как напарник?</p> <p>Шурик: Перевоспитывается.</p> <p>Р: Отлично.</p> <p>А почему шепотом?</p> <p>Ш: Спит.</p> <p>Р: Спит?!</p> <p>В то время, как наши космические корабли бороздят просторы вселенной...</p> <p>...и недаром все континенты рукоплещут труженикам нашего большого балета...</p> <p>...учит народная мудрость – терпение и труд все перетрут – раз!</p> <p>Кончил дело – гуляй смело – два!</p>	<p>Kierownik budowy: Jak Twój towarzysz, Szuriku?</p> <p>Szurik: Resocjalizuje się.</p> <p>K: Wspaniale.</p> <p>– a dlaczego mówisz szeptem?</p> <p>SZ: Bo śpi.</p> <p>K: Śpi?</p> <p>W czasie, kiedy nasze statki kosmiczne przecinają przestrzeń wszechświata...</p> <p>Nie na darmo, wszystkie kontynenty oklaskują mistrzów naszego wielkiego baletu. Idziemy dalej...</p> <p>Jak uczy mądrość ludowa...</p> <p>Cierpliwa praca i mury przebija. To raz.</p> <p>Najpierw praca, potem odpoczynek. To dwa. Bez pracy nie ma kołaczy – to trzy.</p>
--	---

<p>Работа не волк – в лес не ...</p> <p>Нет, это не надо...</p>	<p>Robota nie zając, nie ucie...</p> <p>Nie, nie, tego nie trzeba.</p>
<p>Федя: Я говорю: кто не работает – тот ест.</p> <p>Учись студент!</p> <p>Пойми, студент, сейчас к людям надо помягче, а на вопросы смотреть ширше...</p> <p>Вот ты думаешь, это мне дали 15 суток?</p> <p>Это нам дали 15 суток. А для чего?</p> <p>Чтобы ты вел среди меня разъяснительную работу... А я рос над собой.</p> <p>Ладно, давай бухти мне, как космические корабли бороздят... Большой театр...</p> <p>А я посплю.</p>	<p>Fedia: Mówię, że kto nie pracuje, ten je. Ucz się, studencie!</p> <p>Zrozum, studencie, dzisiaj z ludźmi trzeba łagodniej, a na pytania patrzeć ogólniej.</p> <p>Myślisz, że to ja dostałem 15 dni?</p> <p>Nie... Razem je dostaliśmy. Dlaczego? Ciebie, żebyś prowadził ze mną pracę uświadamiającą, a ja, żebym stawał się lepszy.</p> <p>No dobra, resocjalizuj mnie... jak statki kosmiczne przecinają... Teatr Wielki.</p> <p>A ja sobie pośpię.</p>

W sekwencjach dialogowych możemy wyróżnić komizm werbalny, który składa się z kilku części. Po pierwsze – mowa kierownika budowy jest przepelniona burżuazyjnymi komunałami, dodatkowo, na każdej płaszczyźnie akcentuje on zjawisko gigantomanii. Cały dialog opiera się na aluzjach do ówczesnej rzeczywistości (np. zdobywanie kosmosu przez radzieckich naukowców, ukazanie pracy jako czynności nadrzędnej nad wszystkimi pozostałymi itd.) oraz na skojarzeniach je wywołujących. W pierwszej części dialogu źródłem komizmu jest model przedstawionego świata, który jest opisany za pomocą języka. W drugiej części pojawiają się zmodyfikowane przysłowia, które tworzą komizm językowy.

Zarys fabuły

Powyższy dialog ma miejsce na budowie. Kierownik w celach kontrolnych przychodzi na miejsce pracy Szurika i chuligana Fiedii. Jest wyraźnie zniesmaczony postawą Fiedii, który nie angażuje się w pracę wychowawczą, lecz śpi. Kolejna część dialogu odbywa się już podczas przerwy na obiad, podczas której Fiedia „przyucza” Szurika, pokazując mu, co teraz się w życiu liczy.

Środki językowe

Analizę powyższego dialogu należy rozdzielić na dwie części, gdyż odbywa się on w dwóch oddzielnych scenach. Rozmowa została przytoczona jako jeden fragment, gdyż tylko w ten sposób jesteśmy w stanie zrozumieć jej sens i zawarty w niej humor. Pierwsza scena odbywa się na budowie osiedla mieszkalnego. Tytułowy Szurik wraz z chuliganem Fiedią powinni pracować, w rezultacie jednak robi tylko jeden – student Szurik. Podczas zbierania trocin z hałasującej maszyny przychodzi brygadzysta Paweł Stiepanowicz i pyta Szurika o pomocnika Fiedię. Pierwsze wypowiedzi aktorów śmieją widza, gdyż dowiaduje się on, że osoba, która miała być poddana resocjalizacji, czyli poprawie społecznej – śpi. Dodatkowo Szurik mówi szeptem, aby go nie obudzić. Nie należy również pominąć komizmu sytuacyjnego, w którym widać absurd zdarzenia, gdyż Szurik mówi szeptem, a maszyna, z której wypadają trociny jest bardzo głośna. Kierownik budowy podchodzi do Fiedii i nie poddając się, chce dać mu lekcje wychowawczą. Co jakiś czas maszyna przestaje pracować, a wtedy widzowie słyszą wypowiedziane przez kierownika fragmenty mowy.

Część gniewno-oskarżycielska monologu kierownika to wytykanie błędów i lenistwa Fiedii w czasie, gdy ZSRR aktywnie eksploruje przestrzeń kosmiczną. Jednak widz może się tego tylko domyślić, ponieważ mowa kierownika jest zagłuszona przez maszynę. Na ekranie widać jedynie śpiącego Fiedię i energicznie gestykującego kierownika, co również natęży humor w zaprezentowanej scenie. Następnie Stiepanowicz przechodzi do części edukacyjnej, przytaczając zdania o balecie rosyjskim: и недаром все континенты рукоплещут труженикам нашего большого балета. Następnie przytacza w celach edukacyjnych przysłowia. Ten moment również jest zabawny, ponieważ kierownik zagalopował się przy tym i zaczął opowiadać takie, które przeczy

jego postawie zaprezentowanej w filmie. Szybko się jednak orientuje i kończy wypowiedź.

Druga scena dzieje się podczas przerwy w pracy. Chuligan Fiedia w szybkim tempie spożywa swoją olbrzymią porcję obiadu (upomniął się nawet o kompot), co wzbudza zdziwienie Szurika. w tym momencie role odwracają się i to Fiedia próbuje „nauczać” Szurika, nazywając go *studentem*. Po raz kolejny spotykamy się z komizmem zbudowanym na odwróceniu ról. w tym kontekście rzeczownik ten został użyty prześmiewczo. Chuligan wypowiada replikę: „кто не работает – тот ест”, po czym dodaje: „учись, студент!”.

Wypowiedziane przez Fiedię zdanie to modyfikacja przysłowia brzmiącego: Кто не работает, тот не ест [tłum. Kto nie pracuje, ten nie je]. Jest to popularne wyrażenie w Rosji potępiające lenistwo, bezczynność i pasożytnictwo. Należy również zaznaczyć, że fraza ta została zawarta przez Lenina w tekście 12. artykułu Konstytucji ZSRR z 1936 roku i brzmiała: „Статья 12. Труд в СССР является обязанностью и делом чести каждого способного к труду гражданина по принципу: «кто не работает, тот не ест»”^{407,408}. Warto również nadmienić, że zwrot ten został również włączony jako drugi punkt w Kodeksie moralnym budowniczego komunizmu, przyjętym przez XXII Zjazd KPZR (1961 rok)⁴⁰⁹.

W komedii L. Gajdaja Fiedia sparodiował te słowa, co wywołało efekt humorystyczny. Podkreśla on tą modyfikacją, że w kraju lepiej mają się takie osoby jak on, gdyż państwo chce ich powrotu do aktywnego życia w społeczeństwie, aniżeli studenci, którzy muszą się jeszcze dużo nauczyć i nabrać życiowego doświadczenia. Fiedia nie poprzestaje na jednej lekcji i zaczyna dawać Szurikowi kolejne rady. Tłumaczy, że student powinien patrzeć na sprawy szerzej, a z ludźmi postępować łagodniej, „co wydaje się idealną formułką radzieckiej odwilży”⁴¹⁰. Filozofując na temat obecnej sytuacji, Fiedia przygotowuje się do kolejnych godzin bezczynności. Wygodnie usadowił się i zasypiając, wymamrotał zdanie, które kpiąco parodiuje wcześniejsze

⁴⁰⁷ *Konstytucja (Osnownoj Zakon) Sojuza Sowietkich Socjalistycznych Rzespublik*, Utwierdzona Czterdziątym ósmym zjazdem Związku Radzieckiego 5 grudnia 1936, (s posledujuszczimi izmijenienijami i dopolnienijami), <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnst1936.htm> (dostęp: 27.02.2023)

⁴⁰⁸ Tłum. własne: kto nie pracuje, ten nie je.

⁴⁰⁹ *Tekst „Moralnego Kodeksu Budowniczego Komunizmu”*, https://www.xn--meb.pisz.pl/Kodeks_moralny_budowniczego_komunizmu (dostęp: 26.02.2023)

⁴¹⁰ M. Cybulski, *ZSRR...*, op. cit., s. 138.

przemówienie kierownika budowy: „Ладно, давай бухти мне, как космические корабли бороздят... Большой театр”.

Nie bez przyczyny użył on czasownika *бухтемь*, oznaczającego *mówić coś głupiego i bezsensu*. Tym samym wyraża zniewagę do kierownika budowy i wszystkiego, co chciał mu przekazać we wcześniejszej scenie. Zabawna również jest kolejna modyfikacja, której dokonał Fiedia. Być może przeróbka ostatniej części zdania jest skutkiem senności Fiedii albo braku wiedzy na temat kultury i stanu nauki w jego kraju. Na skutek tego miesza on w swojej wypowiedzi statki kosmiczne z Teatrem Bolszoj i prześmiewczo stara się połączyć te dwie rzeczy.

Tłumaczenie

W przetłumaczonej liście dialogowej tłumacz położył nacisk na zachowanie wierności w warstwie semantycznej, a także odzwierciedleniu warstwy leksykalnej, nie zapominając o efekcie humorystycznym, który wybrzmiewa zarówno w zachowaniach, jak i w warstwie werbalnej. W pierwszej kolejności warto przyjrzeć się wypowiedzi Stiepanowicza oraz jej modyfikacji przez Fiedię. W obu wariantach został użyty czasownik *бороздить*. W wersji polskiej użyto odpowiednika *przecinać*, który w tym kontekście jest wyborem dyskusyjnym. Lepszym rozwiązaniem wydaje się użycie czasownika *zdobywać*, gdyż w wymienionym zdaniu chodzi dokładnie o zdobycie kosmosu.

Kolejnym czasownikiem, którego użycie w tłumaczeniu jest wątpliwe, to czasownik *resocjalizować*. W ostatniej części dialogu wybrzmiewa replika Fiedii: „Ладно, давай бухти мне, как космические корабли бороздят... Большой театр” (tłum. No dobra, resocjalizuj mnie... jak statki kosmiczne przecinają... Teatr Wielki). Twórcy filmu zastosowali czasownik *бухтемь*, który w żargonie oznacza opowiadać głupoty. Tłumacz użył czasownika *resocjalizować*, i chociaż nie wprowadza to widza w błąd, to brakuje ironiczno-prześmiewczego wydźwięku. W oryginale widzowie odczuwają niechęć przeplatana ze zniewagą i ironią Fiedii w stosunku do kierownika.

Nieco wcześniej Fiedia próbuje uświadomić Szurikowi, że to nie tylko jego ukarano przymusowymi pracami. Stawia obu na tym samym poziomie, mówiąc, że tak naprawdę każdy z nich został w jakiś sposób ukarany. Fiedia wyjaśnia to w następujący sposób: „Чтобы ты вел среди меня разъяснительную работу... А я рос над собой”. w tym miejscu warto przyjrzeć się wyrażeniu: *веди разъяснительную работу среди*

меня, które wypowiada Fiedia. W języku rosyjskim przyjęto używać tego sformułowania w odniesieniu do większej liczby osób, np. *вести разъяснительную работу среди, напр., населения, масс, студентов*. Dlatego też w tym przypadku efekt komiczny jest oparty na zmianie liczby mnogiej na pojedynczą, zwłaszcza że tej zmiany dokonuje obibok Fiedia. Polscy widzowie nieznający niuansów języka rosyjskiego nie są w stanie w sposób komiczny odczytać tej repliki.

Kolejnym tłumaczeniem, które budzi wątpliwości, jest fragment z przysłowiami. Zazwyczaj mają one swoje odpowiedniki w języku docelowym (i tak jest też w tym przypadku), lecz tłumacz nie zawsze korzystał z tego wyboru. Pierwsze przysłowie w oryginale brzmi: *терпение и труд все перетрут* ma swój odpowiednik w języku polskim – *Oszczędnością (cierpliwością) i pracą ludzie się bogacą*. Tłumacz zastosował wersję: *Cierpliwa praca i mury przebija*. Należy dodać, że taka wersja nie występuje w języku polskim i jest twórczym tłumaczeniem. Kolejne przysłowie to *Кончил дело – гуляй смело*. Tłumacz użył odpowiednika: *Najpierw praca, potem odpoczynek*. Sens został zachowany, jednak w Polsce bardziej popularny jest idiom: *Najpierw obowiązki, potem przyjemności*⁴¹¹.

Tłumacz skoncentrował się na pokazaniu dysonansu między chuliganem Fiedią a Szurikiem i kierownikiem budowy. W warstwie werbalnej odtworzył to w sposób prawidłowy, w liście dialogowej pojawił się jednak fragment, który może sprawiać kłopoty interpretacyjne wśród polskich widzów. Mianowicie jest to fraza Fiedii: „кто не работает – тот ест”. Tłumacz dokonał dosłownego tłumaczenia, co jest prawidłowym wyborem. Fraza sama w sobie dodatkowo wzmocniona jest humorystycznymi wydarzeniami w fabule. Polski widz również odczuje komizm tej wypowiedzi. Należy jednak mieć na uwadze, że będzie to inny rodzaj humoru niż w przypadku widza rosyjskojęzycznego zorientowanego w historii swojego kraju. Polskiego odbiorcę będzie bawić sama fraza, która jest absurdalna, ale przeważnie nie będzie miał on żadnych skojarzeń, które potęgowałyby ten komizm. Biorąc pod uwagę, że mamy do czynienia z tłumaczeniem filmowym, tłumacz nie miał możliwości wzbogacenia tekstu o elementy historyczne, aby dać polskim widzom szersze pole widzenia na przytoczoną frazę.

⁴¹¹ Mimo zachowania sensu poszczególnych przysłów, jednak w tłumaczeniu filmowym należy kierować się naturalnością wypowiedzi, a zastosowane warianty zaburzają ten efekt. Tłumaczenie brzmi obco.

Efekt humorystyczny

W przytoczonej sekwencji dialogowej można upatrywać kilka źródeł komizmu. Pierwszym z nich jest kontrast językowy, który zauważamy w wypowiedziach kierownika budowy i chuligana. Stepanowicz uporczywie chce poddać Fiedię resocjalizacji i używa do tego wykwintnych przemówień, natomiast Fiedia nie jest tym zainteresowany i prześmiewczo odnosi się do słów wypowiedzianych przez kierownika. Dodatkowo w wypowiedziach Fiedii zauważamy modyfikację zdań, wyrażań, które wpływają na ich komiczny charakter. Nie bez znaczenia dla komizmu sceny są absurdalne działania bohaterów, o których wspomniano wcześniej. W danej scenie tłumacz zachował sens przekazu pierwotnego, czyli widz polskojęzyczny ma możliwość odczuć dysonans w pouczającej mowie dyrektora i prześmiewczych odzywkach Fiedii, jak również jest w stanie zauważyć komiczne sytuacje i wypowiedzi Fiedii. Pod znakiem zapytania pozostaje warstwa implicytna tj. nawiązanie i wyśmiewanie systemu ZSRR.

Tabela nr 9⁴¹²



Kadr nr 4, OY, reż. L. Gajdaj

⁴¹² Kadry (4-5) do tabeli nr 9, OY, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 00:06:00–07:35.



Кадр nr 5, OY, реж. L. Gajdaj

<p>Руководитель строительства: Прежде всего, я хочу познакомить Вас с нашим замечательным коллективом, в который вы временно вливаетесь.</p> <p>– На сколько вливается товарищ?</p> <p>Федя: На полную, 15!</p> <p>Р: Ага! Полторы декады.</p> <p>Ф: С обедом не опаздывайте!</p> <p>Р: Я уверен, что эти полторы декады пройдут у нас с вами в атмосфере дружбы и полного взаимопонимания.</p> <p>Ф: Ага.</p> <p>Р: Пробка. Подарок из Африки.</p> <p>Силой воображения представьте себе какой жилмассив будет здесь создан.</p>	<p>Kierownik budowy: Chciałbym zapoznać Pana z naszym wspaniałym kolektywem, do którego Pan tymczasowo dołącza.</p> <p>– Na jak długo dołącza, towarzyszu?</p> <p>Fedia: Na cały wyrok, 15 dni.</p> <p>K: Póltorej dekady. Wspaniale. Wszystkiego dobrego! Do widzenia!</p> <p>F: Niech się Pan nie spóźni z obiadem.</p> <p>K: Wierzę, że te półtorej dekady upłynie nam w atmosferze przyjaźni i pełnego zrozumienia.</p> <p>K: Korek, Prezent z Afryki.</p> <p>Proszę tędy. Siłą swojej wyobraźni proszę sobie wyobrazić, jakie wspaniałe osiedle mieszkaniowe tu powstanie. Tylko na nim</p>
---	--

<p>Только в нем одном будет установлено 7 40 газовых плит, то есть в 7 40 раз больше, чем было во всем городе до 1913 года. Прошу Вас!</p>	<p>jednym zostanie zamontowanych 740 kuchenek gazowych, to jest dokładnie 740 razy więcej, niż było ich w całym naszym mieście do 1930 roku.</p>
<p>Романтика. А если взять поэтажно весь объем работ, выполненный нашим СМУ за 1 квартал и поставить эти этажи один на другой, то получим здание, будет в 2 раза выше, чем всемирно известная Эйфелева башня, или втрое выше, чем знаменитая Нотр Дам де Пари. Что означает Собор Парижской Богоматери.</p>	<p>Romantyzm. Jeśli wyobrazić sobie wszystkie piętra objęte pracami naszego KBRM-u w pierwszym kwartale i ułożyć te piętra jedno na drugim, otrzymamy budynek będący dwa razy większy niż znana na całym świecie wieża Eiffla lub trzy razy wyższy od słynnej Notre-Dame De Paris, co w przekładzie znaczy Katedra Najświętszej Maryi Panny w Paryżu.</p>
<p>Ф: Какой, какой матери?</p>	<p>F: Jakiej Panny?</p>
<p>Р: Парижской. Богоматери.</p>	<p>K: Paryskiej. Najświętszej Maryi Panny.</p>

Zaprezentowany fragment dialogu jest bogaty w różnorodne aluzje do ideologii czasów radzieckich. Na pierwszym planie mamy odniesienia do zjawiska chuligaństwa i prac społecznych (których idea została notabene wyśmiana w komedii), gigantomanii (postawa kierownika budowy), a także aluzje do komunistycznego ateizmu (walka władz z praktykami religijnymi).

Zarys fabuły

Fragment wymienionego dialogu ma miejsce, gdy Fiedia wskutek awantury, jaką wywołał w autobusie z Szurikiem i innymi pasażerami, został skazany na maksymalną wówczas karę 15 dób aresztu, co było równoznaczne z pracami przymusowymi na cele społeczne przez cały ten okres. Został przydzielony do budowy dużego osiedla mieszkaniowego. Dyrektor reprezentuje w analizowanej scenie instytucję resocjalizacji chuliganów, a Fiedia – problem chuligaństwa.

Środki językowe

W nowelowym filmie *Operacja Y – czyli nowe przygody Szurika* L. Gajdaj podjął w satyrycznym ujęciu niebagatelne społecznie problemy chuligaństwa i bumelanctwa oraz całkowitej bezradności państwa w ich zwalczaniu, wynikającej z nieskuteczności systemu resocjalizacji. Wspomniane wyrazy należą do siatki pojęciowej poruszonych w filmie kwestii. Analiza językowa wskazanej sceny wymaga kilku uwag dotyczących szerszego kontekstu tej problematyki w ZSRR.

Wychowanie przez pracę było jednym z inherentnych składników w doktrynie radzieckiej oświaty powszechnej⁴¹³. Stąd zapewne obecność tego paradygmatu na innych obszarach szeroko rozumianej pedagogiki społecznej. Praca z tego też względu musiała być środkiem poprawczym dla jednostek, które weszły w konflikt z preferowanym przez państwo radzieckie systemem wartości czy normami współżycia społecznego. Idea takiego wychowania wynaturzyła się wskutek włączenia jej w budowę systemu zniewolenia i opresji, którego szczytowym wyrazem był system obozów pracy przymusowej – GuŁAG. Pracę traktowano w nim jako narzędzie resocjalizacji jednostki, choć w istocie wykorzystywana była do realizacji celów ekonomicznych państwa bez ponoszenia kosztów tej pracy.

Wychowanie przez pracę jako narzędzie resocjalizacji było całkowicie nieskuteczne w warunkach kar izolacyjnych⁴¹⁴, stosowane w działaniach naprawczych podejmowanych wobec sprawców drobnych przestępstw określanych chuliganami⁴¹⁵. W radzieckiej doktrynie prawnej istniała koncepcja chuligaństwa jako zjawiska, którego wyłącznym celem jest okazanie nieposzanowania zasad życia społecznego, albo osoby, która narusza te zasady w sposób szczególnie rażący⁴¹⁶. Specyfiką przestępstwa chuligaństwa było więc absolutyzowanie jej strony podmiotowej i całkowite pomijanie

⁴¹³ W. Okoń, *Radzieckie eksperymenty szkolne*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 1967, nr 10, s. 30.

⁴¹⁴ Szerzej na temat przesłanek braku jej skuteczności w systemie łagrów patrz K. Pierzchała, *Rosyjski system penitencjarny w ujęciu wybranych polskich i rosyjskich opracowań*, „Nowa Polityka Wschodnia” 2017, nr 4(15), s. 68-69.

⁴¹⁵ W ZSRR i innych krajach demokracji ludowej pojęcie to funkcjonowało w innym znaczeniu niż w Europie Zachodniej. Tam ukształtowało się ono do kategorii *hooligan*, rodowitych mieszkańców zaliczanych do niższych warstw społecznych południowego Londynu, dla których charakterystyczny był akcent, przy pomocy którego porozumiewali się między sobą. Najważniejsze angielskie słowniki, *Oxford Dictionary* oraz *a Dictionary, of Slang and Uncoventional English* sam wyraz *chuligan* wywodzą od nazwiska rodziny Irlandczyków *Houligan, Houlihan* lub też *Houlinan* prowadzącej awanturniczy tryb życia i zamieszkującej w połowie XIX wieku południowy Londyn (A. Panek, *Football hooliganism jako forma dewiacyjnych zachowań młodzieży*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 2016, nr 4, s. 23–31).

⁴¹⁶ K. Kretowicz, *Niektóre uwagi na temat chuligaństwa*, „Palestra” 1957, nr 1/3, s. 28–41.

jego społecznych uwarunkowań. Chuligan to ktoś, kim kieruje wewnętrzny nakaz naruszania zasad współżycia społecznego, choć rzeczywistość społeczna nie dostarcza mu w tym zakresie żadnych negatywnych wzorców, ani też nie tworzy ku temu żadnych realnych przesłanek, przeciwnie stanowi idealne ramy aktywności dla jednostek kreatywnych i prospołecznych. Chuligan zatem był traktowany jako element obcy, wrogi socjalistycznemu społeczeństwu⁴¹⁷. O ile za GuŁAG-u był z niego (nie tylko chuligan) eliminowany, to za czasów breżniewowskiego zastoju, kiedy dzieje się akcja filmu L. Gajdaja, chuligana starano się resocjalizować, tj. włączać do pozytywnej aktywności społecznej. Taką sytuację ukazuje analizowana powyżej scena.

W okresie, w którym dzieje się akcja filmu, pole znaczeniowe chuligaństwa i pozostałych przytoczonych leksemów przesunęło się w kierunku szkodliwości społecznej, którą należy zwalczać przy pomocy środków resocjalizacyjnych, zredefiniowanej koncepcji wychowania przez pracę, tj. poprzez włączanie chuliganów w procesy tworzenia nowej rzeczywistości. W tym czasie w resocjalizacyjnym oddziaływaniu na chuliganów starano się – co czyni w analizowanej scenie dyrektor budowy w odniesieniu do chuligana Fiedii – pokazywać jednoznacznie pozytywne strony współdziałania społecznego i budzić w resocjalizowanych potrzebę angażowania się w nie.

Osią analizowanej sceny jest kwiecista oracja dyrektora budowy. Dyrektor wita Fiedię z wielką rewerencją, na co ten odpowiada postawą lekceważenia: je loda na patyku i rzuca kpiarskimi spojrzeniami na dyrektora (patrz kadr 4-5). W dialogu zauważamy swobodę bycia Fiedii i brak respektu dla wymiaru sprawiedliwości. Natomiast mowa dyrektora przepełniona jest życzliwością, w której przeplatają się liczne charakterystyczne dla biurokratycznej nowomowy komunały. Jeden taki pojawia się już

⁴¹⁷ Podobnie w Polsce, kiedy kategorię chuligaństwa łączono z grupą trudnej, nieprzystosowanej młodzieży. W latach 50. ub. wieku młodocianych przestępców skazanych na kary krótkoterminowe umieszczano w zakładach karnych będących *de facto*, jak np. zakład karny w Jaworznie, obozami pracy przymusowej. Specyficzną cechą polskich chuliganów była ich obecność ideowa (wywodzili się najczęściej z rodzin związanych z ruchem niepodległościowym) oraz obcość kulturowa (z chuliganami utożsamiano bikińiarzy, czyli ludzi młodych ostentacyjnie ubierających się w stylu zachodnim, wykazujących zainteresowanie zachodnią kulturą popularną oraz manifestujących niechęć do „normalnej” pracy). Jako tacy byli postrzegani jako element obcy preferowanemu w ZSRR i jego państwach satelickich, a nawet wrogi, a więc podlegający nie resocjalizacji, lecz eliminacji, jak każdy „wróg klasowy”, z prawidłowych z definicji struktur społecznych. Szerzej na ten temat patrz: A. Ornowska, I. Zduński, *Resocjalizacja penitencjarna: zarys problematyki*, Wydawnictwo Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej, Bydgoszcz 2014, s. 30–35; M. Palczewski, *Obraz wroga w prasie łódzkiej epok i socrealizmu*, „Media – Kultura – Społeczeństwo” 2007, nr 2, s. 75–84.

na samym początku: „Wierzę, że te półtorej dekady upłynie nam w atmosferze przyjaźni i pełnego zrozumienia”. W wypowiedzi dyrektora uwagę przykuwa skłonność do stosowania uduchowionych konstrukcji językowych: zamiast w sposób oczywisty powiedzieć *piętnaście dni*, używa wyrażenia *półtorej dekady*, którym to zdradza ironiczny zamysł autora utworu, a do tego posługuje się nim dwukrotnie.

W zasadniczej części swojej wypowiedzi stosuje różnorodne konstrukcje retoryczne mające wzbudzić zainteresowanie słuchających i zachęcić do dobrej i rzetelnej pracy. Służyć temu ma między innymi następujące wezwanie: „siłą swojej wyobraźni proszę sobie wyobrazić, jakie wspaniałe osiedle mieszkaniowe tu powstanie”. Następnie podaje przykłady mające świadczyć o jego wyjątkowości, unikalności, a jednocześnie sile dokonań socjalistycznego społeczeństwa i socjalistycznego współdziałania. Ten „poglądowy” przykład oddziela od następnego egzaltowanym zawołaniem: „Romantyzm!”. Następnie kontynuuje swoją narrację o wyjątkowości swojej budowy, przytaczając w formie porównania wieżę Eiffla, następnie katedrę Notre-Dame De Paris. Dopiero w tym miejscu Fiedia wykazuje zainteresowanie wywodem dyrektora, ale bynajmniej nie dlatego, że został uwiedziony jego wizją, a dlatego że nie rozumie słów dyrektora. „Jakiej Panny?” – dopytuje się z dezynwolturą, na co strapiiony dyrektor reaguje zdawkowo: „Paryskiej. Najświętszej Maryi Panny”. Horyzont zainteresowań Fiedii oscyluje wokół konsumowania lodu i rozglądania się po budowie (może to nasuwać podejrzenie, że szuka tego, co mógłby ukraść) oraz regularności dostarczania mu posiłków. Na samym początku formułuje śmiesznie brzmiące wymaganie: „Niech się Pan nie spóźni z obiadem!”. Przebieg dialogu między dyrektorem a Fiedią pokazuje, iż nie ma między nimi żadnej nici porozumienia, co na poziomie uogólnienia jest równoznaczne z tym, że instytucja resocjalizacji w żaden sposób nie wpływa na poprawę chuliganów poprzez pracę.

Fiedia ma już, co widać po jego postawie i zachowaniu, duże doświadczenie uczestnictwa w tak pojmowanej resocjalizacji, więc nie podziela ani zaangażowania, dyrektora, ani zainteresowania tym, co ma on mu do powiedzenia o wartości pracy. Fiedii nie imponują w żaden sposób osiągnięcia opisywane przez dyrektora, a więc cały jego kwiecisty wywód jest bezcelowy. Choć Fiedia został w analizowanej scenie przedstawiony – zgodnie ze stereotypem chuligana i bumelanta – jako osobnik nie tylko antypatyczny, ale pozbawiony elementarnej wiedzy o świecie oraz kultury ogólnej

i osobistej, nie budzi u widza potępienia, lecz jedynie rozbawienie. Takie przesłanie w tej scenie zbudowano, ukazując nieprzystawalność dwóch światów: resocjalizacji i chuligaństwa za pomocą językowej opozycji między kwiecistym, barwnym stylem wypowiedzianym przez dyrektora a prymitywnym językiem chuligana i bumelanta Fiedii.

Tłumaczenie

Autor tłumaczenia skupił się na zachowaniu możliwej wierności oryginałowi pod względem ich nośności leksykalnej i semantycznej. Wydaje się, że tłumacz mógł w inny sposób przełożyć fragment dotyczący katedry Notre-Dame, gdyż wymiana zdań w tym fragmencie w polskim tłumaczeniu gubi potencjał komiczny. W wersji oryginalnej ta część wypowiedzi dyrektora brzmi: „...или втрое выше, чем знаменитая Нотр Дам де Пари. Что означает – Собор Парижской Богоматери”. W tłumaczeniu ma ona postać: „trzy razy wyższy od słynnej Notre-Dame De Paris, co w przekładzie znaczy Katedra Najświętszej Maryi Panny w Paryżu”. Wydaje się, iż ów fragment, który nie ma w wersji oryginalnej swojego odpowiednika, jest inicjatywą samego tłumacza, aby rosyjski idiom „Собор Парижской Богоматери” = „Katedra Notre-Dame” wyrazić przez kategorie bliższej polszczyźnie, w której Matka Boska Częstochowska – choć nie wyłącznie – nazywana bywa „Najświętszą Marią Panną”. Kiedy więc Fiedia dopytuje się, o jaką postać chodzi, to tłumacz wkłada mu w usta wyrażenie: „Jakiej Panny?”, na co dyrektor odpowiada mu: „Paryskiej. Najświętszej Maryi Panny”. Tymczasem w oryginale jest to bardziej naturalnie i ma większą siłę komiczną. Wierność oryginałowi pozwoliłaby zachować zarówno efekt perswazyjny i komiczny, jaki wynika z koincydencji potocznego zastosowania rzeczownika *matka* z uroczystym, hieratycznym znaczeniem rzeczywistego punktu odniesienia wypowiedzi: Matka Boska, wynikającej z niedostatków wiedzy i kultury mówiącego.

Dodatkowo w tłumaczeniu zanikł komizm, który opiera się na nutce wulgarności, ukrytej w pytaniu Fiedii „Какой, какой матери?” (tłum. Jakiej Matki?), który można rozpatrywać jako aluzję do wyrazu nacechowanego negatywną ekspresją *твою мать* lub do należącego do leksyki nienormatywnej *ѐ. твою мать*. Dlatego odpowiedź dyrektora brzmi z akcentem na wyraz „Парижской. Богоматери”, przy czym reżyser uwidoczniał tę odpowiedź poprzez wyraz na twarzy dyrektora. Mimika wskazuje na lęk potęgowany

pauzą w odpowiedzi. Wyjaśnienie takiego zachowania dyrektora sięga do ideologii czasów radzieckich, tzn. komunistycznego ateizmu⁴¹⁸.

Efekt humorystyczny

Głównym źródłem komizmu jest kontrast między zaangażowaniem dyrektora a pełną lekceważenia postawą chuligana Fiedii. Jak sygnalizowano, na poziomie uogólnienia Fiedia odczytywany może być jako całkowita nieprzystawalność instytucji resocjalizacji do wyzwań, jakie niesie zjawisko chuligaństwa, w szczególności związanego z nim nierozzerwalnie bumelanctwa. Efekt komiczny wzmacnia przesadne zaangażowanie się dyrektora w resocjalizację Fiedii, co odzwierciedla warstwa językowa, choć już na pierwszy rzut oka widać, iż będzie on na tego rodzaju starania całkowicie odporny. Działanie dyrektora jest przerysowane, widać, iż forma tego zaangażowania przerasta jego treść, co skłania do oceny, iż dyrektor sam nie jest do końca przekonany co do skuteczności swoich wysiłków. Zamiast uznania ze strony Fiedii spotyka się z lekceważeniem, którego nie mógł nie dostrzec.

Kontrast budujący komizm wyraża się nie tylko w postawie bohaterów, lecz także w warstwie językowej. W opozycji został przedstawiony styl wypowiedzi dyrektora placu budowy i Fiedii. W warstwie językowej przejawia się to zostało oddane poprzez przesadną formę wypowiedzi, pełną zaskakujących zestawień, porównań, a nawet metafor. W ten sposób dyrektor mimowolnie ośmieszył nie tylko instytucję resocjalizacji, ale także samego siebie: na tle prymitywnego nieuka i ignoranta zaprezentował się jako przemądrzały prymus, który chętnie popisuje się swoją erudycją, brnie w samozachwyty, ma satysfakcję – z iluzorycznej w istocie – kontroli nad aresztantem. Ten konsekwentnie okazuje mu, choć praktycznie wcale się nie odzywa, że jego strategią na „półtorej dekady” jest przetrwać.

⁴¹⁸ Komunistyczny ateizm odnosi się do ideologii komunistycznej i filozofii marksistowskiej, które odrzucają istnienie Boga i twierdzą, że religia jest produktem społeczeństwa burżuazyjnego, mającego na celu utrzymywanie nierówności społecznych. W ramach komunistycznego światopoglądu, religia jest uważana za formę fałszywej świadomości, która utrzymuje biednych w niewiedzy i podporządkowuje ich wyzyskiwaczom. W praktyce, komunistyczny ateizm spotykał się z różnymi stopniami sukcesu w różnych krajach. Na przykład w Związku Radzieckim, religia została w dużej mierze odsunięta na margines życia publicznego, a kościoły były represjonowane. Jednak w niektórych społecznościach, zwłaszcza na obszarach wiejskich, praktyki religijne przetrwały w tajemnicy lub mimo prześladowań.

Ośmieszona została w powyższy sposób instytucja pracy społecznej. Poprzez zastosowane środki językowe ukazano jej bezproduktywność i fasadowość jako działanie typu sztuka dla sztuki. Okazała się ona zwykłym rytuałem, z czego sprawę zdają sobie i dyrektor, i Fiedia. z tą różnicą, że ten ostatni przynajmniej się z tym nie kryje. W efekcie ostatecznym widz musi przyznać, że to Fiedia, choć prostak i cham, zachował się w opisanym scenie bardziej racjonalnie i lepiej oddał pustkę idei resocjalizacji w wydaniu zaprezentowanym przez dyrektora. W omawianej scenie tłumacz odzwierciedlił sens zawarty w przekazie pierwotnym, czyli starał się uwypuklić różnicę w kwiecistej mowie dyrektora i lekceważących odzywkach Fiedii. Dzięki wiernemu tłumaczeniu tego fragmentu udało się zachować ogólny komizm wypowiedzi, jednak należałoby więcej czasu i uwagi poświęcić replice, w której dyrektor budowy porównuje osiedle mieszkaniowe do katedry Notre-Dame De Paris. W tej części brakuje naturalności wypowiedzi, przez co efekt komiczny traci swoją moc. Dodatkowo można śmiało założyć, że polskojęzyczny odbiorca nie jest w stanie prawidłowo zrozumieć aluzji do komunistycznego ateizmu, który również jest istotny dla pełnego odczytania humoru w dialogu.

Tabela nr 10⁴¹⁹



Kadr nr 6, OY, reż. L. Gajdaj.

⁴¹⁹ Kadry (6-7) do tabeli nr 10, OY, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 1:00:53–1:01:59.



Kadr nr 7, OY, reż. L. Gajdaj.

<p>Трус: Граждане новоселы! Внедряйте культурку: вешайте коврики на сухую штукатурку. Никакого модернизма, никакого абстракционизма, сохраняет стены от сырости, вас – от ревматизма. Налетай, торопись, покупай живопись. Рекомендую, классический сюжет "Русалка", по одноименной опере, музыка Даргомыжского, слова Пушкина. Клиент: Срамота! Т: Имеется вполне нейтральный сюжет, рекомендованный даже к употреблению</p>	<p>Tchórz: Urządzący mieszkania! Wprowadzajcie kulturkę! Wieszajcie makatki na suchą sztukaturkę. Żadnego modernizmu, żadnego abstrakcjonizmu! Uchronią ściany od wilgoci, a Was od reumatyzmu! Wyciągnij z tego nauki i kupuj dzieła sztuki! Polecam coś z klasyki – rusałka... Z opery pod tym samym tytułem. Muzyka Dargomyżskiego, słowa Puszkina. Klient: Wstyd T: Momencik! Mamy też wzory całkowicie neutralne.</p>
--	---

<p>в детских учреждениях. Пожалуйста. Ой, не то, простите, вот...пожалуйста. К: Заверните.</p>	<p>Polecane do pomieszczeń dziecięcych. Proszę! Nie to, chwileczkę, przepraszam. К: Zapakować!</p>
--	--

W powyższym dialogu zamieszczono komizm werbalny, powstały w wyniku konstrukcji opartych na rymie, a także modelu świata. W tym przypadku napotykamy postawę antyzachodnią i stereotypowe pojmowanie Zachodu.

Zarys fabuły

Dialog rozgrywa się na początku ostatniej z trzech opowieści zatytułowanej „Операция „Б” (Operacja „Y”). Scena ma miejsce na bazarze kolchozowym między sprzedawcą dekoracji ściennych a kupującym. Kwestia wypowiediana przez sprzedawcę, którym jest Tchórz (jeden z trzech opryszków), to swoiste nagabywanie przechodniów do zakupu, dlatego też odgrywa się w podniesionym tonie i ma zabawną formę, która ma na celu wpłynięcie na wyobraźnię potencjalnych kupujących.

Reasumując, osią analizowanej sceny jest wypowiedź Tchórze będąca nawoływaniem i zachęcaniem do zakupów. Jest ona przerwana przez jednego z klientów, który z odrazą patrzy na dzieła sztuki przedstawiające nagą syrenę.

Środki językowe

Początek dialogu przebiega na zachęcaniu ludzi do zakupu konkretnego produktu. Tchórz dla skutecznej komunikacji używa w swojej wypowiedzi rymu (культурка – штуркатурка), który nie ma pozostać obojętny wobec przechodniów. Wykorzystał taki zabieg językowy (czy świadomie – nie wiadomo) aby mieć lepsze wyniki w sprzedaży. Wykrzykuje on replikę: Внедряйте культурку!, w której zainteresowanie wzbudza słowo: *культурка* (*kulturka*). Jako pierwsi o danym zjawisku pisali Ilf Ilja i Jewgienij Pietrow w swojej satyrycznej powieści *Золотой телёнок* (*Złote cielę*), rozdzielając świat na wielki i mały. Ludzie żyjący w wielkim świecie dążą do rozwoju człowieczeństwa, do czynienia dobra, natomiast w świecie małym są skupieni wyłącznie na tym, aby jakoś przeżyć, nie odczuwając przy tym głodu⁴²⁰. Analogicznie rozdzielono

⁴²⁰ I. Ilja, J. Pietrow, *Zolotoj tielonok*, Sobranije soczinienij, t. 2, Hudozhestvennaja literatura, Moskwa 1961, s. 103–041.

kulturę i kulturkę, opisując ją następująco: „есть мир культуры, настоящий и большой, с мотором Дизеля и поэмой «Мертвые души», а есть мир попроче, с пицалкой «уйди–уйди», песней «Кирпичики» и брюками фасона «полпред»”^{421,422}. Należy jednak zaznaczyć, że słowo to zostało rozpowszechnione wśród radzieckiej społeczności po pojawieniu na ekranach omawianego w niniejszej pracy filmu. Zdrobnienie występujące w słowie *kulturka* również może zmniejszać szacunek do dzieł sztuki jako części kultury.

Tłumaczenie

Porównanie tekstu oryginału i tłumaczenia prowadzi do wniosku, że tłumacz chciał utrzymać melodyjność tekstu, a także wprowadzić wyrazy, które dodadzą mu nieco egzotyczności. Nawoływanie do zakupów rozpoczyna się od formy adresatywnej: „Граждане новоселы!”, która w tłumaczeniu brzmi „Urządzący mieszkania”. Tłumacz w swojej wersji zdecydował się od razu zakomunikować widzom, że zwrot jest wycelowany do nowoprzybyłych obywateli, którzy będą remontować/odświeżać mieszkania. Można jednak wyciągnąć wniosek, że zwrot jest zbyt sztuczny w stosunku do oryginału.

Kolejna replika, która zachęca klientów do zakupu, brzmi: Внедряйте культурку: вешайте коврики на сухую штукатурку. Nad wersją polską można by było popracować, gdyż nie do końca może zostać prawidłowo zrozumiana przez odbiorców. Na początku wypowiedzi użyto słowa *kulturka*, które co prawda można zaakceptować, ale istnieje duże prawdopodobieństwo, że forma zdrobniała będzie odebrana przez polskich widzów wyłącznie w sposób ironiczny.

W przekładzie zadziwić może użycie słów *makatka* (jako tłumaczenie коврики) i *штукатурка* (штукатурка). Według *Słownika Języka Polskiego* słowo *makatka* oznacza niewielką tkaninę dekoracyjną, służącą do zawieszania na ścianach⁴²³. Natomiast słowo *штукатурка* nie funkcjonuje w języku polskim. Przypuszczać można, że zostało utworzone przez tłumacza od słowa *штукатерия*, oznaczającego elementy dekoracyjne,

⁴²¹ B. Lepieszko, *Słowo «kulturka» polucziło szyrokoje rasprostranienije posle vychoda odnogo iz gajdajewskich filmow*, 05.08.2015, <https://www.sb.by/articles/kultura-i-kulturka.html> (dostęp: 7.11.2021).

⁴²²Tłum. własne: jest świat kultury, wielki i prawdziwy, z silnikiem Diesla i powieścią „Martwe dusze”, ale jest również i prostszy świat, z piszczącymi zabawkami, podwórkową piosenką i wełnianymi spodniami w eleganckim stylu.

⁴²³ *Makatka*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/makatka> (dostęp: 5.11.2021).

wykonane przede wszystkim z gipsu⁴²⁴. W oryginalnym zdaniu chodziło o słowo *штукатурка*, tłumaczone jako *gładź szpachlowa* (materiał budowlany). Przekaz oryginalny został więc zaburzony, ponieważ w filmie poruszono motyw wieszania dywanów na ścianach, a w tłumaczeniu jest mowa o dekorowaniu ścian za pomocą specjalnych materiałów. Motyw ten był szczególnie popularny w latach 60. XX wieku, gdy Rosjanie masowo przeprowadzali się ze wsi do miast. Wtedy był to tani sposób na udekorowanie ścian, a także ocieplenia pomieszczenia. Intencją reżysera było w zabawny sposób wprowadzenie odbiorcy w kręgi kulturowe Rosjan. w tłumaczeniu to tradycyjne zjawisko nie zostało poprawnie oddane. Dla porównania, w Polsce również można było spotkać się z motywem wieszania dywanów na ścianach. Za czasów PRL-u rosyjskie wzorce były promowane w Polsce i wielu jej mieszkańców praktykowało ten zwyczaj, zwłaszcza we wschodniej części Polski.

Ciekawe wydaje się rozwiązanie zastosowane podczas tłumaczenia kwestii „Налетай, торопись, покупай живопись”. Dosłownie przetłumaczyć tę replikę można „Śmiało, śpieszcie się, kupujcie obrazy”. Jednak tłumacz chciał zachować melodyjność wypowiedzi, która jest nieodłączną cechą tego fragmentu dialogu, i zaproponował: „Wyciągnij z tego nauki i kupuj dzieła sztuki!”. Bez wątpliwości tłumacz zachował w ten sposób rytm wypowiedzi, co przyczyniło się również do tego, że cała wypowiedź w języku przekładu brzmi zabawnie.

W kwestii uchybień językowych należy przytoczyć zbitkę „uchronić od wilgoci [...] od reumatyzmu”. To niepoprawne połączenie, które nadaje wypowiedzi ton nienaturalny. Należałoby w tym miejscu zastosować przyimek: *przed* (*uchronić przed*). Ostatnią repliką, nad którą warto się zastanowić, jest reakcja kupującego: „Срамота!”. Dany wyraz pochodzi z języka potocznego i określa się nim działania przynoszące wstyd podmiotowi. Tłumacz zastosował w wersji polskiej wyraz *wstyd*, który oddaje sens wypowiedzi kupującego, jednak styl potoczny zostaje zaburzony. Śmiało można było w tym miejscu użyć słowa typu: *kpina*, *gańba*, *żenada* itd., które pozwoliłyby pozostać w sferze języka potocznego.

⁴²⁴ *Sztukateria*, <https://decorsystem.pl/sloownik-architektoniczny,p67.html> (dostęp: 6.11.2021).

Efekt komiczny

Biorąc pod uwagę efekt komiczny, na pierwszy plan wysuwa się rytm wypowiedzianych kwestii przez Tchórze. Tłumacz za wszelką cenę chciał pozostawić tę melodyjność w dialogu, ponieważ niewątpliwie ma ona wpływ na efekt komiczny całości wypowiedzi bohatera. Nie w każdym miejscu to wydaje się odpowiednim wyborem, ponieważ w momencie wprowadzania motywu „dywanów na ścianach” komizm nie wybrzmiał prawidłowo w polskiej wersji. Warto dodać, że kontekst dywanów bardziej komiczny może być dla współczesnych widzów aniżeli żyjących w czasach powstawania filmu. Motyw dywanów na ścianach obecnie stał się dla młodszego pokolenia Polaków obiektem żartów i tworzenia zabawnych kawałów i memów. Wynika to zazwyczaj z braku wiedzy kulturowej.

Widzowie nie pozostają obojętni na repliki, które prezentują funkcje dywanów (сохраняет стены от сырости, вас – от ревматизма), a dodatkowo śmieją się. Komizm całej sytuacji napędza mimika potencjalnego kupującego, który jednoznacznie krzywi się na zaprezentowany motyw rusałki. Można sądzić, że kupujący czuje się zgorszony motywem pół nagiej kobiety (wręcz odwraca głowę). Jednak jego zainteresowanie zakupem nie spada, rzuca tylko mimochodem spojrzenia i czeka na lepszą propozycję, którą jest już wariant kobiety ubranej. w tym miejscu mamy wyeksponowaną postawę moralną. Radziecki mężczyzna pokazany jest tutaj jako zgorszony i niewyrażający chęci oglądania nagiej kobiety, gdyż w takiej postaci może oglądać wyłącznie swoją żonę. Oczywiście, jest tutaj nutka ironii i szyderstwa – gdyż rzeczywistość jest inna.

Dalsza forma wypowiedzi również jest komiczna i ma zabarwienie antyzachodnie, o czym świadczy chociażby replika „Никакого модернизма, никакого абстракционизма” (tłum. żadnego modernizmu, żadnego abstrakcjonizmu). Sprzedawca dosłownie zaznacza, że u niego nie kupi się zachodnich „bzdur”, tylko rodzime produkty. Ważny jest tutaj sposób komunikacji sprzedawcy z kupującymi. w świetle tego, że scena odbywa się na targu, Tchórz pozwala sobie na chwytne językowe, które nie tylko wpadają w ucho przechodniom, lecz także odbiorcom filmu. Ważna jest tutaj dźwięczność tekstu, która powoduje, że kwestie Tchórze są śmieszne. Jest to sposób zachęcenia do zakupów, gdyż – jak widzimy w scenie – klienci kręcą się przy stoiskach, jednak nikt nie jest zainteresowany produktami jednego z trzech opryszków.

W przytoczonych scenach zauważyć można, że dla reżysera ważnym elementem było wzbudzanie u widzów skojarzeń z panującym systemem, sytuacją społeczną, a także historią kraju. Chciał, aby wywołane asocjacje były odebrane w sposób żartobliwy (co miało swoje określone, istotne funkcje), gdyż niejednokrotnie dotyczyły one spraw, które dotyczyły każdego radzieckiego człowieka.

Bezapelacyjnie można powiedzieć, że szeroko rozumiana kultura jest podstawą tworzenia komizmu w komediach L. Gajdaja. Bawił się on słowem, jednak czysty komizm językowy, w którym źródłem humoru jest sam język – nie stanowi bogatej części jego list dialogowych.

b) Humor wizualny, humor kulturowy

Tabela nr 11⁴²⁵



Kadr nr 8, OY, reż. L. Gajdaj

⁴²⁵ Kadry (8-10) do tabeli nr 11, Operacja Y, czyli nowe przygody Szurika, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 00:27:20 – 00:30:00.



Кадр nr 9, OY, reż. L. Gajdaj



Кадр nr 10, OY, reż. L. Gajdaj

<p>Федя: Это же хулиганство! Получите 15 суток! Учтите, я буду жаловаться! Бить будете? Шурик: Нет. Ф: А что? Ш: Вести разъяснительную работу. Ф: Шурик... Вы комсомолец? Ш: Да. Ф: Это же не наш метод. Где гуманизм? Где человек человеку? Поймите, Шурик, в то время, когда</p>	<p>Fiedia: To przecież chuligaństwo! Dostanie Pan 15 dni! Proszę mieć na uwadze, że się poskarżę. Będzie Pan bił? Szurik: Nie. F: A co? Sz: Resocjalizował. F: Szuriku, jesteś komsomolcem? Sz: Tak. F: Przecież to nie nasza metoda. A gdzie humanizm? Gdzie „człowiek człowiekowi”? Zrozum, Szurik,</p>
---	--

<p>космические корабли, как Вы знаете, бороздят...</p> <p>Ш: Тебя как звать—то?</p> <p>Ф: Федя... А Вас Шурик...</p> <p>Ш: Женат?</p> <p>Ф: Да, жена Любушка и двое ребятишек – Леночка и Алешка.</p> <p>Ш: Значит семья есть.</p> <p>Ф: Есть.</p> <p>Ш: А лет тебе сколько?</p> <p>Ф: 41 .</p> <p>– Может не надо, Шурик?</p> <p>Я больше не буду.</p> <p>Ш: Нет, надо, Федя... Надо!</p> <p>Ф: Мама. Мама. Мама.</p>	<p>W czasach, kiedy statki kosmiczne, jak Pan wie, przecinają...</p> <p>Sz: Jak się nazywasz?</p> <p>F: Fiedia..., a Pan?</p> <p>Sz: Szurik. Żonaty?</p> <p>F: Tak. Żona Lubuszka i dwoje dzieciaków. Lenoczka i Aloszka.</p> <p>Sz: Czyli rodzinę masz.</p> <p> Ile masz lat?</p> <p>F:41.</p> <p>F: Może nie trzeba, Szuriku?</p> <p>Ja więcej nie będę.</p> <p>Sz: Nie, Fiedia, trzeba!</p> <p>F: Mamo!</p>
--	--

W tym przypadku komizm opiera się na zabawnej sytuacji spotęgowanej aluzjami do totalitarnej rzeczywistości. W dialogu wprost padają odwołania do ideologii partii. Przy użyciu konkretnych sformułowań zbudowano skojarzenia odnoszące się do sytuacji politycznej ZSRR, a także sytuacji zwykłego radzieckiego człowieka.

Zarys fabuły

Analizowana scena przedstawia Szurika, który tworzy rulon za pomocą papy, a w nim umieszcza chuligana Fiedię. Jest to akt ukarania i resocjalizowania chuligana.

Środki językowe

Początkowo zauważamy, że Fiedia reaguje agresywnie, krzycząc do Szurika, że postępuje nieprawidłowo, dopuszczając się chuligaństwa. Następnie – analogicznie do swojej kary – zarzuca studentowi, że i jego skazą na karę o tym samym wymiarze (15 dni). Chwilowo używa języka oficjalnego i surowego tonu, jednak widząc, że Szurik jest nieugięty, zmienia ton swojej wypowiedzi – zaczyna podpytywać o jego zamiary. Cała sytuacja ma wydźwięk humorystyczny.

Fiedia przestraszony zamianą ról, gdyż do tej pory to on oszukiwał i manipulował Szurikiem podczas pracy na budowie, zaczyna dopytywać studenta o jego dalsze działania. Sytuacja napędza komizm, gdyż widzimy chuligana, który kilka scen wcześniej czuł przewagę nad Szurikiem, a także nad całym systemem karania i resocjalizowania w ZSRR. Unieruchomiony Fiedia dopytuje: „Бить будете?”, następnie: „Вы комсомолец?” – te pytania wskazują na zmianę narracji; Fiedia zaczyna przyjmować postawę defensywną i chce wpłynąć na Szurika, przypominając mu, że należy do organizacji społeczno-politycznej, której zadaniem jest wychowanie w duchu komizmu, patriotyzmu i internacjonalizmu⁴²⁶, a nie – przemocy.

Podczas gdy Fiedia próbuje licytować się z Szurikiem, ten drugi, zaczyna przymierzać się do oddania pierwszych chłost za pomocą różgi. Ta scena ukarania Fiedii jest nawiązaniem do ówczesnej rzeczywistości, gdyż według karanego „to nie nasza metoda” (Это же не наш метод). Jest to aluzja do kar fizycznych, które były powszechną metodą stosowaną przez wymiar sprawiedliwości podczas rządów Stalina. Kolejne pytania: „Где гуманизм? Где человек человеку?” – zaczerpnięto z programu KPZR, przyjętego przez XXII Zjazd KPZR w 1961 roku. W programie została sformułowana jedna z zasad Kodeksu moralnego budowniczego komunizmu (ориг. Моральный кодекс строителя коммунизма) brzmiąca: „Гуманные отношения и взаимное уважение между людьми: человек человеку — друг, товарищ и брат”⁴²⁷. Fiedia liczy, że odwołanie do humanizmu powstrzyma studenta przed wykonaniem kary. Należy również dodać, że współcześnie fraza *человек человеку – друг, товарищ и брат*, jest stosowana z wydźwiękiem ironicznym. Dane wyrażenie to zmodyfikowany łaciński frazeologizm – *homo homini lipus est*, który w okresie ZSRR był zmieniony zgodnie z ideologią partii, oznaczając równość i braterstwo obywateli kraju. Podobnie jak współcześnie, tak w ówczesnych czasach był on używany w sposób ironiczny.

⁴²⁶ *Komosół, Encyklopedia popularna*, red. A. Karwowski, PWN, Warszawa 1982, s. 357.

⁴²⁷ *Czelowiek czelowieku — друг, товарищ и брат*, <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/23/19.htm> (dostęp: 6.05.2022).

Tłumaczenie

Pod względem translacyjnym materiał dialogowy nie wydaje się skomplikowany. Tłumacz w pełni zachował wartość ekspresyjną dialogu, nie zapominając o prawidłowej warstwie leksykalnej, która w tłumaczeniu wybrzmiewa naturalnie.

Efekt komiczny

Scena wymierzania kary przez Szurika ma zabarwienie mocno komiczne. Komizm opiera się na całej sytuacji, w której dochodzi do zmiany ról. Nagle niezainteresowany poprawą swojego zachowania Fiedia jest unieruchomiony przez fajtłapowatego studenta, który postanowił wymierzyć chuliganowi swoją karę w postaci kilku chłost różgą. Efekt komiczny wzmacnia warstwa słowna, w której również widzimy zmianę ról. Szurik jest pokazany jako nieugięty, odważny student, a Fiedia – jako biedny obywatel, który błaga o litość. Nie należy zapominać o pytaniach Fiedii, które nie tylko tworzą w całym zestawieniu humor wypowiedzi, ale również są aluzją do czasów stalinowskich. Podczas oddawania chłost Fiedia w lamentach powtarza: „Mama. Mama. Mama”, jest to efekt zabawny, gdyż nawiązuje do postawy dziecięcej – gdy dziecko coś boli i mu jest źle, przywołuje swoją mamę niosącą ukojenie. Na ekranie widzimy dorosłego, jak dowiadujemy się z dialogu, 41-letniego mężczyznę, który również obawia się chłosty i reaguje jak dziecko. Humor przedstawionej sceny nie powinien przysporzyć odbiorcy polskojęzycznemu większych kłopotów, gdyż jest on czytelny zarówno z płaszczyzny sytuacyjnej, jak i słownej.

Trudność w pełnym zrozumieniu komizmu może przysporzyć odwołanie do organizacji Комсомол (Komsomolec), bo to właśnie robi Fiedia, chcąc uciec od kary wymierzanej mu przez Szurika. Pod względem humorystycznym należy zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię. Widzowie podczas oglądania analizowanej sceny zaczynają śmiać się nie tylko z komicznych postaci, które wykrzykują „prawidłowe frazy” (zgodne z ówczesną rzeczywistością), ale także z tych wypowiedzianych fraz. Odbiorca jednocześnie śmieje się z Fiedii, który znalazł się w niewygodnym położeniu, ale również z wyrażień, które stosuje, aby uniknąć swojej kary. Ma to swoją funkcję, ponieważ wszystkie partyjne i propagandowe hasła stają się nagle integralną częścią wizerunków chuliganów, kłamców i przestępców. O ile humorystyczna warstwa eksplicytna dotrze do odbiorców przekładu, to wartość dodatkowa, czyli elementy implicytne np. nawiązania

do czasów radzieckich, nie będą czytelne. Wydźwięk komiczny dalej będzie czytelny, jednak nie będzie miał on takiej samej mocy, jak w oryginale, gdzie do pełnego odczytania zabawnej sceny są potrzebne obie warstwy – jawna i ukryta.

2.3. Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika

1. Humor złożony

a) Humor językowy, humor wizualny

Tabela nr 12⁴²⁸



Kadr nr 1, KB, reż. L. Gajdaj

Джабраил: Знакомьтесь.

Шурик: Шурик.

Саша.

А-а-а!

Dżabraił: Poznajcie się.

Szurik: Szurik.

⁴²⁸ Kadr (1) do tabeli nr 12, Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 00:33:45 – 00:35:50.

Простите... Садитесь.	
Д: Они совершенно не говорят по-русски. Но все понимают.	D: Oni w ogóle nie mówią po rosyjsku, ale wszystko rozumieją.
Бывалый: Бакварли! Кузал!	
Ш: Что он говорит?	Sz: Co on mówi?
Д: Он говорит: приятного аппетита.	D: On życzy smacznego.
Ш: А!	
Д: Кушайте, кушайте.	– Jedzcie, jedzcie...
Ш: Спасибо большое. Спасибо.	Sz: Dziękuję bardzo.
Балбес: Бамбарбия. Кергуду.	
Ш: Что он сказал?	– Co on powiedział?
Д: Он говорит, если Вы откажетесь – они Вас зарежут. Шутка.	D: Mówi, że jeśli odmówicie, to oni was zarzną. Taki żart.
Ш: Шутка... Я согласен.	Sz: Żart... zgadzam się.
Д: Ну и прекрасно.	D: No i pięknie.

W przytoczonej scenie mamy do czynienia z komizmem językowym, a jego źródłem są wymyślane na potrzeby filmu wyrażenia, imitujące dialekt kaukaski. Dodatkowo, mowa niewerbalna bohaterów nie pozostaje bez znaczenia, wzmacniając efekt humorystyczny danej rozmowy.

Zarys fabuły

Szurik pragnie poznać kaukaskie tradycje i obyczaje, a tę sytuację chce wykorzystać Dżabraił (wuj Niny). Dialog odbywa się w restauracji, w momencie gdy Dżabraił opowiada o kaukaskim obyczaju uprowadzenia narzeczonej, w którym pomóc ma główny bohater. Szurik ukazany w swoistym dialogu kultur uświadamia sobie, że to, co robi w nowym dla siebie otoczeniu kulturowym, jest odbierane inaczej niż w jego kulturze. Chociaż wiele się mówi o nowoczesnym podejściu do małżeństwa, to dominuje nadal podejście tradycyjne – to nie kobieta wybiera, ale ją wybierają. Ważnym aspektem dla przedstawionej sceny jest obecność wspomnianego projektu zabawnej „trójki”, który wprowadza element komizmu, w tym wypadku – postaci i słowny.

Środki językowe

Cały dialog jest złożony na dobrotliwej postawie Dżabraiła, który wyraża chęć pokazania przybyłemu Szurikowi kawałek jego kultury, jednak chce przy tym wykorzystać naiwność bohatera dla swoich korzyści. w omawianej scenie Szurikowi zostają przedstawieni lokalsi (oryg. *kunaki*), którym ma on przekazać uprowadzoną narzeczoną (Ninę). W dialogu użyto wyrażen, które miały imitować dialekt kaukaski – nieznanym Szurikowi. Pierwsze z nich to „Бакварли! Кузал!” – wymyślona przez reżysera fraza oznaczająca – jak dowiadujemy się z dalszej części dialogu – „smacznego”. Drugie wyrażenie „Бамбарбия! Кергуду!” to związek frazeologiczny używany obecnie w kilku znaczeniach, mianowicie żartobliwie, jako forma przywitania się, a ironicznie – jako 1) imitacja języka obcego, a także jako 2) wyrażenie nieporozumienia (oryg. изображение непонимания); 3) wyrażenie niechęci kontaktu z innymi (oryg. выражение нежелания общаться); 4) wyrażenie stosunku do czegoś – dezaprobatę albo aprobatę (выражает отношение к чему-либо – неодобрение или одобрение)⁴²⁹.

Tłumaczenie

Zaprezentowany powyżej dialog charakteryzuje się redukcją tekstu poprzez opuszczenia elementów z wypowiedzi bohaterów. Należy zaznaczyć, że nie zawsze takie opuszczenie jest prawidłowym rozwiązaniem. O ile usunięcie z listy dialogowej słownych reakcji emocjonalnych (A-a-a!) jest zrozumiałe, o tyle redukcja wyrażen, które budują humor dialogu (Бакварли! Кузал i Бамбарбия. Кергуду) – już nie.

Efekt humorystyczny

Pierwsze zdanie, które wywołuje efekt humorystyczny, pojawia się zaraz na początku rozmowy: Они совершенно не говорят по-русски. Но все понимают. (tłum. Oni w ogóle nie mówią po rosyjsku, ale wszystko rozumieją). To wypowiedź Dżabraiła, który przymierza się tym samym do roli tłumacza między Szurikiem a mieszkańcami Kaukazu. Fraza sama w sobie jest humorystyczna, gdyż opiera się na nielogicznej sytuacji: nie mówić w języku obcym, lecz rozumieć. Mogłoby chodzić o bierną znajomość języka, jednak, dodatkowo absurd sytuacji podkreślają wyrazy: *совершенно*

⁴²⁹ W. P. Bielaniin, I. A. Butienko, *Жывая реч. Словар' разговорных выражений*, PAIMS, Moskwa 1994.

i *ece*. w wersji polskojęzycznej tłumacz wiernie oddał brzmienie przedstawionego zdania.

Kolejnym zabiegiem mającym na celu wprowadzenie humoru wypowiedzi jest użycie wyrażen, rzekomo występujących w dialekcie kaukaskim, oraz ich tłumaczenie dla Szurika przez Dżabraiła. Wyrażenia *Бакварли! Кузал!* i *Бамбарбия! Кергуду!* pojawiają się w oryginale niespodziewanie. Aktorzy wypowiadają je w podniesionym tonie, co podkreśla, że mają one ważne znaczenie w przedstawionym dialogu. Te elementy nie wybrzmiewają w przekładzie.

Kolejnym aspektem składającym się na humorystyczny wydźwięk sceny jest postać Dżabraiła, który w rozmowie ma pełnić rolę tłumacza. Na ekranie widać jego zdziwienie przytoczonymi frazami. Pokazuje to, że sam jest zaskoczony usłyszanymi replikami, jednak chce zachować zimną krew i odważnie wchodzi w rolę tłumacza. Tłumaczenie wybranych fraz jest jednak nie do końca adekwatne do sytuacji, co również przekłada się na efekt komiczny. Dżabraił, wraz z ekscentryczną trójką, wprowadza do sceny komizm postaci.

W wersji polskojęzycznej tłumacz zdecydował się na pominięcie wyrażen, które miały naśladować dialekt kaukaski, wskutek czego efekt humorystyczny nie jest przekazany w całości. Do polskiego widza dociera on szczątkowo, tj. bawi go, przede wszystkim, obecność trójki rzezimieszków. w wersji pierwotnej główną rolę odgrywa komizm słowny, a w tłumaczeniu – komizm postaci (wygląd i zachowanie zabawnej trójki).

Tabela nr 13⁴³⁰



Kadr nr 2, KB, reż. L. Gajdaj



Kadr nr 3, KB, reż. L. Gajdaj.

⁴³⁰ Kadr (2-4) do tabeli nr 13, Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 1:03:07–1:03:17.



Kadr nr 4, KB, reż. L. Gajdaj.

Врач: Спокойно, лежите. Иначе – "мemento море". Трус: Моментально... Балбес: В море!	Lekarz: Leżcie spokojnie. Inaczej „memento mori”. Tchórz: Momentalnie... Bęcwał: Do morza!
---	---

Powyższy fragment dialogu reprezentuje komizm językowy, którego tworzywem jest modyfikacja łacińskiej sentencji. Ponadto, nie można zapomnieć o komizmie postaci, wprowadzonym przez trójkę rzezimieszków. Są oni składową komizmu wizualnego, gdyż ich obecność sama w sobie bawi widza. Ich wygląd, reakcja mimiczna na niektóre absurdalne sytuacje, zachowanie wprowadzają elementy humorystyczne do analizowanego filmu.

Zarys fabuły

Dialog pochodzi ze sceny, w której Szurik ze znajomym chcą pomóc uprowadzonej Ninie, przetrzymywanej w dacy. Główny bohater wpada na pomysł przedostania się do dacy jako lekarz, który jeździ po okolicy w celu szczepienia mieszkańców w obawie przed epidemią. Zamiast leku na wirusa pryszczycy porywacze Niny otrzymują środek nasenny. Bezpośrednio po podaniu zastrzyku troje opryszków gwałtownie podnosi się, na co reaguje lekarz, uspokajając pacjentów, aby leżeli. Wtedy też rozgrywa się powyższy dialog.

Środki językowe

W rozmowie użyto zmodyfikowanej wersji łacińskiej sentencji „memento mori” (tłum. pamiętaj o śmierci). Modyfikacja brzmi: „мemento море”. Wykorzystanie łacińskiej sentencji jest prawdopodobnie związane z tym, że łacina przez wiele wieków była językiem nauki, w tym medycyny, a w danej scenie posługuje się nią lekarz. Poprzez przekształcenie sentencji twórcy starali się wyeksplikować stan, że nie mamy do czynienia z prawdziwym lekarzem, tylko z przebierańcem. Z tego też prawdopodobnie wynika nieudolnie użycie tej frazy.

Tłumaczenie

Wydawać by się mogło, że tłumaczenie tego fragmentu nie przysporzy kłopotów, jednak porównując oryginał i przekład, można wyciągnąć wniosek, że tłumacz zagubił sens sceny. Biorąc pod uwagę, że osią dialogu jest efekt komiczny, należy uwzględnić głównie w tej kwestii szczegółową analizę humoru (jak również jakości tłumaczenia) w kolejnym punkcie.

Efekt humorystyczny

Komizm dialogu jest zbudowany na modyfikacji łacińskiej sentencji „memento mori” oraz reakcji na nią uczestników rozmowy. Po wypowiedzeniu frazy przez przebranego lekarza: мemento море, pacjenci leżąc, uśmiechając się do siebie, dopowiadają, tłumacząc sobie daną frazę jako „Моментально...В море!”. Efekt humorystyczny powstaje dzięki niewiedzy bohaterów (zarówno o główny cel wizyty lekarzy, jak i niewiedzy związanej z oryginalnym brzmieniem sentencji w łacinie) i spontanicznej reakcji na daną sentencję. Pacjenci na zasadzie podobnego brzmienia słów memento – моментально, mori – море tworzą tłumaczenie danej sentencji, oczywiście, nie mającym nic wspólnego z oryginalną wersją.

Przyglądając się tłumaczeniu, na pierwszy plan wychodzi brak przekształcenia łacińskiej sentencji. Tłumacz użył prawidłowo brzmiącego wyrażenia, co w efekcie fałszuje dialog, gdyż widz nie ma żadnego odniesienia, skąd pochodzi reakcja opryszków. w tym przypadku można byłoby wykorzystać, jak w wersji oryginalnej słowo „morze”. Dałoby to punkt odniesienia do dalszej zaproponowanej wersji polskojęzycznej. Mówiąc o efekcie humorystycznym w tej scenie, niestety, nie został on oddany w tłumaczeniu.

Ponadto nie został również zachowany sens dialogu, a skutkiem tego jest dezorientacja wśród widzów polskojęzycznych. Rozbawienie u widzów rosyjskojęzycznych powoduje przejęzyczenie, czy też nieudolne zacytowanie łacińskiej sentencji. Nie wiemy, czy zmodyfikowanie sentencji wynika ze zwykłego przejęzyczenia, czy również z braku wiedzy. Dodatkowo komizm dialogu jest podtrzymany w wypowiedziach pacjentów, którzy z niewiedzy tłumaczą sobie wypowiedzianą sentencję po swojemu. Tego efektu brakuje w wersji polskiej.

b) Humor językowy, humor kulturowy, humor wizualny

Tabela nr 14⁴³¹



Kadr nr 5, KB, reż. L. Gajdaj

⁴³¹ Kadry (5-7) do tabeli nr 14, KB, reż. L. Gajdaj, kod czasowy: 00:31:00 – 00:31: 40



Kadr nr 6, KB, rež. L. Gajdaj



Kadr nr 7, KB, rež. L. Gajdaj

<p>Джабраил: Вы не оправдали оказанного вам высокого доверия.</p> <p>Бывалый1: Невозможно работать.</p> <p>Трус: Вы даете нереальные планы.</p> <p>Балбес2: Это как его? Волюнтаризм!</p> <p>Д: В моем доме – не выражаться!</p> <p>Б2: А чего я сказал–то?</p> <p>Б1: Ах так? Вот ваш аванс... ...мы отказываемся. Берите!</p> <p>– Ну, берите, берите.</p>	<p>Dżabraił: Nie spełniliście pokładanych w was nadziei.</p> <p>Bywalec1: Tak nie można pracować.</p> <p>Tchórz: Stawiacie nierealne zadania.</p> <p>Bęcwał2: Jak to się nazywa? Woluntaryzm!</p> <p>D: Proszę się w moim domu nie wyrażać!</p> <p>B2: A co ja takiego powiedziałem?</p> <p>B1: Ach, tak? Proszę, oto wasza zaliczka...</p> <p>My rezygnujemy. Bierzcie!</p> <p>– No bierzcie, bierzcie.</p>
--	--

Powyższy dialog wpisuje się w kategorię komizmu złożonego. W pierwszej części odnotowujemy komizm oparty na modelu świata opisanego za pomocą języka, natomiast w drugiej – komizm językowy, którego źródłem jest homonimia (wieloznaczność słów). Wszystko zwieńcza się obrazem, który utrzymuje całą scenę w zabawnej tonacji.

Zarys fabuły

W scenie ukazany został przebieg spotkania trzech rzezimieszków i Dżabraiła. Spotkanie odbywa się w domu wuja Niny. Dżabraił emocjonalnie reaguje, krzycząc na trójkę mężczyzn, gdyż nie wykonali oni swojego zadania uprowadzenia Niny. Nieudana próba przyczynia się do rozegrania powyższego dialogu. W scenie najważniejszą rolę odgrywają repliki wypowiediane przez Bęcwałę, który krytykuje postępowanie Dżabraiła. Ten z kolei, dla własnych korzyści, chce uprowadzić siostrzenicę, zasłaniając się kaukaską tradycją. Istotna dla analizy humoru jest werbalna i niewerbalna reakcja wuja.

Środki językowe

Dialog w tej scenie toczy się między ekscentryczną trójką a Dżabrailem. Kwintesencja powyższej sekwencji dialogowej zawiera się w replice „Это, как его? Волюнтаризм!” (tłum. Jak to się nazywa? Woluntaryzm!). Na ekranie widzimy gniewną reakcję Dżabraiła, co wskazuje na poruszenie mężczyzny przytoczonym słowem *woluntaryzm*. Na jego twarzy doskonale widać wszystkie targające nim emocje. Wyraz ten nie został użyty przypadkowo. Jest to aluzja do postaci Nikity Chruszczowa, który został oskarżony o woluntaryzm i subiektywizm w kierowaniu partią. Był to zarazem powód do odsunięcia go od władzy, dlatego też słowo to było jednym z głównych politycznych przekleństw tamtych czasów. Wypowiedziane słowo nawiązuje do realiów politycznych ówczesnych czasów, wywołuje pewne skojarzenia i niepokój wśród bohaterów.

W kolejnej części dialogu Dżabraił w zdecydowany sposób zwraca uwagę swojemu gościowi, aby ten nie używał takich słów w jego domu. Wystosował on replikę „В моем доме – не выражаться” (tłum. Proszę się w moim domu nie wyrażać!). To gra słów o żartobliwym charakterze, którą możemy interpretować na minimum dwa sposoby. z jednej strony Dżabraił podkreśla prawo do posiadania swojego kawałka miejsca na świecie, do którego władze nie mają dostępu i nie mają prawa się mieszać. z drugiej – może to znaczyć, iż Dżabraił boi się konsekwencji – ktoś może donieść do odpowiednich organów o tym, że w jego domu są wypowiedzane wyrazy, których treść ma podtekst polityczny.

Tłumaczenie

Podczas przełożenia analizowanego fragmentu tłumacz skupił się na oddaniu leksykalnej wersji dialogu. Pod względem językowym przytoczony materiał nie był skomplikowany, jednak jest możliwość pojawienia się problemu interpretacyjnych u widzów wtórnych, bez wiedzy politycznej lat 60. Można jednak założyć, że wypowiedzane przez bohaterów repliki będą intuicyjnie zrozumiałe przez polskich widzów. Pomagają w tym gesty i mimika aktorów podkreślające reakcje emocjonalne jak zdziwienie, oburzenie, strach czy obrazę.

Efekt humorystyczny

Komizm słowny zawarty w dialogu opiera się na użyciu słowa *woluntaryzm* i werbalnej reakcji gospodarza domu po usłyszeniu tego słowa z użyciem czasownika: *выражаться*. Na ekranie zauważamy, że Dżabraił jest zaskoczony, być może nawet przerażony, że w jego otoczeniu wybrzmiało to słowo. Stanowczo komentuje, aby w taki sposób nie wypowiadać się w jego domu. Powód takiej reakcji nie jest do końca znany, jednak możemy się domyślać przynajmniej dwóch wersji. Dżabraił może być zaskoczony obcym brzmieniem wyrazu *woluntaryzm* i nie znając znaczenia tego słowa, kojarzy je z czymś niegrzecznym, być może nawet z niecenzuralnym. Wypowiada on w odwecie frazę, brzmiącą w oryginale „В моем доме – не выражаться”, w której czasownika *выражаться* mógł być użyty jako *wyrażać się* albo *przeklinać*. W tym wypadku mielibyśmy styczność z zjawiskiem homonimii, która wpisywałaby się w ramy komizmu językowego, opartego na wieloznaczności słów. Przyjmując, iż takie było założenie autora, w wypowiedzianej replice język jest tworzywem komizmu. Jednak możliwa jest inna wersja, bazująca na sytuacji polityczno-historycznej, w której niebagatelną rolę odegrał N. Chruszczow odsunięty od władzy w 1964 roku. Jednym z powodów usunięcia go ze stanowiska, jak już wspomniano, był woluntaryzm w kierowaniu partią. Podczas tej sceny Dżabraił objaśnia na ucho Bęcwałowi, dlaczego nie życzy sobie, aby używał takich słów w jego domu, z kolei Bęcwał wytrzeszcza oczy i zakrywa usta z przerażenia, co wskazuje, że jest zaskoczony tym, co powiedział jego rozmówca. Przyjmując, że takie było założenie autora – w dalszym ciągu pozostajemy przy komizmie werbalnym, jednak język będzie tylko nośnikiem komizmu, a sam komizm zawarty w modelu świata (tj. aluzje do czasów po odsunięciu N. Chruszczowa od władzy – aspekt polityczny).

Wersja polska nie brzmi tak humorystycznie jak oryginał. Do pełnego zrozumienia tej sceny, a także odebrania jej w sposób komiczny potrzebna jest widzowi wiedza polityczno-historyczna. Widz polskojęzyczny nieorientujący się w kwestiach politycznych tamtych czasów nie do końca zrozumie sens wypowiedzianych słów. Może rozbawić go (widza polskojęzycznego) mimika i gesty aktora na wykrzyczane słowo, tym samym może domyślić się, że jest to słowo niepożądane, ale nie do końca będzie rozumiał dlaczego. W przypadku komizmu opartego na homonimii polski odbiorca ma możliwość prawidłowo zrozumieć ten fragment, gdyż w języku polskim słowo *wyrażać się* również

ma dwojakie znaczenie 1) wypowiedzieć się na jakiś temat; 2) euf. użyć wulgarnych wyrazów⁴³².

c) Humor uniwersalny

Tabela nr 15

KB, kod czasowy 1:17:18 – 1:18:53

<p>Саахов: Вы не имеет права! Это – самосуд! Я требую, чтобы меня судили по нашим советским законам. Брат: А покупал ты ее по советским законам? [...] С: Я больше не буду! Клянусь вам, я больше не буду. Ну позвольте мне пойти в прокуратуру. Ну, разрешите мне сдать властям. [...] – Нина, остановите их. Мы с вами современные люди.</p>	<p>Saachow: Nie macie prawa! To samosąd! Żądam, aby sądzono mnie według naszego radzieckiego prawa. Brat: a kupowałeś ją według radzieckiego prawa? [...] S: Nie trzeba, zaklinam was, nie trzeba! Więcej nie będę, obiecuję. Tylko pozwólcie mi iść do prokuratury. Pozwólcie mi oddać się władzom! [...] – Nina, zatrzymaj ich. Jesteśmy przecież nowoczesnymi ludźmi.</p>
<p>Модератор: Встать! Суд идет! Трус: Да здравствует наш суд – самый гуманный суд в мире! Судья: Прошу садиться. Садитесь. Саахов: Спасибо, я постою. Балбес: Гражданин судья, а он не может сесть.</p>	<p>Moderator: Wstać, sąd idzie! Tchórz: Niech żyje nasz sąd, najbardziej humanitarny sąd świata! Sędzia: Proszę siadać. – Siadajcie. Saachow: Dziękuję, postoję. Bęcwał: Obywatelu sędzio, on nie może usiąść.</p>

⁴³² *Wyrażać się*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wyra%C5%BCa%C4%87%20si%C4%99.html> (dostęp: 4.05.2022).

Powyższe fragmenty zostały przydzielone do humoru uniwersalnego. Na wstępie analizy należy wyjaśnić, że obraz, jak i kultura odgrywają w tych scenach niebagatelną rolę w celu stworzenia efektu humorystycznego. Humor danej sceny jest osadzony kulturowo, jednak został przydzielony do humoru uniwersalnego, gdyż humor danej sceny może być odczytany dwojako. Bez wiedzy uprzedniej dana scena może również zostać odebrana w sposób zabawny. Oczywiście, elementy kulturowe, które wprowadzają wartość dodatkową są istotne, ale współczesny widz może odebrać komizm tej sceny również w innym wymiarze (śmieszności sytuacji i absurdalności replik, bez zagłębiania się w sprawy historyczne).

Zarys fabuły

Przytoczony fragment dialogu zaczerpnięty ze sceny, w której Nina w towarzystwie Edika i Szurika przyszła osądzić i ukarać Saachowa, ponieważ to on ją kupił, a następnie zlecił jej uprowadzenie jako swojej narzeczonej. Cała scena ma wydźwięk humorystyczny.

Komizm w tym wypadku jest wyrażony na różnych płaszczyznach. Ninę ukazano jako nielitościwą sędzinię, jej poważne oblicze zaś potęguje milczenie przez większość sceny. Jest ona pokazana wyżej od swojego wuja, który piastuje stanowisko partyjne, co w ówczesnych czasach było wyznacznikiem dominacji. Ta niespodziewana zmiana ról, komiczno-groteskowe odwrócenie miejsc, wprowadza element detronizacji postaci dotąd wyższej i koronacji tej, która poniekąd nie ma wpływu na swój los. Mamy do czynienia z przewartościowaniem, zmianą porządku, logiką odwrotności, która ma swój załączek w zjawisku karnawalizacji Michała Bachtina.

Ważnym aspektem wprowadzającym humor jest również emocjonująca muzyka, która zapowiada, że zaraz wydarzy się coś ważnego – w tym przypadku wydanie wyroku, przeplatana ze słowami Saachowa błagającego o litość, zarzekającego się, że nigdy już nie dopuści się takich czynów. Doskonale wie, że najlepszym wyborem dla niego będzie osąd „по нашим советским законам” (tłum. według naszego prawa radzieckiego), ponieważ jako członek partii nie zostanie skazany na więzienie. Kolejny fragment to już scena z sądu.

Środki językowe

W pierwszym fragmencie należy zwrócić uwagę na czasowniki *требовать* i *просить*. Początkowo Dżabraił nie rozumie swojego położenia i zakłada, że podwyższony i stanowczy ton, ten sam, który stosował w pracy, wystarczy, aby nie został poddany karze. W kolejnych wypowiedziach jego ton słabnie, zaczyna używać czasowników o łagodniejszym brzmieniu. Komizm sceny wprowadza zmiana ról, która jest zaakcentowana poprzez użycie opozycyjnych czasowników: *żądać* i *prosić*.

Dialog w sądzie wymaga rozłożenia na mniejsze repliki. Pierwsza z nich: „Да здравствует наш суд – самый гуманный суд в мире!” (tłum. Niech żyje nasz sąd, najbardziej humanitarny sąd świata!) została wykrzyczana przez Tchórza z wielkim entuzjazmem i oklaskami. Pozostali wymierzili w niego ostre spojrzenia, a w tle słychać wyrazy zniesmaczenia zaistniałą sytuacją. w pewnym momencie również Tchórz zaczyna czuć się zmieszany.

Druga interesująca nas fraza: „Гражданин судья, а он не может сесть” (tłum. Obywatelu sędzio, on nie może usiąść) wypowiedziana przez drugiego opryszka – Bęćwała to odpowiedź na sytuację, w której wszyscy za pozwoleniem sędziego usiedli, a Sachow nadal stał. Rozentuzjasmowany Bęćwał, puszczając oczko do sędziego, z ironicznym tonem informuje go, że Sachow nie jest w stanie usiąść. Ta fraza ma dwa znaczenia. Pierwsze – dosłowne – bohater nie mógł usiąść, ponieważ noc wcześniej został zraniony w pośladki solą. Drugie – przenośne – nawiązuje do czasów radzieckich i wymierzania kary dla osób partyjnych. Towarzysz Saachow zajmował wysokie stanowisko kierownicze. Zarządzał райкомхозом, czyli районным коммунальным хозяйством (powiatowy kołchoz). W filmie nie ma bezpośredniej informacji, czy postać Sachowa była członkiem Partii Komunistycznej, niemniej w czasach radzieckich tylko osoby partyjne mogły zajmować wysokie stanowiska. Na dodatek jest bardzo prawdopodobne, że taka osoba po prostu nie trafiłaby do więzienia. Stąd też fraza, że ta osoba „не может сесть” (tłum. dosł. nie może siąść).

Tłumaczenie

Pod względem translatorskim materiał dialogowy nie powinien przysporzyć kłopotów. Tłumacz zachował wartość informacyjną sceny, co pozwala zorientować się widzowi w przebiegu fabuły. Tłumaczenie poszczególnych replik również nie wywołało

większych problemów, możemy jednak dostrzec niedociągnięcia. Nie osłabiają one w żadnym stopniu efektu komicznego danej sceny, lecz po prostu wprowadzają nutkę nienaturalności wypowiedzi. Mowa o zdaniu: „Клянусь вам, я больше не буду. Ну позвольте мне пойти в прокуратуру”. W wersji polskiej tłumacz użył czasownika *zaklinać* w miejsce rosyjskiego *клясть*. Aby replika brzmiała bardziej naturalnie, można użyć czasownika: *przysięgać* (przysięgam wam, więcej tak nie będę). Jak zauważono, język Saachowa to ciągły zbiór cytatów z gazet i przemówień z zebrań partyjnych. Tłumacz nie zapomniał o prawidłowym oddaniu języka Saachowa, który cechuje się partyjnymi sztampami. Prawidłowo zachował jego upór, który wyrażał się również w języku np. poprzez użycie czasownika *требовать* (*żądać*) w obliczu wymierzania kary. Również w zdaniu: „Гражданин судья, а он не может сесть” (tłum. Obywatelu sędzio, on nie może usiąść) można dopatrywać się małego uchybienia. Wiedząc, że mowa o karze i potencjalnym więzieniu, należałoby użyć czasownika *siedzieć* (w kontekście *siedzieć w więzieniu*), czyli replika brzmiałaby: Obywatelu sędzio, on nie może siedzieć. Ta opcja byłaby bardziej naturalna i również pasowałaby do dosłownego znaczenia, w którym oskarżony nie może siedzieć, ponieważ odczuwa ból pośladków.

Efekt humorystyczny

Uderzająca rozbieżność między „poprawnymi” słowami, a niepoprawnymi i niesprawiedliwymi czynami wywołują śmiech publiczności. Jest to klasyczna technika komediowa, która pozwala na obszerniejsze pokazanie obrazu, jego prawdziwej istoty. Już na początku sceny wymierzania kary przez Ninę i jej „ochronę” zauważyć można kilka źródeł komizmu. Saachow przyjmuje tutaj postawę przeczącą swoim poglądom. Wcześniej traktuje człowieka na równi ze zwierzętami, tzn. kupując Ninę, a za środek pieniężny używa stada owiec. Dodatkowo, powołując się na „prawo gór”, zleca porwanie przyszłej narzeczonej. W przytoczonej scenie nagle zachodzi zmiana postawy – Saachow błaga o litość, przyznaje się do błędu, do wykorzystania swojego stanowiska. Jest to również oddane w wersji polskojęzycznej.

Komiczne są również słowa skierowane w kierunku Niny: „Нина, остановите их. Мы с вами современные люди”, ponieważ Saachow uważa się za współczesnego człowieka, a tak naprawdę widz już wie, jakimi zasadami kieruje się w życiu. Sprzeczność postaci Saachowa jest pierwszym ze źródeł komizmu danej sceny.

Abstrahując od warstwy słownej, przeanalizowanej już wcześniej, komizm wypowiedzi w sądzie potęguje fakt, że „przychylne” słowa o sądzie wypowiada sam oskarżony (Tchórz). Słowa te mają również podwójne znaczenie. Z jednej strony, dosłownie, Tchórz chce zyskać przychylność wysokiego sądu, gdyż zaraz ma dojść do wydania wyroku, z drugiej – aluzyjnie. To ironiczne odwołanie do „jakości” działania sądów za czasów ZSRR.

Z wielką dozą prawdopodobieństwa można założyć, że polskojęzyczny odbiorca może nie odczytać prawidłowo sceny humorystycznej, przesiąkniętej aluzjami do systemu radzieckiego. Śmiech wzbudzi u niego samo zachowanie Tchórze, jednak warstwa implicytna może pozostać niezrozumiana.

Nie bez znaczenia w danej scenie jest obecność trójki rzezimieszków. Zdecydowanie się na budowanie komizmu przy użyciu postaci wesołej trójki ma swoje niebywałe zalety, gdyż można, jak to robi L. Gajdaj, w warstwie słownej przemycić ważne hasła antysystemowe, ponieważ nikt nie będzie brał ich na poważnie, bo są wypowiedziane przez uważanych za głupców⁴³³.

Tabela nr 16

KB, kod czasowy: 00:16:38–00:17:30

<p>Джабраил: Как тебе не стыдно. Обижаешь сиротку. У нее кроме дяди и тети никого нет. 25! Саахов: Неправда. Я высоко ценю твою племянницу, но всему есть предел. 18!</p> <p>Д: Имей же совесть! Ты же все-таки не козу получаешь, а жену, и какую: студентка, комсомолка, спортсменка, красавица! И за все это я прошу 25 баранов, даже смешно торговаться.</p>	<p>Dżabraił: Słuchaj, jak Ci nie wstyd, krzywdzisz sierotkę... Ona przecież oprócz wujka i ciotki nikogo nie ma. 25! Saachow: Nie prawda... Wysoko cenię Twoją szanowną siostrzenicę, ale wszystko ma swoje granice, prawda? 18.</p> <p>D: Miej Boga w sercu, Ty przecież nie kozę dostajesz, a żonę... i to jaką... Studentka, komsomołka, sportsmenka, piękność...</p>
--	--

⁴³³ Zob. część II, rozdział 4 niniejszego opracowania. L. Gajdaj użył trójki rzezimieszków w celu wyśmiania systemu, któremu podlegało radzieckie społeczeństwo.

<p>C: Аполитично рассуждаешь, клянусь честное слово!</p> <p>Не понимаешь политической ситуации. Ты видишь жизнь только из окна моего персонального автомобиля, клянусь честное слово!</p> <p>Двадцать пять баранов в то время, когда наш район еще не полностью рассчитался с государством по шерсти и мясу!</p> <p>Д: А ты не путай свою личную шерсть с государственной!</p>	<p>I za to wszystko proszę dwadzieścia pięć baranów. Śmiech się o to targować.</p> <p>S: Apolitycznie rozumiesz, słowo honoru daję.</p> <p>Nie rozumiesz sytuacji politycznej. Życie oglądasz tylko przez okno mojego osobistego samochodu.</p> <p>Dwadzieścia pięć baranów, kiedy nasz okręg jeszcze się całkowicie nie rozliczył z państwem z dostaw runa i mięsa.</p> <p>D: Nie mieszaj swojego własnego runa z państwowym!</p>
--	--

Zarys fabuły

Dialog odbywa się podczas spotkania towarzysza Saachowa i jego kierowcy Dżabraiła, którzy dyskutują o losie Niny – siostrzenicy Dżabraiła. Saachow chce poślubić dziewczynę, a spotkanie ma na celu uzgodnienie wszystkich warunków istotnych przed zawarciem ślubu.

Środki językowe

Należy w tym miejscu nadmienić, że Saachow organizował uroczystą ceremonię otwarcia pałacu ślubów, podczas której zaprasza Ninę na scenę, aby zaprezentowała wzór kobiety kojarzonej przez społeczeństwo z wyzwoleniem, gdyż odgrywa wiele ról tj. jest „studentką, komsomołką, sportsmenką i piękną” (tabela nr 17). Te same określenia przywołuje wuj Niny podczas negocjacji przedmałżeńskich. Tym sposobem chce podkreślić jej wartość.

W dialogu zauważamy dysonans między rozmówcami, który wprowadza nutkę humoru. Wyraża się on w warstwie językowej, a także w postawie politycznej. Saachow podczas całej rozmowy nawiązuje do sytuacji polityczno-gospodarczej, używa słów, które potencjalnie mogą być nieznane przez Dżabraiła, np. *apolityczny*. Chce tym samym

pokazać swoją wyższość nad rozmówcą. Jednak widz odbiera to w sposób komiczny, gdyż wie, że to działanie na pokaz. Sachow chce brzmieć poważnie, nowoczesnie, można powiedzieć, że niezrozumiale, co śmieszy widza. Dżabraił nie daje się zwieść politycznej mowie Sachowa, czego dowodem jest replika: „А ты не путай свою личную шерсть с государственной!”⁴³⁴, nawiązująca do warunków ekonomicznych danego regionu zarządzanego przez Saachowa.

Komizm polega na absurdzie sytuacji – „narzeczony” próbuje wytargować jak najmniejszą liczbę baranów jako zapłatę za „narzeczoną” i przy tym wykorzystuje swoje stanowisko i wiedzę o sytuacji ekonomicznej regionu, którym kieruje, aby słać żądania Dżabraiła o większą zapłatę. Dodatkowo język Saachowa również charakteryzuje się nutką humoru.

Tłumaczenie

Ogólny sens dialogu w wersji polskojęzycznej nie stracił na wartości. Widz jest w stanie zrozumieć zamierzenia rozmówców bez użycia specjalnych zabiegów translatorskich. Należy jednak zaznaczyć, że przy odbiorze humoru mogą pojawić się zakłócenia.

Naturalność – bo to na niej po raz kolejny skupimy się podczas badania tłumaczenia danego fragmentu dialogu – została w pewnym stopniu zakłócona. Podczas rozmowy Sachow nie chce zgodzić się na warunki Dżabraiła – 25 baranów. Swoją niechęć chce wytłumaczyć sytuacją gospodarczą kraju. W oryginale słyszymy replikę: „когда наш район еще не полностью рассчитался с государством по шерсти и мясу!”. W tłumaczeniu zaproponowano wersję: „Kiedy nasz okręg jeszcze się całkowicie nie rozliczył z państwem z dostaw runa i mięsa”.

Odniesienie do sytuacji ekonomicznej odbiorca może zrozumieć intuicyjnie. Tłumacz nie musiał w tym miejscu stosować szczególnych zabiegów translacyjnych. Użycie słowa *runo* jako synonimu *wełny* nie jest jednak w tym przypadku dobrym rozwiązaniem. Pierwsze skojarzenia przychodzące Polakom po usłyszeniu tego słowa to *runo leśne*, a nie – jak podaje internetowy Słownik Języka Polskiego PWN – „wełnista

⁴³⁴ Warto zaznaczyć, że w języku rosyjskim to określenie weszło do kręgu związków frazeologicznych i jest używane obecnie podczas transakcji, gdy jedna ze stron przedstawia drugiej celowo niewykonalne warunki.

sierść pokrywająca skórę zwierzęcia; też: skóra wraz z wełną⁴³⁵. W oryginalnej wersji twórcom chodziło o wełnę i mięso pochodzące z hodowli zwierząt, dlatego użycie słowa *wełna* byłoby lepszym rozwiązaniem, a przede wszystkim brzmiałoby bardziej autentycznie.

Efekt humorystyczny

Komizm w wymienionym fragmencie opiera się przede wszystkim na sytuacji przedstawiającej uporczywe targowanie się o narzeczoną. Dla pełnego zrozumienia warstwy humorystycznej widz polskojęzyczny musiałby posiadać wiedzę z zakresu tradycji kaukaskiej dotyczącej zawarcia małżeństwa, a także zrozumieć ukrytą warstwę polityczną, zawartą w związku frazeologicznym. w języku polskim efekt komiczny dialogu nie wybrzmiewa w takim stopniu jak w oryginale. Sam aspekt negocjacji może bawić widzów polskojęzycznych, chociaż współcześnie może również wywołać reakcję zniesmaczenia i urazy. Wynika ona ze zrównania kobiet z bydłem, a dodatkowo z braku możliwości rządzenia swoim losem.

Tabela nr 17

KB, kod czasowy: 00:10:15–00:11:45

<p>Саахов: Дорогие друзья! Сегодня у нас радостный, светлый, солнечный праздник. Через несколько секунд эти серебряные ножницы разрежут эту шелковую ленту и откроют всем молодоженам нашего района прямую дорогу вперед к светлому будущему, понимаете, к счастью, любви и согласию, понимаете, посредством нашего Дворца бракосочетания.</p>	<p>Saachow: Drodzy przyjaciele! Mamy dziś wspaniałą, słoneczną uroczystość. Za kilka chwil srebrne nożyce przetną tę purpurową, jedwabną wstęgę i otworzą wszystkim nowożeńcom naszego rejonu prostą drogę ku świetlanej przyszłości – w szczęściu, miłości i zgodzie, za pośrednictwem naszego pałacu ślubu.</p>
---	---

⁴³⁵ *Runo*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/runo.html> (dostęp: 7.03.2023).

<p>Честь открытия Дворца мы предоставляем прекрасной женщине, девушке, которая олицетворяет собой новую судьбу женщины гор, понимаете ли.</p> <p>Это – студентка, комсомолка, спортсменка, наконец, она просто красавица!</p> <p>[...]</p> <p>Как говорит наш замечательный сатирик Аркадий Райкин, женщина – друг человека.</p>	<p>Na cześć otwarcia pałacu po naradzie zdecydowaliśmy, że zaszczyt otwarcia pałacu powierzemy pięknej kobiecie, dziewczynie, która uosabia sobą nowy los kobiety gór.</p> <p>Jest nią studentka, komsomołka, sportsmenka i w całym, po prostu piękność.</p> <p>[...]</p> <p>Jak mówi nasz wspaniały satyryk Arkadij Rajkin, „kobieta to przyjaciel człowieka”.</p>
--	---

Zarys fabuły

Powyzsza sekwencja dialogowa odbywa się podczas uroczystego otwarcia pałacu ślubów. Towarzysz Saachow odgrywa w tym wydarzeniu, można powiedzieć, główną rolę. To do jego zadań należy zaprezentowanie nowej instytucji oraz wygłoszenie swojej mowy w ten sposób, aby uznano jego działalność za przejaw troski o rozwój społeczeństwa. Aby pokazać się z dobrej strony i aby przybyli goście uwierzyli w jego zamiary, zaprasza na środek Ninę – dziewczynę, która rzekomo ma być przedstawicielką nowego pokolenia kobiet.

Środki językowe

Scena przedstawia tyradę towarzysza Saachowa o nowoczesnym podejściu do instytucji małżeństwa, wyzwoleniu kobiety z kulturowych okowów (choć sam akurat praktykuje podejście bardzo tradycyjne). Swoją mowę podczas otwarcia pałacu ślubów wygłasza w stronę nowożeńców i tłumnie przybyłych gości. Cały wykład składa się z uroczystych frazesów o „дороге вперед к светлому будущему [...] к счастью, любви и согласию”, czyli o drodze do świetlanej przyszłości. Wszystko to odbywa się rzekomo na skutek troski władz o postęp społeczeństwa. Aby zademonstrować i uwiarygodnić swoją postawę, zaprasza do otwarcia pałacu najpiękniejszą z tutejszych kobiet, która reprezentuje nowy los kobiety z gór, po czym na potwierdzenie wyzwolenia tychże kobiet

oznajmia, iż jest „studentką, sportsmenką i komsomołką” oraz „prawdziwą pięknoscią”. Ważne, że niedługo później, przecząc swoim wywodom, zlecił ją – zgodnie z tradycją – porwać i zniewolić. *Студентка, комсомолка, спортсменка* – to wyrażenie, które w języku rosyjskim funkcjonuje obecnie jako związek frazeologiczny i jest stosowany jako humorystyczna charakterystyka wzorowej kobiety. W niniejszej frazie „откроют всем молодоженам нашего района прямую дорогу вперед к светлому будущему, понимаете, к счастью, любви и согласию, понимаете, посредством нашего Дворца бракосочетания” doszukiwać się można podtekstu politycznego. Ideologią komunistycznych bolszewików było właśnie zbudowanie tej „światlanej przyszłości”. w filmie okazuje się, że jest ona tuż obok, gdyż droga do tej przyszłości prowadzi przez drzwi Pałacu Ślubów, czyli tradycyjnie – przez małżeństwo.

Tłumaczenie

Materiał językowy budujący zaprezentowany fragment listy dialogowej nie jest zawyły z punktu translacji. Tłumacz skupił się na przetłumaczeniu kwiecistych replik Saachowa, które w dialogu odgrywają niebagatelną rolę. Widz polskojęzyczny nie powinien mieć problemów z prawidłowym odbiorem tej sceny.

W samym tłumaczeniu można jednak wskazać pewne uchybienia. w tłumaczeniu wypowiedzi „Сегодня у нас радостный, светлый, солнечный праздник” do określenia charakteru uroczystości zostają zastosowane przymiotniki: *wspaniały, słoneczny*. O ile określenie: *wspaniała uroczystość* nie budzi zastrzeżeń, tak przymiotnik: *słoneczna* nie do końca brzmi naturalnie. Tłumacz skupił się na wiernym oddaniu wypowiedzianej repliki, zatracono jednak naturalność wypowiedzi. Wśród widzów polskojęzycznych istnieje tendencja do używania przymiotnika *słoneczny* w kontekście dnia (*słoneczny dzień*), niekoniecznie już przedsięwzięć, jakim jest uroczystość, ceremonia itd. w oryginale przymiotnik *słoneczny* występuje jako synonim kontekstualny. Nazywanie epitetów przez bohatera można odbierać jako próbę wywarcia wrażenia na publiczność jako „wielkiego oratora”. Świadczy o tym również użycie czasownika *олицетворять*, typowego dla stylu wyższego.

Kolejnym defektem, który również można poprawić w celu polepszenia jakości tłumaczenia, jest replika: „Это – студентка, комсомолка, спортсменка, наконец, она просто красавица!”. Sens wypowiedzianego zdania ukrywa się w tym, że przedstawiona dziewczyna odgrywa w swoim życiu wiele ról, jednak mimo wszystko poprzez słowa:

„наконец, она просто красавица”, Saachow podkreśla, że inne role są nieważne, najważniejsze jest to, że jest piękna. Tłumaczenie brzmi: „Jest nią studentka, komsomołka, sportsmenka i w całym, po prostu piękność”. Użycie słowa łączącego: i w *całym* nie jest odpowiednim wyborem, gdyż ponownie zakłócona ono naturalne brzmienie języka polskiego.

Efekt humorystyczny

Komizmu w analizowanej scenie doszukiwać się można w minimum dwóch źródłach. Pierwsze z nich to język, drugie – aluzja bezpośrednia do cudzego utworu. Saachow podczas wygłaszanej mowy chce wypaść jak najbardziej realnie: jako osoba, która troszczy się o przyszły los kobiet zamieszkujących Kaukaz. Swój wywód na temat nadchodzących zmian chce zwieńczyć, zapraszając na scenę Ninę. Używa on czasownika *олицетворять*, na którego wypowiedzeniu przejęzicza się, co może świadczyć o tym, że to dla niego słowo nowe, trudne i zbyt nowoczesne. w kontekście sytuacji, w której Saachow chce pokazać siebie jako człowieka światłego, takie zacięcie się na wypowiedzeniu trudniejszego słowa wzbudza u widzów efekt komiczny. W wersji polskiej tłumacz również nie pominął charakterystycznego potknięcia na tym słowie, pamiętając o zachowaniu komizmu wypowiedzi. Saachow wieńczy swoją wypowiedź przytoczeniem słów aktora estradowego Arkadija Rajkina, który mówił o kobietach, że женщина – друг человека (tłum. kobieta to przyjaciel człowieka). Należy zaznaczyć, że w środowisku polskim ta fraza również jest znana za sprawą polityka Janusza Korwin-Mikkego, który słynie z kontrowersyjnych wypowiedzi na temat kobiet i który użył tego stwierdzenia podczas jednego ze swoich wywiadów. To ciekawe zjawisko, gdyż z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że wśród młodzieży polskiej to właśnie postać polskiego polityka skojarzy się po usłyszeniu wypowiedzianej frazy w fabule filmu.

Nie należy zapominać, że efekt humorystyczny danej sceny opiera się również na absurdzie sytuacji. Jej niedorzeczność polega na tym, że Saachow występuje na uroczystości otwarcia pałacu ślubów, przedstawiając nowoczesny model przyszłości kobiety gór, jednak z drugiej strony, nie zważa na zdanie swojej wybranki i postanawia ją porwać, aby została jego żoną. z perspektywy całej fabuły taka postawa śmieszy widza. Dodatkowo komizm potęguje mieszanie się ról – Saachow z jednej strony dąży, aby pokazać się jako człowiek nowoczesny (styl wysławiania się, podkreślanie nowych ról

kobiecych), a z drugiej strony swoją wypowiedź wieńczy przytoczeniem utworu komika, który wyśmiewa płęć żeńską.

Humor opiera się na absurdalnych sytuacjach, dodatkowo jest wzbogacany o kąśliwe elementy językowe, tj. żartobliwe zestawienie słów czy też intertekstualność w postaci odwołania się do innego utworu. Generalnie każdy z odbiorców niezależnie od kultury jest w stanie zrozumieć humor pochodzący ze scen, czy to oparty na targowaniu się o narzeczoną, używając karty przetargowej stada owiec, czy też powoływanie się na satyryka, aby wzbudzić nutkę humoru. Aby humorystycznie zareagować na przywołaną osobę satyryka, nie potrzeba dodatkowej wiedzy, gdyż sam tytuł utworu (Kobieta – przyjaciel człowieka) miał za zadanie wzbudzać żart.

Należy również zwrócić uwagę na jeden istotny fakt – mianowicie recepcję tej sceny przez widzów współczesnych. W okresie rozpowszechnionego feminizmu i zjawiska gender ta scena może nie bawić, a wywoływać oburzenie wśród polskiej części społeczeństwa (głównie żeńskiej). Podczas analizy dowiedziono, że wydźwięk sceny będzie zrozumiały dla większości widzów bez względu na pochodzenie, i w tej grupie humoru można doszukiwać się jednak elementów zakorzenionych w kulturze, ale nie będą one miały dominującego wpływu na zrozumienie humoru. Dlatego też można pokusić się o stwierdzenie, że jest to humor uniwersalny bądź – jak ujął to Zabalbeascoa – międzynarodowy. Ponadto, jak zauważono, niejednokrotnie prawidłowe zrozumienie sceny jest determinowane własnym doświadczeniem albo elementami analogicznymi obecnymi w obu kulturach. Należy jednak podkreślić, że bez symbolicznego odczytania scen w niektórych wypadkach warstwa językowa opisująca zabawne sytuacje wystarczyłaby, aby móc czerpać rozrywkę z przywołanych sekwencji dialogowych.

Podsumowanie

W przeanalizowanych filmach najliczniejszą grupę stanowił humor kulturowy i złożony. Na wcześniejszym etapie zostało wspomniane, że humor kulturowy jest zjawiskiem trudnym do przetłumaczenia, gdyż zakorzeniony jest w kontekście społecznym, historycznym, politycznym itd. W zbadanym materiale były to sekwencje dialogowe oparte przede wszystkim na stereotypach, dialogu z rodzimymi tradycyjnymi tekstami literackimi i filmowymi. Niejednokrotnie do prawidłowego zrozumienia

humoru w całości (zgodnie z intencjami reżysera) potrzebna jest wiedza polityczno-historyczna. Bezapelacyjnie możemy powiedzieć, że humor L. Gajdaja jest silnie związany z kulturą państwa radzieckiego.

Drugą, równie liczną grupę, stanowi humor złożony. Biorąc pod uwagę audiowizualny charakter materiału, wynik ten jest uzasadniony. Typ humoru składał się zazwyczaj z humoru wizualnego (sytuacje komiczne) oraz kulturowego lub/i językowego. Można przypuszczać, że humor złożony to grupa, która jest najczęściej śmieszna również dla widza wtórnego. Powodem jest obraz, który niejednokrotnie podtrzymywał humor, nawet gdy część werbalna nie do końca w przekładzie bawiła. Należy zaznaczyć, że w tę grupę nie wchodziły sceny, których śmieszność wynikała wyłącznie z mimiki i gestów aktorów. Niemniej jednak są to również istotne znaki składające się na śmieszność obrazu, dlatego za każdym razem były one uwydatniane podczas analizy.

W ramach analizy humoru językowego zwrócono uwagę nie tylko na tworzywo językowe budujące komizm np. gra językowa, kalambury, neologizmy, modyfikacja przysłów, rymy, ale również przeanalizowano język bohaterów poddany określonym zabiegom manipulacji. W pewnych momentach dochodziło do zaburzeń logiki wypowiedzi, niepewności w wyrażaniu myśli, powielania wypowiedzi na wzór osób partyjnych, wszechobecnej nowomowy, dało się wyczuć strach. Te elementy również składały się na humor wyrażony w języku bohaterów.

Ostatnią wydzieloną kategorią, która wymaga dodatkowych komentarzy, jest humor uniwersalny. Według wcześniejszych informacji nie zależy on od znajomości kultury wyjściowej i nie jest oparty na języku, dlatego też możliwość jego zrozumienia przez różne narody jest bardzo możliwa. Do tej kategorii przydzielono sceny i sekwencje dialogowe o zabarwieniu kulturowym, lecz elementy te umieszczono w warstwie implicytnej. Humor w tych scenach ma podwójny wymiar. Jest uniwersalny i zrozumiały dla większości narodów (np. użycie owiec jako środka zapłaty podczas negocjacji, groteskowe odwrócenie ról czy też wymierzanie kary). Reżyser ukrył w uniwersalnych śmiesznych scenach (a dokładniej – w replikach bohaterów) drugie dno, np. wyśmianie systemu sądownictwa w ZSRR. Ten typ komizmu nie do końca będzie czytelny dla widzów wtórnych. Należy również zaznaczyć, że jest to problem pokoleniowy. Młodzi ludzie odczytają uniwersalny humor sceny bez ukrytych znaczeń, jednak osoby, które

miały styczność z absurdami rzeczywistości lat 60. mogą wyczuć np. ironię w wypowiedziach bohaterów. Te sceny, mimo że składają się z humoru czytelnego dla większości odbiorców, jak i mocno kulturowej warstwy implicytnej zostały przydzielone do kategorii uniwersalnej, ponieważ najważniejszym celem komedii jest zapewnienie rozrywki i śmiechu, a można przypuszczać, że wymienione sceny wywołają ten śmiech u potencjalnych odbiorców przekładu. Warto również zaznaczyć, że obrazy, które bawiły widza w latach 60., współcześnie mogą wywoływać urazę i pogardę. Mowa o statusie kobiety i umniejszaniu jej w zaprezentowanych obrazach. Z biegiem czasu zmieniły się obrazy, które wywołują śmiech. Można przypuszczać, że przytoczone sceny, w której poruszany jest los kobiety, mogą wywołać zniesmaczenie, a nie, jak w zamysle reżysera, śmiech publiczności.

3. Komizm postaci. Zabawne trio

Jak już wspomniano w części teoretycznej, jedynym ze sposobów budowania humoru w komediach L. Gajdaja było stworzenie projektu zabawnego trio. Mowa o trójce śmiesznych rzezimieszków, którzy nie tylko mają za zadanie wprowadzać komizm postaci i śmieszyć widzów poprzez swój wygląd zewnętrzny, ubiór, cechy osobowości i ogólne zachowanie, ale pełnią także inną, równie istotną funkcję. L. Gajdaj wykorzystał ich postaci do wyśmiania systemu, któremu podlegało radzieckie społeczeństwo, ukazując jego absurdalność. Buduje to u widzów negatywne i prześmiewcze reakcje nt. komunistycznej propagandy. Ważne jest nie tylko to, z kogo śmiał się L. Gajdaj, chociaż już na podstawie kilku przykładów można stwierdzić, że jego satyra była mocno polityczna, lecz także to, w jaki sposób to robił. Bohaterowie L. Gajdaja często mówią cytatami, propagandowymi sztampami itd. Widza komedii L. Gajdaja bawią nie tylko śmieszne postaci, ale również ich słowa. Śmiejąc się z komicznego trio (choć nie tylko, gdyż postać Saachowa lub chuligana Fiedii także wprowadza komizm postaci), śmiejemy się również z werbalnych sztampów. L. Gajdaj sprawił, że wszystkie propagandowe i partyjne hasła nagle stały się integralną częścią obrazu osób niepoważnych, pijaków, złodziei itd. Ten chwyt miał na celu uczynić z ideologii komunistycznej obiekt satyry.

Niżej przytaczam zaledwie kilka przykładów, które dowodzą powyższym założeniom.

Tabela nr 18

Kod czasowy: 00:23:00 – 00:23:05

Балбес: Между прочим, в соседнем районе жених украл члена партии. [KB]
Bęcwał: Nawiasem mówiąc, w sąsiednim rejonie pan młody porwał członka partii.

Podczas rozmowy krewnych Niny, którzy zastanawiają się nad jej uprowadzeniem dla towarzysza Saachowa, do dialogu wtrąca się Bęcwał, wypowiadając przytoczoną replikę. Jeden z rzezimieszków powyższym stwierdzeniem chce pokazać rozmówcom, że nie ma się czego bać, że porwania są czymś naturalnym. Fraza ma czysto polityczny wydźwięk, który mógłby zostać wychwycony przez cenzurę. Tym razem Frunzik Mykyrtczaian, który planowo miał wypowiedzieć tę frazę – odmówił. Aktor był zdania, że na pewno cenzura tego nie przepuści, gdyż godzi ona w jakość funkcjonowania władzy, dodatkowo bał się, że uniemożliwi mu udział w innych produkcjach filmowych. Scenę uratowała postać Bęcwała, który finalnie wypowiedział to zdanie. Sam Nikulin twierdził, że „Клоуны все можно”, i jak się okazało, tak było i w tym przypadku. Scena nie uległa zmianie. To kolejny dowód na to, że postać o zabarwieniu komicznym, której widz nie traktuje poważnie, jest w stanie przemycić antysystemowe smaczki do filmu.

Kolejny, zaprezentowany poniżej przykład również jest nasycony ideologicznymi elementami, które do filmu może wprowadzić wyłącznie postać komiczna, aby nie zostać złapanym przez cenzurę.

W scenie bierze udział dwóch opryszków tj. Bywalec i Bęcwał. Oboje biorą udział w tajnym zleceniu, mianowicie, rzekomym włamaniu do magazynu. Nagle Bęcwał występuje w roli przestępcy, który zakradł się do chronionego lokalu. Bywalec dla dobrej konspiracji, bije po twarzy swojego kolegę, wykrzykując poniższą replikę. Udaje, że złapał go a gorącym uczynku. Bijąc go, demonstruje przy tym należyty i umotywowany politycznie gniew. Polityczność doktrynerskiego przemówienia Bywalca przykrywa nie tylko sama jego postać, lecz także scena o komicznym charakterze.

Tabela nr 19

Kod czasowy: 1:29:34

Бывалый: У, проклятый! Расхититель социалистической собственности! [OY]

Bywalec: Och ty, przeklęty! Grabieżca własności socjalistycznej!

W tym miejscu warto również dodać, że śmiech przejawia się w różnych formach. W swojej monografii Jewnina wyróżnia cztery rodzaje śmiechu związanego ze zjawiskiem komizmu (w tym postaci). Jest to śmiech: prymitywny, humorystyczny, satyryczny i demaskatorski⁴³⁶. Również gajdajowskie postacie rzezimieszków budzą u widzów różne rodzaje śmiechu. Śmiech prymitywny, czyli śmiech bezmyślny, wolny od wszelakich wniosków, rozważań. Ten rodzaj śmiechu bezapelacyjnie wprowadza radziecka trójka np. podczas sceny, w której wykrzykują nieznane nikomu wymyślone słowa, które rzekomo miały być dialektem kaukaskim. Mowa o wypowiedzi Bęcwała: *Бамбарбия! Керзуды!*. Widz nie wie do końca z czego się śmieje, jednak to robi, bo wypowiedzenie słów przez samą postać opryszka – śmieszny. Brak tutaj refleksji nad sensem tychże słów.

Kolejny rodzaj śmiechu, który obserwujemy, to – satyryczny. Wszystkie powyższe przytoczone repliki aktorów składają się na tę kategorię śmiechu. Śmiech satyryczny w tym przypadku skierowany jest przeciwko systemowi. Ukazuje sprzeczności świata, odnosi się do konkretnej rzeczywistości, wyśmiewając jej absurdy. To śmiech ukierunkowany na postawę prześmiewczą, np. frazy opisujące działalność sądu radzieckiego. Tym samym jest to również śmiech demaskatorski. Śmiech humorystyczny jest przeważnie związany z komizmem sytuacji, gdy widz ogląda na ekranie zabawne losy bohaterów. Ten rodzaj śmiechu również pojawia się w wymienionych komediach.

4. Analiza języka w komediach Gajdaja

Język jest w komediach L. Gajdaja istotnym, ale nie jedynym czynnikiem generującym efekt komiczny. W wielu przypadkach wybrzmiewa on osadzony dopiero w kontekście opisywanej rzeczywistości lub szerszych odniesień kulturowych.

⁴³⁶ B. Dziemidok, *O głównych...*, op. cit., s. 61.

Pod względem gatunkowym filmy L. Gajdaja są komediami, a więc utworami nastawionymi na efekt humorystyczny. Język był jednym z istotnych instrumentów jego budowania. W dalszej analizie główna uwaga poświęcona zostanie zatem warstwie *stricte* językowej, podczas gdy kontekst sytuacyjny będzie uwzględniony tylko ze względu na jego znaczenie dla uwypuklenia efektu komicznego generowanego przez warstwę językową. Warstwa językowa analizowanych scen obejmuje przede wszystkim dialogi bohaterów, a także inne ich wypowiedzi ustne lub tekstowe. w toku analizy zwrócono uwagę nie tyle na ich wymiar werystyczny (leksykalny), lecz przede wszystkim na te wszystkie jego cechy, które tworzą wartość dodaną przekazu językowego: aforystyczność, sentencjonalność, podtekstowość, homonimiczność, ironiczność, aluzyjność czy transpozycyjność, tj. potencjał słowotwórczy, dryf semantyczny czy bifurkację znaczeniową. Na poziomie semiotycznym wykreowana dzięki powyżej wskazanym możliwościom rzeczywistość językowa nabiera szerszych odniesień kulturowych, a jej elementy stają się znakami rozpoznawczymi zjawisk z obszaru kultury oraz rzeczywistości społeczno-politycznej. Język wykorzystywany jest także do dialogu kulturowego, stosując intertekstualne nawiązania do motywów i toposów silnie obecnych w wytworach kultury zarówno rosyjskiej i radzieckiej, jak i obcej.

Przede wszystkim wartość dodana języka przesądza o jego atrakcyjności i efektywności w generowaniu założonego efektu humorystycznego. Twórcze wykorzystanie języka w budowaniu tego rezultatu wynikało nie tylko, a może nie przede wszystkim, z kunsztu artystycznego reżysera czy jego przekonań estetycznych, lecz także z praktycznej potrzeby niwelowania ograniczeń cenzuralnych. Te wymagały raczej języka ezopowego aniżeli mówienia otwartym tekstem, co paradoksalnie mogłoby osłabić efekt komediowy. Twórcze manipulacje językiem, w pozytywnym znaczeniu tego słowa, same w sobie mogą zawierać ładunek komizmu czytelny zwłaszcza dla bardziej wyrobionego odbiorcy.

L. Gajdaj kreatywnie wykorzystywał język do budowania efektu komicznego. Służył on nie tylko charakterystyce bohaterów i ich środowisk czy opisowi świata przedstawionego, a co za tym idzie – rzeczywistości realnej, do której z dużą intensywnością – pomimo ograniczeń narzuconych przez konwencję komedii – nawiązywał, ale także wyrażaniu swojego ironicznego – w granicach wyznaczonych przez cenzurę – stosunku do opisywanej rzeczywistości. Ze względu na ograniczenia

cenzuralne L. Gajdaj posługiwał się językiem w sposób aluzyjny. Wysyłał sygnał kanałem językowym do odbiorcy, iż w istocie przekazu językowego nie należy odczytywać wprost, że jest on „o czymś innym”, jest persyflazem, peryfrazą czy parabolą. Język komedii L. Gajdaja był wbudowany w określone sytuacje, zaaranżowane często w poetyce zwariowanej komedii gagowej, które uwypuklały zamierzony językowy efekt komiczny.

Komizm *stricte* językowy, tj. bazujący przede wszystkim na twórczych manipulacjach językiem, w komediach L. Gajdaja reprezentują w materiale empirycznym sceny z komedii KB eksploatującej topos różnic kulturowych, w tym różnic między tradycyjną, traktowaną jako wsteczna, kulturą Kaukazu, z oficjalną, uznawaną za postępową kulturą państwa radzieckiego. Zderzenie tych dwóch przeciwstawnych sobie w istocie porządków kulturowych – a co za tym idzie – także tożsamościowych postrzega przez pryzmat toposu „pomieszania języków”, czego znakiem jest zadanie „Они совершенно не говорят по-русски. Но все понимают”. (Oni w ogóle nie mówią po rosyjsku, ale wszystko rozumieją). Zamęt językowy jest wykładnikiem zjawiska szerszego zamętu kulturowego. Wrażenie zamętu językowego potęguje stosowanie fraz wymyślonych, co do których znaczenia nie jest nikt pewny (np. „Бакварли! Кузал!”, co miało oznaczać jak widz dowiadyuje się później „smacznego”), czy zabawne przesunięcie – wynikający z nieprzystawalności nowoczesnego świata nauki i tradycyjnego świata przesądów dryft semantyczny łacińskiej sentencji „memento mori”. Musiała ona zostać opacznie odczytana, gdyż nie była znana tym, do których ją skierowano. Wrażenie zamętu językowego i kulturowego potęguje bifurkacja języka bohaterów: na oficjalny i tradycyjny. Dotyczy to między innymi towarzysza Saachowa – „człowieka władzy”, który wypowiada się o małżeństwie językiem oficjalnej nowomowy jako o instytucji nowoczesnego społeczeństwa opartego na partnerstwie i wolności, ale już jako „człowiek klanu” zlecający porwanie Niny (w celu zmuszenia jej do zamążpójścia) i negocjujący warunki małżeństwa przemawia językiem lokalnej tradycji, z którą naprawdę czuje się związany.

Wyrażony poprzez język zamęt kulturowy w KB ma w BR postać kulturowego zagubienia czy też braku kompetencji interkulturowych przeciętnego radzieckiego turysty – Gorbunkowa postrzeganego jako efekt odcięcia radzieckiego społeczeństwa od świata zachodniego oraz kolejne wcielenie rosyjskiej ksenofobii. Kwestia ta jest poprzez

komizm językowy przedstawiona w scenie nagabywania Gorbunkowa przez prostytutkę. Ten ostatni wykazuje całkowitą bezradność wobec słownych zachęt prostytutki mających postać onomatopiecznej zbitki, którą Gorbunkow odczytuje prostodusznie jako prośbę o pomoc. Próbuje ratować sytuację Kozodojew okazuje nieco większe kompetencje językowe, odpowiadając prostytutce tyradą złożoną z ciągu słów rosyjskich i niemieckich, w nadziei, iż ta źle lokuje swoje zamierzenia. Dialog między tymi trzema postaciami sam w sobie jest zabawny. Ale efekt komiczny nie jest tu jedynym celem reżysera. Wykorzystuje on ten stan nieporadności językowej radzieckich turystów za granicą do celów satyrycznych. Służy temu także dowcipnie ogrywane słowo „podarek”, które okazuje się nie tylko wykładnikiem niepewności radzieckich turystów, co zabrać ze sobą na zagraniczną wycieczkę, ale także znakiem odsyłającym do takich negatywnych zjawisk społecznych w ZSRR jak zorganizowany przemysł (jest ono właściwym tematem BR) i alkoholizm. „Podarek” okazuje się bowiem synonimem „wódki” – jedynej rzeczy, o której zwykły radziecki turysta zdolny jest pomyśleć, wyjeżdżając za granicę poza blok radziecki, nie podejrzewając nawet, że wwoz alkoholu do Turcji, która – jak można się domyślać – była celem podróży Gorbunkowa, był bardzo ryzykowny. Bardziej obyty turysta-przemysłowiec myśli w innych kategoriach. Zapytany o podarki odpowiada zwielokrotnionym zaprzeczaniem *Нет, нет, нет, нет!*. W taki lapidarny sposób zaznacza L. Gajdaj poprzez środki językowe różnicę między turystą typowym, który na co dzień myśli o wódce, a zaawansowanym, który wozi za granicę inne – niekoniecznie chwalebne – „podarki”.

W KB odmiennosc i nieprzystawalnosc swiatow, kultur (nowoczesnosci i tradycjonalizmu) wystepuje w jeszcze innej konfiguracji. Tym razem to nie jazyk reprezentuje te przeciwstawnosci, ale je opisuje. Tak jest w przypadku sceny „osadzenia” Saachowa. Nastepuje tu odwrócenie wektorow: to Nina, jako surowa, wyniosle milczaca sędzina postępkow zleceniodawcy swojego porwania, staje po stronie nieznanacej wybaczenia tradycji, z ktorej sama przeciez wyrasta, podczas gdy Saachow, choc nie wydaje sie to ze względu na stylistyke jego wypowiedzi do konca szczerze, deklaruje sie jako zwolennik nowoczesnosci, ktorej wykladnikiem jest wola poddania sie sprawiedliwosci „по нашим советским законам” (wedlug naszego prawa radzieckiego). Przemiewczy stosunek do rzeczywistosci radzieckiej wysnuć mozna z tego kulturowego

i aksjologicznego, noszącej cechy anomii, chaosu w sposób implicytny. w rzeczywistości tej ugruntowany porządek rzeczy praktycznie nie istnieje.

Takie zastosowanie języka opartego na grze znaczeniami, dryfcie semantycznym, bifurkacji, produktywności słowotwórczej, lecz ukierunkowane na wytworzenie wrażenia „pomylenia języków” można zasadnie uznać za alegoryczny wykładnik stanu społeczeństwa radzieckiego, głęboko – pomimo urzędowych zapewnień i zaklęć – podzielonego kulturowo społeczeństwa, w którym w sposób jawny propaguje się oficjalny system wartości, a praktycznie hołduje się wartościom wyniesionym z tradycji tej kultury, w której się jest rzeczywiście zakorzenionym. Oba te porządki opisywane są językami wzajemnie nieprzetłumaczalnymi, co oznacza istnienie w społeczeństwie radzieckim, pomimo oficjalnie deklarowanej jednorodności kulturowej i ideowej, nieprzewycięzalnych różnic kulturowych. Przytoczone wcześniej zdanie: „Они совершенно не говорят по-русски. Но все понимают” nabiera w tym kontekście nowego sensu: każdy mówi w innym języku, ale wszyscy rozumieją, że trzeba mówić po rosyjsku, bo tak będzie praktyczniej. W ten sposób oficjalnie była jedność, a w rzeczywistości społeczeństwo radzieckie było kulturowo zróżnicowane, co nie było czymś złym. Złe było to, że starano się tę rzeczywistość zakłamywać.

Do kwestii związanych z radziecką rzeczywistością odnieść się mógł L. Gajdaj tylko w sposób aluzyjny. Nie było możliwe użycie języka w tej funkcji, gdyby ograniczyć się tylko do jego warstwy leksykalnej. Dlatego też reżyser stosuje gry słowne i przesunięcia znaczeń. Wyraz *woluntaryzm*, jaki pada w jednej ze scen osadzony został dlatego w kontekście politycznym (pod takim zarzutem został ze stanowiska przywódcy KPZR zwolniony N. Chruszczow) i wybrzmiewa jako „słowo wytrych”, znak zagrożenia dla wszystkich, którym władza mogła pod zmyślnym pretekstem zaszkodzić. To także znak rozpoznawczy lęku przed władzą, w jakim permanentnie utrzymywany był każdy człowiek ZSRR. Dlatego też wypowiedziana w tej samej scenie kwestia przez Dżabraiła: „В моем доме – не выражаться” (tłum. Proszę się w moim domu nie wyrażać!) nie jest tylko niezobowiązującą grą słów, ale w aluzyjny sposób wyrażone pragnienie posiadania swojego kawałka miejsca na świecie, do której władza czy – szerzej – polityka nie ma dostępu. Słowo „woluntaryzm” wybrzmiewa więc jako swoiste polityczne przekleństwo, a zarazem *memento* dla obywatela, że może w sposób niezawiniony narazić się władzy, która postąpi z nim jak z N. Chruszczowem.

W aluzyjny sposób odnosił się także L. Gajdaj do różnych aspektów radzieckiej rzeczywistości, kwestii politycznych, obyczajowych, zakorzenionych głębiej w kulturze rosyjskiej (np. silny w mentalności rosyjskiej antyokcydentalizm), stereotypów postrzegania innych, tzw. moralności socjalistycznej, skuteczności w kształtowaniu słusznych wzorców osobowych i zwalczaniu niepożądanych. Wehikułem satyrycznego przekazu w tym zakresie jest stylizacja języka bohaterów na język nowomowy, przez co stają się oni ich swoistą personifikacją. Administratorka z BR z powodu takiego zastosowania języka jest figurą zarówno opresywnej władzy posługujących się wobec obywateli językiem nowomowy, jak i ugruntowanego w kulturze rosyjskiej antyokcydentalizmu, w tym także będącego pokłosiem zimnowojennej rywalizacji między USA a ZSRR, antyamerykanizmu. Język Administratorki odzwierciedla zarówno jej rozumienie władzy oraz rolę obywateli w społeczeństwie, jak jej nieznoszące sprzeciwu przekonania, iż Zachód jest nośnikiem zła i zepsucia, a wszystko, co najlepsze, obywatelowi może zapewnić rodzima władza, którą w bloku ona w sposób niepodzielny sprawuje. Polemiczna werwa obywateli wobec tyrad Administratorki jest wyrazem słabnięcia siły perswazyjnej władzy, która jednak nie rezygnuje z własnych przekonań i charakterystycznego dla niej języka nowomowy.

Krzywym odbiciem tej ostatniej jest język chuligana Fiedi z OY, który z upodobaniem, ale także finezją odwraca w niej znaczenia i przesuwając akcenty tak, aby wykazać, iż nie jest on w istocie – co mu władza przypisuje – żadnym społecznym wyrzutkiem wymagającym resocjalizacji. Temu służą np. intertekstualne odniesienia „Kodeksu moralnego budowniczego komunizmu” czy przeinaczenie przysłowia wymierzonego w ZSRR w leni i obiboków: Кто не работает, тот не ест [„Kto nie pracuje, ten nie je”] w korzystne dla niego: „Кто не работает – тот ест” („Kto nie pracuje ten je”). Także i w tym przypadku komizm językowy nie jest celem samym w sobie, ale włączony został w szerszy zamiar satyrycznego ukazania negatywnych zjawisk społecznych w rzeczywistości radzieckiej, kamuflowanych konsekwentnie piętnowaną przez L. Gajdaję nowomową.

Generalnie rzecz biorąc, L. Gajdaj w swoich komediach wykorzystywał język do budowania efektu komicznego i włączał go w służbę satyry społecznej, politycznej i kulturowej w sposób różnorodny i urozmaicony. z dużą biegłością dyskutował komiczny potencjał gier słownych, homonimii wyrazów, dryfu semantycznego itp., ale

umieszczał go w różnych kontekstach kulturowych i sytuacyjnych, budując w ten sposób na bazie języka bardziej skomplikowane konstrukcje komiczne. Język pełni w nim zarówno rolę narzędzia komunikacji między bohaterami, opisu radzieckiej rzeczywistości kulturowej i bieżącej, jak i jest inherentnym jej składnikiem. Język filmów L. Gajdaja to krzywe zwierciadło, w którym odbijała się tożsamość kulturowa społeczeństwa radzieckiego, ściślej – kłopoty z nią, jego mentalność czy aksjologia, a nawet – choć było to ryzykowne ze względów cenzuralnych – realia polityczne.

Język ten wykorzystany w służbie satyry odsłaniał jego prawdziwe oblicze, wydobywał spod maski powszechnego zakłamania. Lekkość formy filmów L. Gajdaja nie wykluczała więc poważnego przesłania, których – częściej mimowolnymi niż świadomymi – nośnikami były postacie „wesołych rzezimieszków”. Z poważnymi treściami łatwiej się bowiem przebić, gdy wypowiada je nie mędrzec, lecz błazen. Tę właśnie strategię L. Gajdaj w swoich filmach konsekwentnie stosował.

5. Efekt humorystyczny w wersji polskiej

Biorąc pod uwagę wielką popularność komedii L. Gajdaja w ZSRR, można bez ryzyka błędu przyjąć, iż reżyser znał oczekiwania swoich potencjalnych odbiorców i powyżej zarysowane środki budowy efektu komediowego stosował świadomie, w przekonaniu, iż ze swoim przekazem niezawodnie do nich trafi. Pewności takiej nie może być w przypadku odbiorcy wtórnego, tj. polskiego widza. Musi on uzyskać dodatkowe narzędzia trafego odbioru przekazu pierwotnego. W pierwszej kolejności jest to tłumaczenie listy dialogowej. Translację wspomaga także mechanizm asocjacji kulturowych, bazujący na podobieństwie kultur narodowych oraz doświadczeniach życiowych, pozwalający odbiorcy wtórnemu rozpoznać realia świata przedstawionego i uznać je za podobne do tych, w których sam żyje lub żył w przeszłości, którą pamięta. Źródłem asocjacji mogą być także sytuacje czy problemy poruszone w przekazie pierwotnym, zbieżne lub podobne do tych, które odbiorca wtórny zna z rodzimych utworów kinowych. Synergiczny zbieg wskazanych czynników stworzyć może optymalne przesłanki, by przekaz pierwotny dotarł do odbiorcy wtórnego, tj. aby trafnie odebrał on zamierzony przez nadawcę pierwotnego efekt komiczny.

Warunki prawidłowego odbioru przez polskiego widza zawartego w przekazie pierwotnym efektu komediowego w warstwie językowej nie zawsze zostały w analizowanym materiale empirycznym spełnione na skutek wielu niedociągnięć w tłumaczeniu list dialogowych. Pewnego rodzaju obiektywne ograniczenie w tym zakresie tworzy sposób eksponowania tłumaczonych kwestii – czytanie list dialogowych przez lektora z „opóźnieniem”. Teksty dialogów są niekiedy zbyt długie, aby bez uszczerbku dla śledzenia akcji utworu przez widza tłumaczyć je w pełni. Tłumacz z konieczności więc musi się ograniczyć do oddania sensu wypowiedzi postaci, a pewne kwestie jako nieistotne dla jasności i adekwatności przekazu pominać. Ważne jest, aby starał się uzyskać ekwiwalent językowy bliski oryginalnemu i unikał pokusy uproszczeń. Wpływają one niewątpliwie negatywnie na adekwatność przekazu, a tym samym na odbiór efektu komediowego zawartego w przekazie pierwotnym przez odbiorcę wtórnego. Przy takim podejściu pominięte zostają warstwa idiomatyczna, efekty oparte na homonimii czy dryfie semantycznym oraz – uznane za nieprzetłumaczalne – neologizmy. Większość zamysłu nadawcy pierwotnego ulega w ten sposób anihilacji i nie dociera do odbiorcy wtórnego, który zdany jest na odbiór przekazu pierwotnego tylko poprzez tłumaczenie listy dialogowej i nie posiada innych kompetencji, by go odebrać, np. znajomość języka oryginału, a takich wśród widzów kinowych jest zapewne zdecydowana większość. Tytułem przykładu warto przywołać scenę z BR nagabywania Gorbunkowa przez prostytutkę (BR, kod czasowy: 00:11:38 – 00:12:13). Z uwagi na to, że tłumacz nie poradził sobie z finezją kwestii oryginalnych, do polskiego widza – o ile nie zna języka rosyjskiego – dociera praktycznie tylko warstwa informacyjna, tj. to, co niezbędne do zrozumienia tego, co w scenie tej się dzieje. Śmieszące w oryginale zbitki słowne wypowiedane przez prostytutkę do zdezorientowanego Gorbunkowa oraz brawurowe konstrukcje frazeologiczne próbującego ratować go z opresji Kozodojewa w polskim tłumaczeniu zostały albo w ogóle pominięte, albo przetłumaczone w sposób dosłowny, wskutek czego są nieśmieszne dla polskiego odbiorcy. Nieporadność, bądź tylko brak staranności tłumacza, prowadzi do tego, że nie wybrzmiewa też ironiczno-prześmiewczy wydźwięk zastosowanych rosyjskich idiomów, jak w OY (OY, kod czasowy 00:14:00 – 00:19:54), gdzie czasownik *быхmemь* (żargonowe „opowiadać głupoty”) przetłumaczono na „resocjalizować”. Formalnie wszystko się zgadza: „resocjalizacja” w ZSRR mogła być odbierana jako „opowiadanie głupot”, ale uleciała

finezja zamysłu oryginalnego, polegająca na tym, aby wykpić resocjalizację, ale tak, aby jej nazwa w dialogu nie padła. Podsumowując, resocjalizacja w ZSRR to przede wszystkim spełnienie obowiązku przez osobę, do której trafia taki osobnik, jak np. Fiedia, co w praktyce znaczy słowną reedukację. Bazuje ona na wypowiedzeniu zbitych fraz, niemających mocy docierania do „zepsutego” umysłu chuligana i tym bardziej możliwości skierować go na „prawidłową drogę” życia.

Przytoczone przypadki nie są bynajmniej w przeanalizowanym materiale empirycznym odosobnione. Pokazują one, jak istotna jest rola tłumaczenia w trafnym odbiorze przez odbiorcę wtórnego efektu humorystycznego zawartego w przekazie pierwotnym. Tłumacz nie może więc ograniczać się tylko (a taka praktyka w przeanalizowanym materiale przeważa) do oddania werystycznej, leksykalnej warstwy języka, ale starać się też uwzględnić w jego warstwę semantyczną, semiotyczną i idiomatyczną. Przejawia się w ten sposób swego rodzaju nonszalancja tłumaczy list dialogowych do materii językowej oryginału. Efektem tego są dosłowne tłumaczenia fraz w przekazie pierwotnym celowo zniekształconych, np. KB, kod czasowy: 1:03:07 – 1:03:17, w której tłumacz ogranicza się – lekceważąc intencje twórcy – do dosłownego przetłumaczenia łacińskiej sentencji „memento mori”, choć w oryginale jest ona celowo zniekształcona. Wypowiada je bowiem fałszywy lekarz, który markuje uczoność, ale w istocie grozi tym, do których ją wypowiada. Ci jednak dokładnie odczytują jego intencje, rozumieją bowiem, że jeżeli „nie będą spokojnie leżeli”, to „momentalnie” trafią „do morza”. Parodystyczny zamiar reżysera w polskim przekazie nie wybrzmiał w wyniku dosłownego przytoczenia sentencji łacińskiej, która w istocie w przywołanej scenie nie padła. Nie zafunkcjonował także zamysł aluzyjny, na który – jako na jedną z zasad konstruowania komizmu słownego w komediach L. Gajdaja – każdy tłumacz ścieżki dialogowej powinien być zawsze wyczulony i gotowy sprostać wyzwaniu, jakie stąd wynika. w ten sposób do polskiego odbiorcy nie dotarł przekaz o niskich kompetencjach interkulturowych Rosjan, którzy nie rozpoznają najbardziej oczywistych fraz z kultury ludzkiej. Fałszywy lekarz „miał prawo” przeinaczyć frazę „memento mori”, ale kompetentny kulturowo – zgodnie z oficjalnym przekazem – jego rozmówca nie powinien tego przeoczyć. Gdyby tak się stało cały dialog musiałby się potoczyć inaczej. Polskie tłumaczenie, w którym przytoczona sentencja została użyta prawidłowo, cały ten zamysł burzy i wprowadza dodatkowo odbiorcę wtórnego w błąd, że

„zaawansowane” słownictwo było w potocznym obiegu w społeczeństwie radzieckim czymś powszechnym i oczywistym.

O pewnych niedokładnościach wpływających na prawidłowy odbiór efektu komediowego na poziomie językowym przez polskiego widza można mówić także przy tłumaczeniu innych stałych elementów kultury ogólnej, którą są przysłowia. W OY (OY, kod czasowy 00:14:00 – 00:19:54) tłumacz przetłumaczył w duchu oryginału dwa przysłowia, których w pełni ekwiwalentne odpowiedniki występują w polszczyźnie. Rezygnacja z ekwiwalentnych polskich wersji przywołanych przysłów osłabia ironiczny wydźwięk oryginału. Polski widz, stykając się w tłumaczeniu z frazami, które znane są mu z własnej kultury, łatwiej będzie mógł zauważyć, iż treść tych przysłów w kontekście sytuacji ma znaczenie odwrócone, a więc zachowania ludzi w tych sytuacjach nie są ukazane afirmatywnie, lecz satyrycznie.

O istotnych niedociągnięciach tłumaczenia można mówić także w przypadku sceny z OY (OY, kod czasowy 1:00:53 – 1:01:59), w którym pada słowo „kulturka”, będącym intertekstualnym nawiązaniem do powieści Ilf i Pietrowa *Золотой телёнок* (*Złote cielę*). W pierwowzorze, co w tłumaczeniu nie zostało uchwycone albo przynajmniej w pełni oddane, słowo to funkcjonowało jako znak kulturowy ludzi należących do świata „małego” (o odróżnieniu od świata „dużego” – dobra i wielkiej idei), skupiających się na własnych sprawach i myślących głównie o przetrwaniu. U L. Gajdaja słowo to odnosi się do zwyczaju wieszania dywanów na ścianach przez mieszkańców wsi przenoszących się do nowych mieszkań w mieście. Były to wytwory użytkowe, niespełniające kryteriów sztuki wysokiej, aczkolwiek funkcjonujące jako wskaźnik kulturalnych aspiracji zwykłych obywateli, by dekorować mieszkania. w tłumaczeniu nie wybrzmiewa rudymetarny przekaz, a wskutek nietrafnego tłumaczenia został zniekształcony komunikat o upodobaniu zwykłych ludzi do zdobienia ścian mieszkań dywanami. Aby zachować melodykę dialogu, tłumacz dosłownie powtórzył w tłumaczeniu *умыкатурка* nieistniejące w języku polskim (obecnie można to odnieść do „struktury” tynkowej), dla którego wzorcem zapewne było słowo „sztukateria”, a więc pełniące funkcję elementu rytmizującego wypowiedzi, a dywany nazwał „makatkami”. Chociaż więc udało się tłumaczowi zachować specyficzną melodykę dialogu rytmizowanego przez wypowiedzi sprzedawców bazarowych, (więc efekt komiczny na poziomie *stricte* językowym), to efekt na poziomie odniesień

kulturowych uznać należy za chyby, a nawet zafalszowany. w trosce bowiem o wspomnianą melodykę wytwory „kulturki” zostały wbrew ironii przekazu pierwotnego nazwane „dziełami sztuki”. Nieuważny odbiorca mógł odebrać komunikat, iż mieszkania radzieckie istotnie – bez żadnej ironii – dekorowano dziełami sztuki (taki skutek zakładać można ze względu na przetłumaczenie frazy „Налетай, торопись, покупай живопись” jako „Wyciągnij z tego nauki i kupuj dzieła sztuki!”; w istocie przecież w wersji oryginalnej chodzi o wytwory „kulturki”, konotacje „dzieła sztuki” są zupełnie inne). Tymczasem reżyser, nawiązując do pierwowzoru powieści Ilfa i Pietrowa, kategoryzował wieszających dywany na ścianach jako ludzi „małego świata”. W ten sposób nietrafne tłumaczenie prowadziło nie tyle do unieważnienia efektu, ale przynajmniej jego zafalszowania: widz śmiał się nie z tego, co zamierzył reżyser, ale z tego, co wynikało z niedokładnego tłumaczenia. Mógł na przykład zareagować śmiechem, iż autor filmu chce go przekonać, iż w mieszkaniach radzieckich powszechnie wieszano dzieła sztuki. Nadawca pierwotny nie miał takiej intencji.

Innym przykładem braku respektu dla semantyki było stosowanie w tłumaczeniach wbrew realiom formy „Pani/ Pan”, choć w oryginale wyraźnie słychać formę „wy”. Frazę np. „Вам предоставлена отдельная квартира, там гуляйте” zamiast przełożyć „Otrzymaliście osobne mieszkanie, więc w nim niech [pies] biega”), tłumaczy: „Ma Pan samodzielne mieszkanie, to tam sobie biegajcie”. Łatwo uchwytne jest dysonans gramatyczny między wersją oryginalną a tłumaczoną, ale nie to jest najważniejsze. Zwraca przede wszystkim uwagę różnica między uprzejmością, przynajmniej formalną, polskiej wersji, a arogancją wypowiadającej te słowa Administratorki. Ostatecznie więc polski odbiorca, bazując wyłącznie na tłumaczeniu, nie widzi w tej wypowiedzi niczego komicznego. Unieważniony zostaje przede wszystkim satyryczny zamysł reżysera, który starał się w ten sposób zwrócić uwagę na problem dystansu władzy od obywatela pomimo oficjalnie deklarowanego podmiotowego traktowania społeczeństwa.

Ten przypadek bowiem to nie tylko kwestia leksyki, lecz także powszechnej w ZSRR praktyki społecznej, a więc semantyki, wartości znaczeniowej, a nie leksykalnej. Forma „wy” była nie tylko powszechną formą zwracania się władzy do obywateli, która przeniknęła także do relacji między obywatelami, była wyznacznikiem dystansu władzy do obywatela, swoistą formą odpersonalizowania go. Lekceważenie tego może prowadzić do skutku niezamierzonego przez nadawcę pierwotnego. Polskiego

widza śmieszyć może to, że bohaterowie radzieckiej komedii zwracają się do siebie w wersji polskiej inaczej, niż słyszą to w wersji oryginalnej. Ten efekt jest już całkowicie oderwany od treści komunikatu pierwotnego, a więc w żaden sposób nie odzwierciedla intencji reżysera. Ten przeciwnie, stosując konsekwentnie formę „wy”, manifestował swój prześmiewczy stosunek do tej praktyki.

Niedociągnięcia tłumaczy sprawiają zatem, iż często zawarty w przekazie pierwotnym efekt komiczny do widza polskiego dociera szczątkowo lub nie dociera wcale. Zatraca się w ten sposób istota komedii – jest ona, przynajmniej w warstwie językowej, dla widza nieśmieszna. Dotyczy to w szczególności widzów niemających zbyt dużej orientacji w realiach radzieckiej rzeczywistości ani posiadających wiedzy czy doświadczenia z czasów, w których komedie L. Gajdaja powstały. Problem wydaje się być pokoleniowy. O ile odbiorca w starszym wieku trafnie będzie odczytywał, pomimo błędów i niedociągnięć tłumaczenia, zamysł ich twórcy, o tyle młodsze pokolenia niepamiętające tamtych czasów mogą mieć z tym kłopoty. Atrakcyjność jego komedii może być zatem podtrzymana, jeżeli z większą starannością traktować się będzie tłumaczenie ich warstwy językowej.

W analizowanym materiale empirycznym występują przypadki komizmu językowego, zupełnie nieczytelnego dla przeciętnego polskiego widza, nawet jeżeli tłumacz stanął na wysokości zadania. Chodzi tu przede wszystkim o wspomnianą już w innym kontekście scenę wizji sennej, w której Lolik – urągając swojemu Szefowi – wypowiada frazę: „Шоб” ты сдох, „шоб” я видел тебя в гробу "у" белых тапках. Чтоб ты жил на одну зарплату!”. Zawarty w niej motyw „białych kapci”, silnie osadzony w rosyjskiej kulturze funeralnej i wprowadzony do obiegu świeckiego przez Anisferowa, w ogóle nie funkcjonuje w polskim obiegu językowym. Dla przeciętnego polskiego odbiorcy, niezbyt kompetentnego w kulturze rosyjskiej, symbolika „białych kapci” jest zatem zupełnie nieczytelna i nie może tym samym wzbudzić u niego śmiechu.

Pewnym wsparciem dla tłumaczenia jako instrumentu prawidłowego odbioru przez polskiego widza efektu humorystycznego zawartego w przekazie pierwotnym mógł być mechanizm skojarzeń asocjacyjnych, tak z własnym doświadczeniem życiowym, jak sytuacjami, które spotykał w rodzimej twórczości. Zamysł komiczny oryginału mógł zostać wtedy odebrany trafnie pomimo niedostatków tłumaczenia. Do polskiego widza ze względu na te niedostatki, nie w pełni mógł docierać usytuowany w warstwie

językowej efekt komediowy wynikający z perypetii zagranicznych turystów przedstawionych w GB, ale trapiące ich problemy, jakie „podarki” ze sobą zabrać, czy co najkorzystniej przywieźć, polskiemu widzowi znane były z autopsji⁴³⁷. Same więc figury Gorbunkowa i Kozodojewa poprzez asocjacje z ich polskimi odpowiednikami mogą u polskiego widza rozbudzać rozbawienia, nawet pomimo tego, że nie w pełni został przez niego efekt komediowy zakodowany w warstwie językowej oryginału. Należy zaznaczyć, że do tych asocjacji sięgną tylko ci widzowie, którzy są zaznajomieni z polskimi produkcjami, i co ważne, coraz mniej wśród nich jest osób z młodszego pokolenia.

Przywoływana już wcześniej figura Administratorki BR może wzbudzać rozbawienie nie tylko ze względu na jej arogancji język, będący znakiem języka władzy czy ksenofobiczną retorykę, ale także ze względu na asocjacje z bohaterem serialu S. Barei. On także rości sobie na podstawie upoważnień i zachęt płynących z góry (uosabia te siły postać Towarzysza Winnickiego) prawo do sprawowania rządów nad lokatorami i narzucania im swoich blankietowych rozporządzeń. Postać Administratorki może więc być źródłem komizmu przez sam fakt swojego działania, nie tylko za sprawą języka, jakim się posługuje, nie zawsze trafnie – jak nadmieniano – odzwierciedlanego w tłumaczeniu. w polemizujących z nią Gorbunkowa i innych mieszkańców bloku polski widz dostrzega również podobieństwo do społeczności bloku przy Alternatywy 4, która także kontestowała zarządzenia gospodarza i starała się je omijać, ale ostatecznie – zastraszana bądź korumpowana – uznawała jego władzę. Ten pozatekstowy czynnik można zatem uznać za czynnik uwypuklający komizm językowy bądź jako czynnik autonomicznie, bez pośrednictwa języka, generujący u polskiego widza efekt komiczny, pośrednio jednak tylko nawiązujący do zamiaru zakodowanego w oryginale.

⁴³⁷ Sytuacje takie nie były obce także polskiemu widzowi z rodzimych komedii. Rozczulającego w swej nieporadności Gorbunkowa jako turystę widzieli w komedii S. Barei „Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz”. Wysłany do Paryża służbowo, grany przez Krzysztofa Kowalewskiego, dyrektor Krzakoski przeżywa nadto podobne jak Gorbunkow perypetie z napotkaną na ulicy prostytutką. Zbieżność jest w tym wypadku nawet na poziomie sytuacyjnym. z kolei wydelegowany do Budapesztu dyrektor Karwowski, postawiony w sytuacji przymusowej po utracie suweniru wieszonoego do węgierskiego partnera, wciągnięty zostaje w dylematy polskiego turysty-przemytnika oraz znajduje się w groteskowym położeniu kogoś, kto jako Polak chce coś kupić w Budapeszcie, a miejscowi się dziwią, że jako Polak chce kupić, a nie sprzedać i spotyka się z zarzutami, że „niezbyt dobrze mówi po polsku”. Polski turysta w Budapeszcie swoją pewnością siebie przypomina Kozodojewa z BR, zaprzeczającego kompulsywnie, że nie zabrał ze sobą w podróż zagraniczną żadnych podarków.

Ogólnie rzecz biorąc, komizm językowy utworów L. Gajdaja wbrew założonej na wstępie tezy nie w pełni mógł być odbierany przez polskiego widza, jako odbiorcy wtórny. Pomijając w niniejszym opracowaniu, ograniczenia wynikające z braku kompetencji językowych (kulturowych) u polskiego odbiorcy, główną w tym zakresie przeszkodę należy upatrywać w niedoskonałościach tłumaczenia list dialogowych analizowanych komedii. Wynikały one bądź z niedostatecznych kompetencji tłumaczy bądź nonszalanckiego ich podejścia do materii tekstowej. Często ich słabością były – częściowo tylko usprawiedliwione ograniczeniami technicznymi czy edytorskimi – uproszczenia, w których zagubieniu ulegała „wartość dodana” języka. W efekcie zawarty w przekazie pierwotnym efekt komiczny do polskiego widza docierał w ograniczonym zakresie. w niewielkim stopniu na przeszkodzie stała obiektywna nieprzetłumaczalność fraz oryginału w taki sposób, jak w przypadku motywu „białych kapci”, aby w języku polskim zachował on walor komiczności. Czynnikiem wspierającym trafność odczytania intencji autora oryginału mogły być asocjacje polskiego widza ze znaną sobie rzeczywistością, z rzeczywistością komedii L. Gajdaja.

6. Odbiorca projektowany przez tłumacza (kilka wniosków z analizy)

Odbiorcy filmów stanowią zróżnicowaną grupę (wiekowo, zawodowo, płciowo itd.), dlatego bez przeprowadzenia badań ankietowych na konkretnych grupach fokusowych trudno wywnioskować, które elementy humorystyczne będą zrozumiane i w jakim stopniu. Jednak dokonana analiza oryginału i przekładu poszczególnych scen i sekwencji dialogowych poniekąd pozwala na zbudowanie obrazu potencjalnego odbiorcy. Warto zastanowić się zatem, jakimi cechami powinien dysponować potencjalny odbiorca przekładu. Jako punkt odniesienia przyjęto stworzenie obrazu odbiorców oryginału.

Odbiorca oryginału analizowanych komedii L. Gajdaja orientuje się w tekstach rodzimej kultury, gdyż dialogi bohaterów są przesycone aluzyjnością. Również warstwa wizualna niejednokrotnie odsyła do innych bohaterów filmowych z kina zagranicznego, np. obraz rudowłosej prostytutki w Stambule to aluzja do bohaterki Sofii Loren z filmu „Małżeństwo po włosku”. Stąd nasuwa się wniosek, że kino L. Gajdaja było pełne odniesień zarówno do rodzimej, jak i zagranicznej sztuki filmowej. Aby zatem w pełni wychwycić i zrozumieć przesłanie filmu, widz rosyjski orientuje się w popularnych

dzielach filmowych. Plusem jest fakt, że w filmie informacja przekazywana jest różnymi kanałami komunikacji, dzięki czemu odbiorca ma ułatwione zadanie odszyfrowania gier intertekstualnych, które odsyłają do spuścizny europejskiej. Aluzja do Sofii Loren wybrzmiewa również w warstwie werbalnej, ale w innej scenie, jednak widz jest w stanie, mając wiedzę z wspomnianego już francusko-włoskiego filmu, prawidłowo odczytać sceny na poziomie kognitywnym. Ponadto odbiorcy oryginału znają ważne wydarzenia historyczne za czasów w ZSRR, które wywarły ogromny wpływ na system rządzący i ogólnie rozumianą politykę. Mówiąc o kwestiach politycznych, odbiorca oryginału orientuje się w nastrojach społecznych, które dominowały w latach 60. i 70. XX wieku w ZSRR. Dzięki znajomości sytuacji polityczno-społecznej i absurdów rzeczywistości potrafi dostrzec humorystyczne repliki nawiązujące do realiów ZSRR i bohaterów –metaforycznych obrazów np. władzy. Poprzez nałożone bohaterom maski reżyser mógł pozwolić sobie na wyśmianie postaw rządzących. Widz oryginału posiada również kompetencje kulturowe (np. znajomość haseł partyjnych, hasła zamieszczane w gazetach w celach propagandowych), gdyż bohaterowie L. Gajdaja niejednokrotnie w celach humorystycznych przemawiają tymi hasłami. Kolejną istotną sprawą jest dostrzeżenie humorystycznych odniesień do stereotypowych obrazów radzieckich postaw społecznych.

Projektowany przez tłumacza potencjalny odbiorca jest tym podmiotem, dla którego tłumaczy się dzieło. w procesie tłumaczenia należy wziąć pod uwagę predyspozycje potencjalnego odbiorcy do zrozumienia filmu. w filmie tłumacz nie ma możliwości opatrzenia przypisem elementów, które mogłyby sprawić trudność w odbiorze. w wyniku tego widz staje przed koniecznością samodzielnego rozpoznania „tych” elementów i połączenia ich z odpowiednim tekstem kultury. Odbiór i interpretacja dialogów nacechowanych kulturowo wymaga wiedzy uprzedniej, której zagraniczny odbiorca może nie posiadać, co musi zostać uwzględnione przez tłumacza. Ważną rolę odgrywa również świadomość tłumacza o różnym stopniu akceptowania obcości przez odbiorcę, a także, jak już wspomniano, kwestia ograniczeń kulturowych⁴³⁸. Cechą odróżniającą odbiorcę oryginału i przekładu będzie w pierwszej kolejności jego wiedza uprzednia (światowa i kulturowa). Można powiedzieć, że ta wiedza jest bazą, na której

⁴³⁸ R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 23.

buduje się konstrukcję z informacji zawartych w utworze⁴³⁹. Wiedza i doświadczenie, które posiada potencjalny odbiorca przekładu, pomaga odnaleźć, odszyfrować i zrozumieć zwarte w filmie konotacje, czyli osobnicze i specyficzne dla innej kultury znaki rozumienia i konceptualizacji danej rzeczywistości⁴⁴⁰.

Rozpoznanie i zrozumienie elementów humorystycznych przez odbiorcę przekładu będzie wymagało pewnego wysiłku poznawczego. Należy wziąć pod uwagę okres, w którym powstały komedie, a także ówczesną sytuację społeczno-polityczną. Można przyjąć, że w obu krajach (Rosji i Polsce) funkcjonował podobny kontekst odbioru. w Polsce widzowie mieli do czynienia z twórczością np. S. Barei, który analogicznie do L. Gajdaja pokazywał absurdalną rzeczywistość czasów PRL. Poruszali oni podobną tematykę, wyśmiewali się z niedorzeczności systemowych, co daje punkt odniesienia do zrozumienia humoru L. Gajdaja przez Polaków. Polski odbiorca, który żył w latach PRL bądź znał dobrze z opowieści te czasy, może dostrzec niektóre humorystyczne elementy. Dodatkowo, potencjalny odbiorca z założenia odczytuje stereotypy zakorzenione w kulturze rosyjskiej, gdyż podobne obrazy funkcjonują również w świadomości polskiej, i jest zaznajomiony z tym, że są to obrazy zazwyczaj prześmiewcze. w większości przypadków L. Gajdaj stosuje humor złożony, implikowany obrazem. Kompetencje językowe modelowego odbiorcy przekładu są ważne, jednak na poziomie dostrzeżenia różnic stylizacji językowej realizującej się poprzez użycie np. partyjnej nowomowy. Odbiorca przekładu dla prawidłowego odbioru powinien rozróżniać słownictwo języka potocznego od oficjalnego, gdyż często na tej opozycji budowany jest komizm.

Pokolenie – to kolejna bardzo istotna kwestia, na którą trzeba zwrócić uwagę, analizując recepcję humoru komedii L. Gajdaja. Język oryginału jest ten sam, jednak język przekładu, jak również wartości, obraz rzeczywistości, podejście do różnych tematów, same tematy tabu, rola mężczyzn i kobiet w świecie itd. ulegają zmianom. Jak dowiedziono podczas analizy, wybrane sceny, które dawniej mogły wydawać się dla polskich widzów śmieszne, aktualnie mogą wzbudzać niechęć i pogardę.

⁴³⁹ Ibidem, s. 29.

⁴⁴⁰ K. Mosiołek-Kłosińska, *Konotacja znaczeniowa a przekład*, [w:] *Tłumaczenie. Rzemiesło. Sztuka*, red. J. Snopek, Węgierski Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 77.

Na podstawie powyższych cech możemy wyobrazić sobie, w jaki sposób tłumacz zarysował sobie odbiorcę przekładu. Po pierwsze, zakładał, że polski odbiorca na podstawie własnego doświadczenia, wrażliwości, rozeznania w sytuacji społeczno-politycznej ZSRR, punktów stykowych w rzeczywistości ZSRR i PRL jest w stanie dostrzec różnorodne odniesienia do ówczesnych czasów. Ponadto, przypuszczał, że u polskiego widza wystąpią asocjacje, skojarzenia itd. do rodzimej kinematografii z podobnego okresu. Prawdopodobnie tłumacz zakładał, że takie punkty stykowe będą dostrzeżone przez modelowego odbiorcę przekładu, dzięki czemu intencja twórcy nie rozminie się z reakcją odbiorców przekładu. z dużą dozą prawdopodobieństwa można sądzić, że powyższy obraz potencjalnego odbiorcy przekładu jest przypisany starszemu pokoleniu, bądź kinomanom kina radzieckiego lat. 60. Dla młodszego pokolenia gajdajowski humor mógłby zostać nie zrozumiały. L. Gajdaj był uważany za doskonałego obserwatora rzeczywistości i to właśnie wyniki tych obserwacji były źródłem humoru w jego filmach. Tę głęboko ukrytą prawdę często zestawiał z humorystyczną warstwą wizualną, dzięki czemu miała ona potężną wartość. Z założenia tłumacz miał świadomość specyfiki humoru L. Gajdaja, dlatego mógł zbudować potencjalny obraz odbiorcy, uwzględniając, co może wywołać u niego efekt komiczny, i odrzucając elementy utrudniające osiągnięcie tego efektu.

CZĘŚĆ IV. Zakończenie

1. Podsumowanie przeprowadzonych badań

Wcześniej przeprowadzona analiza materiału empirycznego skłania do sformułowania spostrzeżeń i wniosków ogólnych w dwóch komplementarnych wobec siebie (ze względu na temat) obszarach problemowych: komizm językowy w twórczości komediowej L. Gajdaja adresowany do odbiorcy pierwotnego oraz jego odbiór przez polskiego widza jako odbiorcę wtórnego.

Kluczowe znaczenie dla adekwatności zamierzonego w przekazie pierwotnym efektu komicznego przez polskiego odbiorcę ma tłumaczenie. Analiza przekazu pierwotnego musiała oznaczać nieuchronne uwzględnienie trafności jego transmisji do odbiorcy wtórnego poprzez tłumaczenie.

Rola tłumacza w budowaniu pierwotnego efektu komicznego, zapośredniczonego przez komizm języka, kształtowanego również przez odniesienia do opisywanej rzeczywistości oraz formacji kulturowej, z której się wywodzi, u odbiorcy wtórnego jest zatem niezaprzeczalna i trudna do zastąpienia innym środkiem pośrednictwa kulturowego. Przedmiotem oceny będzie więc również to, w jakim stopniu tłumacze list dialogowych do poddanych analizie utworów L. Gajdaja wywiązali się ze swojej roli. Dotyczy to wszakże przede wszystkim ich warstwy językowej. Siła efektu komicznego z przekazu pierwotnego w odbiorze wtórnym zależy także od mechanizmu kulturowych asocjacji, jakie przedstawione sytuacje uruchamiają u odbiorcy wtórnego. Efekt humorystyczny po stronie odbiorcy wtórnego jest zatem z jednej strony wieloczynnikowy, z drugiej – zindywidualizowany, uzależniony od zdolności odbioru przekazu pierwotnego przez odbiorcę wtórnego przede wszystkim w warstwie językowej i asocjacyjnej.

Analiza materiału empirycznego wykazała, iż L. Gajdaj z dużą sprawnością i w sposób zróżnicowany stosował w swoich utworach komizm słowny, postaci i sytuacji. Z zaprezentowanych scen wynika, że w większości przypadków był to humor kulturowy, językowy, złożony (zazwyczaj z wizualnego i jednego z powyższych), a także uniwersalny. Celem reżysera nie była czysta rozrywka, ale humorystyczne odniesienia do rzeczywistości. W tej konwencji w sposób swoisty, sobie tylko właściwy, a więc niepodrabialny, komentował kwestie polityczne, społeczne i moralne. Jego celem

w każdym przypadku było wyśmianie określonych postaw czy zjawisk społecznych, a także tropienie i demaskowanie absurdów radzieckiej rzeczywistości we wszystkich wskazanych obszarach. W wielu scenach wszystkie aspekty zbiegają się, potęgując efekt komiczny. Zwracają uwagę liczne – choć nieprzekraczające granic wyznaczonych przez cenzurę – odniesienia polityczne. Były one praktycznie nie do uniknięcia, jako że rzeczywistość radziecka jako taka była kategorią polityczną, więc każde nawiązanie do niej było aktem politycznym, a krytyczne czy satyryczne – aktem swoistej odwagi. Mimo że L. Gajdaj w swoich realizacjach demaskował i opisywał jej absurdy, krytycznie, choć w komediowej konwencji odnosił się do negatywnych zjawisk społecznych, negatywnie wpływających na życie ludzi, a także do opartych na podwójnej moralności postaw polegających na jawnym demonstrowaniu przywiązania do oficjalnie głoszonych wartości i ukrywaniu prawdziwego stosunku do innych kultur czy narodowości. L. Gajdaj silnie piętnował bohaterów, którzy co innego mówili, a co innego czynili.

W toku analizy materiału empirycznego stwierdzono, iż L. Gajdaj w celu osiągnięcia efektu komediowego stosował bogactwo różnorodnych środków wyrazu. Obok środków stricte językowych (humorystyczna gra słów, neologizmy, modyfikowane pod kątem efektu komicznego frazeologizmy itp.) sięgał po aluzję, ironię, satyrę czy stereotypizację. Komizm słowny był wzmacniany adekwatnymi środkami mowy niewerbalnej; gestami, mimiką, znaczącym zawieszaniem głosu, celowymi przerysowaniami itp.

Poprzez aluzje L. Gajdaj nawiązywał nie tylko do zastanej rzeczywistości, ale także do tradycji filmowej i literackiej. Za pomocą aluzji nawiązywał bliższy kontakt z widzami, kierował do nich „zaszyfrowane” w ten sposób komunikaty, budował skojarzenia z rzeczywistością, w której żyli, omijając tym samym ograniczenia cenzuralne. Dzięki temu jego przekaz zyskiwał wartość dodatkową, nie dla wszystkich dostępną, ale – uwzględniając popularność jego twórczości – dosyć szeroko odbieraną.

Kolejnym środkiem nawiązywania przez L. Gajdaję bliższego kontaktu z odbiorcami była ironia. Była ona rodzajem cudzysłowu, w który brał postawy czy zjawiska godne napiętnowania. Niekiedy posuwał się do przewrotności, gdy ironiczne oceny zjawisk społecznych kazał wygłaszać typom aspołecznym, którym widz – paradoksalnie – musiał przyznać rację. Zwłaszcza, gdy ci – jak Fiedia z pierwszej noweli z *Operacji Y* – z ironią wypowiadali się o systemie resocjalizacji i wychowania przez

pracę. Ironia wybrzmiewa niekiedy w utworach L. Gajdaja dzięki odpowiedniej inscenizacji, jak np. w scenach obrazujących popolitość gustów, o ile nie wręcz bezguście ludzi radzieckich, mających na temat tych gustów całkiem przeciwne zdanie.

L. Gajdaj dla efektu komicznego wykorzystuje także stereotypizację. Źródłem komizmu jest u niego nie tylko stereotyp powszechności pijaństwa w społeczeństwie radzieckim, ugruntowany w nim negatywny obraz Zachodu czy relikty trybalizmu pokutujące w niektórych środowiskach. Jak w soczewce skupił L. Gajdaj stosowane w budowaniu komizmu środki wyrazu w koncepcie ВиНиМор, tj. trio wesołych rzezimieszków skupiające wszystkie negatywne cechy radzieckiego systemu i radzieckiego społeczeństwa. Czyniąc z trójki społecznych typów swoistą wyrocnię w sprawach radzieckiej moralności, osiągnął efekt ośmieszenia całego systemu radzieckiego. Finezyjność tego pomysłu sprawiła, iż udało mu się zwieść cenzurę.

Szczególną wszakże biegłość wykazał L. Gajdaj w kreowaniu komizmu językowego. Ma on nie tylko wymiar opisowy, komunikacyjny, ale także kulturowy i semiotyczny – jest on symbolicznym wykładnikiem radzieckiej rzeczywistości i mentalności. Odnaleźć w nim można liczne nawiązania intertekstualne oraz toposy silnie obecne w kulturze rosyjskiej. Stosował przy tym wszystkim skomplikowane, ale czytelne gry językowe, kalambury i powiedzenia, z których wiele przeszło do obiegu potocznego. Finezyjne zabiegi językowe nieodzowne były ze względu na ograniczenia cenzuralne. Niemniej są świadectwem kunsztu reżysera w kreowaniu wielofunkcyjnej rzeczywistości językowej, bogatej w aluzje, ironiczne i sarkastyczne komentarze o rzeczywistości ekranowej i realnej.

Komizm w analizowanych filmach pełni wiele ról: charakterystyka postaci, ośmieszanie, krytyka, pouczanie i przestroga. Odbiorca przekładu ma możliwość odczytać go w analogicznych funkcjach. Czasem dochodzi do ingerencji tłumacza w werbalną warstwę humorystyczną, przez co główna funkcja do odbiorcy wtórny nie dociera, jednak w tym przypadku obraz wychodzi na pierwszy plan i podtrzymuje humorystyczny wydźwięk sceny.

Jest wiele argumentów za tym, że humor zawarty w komediach L. Gajdaja nie miał szansy w pełni wybrzmieć w polskiej wersji. Pod uwagę nie będziemy brać ewentualnych uchybień w tłumaczeniu, gdyż praca ta nie ma celu oceniającego jakość tłumaczenia, jednak pozostałe czynniki, które definitywnie przeważają.

Przede wszystkim, humor w komediach L. Gajdaja to humor wysublimowany, trudny do pełnego zrozumienia, gdyż jest bogaty w odwołania do historii, skupiony na konkretnych czasach, ukazujący absurdy życia w tychże czasach. Każda scena humorystyczna niesie za sobą wartość dodatkową; ma nie tylko śmieszyć, ale również edukować, wyśmiewać, krytykować i przywoływać do porządku, pokazując absurdalność systemu radzieckiego.

Należy zaznaczyć, że pokolenie ma tutaj bardzo ważne znaczenie. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można sądzić, że do młodszego pokolenia dotrze jedynie śmieszny obraz np. wygłupy trójki rzeźmieszków, aniżeli elementy implicytne zawarte w ich wypowiedziach. Niewiadomą jest również stan wiedzy historycznej młodego pokolenia oraz obeznanie w polskiej kinematografii okresu PRL, która dałaby podstawy do częściowego zrozumienia humoru w filmach L. Gajdaja, gdyż niejednokrotnie absurdalne rzeczywistości (sytuacje, zachowania, problemy) były analogiczne w polskich i rosyjskich produkcjach filmowych.

Po pierwsze, komizm, który dominował w komediach L. Gajdaja, to komizm absurdu. W większości przypadków jest on czytelny dla widzów polskojęzycznych, mających wiedzę lat 60. Pomocne są tutaj podobne doświadczenia życia w pokrewnych systemach społecznych i politycznych. Polacy są w stanie prawidłowo odczytać filmy L. Gajdaja w kategoriach obrazu komiczno-satyrycznego. Dostrzegają niemal bezbłędnie liczne odniesienia do absurdów rzeczywistości ZSRR i potrafią ją porównać z rzeczywistością PRL-u. Jednak mimo czytelności większości odniesień do systemu władzy totalitarnej i modelu ludzkich zachowań panujących w tym systemie wiele istotnych elementów może zostać niedostrzeżonych. Są to te elementy komiczne, które nie dość, że zostały zbudowane na elementach kulturowych, to są zawarte w warstwie implicytnej. Można przypuszczać, że potencjalny widz zrozumie powierzchownie sens sceny, śmieszyć go będzie obraz, absurdalna sytuacja i wypowiedzi, jednak równie ukryta warstwa komiczna nie będzie czytelna. w analizowanych filmach kultura (szczególnie nawiązania historyczne i polityczne) stanowi jeden z głównych czynników generujących trudności w prawidłowym odbiorze humoru.

Po drugie, humor językowy w analizowanych dialogach w większości przypadków nie jest zrozumiały. Tłumacz często stosował opuszczenia śmiesznych replik bądź ingerował w tekst w taki sposób, że śmieszne frazy stawały się poważne, czasem

z wydźwiękiem przestrogi, dlatego też można podsumować, że komizm stricte językowy nie w pełni wybrzmiał w polskiej wersji językowej.

W ocenie ogólnej materiału translatorskiego stwierdzić należy, iż w większości przypadków nie spełniły one zakładanego waloru ekwiwalentności. Pewnym ograniczeniem obiektywnym, do którego tłumacz musi się dostosować, była forma ekspozycji tłumaczenia metodą *voice over*. Zbyt długie wypowiedzi musiały być zredukowane do wymogów technicznych, a inne nieistotne dla jasności komunikacyjnej, ale nie bez znaczenia dla efektu komicznego – pominięte.

Nie może to jednak być wystarczającym wytłumaczeniem dla licznych – w analizach szczegółowych zidentyfikowanych i opisanych – niedociągnięć translatorskich, uproszczeń czy rażących dosłowności. Tłumacze na ogół słabo także radzili sobie z warstwą semiotyczną i idiomatyczną materiału językowego, skupiając się na oddaniu jego werystycznej, leksykalnej warstwy. Skutkiem tego zawarty w przekazie pierwotnym wydaje się mieć niewielkie szanse dotarcia do polskiego widza jako odbiorcy wtórnego. Nieśmieszna lub mało śmieszna w warstwie językowej komedia, w której język jest jednym z głównych nośników zamiarów autora, traci dużo na atrakcyjności.

Tłumacze list dialogowych mogli w większym stopniu wykorzystać niewątpliwy – jak wykazały odniesienia twórczości L. Gajdaja do polskiej twórczości komediowej – potencjał polsko-rosyjskiego dialogu międzykulturowej, nie tylko w warstwie językowej, ale także symbolicznej czy stereotypicznej. Takie działanie wywołałoby uruchomienie mechanizmu asocjacyjnego wśród widzów. Asocjacje mogły pomóc w prawidłowym odczytaniu humorystycznych scen, jednak skojarzenia mogły się uruchomić u widzów bardziej doświadczonych, z uprzednią wiedzą, lecz w samym tłumaczeniu elementów wywołujących takie skojarzenia (równie zabawne w polskim środowisku) nie zauważono.

Można jednak w pewnych sytuacjach mówić o bezradności tłumaczy wobec materiału mniej przekładalnego. Przykładem najbardziej oczywistym był motyw „białych kapci”, nieśmieszny dla odbiorcy nieznanego kontekstu kulturowego tego frazeologizmu. Dla polskiego odbiorcy potencjał komiczny wywodów o „białych kapciach” wydaje się bardzo nikły. Również warstwa implicytna zabawnych replik aktorów może stanowić trudność dla prawidłowego zrozumienia scen humorystycznych.

Wydaje się, że zastosowane techniki przekładu humoru są w większej mierze wynikiem ograniczeń narzucanych przez kulturę i system językowy niż trudności i ograniczenia techniczne związane z daną formą przekładu filmowego.

Obiektywne ograniczenia nie mogą jednak tłumaczyć wszystkich niedoskonałości przekładu. Ostatecznym weryfikatorem ich adekwatności byłaby ich konfrontacja z widzami w warunkach eksperymentu. Wiele wyjaśnić mogłoby także poznanie stanowiska samych tłumaczy. Kwestia ta wymaga więc dalszych badań wykorzystujących inne metody i techniki od tych, które zastosowano w omawianym projekcie.

2. Ograniczenia badawcze

Badania, których wyniki zostały przedstawione w niniejszej pracy, oparte zostały na wynikach metaanalizy materiału empirycznego i mają charakter przede wszystkim opisowy. W warstwie diagnostycznej zatem ocena ich wyników bazuje na interpretacji autora badań i odzwierciedla jego przekonania dotyczące tego, w jakim stopniu tłumaczenia list dialogowych są ekwiwalentne i odzwierciedlają efekt komiczny założony przez autora analizowanych komedii.

Sformułowana na podstawie tych przesłanek diagnoza jest zatem w dużej mierze subiektywna. Powinna ona zatem zostać zweryfikowana w oparciu na obiektywnych przesłankach, jakich dostarczyć mogły eksperyment badawczy polegający na zbadaniu reakcji wybranej grupy osób na wybrane sceny poddane metaanalizie.

Ważny dla oceny materiału empirycznego byłby także punkt widzenia samych tłumaczy list dialogowych. Pozwoliłoby lepiej poznać uwarunkowania i ograniczenia, jakim podlega ich praca translatorska, a tym samym zmodyfikować oceny autora badań co do efektów tej pracy. Nie udało się jednak skłonić nikogo do uczestnictwa w takich badaniach w ramach jednej z metod sondażowych, np. wywiadu pogłębionego.

Zaprezentowane wyniki badań uznać zatem należy za wstępne rozpoznanie podjętej problematyki. W ramach postulatów badawczych warto rozważyć podjęcie ich z uwzględnieniem wskazanych powyżej metod: eksperymentalnej i sondażowej. Wtedy obraz badań będzie bardziej kompleksowy.

3. Znaczenie przeprowadzonych badań

Zaprezentowane w pracy wyniki badań wpisują się w szerszy kontekst badań nad dorobkiem radzieckiej komedii poodwilżowej jako istotne artystycznie i ideowo nurtu radzieckiej kinematografii w ogóle. Ujmują ją jednak w sposób dotąd rzadko podejmowany, tj. z perspektywy translatorskiej. Wykazują zatem wszelkie zalety, ale i ograniczenia pionierskiego podejścia do podjętych zagadnień.

Zaprezentowane badania dotyczą jednego z kluczowych twórców dla radzieckiej komedii poodwilżowej, o własnym „charakterze pisma”. Twórczość jego była rekordy popularności. Zainteresowanie polskich badaczy L. Gajdajem, porównywanego często ze względu na swój krytycyzm opisywanej rzeczywistości do S. Barei jest jednak mniejsze niż drugim z ikonicznych twórców radzieckiej komedii poodwilżowej – E. Riaznowem.

Praca niniejsza wpisuje się w badania nad twórczością autora *Brylantowej ręki*, które w sposób szerszy, monograficzny podjął w polskiej literaturze praktycznie tylko M. Cybulski. Dalsze badania w tym zakresie wydają się nieodzowne, aby w większym niż dotąd stopniu przybliżyć jego dorobek polskiemu odbiorcy, dodatkowo badając recepcję humoru w różnych kulturach.

Ponadto przedstawione badania można uważać jako część większych badań naukowych nad językiem komedii nie tylko radzieckich, lecz także innych produkcji. Mowa o schemacie analizy filmowej składającej się z warstwy językowej, elementów kulturowych, efektu komicznego, który odgrywa w komediach główną rolę. Podobnego schematu można użyć do badań komedii francuskich, amerykańskich itd., dla których charakterystyczna jest eksplikacja nie tyle problemów społecznych, co komizm sytuacji, mentalność i zachowanie obywateli tego czy innego kraju, które również można odbierać jako komiczne.

Wykaz tabel

Tabela nr 1	str. 106
Tabela nr 2	str. 115
Tabela nr 3	str. 120
Tabela nr 4	str. 123
Tabela nr 5	str. 132
Tabela nr 6	str. 134-135
Tabela nr 7	str. 142
Tabela nr 8	str. 152-153
Tabela nr 9	str. 159-160
Tabela nr 10	str. 167-168
Tabela nr 11	str. 173-174
Tabela nr 12	str. 177-178
Tabela nr 13	str. 182
Tabela nr 14	str. 186
Tabela nr 15	str. 189
Tabela nr 16	str. 193-194
Tabela nr 17	str. 196-197
Tabela nr 18	str. 203
Tabela nr 19	str. 203-204

Wykaz ilustracji

Kadr nr 1, BR, reż. L. Gajdaj	str. 119
Kadr nr 2, BR, reż. L. Gajdaj	str. 119
Kadr nr 3, BR, reż. L. Gajdaj	str. 122
Kadr nr 4, BR, reż. L. Gajdaj	str. 122
Kadr nr 5, BR, reż. L. Gajdaj	str. 130
Kadr nr 6, BR, reż. L. Gajdaj	str. 130
Kadr nr 7, BR, reż. L. Gajdaj	str. 131
Kadr nr 8, BR, reż. L. Gajdaj	str. 131
Kadr nr 9, BR, reż. L. Gajdaj	str. 133
Kadr nr 10, BR, reż. L. Gajdaj	str. 134
Kadr nr 11, BR, reż. L. Gajdaj	str. 134
Kadr nr 12, BR, reż. L. Gajdaj	str. 141
Kadr nr 13, BR, reż. L. Gajdaj	str. 141
Kadr nr 1, OY, reż. L. Gajdaj	str. 151
Kadr nr 2, OY, reż. L. Gajdaj	str. 151
Kadr nr 3, OY, reż. L. Gajdaj	str. 152
Kadr nr 4, OY, reż. L. Gajdaj	str. 158
Kadr nr 5, OY, reż. L. Gajdaj	str. 159
Kadr nr 6, OY, reż. L. Gajdaj	str. 166
Kadr nr 7, OY, reż. L. Gajdaj	str. 167
Kadr nr 8, OY, reż. L. Gajdaj	str. 172
Kadr nr 9, OY, reż. L. Gajdaj	str. 173
Kadr nr 10, OY, reż. L. Gajdaj	str. 173

Kadr nr 1, KB, rež. L. Gajdaj	str. 177
Kadr nr 2, KB, rež. L. Gajdaj	str. 181
Kadr nr 3, KB, rež. L. Gajdaj	str. 181
Kadr nr 4, KB, rež. L. Gajdaj	str. 182
Kadr nr 5, KB, rež. L. Gajdaj	str. 184
Kadr nr 6, KB, rež. L. Gajdaj	str. 185
Kadr nr 7, KB, rež. L. Gajdaj	str. 185

Bibliografia

Filmografia podmiotowa

Brylantowa ręka, reż. L. Gajdaj, DVD seria Klasyka Kina Radzieckiego, ZSRR 1969, 94 min. Skrót: BR

Kaukaska branka, czyli nowe przygody Szurika, reż. L. Gajdaj, DVD seria Klasyka Kina Radzieckiego, ZSRR 1967, 78 min. Skrót: KB

Operacja Y, czyli nowe przypadki Szurika, reż. L. Gajdaj, DVD seria Klasyka Kina Radzieckiego, ZSRR 1965, 96 min. Skrót: OY

Filmografia przedmiotowa

Alternatywy 4, odc. 6, *Gołębie*, reż. S. Bareja, J. Płoński, M. Rybiński, VOD TVP, Polska 1986.

Alternatywy 4, reż. S. Bareja, VOD TVP, Polska 1986.

Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz, reż. S. Bareja, YouTube, Polska 1978, 99 min.

Czterdziestolatek, odc. 17, *Cwana bestia, czyli kryształ*, reż. J. Gruza, scen. J. Gruza, K. T. Toeplitz, VOD TVP, Polska 1977.

Gosudarstwennyj Prestupnik, reż. N. Rozancew, VHS, ZSRR 1964, 90 min.

Mąż swojej żony, S. Bareja, CDA, Polska 1961, 94 min.

Nie lubię poniedziałku, reż. T. Chmielewski, CDA, Polska 1971, 98 min.

Słodkie życie, reż. F. Fellini, YouTube, Włochy 1960, 174 min.

Opracowania

Albrecht J., *Literarische Übersetzung: Geschichte. Theorie. Kulturelle Wirkung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998.

Albrecht J., *Übersetzung und Linguistik: Grundlagen der Übersetzungsforschung II (Narr Studienbücher)*, Gunter Naar Verlag, Tübingen 2005.

Attardo S., *Linguistic Theories of Humor*, Mouton de Gruyter, Berlin–New York 1994.

Babbie E., *Badania społeczne w praktyce*, przeł. A. Kloskowska-Dudzińska, PWN, Warszawa 2004.

Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej B. Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968.

Barańczak S., *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, [w:] *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992.

Bartmiński J., *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu matki*, [w:] *Język a kultura, t. 12. Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998, s. 63–83.

Bauman J., Jurieniew R., *Mała encyklopedia kina radzieckiego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, PWN, Warszawa 1995.

Bednarczyk A., 2005, *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie a kontekst asocjacyjny*, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Łask 2005.

Bednarczyk A., *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łódź 1999.

Bednarczyk A., Kilka słów o strategii, „strategii” i nadinterpretacji, „Między oryginałem a przekładem” 2010, nr XVI, s. 109-122.

Bereza A., *Problemy teorii stylizacji w satyrze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966.

Bergson H., *Śmiech. Studium o komizmie*, KR, Lwów 1902.

Bielanin W. P., Butienko I. A., *Żywaja rzecz. Słownik razgownych wyrażenij*, PAIMS, Moskwa 1994.

Bieleń S., „Czekając na Godota” w stosunkach polsko-rosyjskich, „Studia Wschodnieuropejskie” 2021, nr 15, s. 155–173.

Bikkułowa I., *Komizm w kultowej radzieckiej komedii filmowej epoki „odwilży” Noc sylwestrowa (1956) Eldara Riazanowa*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2017, nr 4, s. 183–192.

Błęszyńska K. M., *Komunikacja międzykulturowa jako negocjowanie znaczeń*, [w:] *Kompetencje do komunikacji międzykulturowej* J. Nikitorowicz, A. Sadkowski, M. Sobecki (red.), Białystok 2013, s. 139–145.

Boriew J., *Komiczeskoje ili o tom, kak smiech kaznit niesowierszenstwo mira, ocziszczajet i obnowlajet czelowiekai utwierdzajet radost bytija*, Iskustwo, Moskwa 1970.

Brajerska-Mazur, A. *Jak tłumaczyć humor Carrolla?* [w:] *Komizm historyczny*, „Prace Językoznawcze Instytutu Filologii Polskiej UKSW”, t. 8, red. A. Krasowska, T. Korpysz, UKSW, Warszawa 2016, s. 191–204.

Brodziński K., *O satyrze*, [w:] *Pisma estetyczno-krytyczne t. 1*, K. Brodziński, oprac. Z.J. Nowak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 364–397.

Brusienskaja Ł. A., Gawriłowa G. F., Małyczewa N. W. *Uczebnyj słowar' lingwisticeskich terminow*, Fieniks Rostow-na-Donu 2005.

Budrewicz-Beratan A., *Śmiech po polsku. Problemy humoru w przekładach Charlesa Dickensa*, [w:] „Napis: Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, tom 14, Warszawa 2008, s. 369–385.

Buttler D., *Komizm, dowcip i teoria dowcipu językowego*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, z. 1., s. 35–65.

Buttler D., *Polski dowcip językowy*, PWN, Warszawa 2001.

Byndiu O., *Tłumacz – drugi autor?*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2019, s. 29–43.

Bystroń J. S., *Komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1960.

Chiaro D., *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*, Routledge, London 1992.

Chłopicki W., *O humorze poważnie*, Wydawnictwo Oddziału PAN, Kraków 1995.

Chłopicki W., *Przegląd polskich badań nad humorem w filozofii, literaturze i językoznawstwie*, [w:] *Humor polski*, red. D. Brzozowska, W. Chłopicki, Tertium, Kraków 2014, s. 629–646.

Chłoplankina T., *Tronuśiali lod?*, *Ekran 1965*, Iskustwo, Moskwa 1966, s. 100–107.

Chmiel A., Janikowski P., *Dydaktyka tłumaczenia ustnego*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015.

Chomsky N., *Forma i znaczenie w języku naturalnym*, [w:] *Znak, styl, konwencja*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1977 s. 98–121.

Chrzęszcz M., *o dwóch namiętnościach Rosjanina. Semantyczna funkcja napojów w prozie rosyjskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Colston, H. L., O'Brien, J.E., *Contrast of kind versus contrast of magnitude: The pragmatic accomplishments of irony and hyperbole*, "Discourse Processes" 2000, no. 30(2), p. 179–199.

Colston, H., *On necessary conditions for verbal irony comprehension*, "Pragmatics & Cognition" 2000, no. 8(2), p. 277–324.

Crawford M.T., Gressley D. W., *Humor in American, Chinese and Polish Print Advertising*, „Journal of Advertising” 1991, nr 20(2), s. 55-62.

Cybulski M., *Biurokracja i biurokraci w radzieckiej komedii filmowej*, „Conversatoria Litteraria” 2019, nr 13, s. 161-176.

Cybulski M., *Tak różni – tak podobni: filmy Leonida Gajdaja i Stanisława Barei jako zwierciadło epoki*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2015, nr 12, s. 277–287.

Cybulski M., *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, GRADO, Toruń 2013.

Demougin, F. (1998), „Réflexions autour de la langue culture: une hypothèse de travail, le stéréotype, un matériau d'analyse, le cinéma”, *Travaux de didactique du français langue étrangère*, 39, p. 15–37.

Diemjanien'ko S.R. *Fienomienologija jumora w tworczeście Ł .I. Gajdaja w kontiektie inkorporacyi ultralimitirowannoj problematiki wsocjalno-kulturnoje prostranstwo SSSR 60, XX w.*, *Wiestnik czelabinskoj gosudarstwiennoj akadiemii kultury i iskusstw*, Nr 3 (35), Czelabinsk 2013, s. 117–122.

Dmitrijewicz Frołow I., *W łuczach ekscentryki*, Iskustwo, Moskwa 1991.

Domańska M., *Uzależnieni od konfliktu. Wewnętrzne uwarunkowania antyzachodniej polityki Kremla*, „Punkt Widzenia”, nr 67, Ośrodek Studiów Wschodnich im. Marka Karpia, Warszawa 2017.

Dougherty D., Smith S., Mobley S., *Language convergence and meaning divergence: A theory of intercultural communication*, „Journal of International and Intercultural Communication” 2010, vol. 3(2), s. 164–186.

Dwuznik P., *Mediacja a tłumaczenie w glottodydaktyce*, „Języki Obce w Szkole” 2022, nr 1, s. 115–125.

Dziemidok B., *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 57–91.

Dziemidok B., *O komizmie*, Słowo, Gdańsk 2011.

Eco U., *Skazat' poczti to ze samoje, Opyty o pieriewodie*, Sankt-Petierburg 2006.

Eco U., *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] Umberto Eco i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1996.

Fast P., *O granicach przekładalności*, [w:] P. Fast (red.), *Przekład artystyczny*, Katowice 1991, s. 19–27.

Fedorov A., *Leaders of Soviet Film Distribution (1930–1991): Trends and Patterns*, „Media Education (Mediaobrazovanie)” 2020, nr 1, pp. 24–62.

Garcarz M., *o granicy między przekładalnością a nieprzekładalnością powodów do „śmiechu”/„uśmiechu”*, „Sławistyka” 2010, nr 11, s. 188–194.

Gawarkiewicz R., *DOM w językowym obrazie świata młodzieży polskiej i rosyjskiej*, w: *Polski słownik asocjacyjny z suplementem*, Szczecin 2008.

Giczela-Pastwa J., Gorszczyńska P., *Początki translatoryki humorologicznej? Humorystyczne elementy tekstualne w badaniach nad przekładem*, „Tekstualia” 2019, nr 4(59), s. 117–134.

Giżyńska D., *Konotacje w przekładzie*, [w:] Scripta Comeniana Lesnensia, nr 7, PWSZ w Lesznie, Leszno 2009, s. 23–32.

Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.

Goc M., *Zastosowanie opisowych badań nad przekładem do analizy tłumaczenia audiowizualnego*, [w:] *Przekład – teorie, terminy, terminologia. Język a komunikacja 30*, red. M. Piotrowska, J. Dybiec-Gajec, Tertium, Kraków, s. 37–48.

Gogol N. W., *Sobranije soczinienij w diewiati tomach*, t. 2, Russkaja kniga, Moskwa 1994.

Gołaszewska M., *Śmieszność i komizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987.

- Górski K., *Aluzja literacka*, [w:] *Z historii i teorii literatury*, t. 2, seria 2, Warszawa 1964, s. 7-32.
- Grice, H. P., *Logic and Conversation*, [in:] *Syntax and Semantics*, ed. P. Cole, & J. L. Morgan, Academic Press, New York 1975, pp. 41–58.
- Gudykunst W. B., *Theories of intercultural communication I*, „China Media Research” 2005, vol. 1(1), s. 61–75.
- Hall E. T., *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, PWN, Warszawa 2001.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 3, Warszawa 1967
- Hejwowski K., *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, PWN, Warszawa 2004.
- Heller M. J., *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, PoMost 1989.
- Hendrykowski M., *Słowo w filmie: historia, teoria, interpretacja*, PWN, Warszawa 1982.
- Hofstede G., *Kultury i organizacje*, PWE, Warszawa 2000.
- Humor, Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1998.
- Ilja I., Pietrow J., *Zołotoj tielonok*, Sobranije soczinienij, t. 2, Hudozhestvennaja literatura, Moskwa 1961.
- Jakobson R., *O językoznawczych aspektach przekładu*, tłum. L. Pszczołowska, [w:] *w poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa, s. 372–381.
- Jarniewicz J., *Tłumacz między innymi: szkice o przekładach, językach i literaturze*, Ossolineum, Wrocław 2018.
- Jaworski S., *Podręczny słownik terminów literackich*. Universitas, Kraków 2000.
- Jefimowicz Z. M., *Obojdiomsia biez tamady*, Iskusstwo kino, 1967. № 7. s. 82–85.
- Jónsson J., *Ironia i humor*, [w:] *Słownik wiedzy biblijnej*, red. B. M. Metzger, M. D. Coogan, Vocatio, Warszawa 1999.
- Jurieniew R., *Historia filmu radzieckiego*, przeł. I. Nomańczuk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
- Kalaga W., *Komizm a przekładalność*, [w:] *Komizm a przekład*, red. P. Fast, Śląsk, Katowice 1997, s. 9–18.

Karolak I., *Badanie wartości w językoznawstwie francuskim*, „Język a kultura” . t. 3: Wartości w języku i tekście. Pod red. J. Puzyniny i J. Anusiewicza, Wrocław 1991, s. 153-162.

Kielar B. Z., *Zarys translatoryki*, KJS UW, Warszawa 2003.

Kizińska A., *Ekwiwalencja w tłumaczeniu tekstów prawnych i prawniczych*, C. H. Beck, Warszawa 2015.

Koller W., *Einführung in die „Übersetzungswissenschaft, Heidelberg-Wiesbaden”* 2001, za: Maliszewski J., *Diskurs und Terminologie Beim Fachübersetzen Und Dolmetschen*, Frankfurt 2010.

Koller W., *The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies*, Target 1995, nr 7, s. 191-222.

Komizm a przekład, red. P. Fast, Śląsk, Katowice 1997.

Komizm, Słownik języka polskiego PWN, red. L. Drabik [et al.], PWN, Warszawa 2010.

Komizm, Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński [et al.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.

Komosol, Encyklopedia popularna, red. A. Karwowski, PWN, Warszawa 1982.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Muza SA, Warszawa 2000.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1968.

Koper S., *Alkohol i muzy. Wódka w życiu polskich artystów*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2013.

Kretowicz K., *Niektóre uwagi na temat chuligaństwa*, „Palestra” 1957, nr 1/3, s. 28–41.

Kreuz, R. J., Glucksberg, S., *How to be sarcastic: The echoic reminder theory of verbal irony*, “Journal of Experimental Psychology: General” 1989, no. 118(4), p. 374–386.

Kruk A., *Przekład jako transfer międzykulturowy a role tłumacza*, „Między Oryginałem a Przekładem. Typowe i nietypowe role tłumacza” 2018, nr 2(40), s. 9–28.

Kuzniecowa M., *Czuwstwo śmiecha*, Sowietkij ekran 1967, № 7, s. 10–13.

Kwiatkowska T., *Obcy w systemie: studium konfrontatywne wyrazów obcego pochodzenia w języku polskim i rosyjskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

Kwieciński P., *Disturbing strangeness: foreignisation and domestication in translation procedures in the context of cultural asymmetry*, Edytor, Toruń 2001.

Laskowska K., *Rosyjskojęzyczna przestępczość zorganizowana. Studium kryminologiczne*, Temida 2, Białystok 2006.

Lefevere A., *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, przeł. A. Sadza [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 224-246.

Legeżyńska, A., *Tłumacz jako drugi autor*, [w:] *Polska myśl przekładoznawcza*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 239–254.

Lennon P., *Allusion in the Press*, Mouton de Gruyter, 2004.

Leppihalme R., *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Multilingual Matters, Clevedon 1997.

Lewicki R., *Obcość w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.

Lipiński K., *Vademecum tłumacza*, Wydawnictwo Idea, Kraków 2004.

Lubocha Kruglik J., *Co nam przeszkadza w tłumaczeniu, czyli jeszcze o barierach w przekładzie*, [w:] *Przestrzenie przekładu*, red. J. Lubocha Kruglik, O. Małysa, Katowice 2016, s. 13-29.

Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków 1984.

Makarczyk-Schuster E., Schuster K., *Tłumacz i tłumaczenie. Kilka nienaukowych uwag o osobie i sposobie pracy tłumacza literackiego*, „Tematy i Konteksty 2012, nr 2, s. 399–410.

Mała encyklopedia przekładoznawstwa, red. U. Dąbbska-Prokop, Częstochowa 2000.

Małgorzewicz A., *Ekwiwalencja w translacji – tertium comparationis czy iluzja?*, „Applied Linguistics Papers” 2018, nr 4, s. 79–90.

Małgorzewicz A., *Przekład jako medium rozumienia kultury i międzykulturowej integracji w kontekście językoznawstwa kognitywnego*, „Rocznik przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” 2006, nr 2, s. 169-179.

Marczewska M., *Stereotypy etniczne we współczesnym polskim dyskursie publicznym*, „Res Historica” 2018, nr 46, s. 283–300.

Martin A.R., *The Psychology of humor. An integrative approach*, Amsterdam 2007.

Meredith G., *Szkice o komedii i użytku ducha komicznego*, za: J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 154–155.

Między oryginałem a przekładem XIII. Poczucie humoru a przekład, red. M. Filipowicz-Rudek, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Mikułowski Pomorski J., *Jak narody świata porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.

Mikułowski Pomorski J., *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej w Krakowie, Kraków 2003.

Moczar-Kleindienst M., *Filmy Eldara Riazanowa w Polsce – z zagadnień recepcji*, „Acta Polono-Ruthenica” 2017, nr 22(4), s. 57–68.

Moczar-Kleindienst M., *Komizm współczesnych filmów rosyjskich na warsztacie tłumacza*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2017, nr 42, s. 209–218.

Moczar-Kleindienst M., *Miejsce przekładu filmowego w badaniach translatorycznych*, „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” 2014, nr 9, s. 173–180.

Mosiołek-Kłosińska K., *Konotacja znaczeniowa a przekład*, [w:] *Tłumaczenie. Rzemiosło. Sztuka*, red. J. Snopek, Węgierski Instytut Kultury, Warszawa 1996.

Nadel-Czerwińska M., *Nowa leksyka w rosyjskich słownikach objaśniających końca XX – początku XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

Nash W., Quirk R., *The Language of Humor*, Longman, London – New York 1985.

Nida, E.A., Taber Ch.R., *The Theory and Practice of Translation*, Brill Academic Publishing, Leiden 1969.

Nowacki K., *z filmem radzieckim na ty*, Wojewódzki Zarząd Kin w Krakowie, Kraków 1972.

Nowickij E. I., *Leonid Gajdaj*, seria: *Żyżn' zamieczatielnych ludiej*, Mołodaja gwardija, Moskwa, 2017.

Okoń W., *Radzieckie eksperymenty szkolne*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” 1967, nr 10, s. 27–49.

Ornowska A., Zduński I., *Resocjalizacja penitencjarna: zarys problematyki*, Wydawnictwo Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej, Bydgoszcz 2014.

Paepcke, F., *Die Illusion der Äquivalenz*, (in:) *Suche die Meinung. Karl Dedecius dem Übersetzer und Mittler zum 65. Geburtstag*, Red. E. Grötzinger, A. Lawaty, O. Harrassowitz, Wiesbaden 1981/1986. S. 116–151.

Palczewski M., *Obraz wroga w prasie łódzkiej epok i socrealizmu*, „Media – Kultura – Społeczeństwo” 2007, nr 2, s. 75–84.

Panek A., *Football hooliganism jako forma dewiacyjnych zachowań młodzieży*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 2016, nr 4, s. 23–31.

Passi I., *Powaga śmieszności*, PWN, Warszawa 1980.

Pieczynska-Sulik A., *o semiotyce przekładu*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2009, nr 5, s. 153–163.

Pieńkos, J., *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Zakamycze, Kraków 2003.

Pierzchała K., *Rosyjski system penitencjarny w ujęciu wybranych polskich i rosyjskich opracowań*, „Nowa Polityka Wschodnia” 2017, nr 4(15), s. 60–76.

Pietrowa O. G., *Typy ironii w chudożestwiennom tiekście: konceptualnaja i kontiekstualnaja ironija*, Izwiestija Saratowskogo uniwersiteta: Sierija: Filologija. Żurnalistika, №.3, t. 11, Saratow 2011, c. 25–29.

Pisariewskij D., *Komiedija-dietiektiw, Ekran 1969-1970*, Iskustwo, Moskwa 1970. K. Pisarkowa, *Konotacja Semantyczna Nazw Narodowości*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1976, nr 1(67), s. 5-27.

Płażewski J., *200 filmów tworzy historię najnowszej kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Płażewski J., *Historia filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1995.

Płużyczka M., *Wybrane trudności translacyjne a proces translodydaktyczny*, [w:] *O nauczaniu i uczeniu się języka obcego dla potrzeb zawodowych*, red. Sebastian Piotrowski, wyd. Werset, Lublin 2011, s. 88-97.

Prochorow A., *Opieracyja „Y“ i drugije prikluczenija Szurika*, [w:] *Nojew kowczeg ruskogo kino: Ot «Stien'ki Razina» do «Stilag»*, E. Vassilieva, Ni. Braguinski, Głobus-priess, Moskwa 2012, s. 233–239.

Proczkowska K., *Denotacja – humor – tabu*, „Między oryginałem a przekładem” XXV, Kraków 2019.

Prokhorova E., *The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy*, [in]: *A Companion to Russian Cinema*, ed. B. Beumers, John Wiley & Sons, Inc., Chichester 2016, p. 519–542.

Przebinda G., Smaga J., *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku: leksykon*, Znak, Kraków 2000.

Pupszewa M., Iwanow W., Cukierman W., *Gajdaj Sowietskogo Sojuza*, Eksmo, Moskwa, 2002.

Putnam H., *Mind, Language and Reality*, Cambridge University Press, Cambridge 1975.

Rachut K. S., *Tłumaczenie jako akt komunikacji międzykulturowej: na przykładzie tłumaczeń tytułów filmów anglojęzycznych na język polski i język rosyjski*, „Acta Neophilologica” 2014, nr 2, s. 221–228.

Raphaelson-West S. D., *On the Feasibility and Strategies of Translating Humor*, „Meta: Journal des traducteurs” 1989, nr 34(1), p. 128–141.

Rarot H., *Odwrotna strona postępu. Kryzys Zachodu jako kategoria filozoficzna w filozofii rosyjskiej*, „Kultura i Wartości” 2014, nr 2, s. 63–82.

Reiß K., Vermeer J.H., *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie (Linguistische Arbeiten 147)*. Wyd. 2., Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1991.

Reitschuster B., *Ruski ekstrem do kwadratu. Co zostało z mojej miłości do Moskwy?*, przeł. S. Miłkowska, Carta Blanca, Warszawa 2013.

Rębkowska A., *Humor w badaniach nad przekładem*, Acta Universitatis Wratislaviensis 2016, nr 3720 Romanica Wratislaviensia LXIII, s. 157–174.

Rębkowska A., *Humor w przekładzie audiowizualnym na przykładzie filmów Les Visiteurs i Bienvenue chez les Ch'tis i ich polskich wersji*, Universitas, Kraków 2016.

Roberts, R. M., Kreuz R. J., *Why do People use Figurative Language?*, "Psychological Science" 1994, nr 5(3), p. 159–163.

Rutkowska A., *Kulturowo-ekonomiczne aspekty komunikacji międzykulturowej*, „Kultura i Wartości” 2018, nr 25, s. 173–200.

Rzemykowska A., o tłumaczeniu komizmu językowego na przykładzie polskich przekładów gier językowych w *Winnie-the-Pooh* i *The House at Pooh Corner* A.A. Milne'a, „Rocznik Przekładoznawczy” 2005, nr 1, s. 75–84.

Sarnowski M., o niektórych aspektach polsko-rosyjskiego dialogu międzykulturowego: *rossica* w strategicznej pozycji tekstu gazetowego, „Studia Rossica Posnaniensia 2010, nr 35, s. 249–257.

Schrad M. L., *Imperium wódki. Pijana polityka od Lenina do Putina*, przeł. A. Czwojdrak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Seretny A., *Kompetencja leksykalna uczących się języka polskiego jako obcego w świetle badań ilościowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Sierow W., *Encyklopedyczny słownik krylatych słów i wyrażenij*, Łokid-Priess, Moskwa 2003.

Sierra M. J. J., *Dubbing or subtitling humour: does it really make any difference*, [in:] *Translating humour in audiovisual texts*, ed. D. Gian Luigi, F. Bianchi, A. De Laurentiis, Elisa P., Peter Lang, Bern 2014, p. 311–332.

Skibińska E., *Pojęcie stereotypu w badaniach francuskich. Przegląd najnowszych tendencji*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 2003, nr 15, s. 63–79.

Skorupa E., *Lwowska Satyra Polityczna na łamach czasopism humorystyczno-satyrycznych epoki pozytywizmu*, Universitas, Kraków 1992.

Smaga J., *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917-1991*, Znak, Kraków 1992.

Smykowa E. A., *Osobiennosti komiczeskogo w istorii rossijskojkultury sowietskogo pierioda*, „Kultura i cywilizacja”, №4, Moskwa, 2012, s. 33–48.

Sobczak L., Ratuszniak J., *Stereotypy dotyczące ZSRR i Rosji w komiksie „Tintin reporter du Petit Vingtieme au Pays des Soviets” Hergé (1929-1930)*, „Symbolae Europaeae” 2013, nr 6 s. 57–69.

Stefańska E., *Przekład literacki polskich i rosyjskich tekstów w kontekście komunikacji międzykulturowej*, „Rocznik Naukowy Lingwistycznej Szkoły Wyższej w Warszawie” 2016, nr 6, s. 109–134.

Stępień T., o *satyrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996.

Szafraniec K., *Kultura polska w przekładzie. Problemy ekwiwalencji*, „Acta Universitatis Lodzianis” 2014, nr 21, s. 393–401.

Szczerbowski T., *Ironia a przekład*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, nr 13: Poczucie humoru a przekład. red. J. Konieczna-Twardzikowa, M. Filipowicz-Rudek. Kraków 2008, s. 37-46.

Szczerbowski T., *Semantic mechanisms of humor [book review]*, „Polonica”, tom XVI, pod red. Henryka Wróbla, Kraków 1994, s. 217-223.

Szczerbowski T., *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994.

Szeluga A., *O roli kodu kulturowego i jego komponentów w procesie konstytuowania znaczenia w języku obcym*, „Forum Filologiczne Ateneum” 2020, nr 2(8), s. 57-71.

Szewczyk K., *Jak przekłada się komizm?*, „Polonistyka” 2000, nr 6, s. 363–369.

Szmielewa O., *Brilliantowajaruka: a tolko li komedija?*, https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=23559, (dostęp: 7.03.2023).

Szymczak M., (red.), *Słownik języka polskiego* (t. 1-2), PWN, Warszawa 1998.

Szymczak M., *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa 1994.

Świech J., *Thumacz i jego działania na tekście*, [w:] *Działania na tekście. Przekład – redagowanie – ilustrowanie*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Nowosad-Bakalarczyk, T. Piekot T., UMCS, Lublin 2015, s. 9–17.

Takała I. R., *Wiesielije Rusi, Istorija ałkoholnoj problemy w Rossii*, Zurnal Neva, Sankt-Pietierburg 2002.

Thorson J.A., Powell F.C., *Relationships of death anxiety and sense of humor*, „Psychological Reports” 1993, 72(3), s. 1364-1366.

Timofiejew L. I., *Tieorija litieratury, Osnowy nauki o litieraturie*, Gosudarstwiennoje uczebno-pedagogičeskoje izdatielstwo Ministerstwa Proswieszczenija RSFSR, Moskwa 1948.

Tokarz B., *Zamiast wstępu*, [w:] *Przekłady Literatur Słowiańskich*, t. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*, red. B. Tokarz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 13–21.

Tokarz B., *Krytyka przekładu w świetle systemu oczekiwań odbiorczych*, [w:] *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, red. P. Fast et al., Wyd. „Ślask”, Katowice 1999.

Tomaszkiewicz T., *Przekład audiowizualny*, PWN, Warszawa 2006.

Tomczuk-Wasilewska J., *Psychologia humoru*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009.

Toury, G., *The Nature and Role of Norms in Translation*, [in:] *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, Routledge, London–New York 2000, p. 199–211.

Tryuk M., *Co to jest tłumaczenie audiowizualne?*, „Przekładaniec” 2009, nr 20, s. 26–39.

Trzynadłowski J., *Komizm*, *Prace Polonistyczne*, t. 10, Łódź 1952, s. 379–392.

Turek A. B., *Model kompetencji językowej Noama Chomsky’ego*, „Rozprawy Komisji Językowej” 2016, t. 32, s. 49–56.

Ungar, S., *Self-mockery: An Alternative Form of Self-presentation*, “Symbolic Interaction” 1984, no. 7(1), p. 121–133.

Vandaele J., *Introduction. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means*, “The Translator” 2002, no. 8(2), p. 149–172.

Vandaele J., *Si sérieux s’abstenir. Le discours sur l’humour traduit*, “Target” 2001, no. 13(1), p. 29–44.

Venuti L., *The translator’s invisibility: a history of translation*, (Third edition.), Routledge, New York 2018.

Walczyńska M., *Jan Stanisław Bystron jako prekursor teorii stereotypu na gruncie polskim*, [w:] *Język a Kultura, t. 12: Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998, s. 304–307.

Warchał M., *O leksyce bezekwiwalentnej w tłumaczeniu. Szkic psycholingwistyczny*, [w:] *Przekłady Literatur Słowiańskich*, t. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*, red. B. Tokarz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 138–143.

Węgrzyniakowa A., *Satyra polityczna Juliana Tuwima*, [w:] *Studia skamandryckie i inne*, red. I. Opacki, T. Stępień, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1985, s. 9–31.

Wilczewski M., Søderberg A. M., *Badania nad komunikacją międzykulturową: dotychczasowe paradygmaty i perspektywy badawcze*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2017, nr 3, s. 540–566.

Wojtasiewicz O., *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Wydawnictwo TEPIS Polskiego Towarzystwa Tłumaczy Ekonomicznych, Prawniczych i Sądowych, Warszawa 2005.

Wolińska J., *Percepcja, stereotyp niepełnosprawności – perspektywa aktora i obserwatora*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2015, nr 26(1) s. 45–66.

Wołkow A., *Gajdaj Leonid Jowicz // Kino Rossii. Rieżyssierskaja encyklopedia*, t. 1, m: NIIK.

Worcester D., *The Art of Satire*, Russell & Russell, New York 1960.

Wróblewska E., *Satyra polityczna wielkiej emigracji*, PWN, Warszawa–Poznań–Toruń 1977.

Yanan J., *Komunikacja międzykulturowa jako pole badań*, [w:] *Materiały pomocnicze do Polsko-Amerykańskiego Studium Komunikacji Społecznej w Organizacji i Zarządzaniu w Politechnice Wrocławskiej*, Wrocław 1995.

Zabalbeascoa P., *Factors in dubbing television comedy*, “Perspectives: Studies in Translatology” 1994, no. 2(1), p. 89–99.

Zabalbeascoa P., *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*, “The Translator” 1996, no. 2(2), p. 235–257.

Zabrocka M., *Emocje odzyskane w tłumaczeniu: o audiodeskrypcji artystycznej i przekładzie humoru*, „Przekładaniec” 2017, nr 35, s. 107–127.

Zarzycki Ł., *Dylematy tłumacza Zastosowanie pięciu typów ekwiwalencji Kollera oraz modelu bezpośredniego i pośredniego Vinay Darbelnet w tłumaczeniu terminologii medycznej z języka angielskiego na polski*, Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, Poznań 2016.

Ziomek J., *Komizm, parodia, trawestacja*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, red. S. Furmanik [et al.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 322–339.

Źródła online

Baza filmów. *Filmy rozpowszechniane w polskich kinach w latach 1944–1989 (układ alfabetyczny)*, <http://naekranachprl.pl> (dostęp: 28.02.2023).

Brilliantowaja ruka – apofieoz sowietskoj komedii, <https://web.archive.org/web/20170829212506/http://www.nashfilm.ru/sovietkino/530.html> (dostęp: 13.01.2021).

Brilliantowaja ruka, <https://www.culture.ru/movies/421/brilliantovaya-ruka> (dostęp: 13.01.2021).

Chosiński S., *Klasyka kina radzieckiego: „Ku” czy nie „ku”?* – oto jest pytanie (*Gieorgij Danielija „Kin-dza-dza!” - recenzja*), 2022, <https://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=28966> (dostęp: 3.05.2023).

Chosiński S., *Klasyka kina radzieckiego: Ładny gips! a w gipsie*, 13.03.2019, <https://esensja.pl/film/dvd/tekst.html?id=27570> (dostęp: 12.01.2021).

Chosiński S., *Szur... szur... szur... szurnięty Szurik* [Leonid Gajdaj „Operacja Y, czyli przypadki Szurika” – recenzja], 8.01.2010, <https://esensja.pl/film/dvd/tekst.html?id=8851&strona=2#strony> (dostęp: 7.03.2023).

Cybulski M., *Cechy przekładu z języka rosyjskiego na polski filmu Leonida Gajdaja Kaukaska branka albo nowe przygody Szurika*, [referat wygłoszony na konferencji międzynarodowej „Tendencje rozwojowe i funkcjonowanie języków słowiańskich i germańskich”] Mikołajów 2019, <https://pracownik.kul.pl/marcin.cybulski/dorobek> (dostęp: 28.02.2023).

Cybulski M., *Recepcja twórczości filmowej Leonida Gajdaja w Polsce*, [autorstwo scenariusza filmu lub spektaklu teatralnego], Mikołajów 2014, <https://pracownik.kul.pl/marcin.cybulski/dorobek> (dostęp: 28.02.2023).

Cykl komedii Leonida Gajdaja, <https://imprezy.trojmiasto.pl/Cykl-komedii-Leonida-Gajdaja-imp124188.html> (dostęp: 28.02.2023).

Czelowiek czelowieku — drug, towarzyszc i brat, <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/23/19.htm> (dostęp: 6.05.2022).

Camupa, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/lea/lea-5602.htm> (dostęp: 5.01.2021).

Dni Filmu Radzieckiego '75 w województwie olsztyńskim,
http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Dni_Filmu_Radzieckiego_%E2%80%9975_w_wojew%C3%B3dztwie_olszty%C5%84skim (dostęp: 8.12.2021).

Fiedorow A., *Tysiacza i odin samyj kassowyj sowietskij film: mnienija kinokritikow i zritielej*, <https://ifap.ru/library/book615.pdf> (dostęp: 26.11.2021).

Ironia, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ironia;4008572.html> (dostęp: 28.02.2023).

Irony, <https://www.britannica.com/art/irony> (dostęp: 12.02.2022).

Jakobson R., *On linguistic aspects of translation*,
https://www.academia.edu/26570349/Jakobson_Roman_1959_On_Linguistic_Aspects_of_Translation (dostęp 12.06.2022).

Kino państw nieobecnych, „Bądź w centrum kultury, Centrum Kultury Katowice” 2014, nr 6, <https://docplayer.pl/5087098-Xvi-ogolnopolski-festiwal-sztuki-rezynerskiej-interpretacje-przesliczna-wiolonczelistka-musical-grzegorz-wroblewski-program-mercury.html> (dostęp: 28.02.2023).

Kino radzieckie i rosyjskie z wytwórni Mosfilm dostępne w internecie, 20.10.2016, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/986077,kino-radzieckie-i-rosyjskie-z-wytworni-mosfilm-dostepne-w-internecie.html> (dostęp: 15.12.2021).

Klub seniora. Mistrzowie komedii,
<https://www.iluzjon.fn.org.pl/cykle/info/1272/klub-seniora-mistrzowie-komedii.html>
(dostęp: 28.02.2023).

Komizm, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=8803&ind=0&w_szukaj=komizm
(12.03.2022).

Konstitucja (Osnownoj Zakon) Sojuza Sowietskich Socalisticzeskich Riespublik, Utwierdziona Czriezwyczajnym VIII sjezdom Sowietow Sojuza SSR 5 diekabria 1936, (s posledujuszczimi izmienienijami i dopolnienijami),
<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnst1936.htm> (dostęp: 27.02.2023)

Lepieszko B., *Słowo «kulturka» połuczilo szyrokoje rasprostranienije posle wychoda odnogo iz gajdajewskich filmow*, 05.08.2015,
<https://www.sb.by/articles/kultura-i-kulturka.html> (dostęp: 7.11.2021).

Lippmann W., *Public Opinion*, 1922,
<http://xroads.virginia.edu/~Hyper2/CDFinal/Lippman/contents.html> (dostęp: 4.01.2022).

Makatka, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/makatka> (dostęp: 5.11.2021).

Masłowa L., *Komiedija bez oszybok: Leonid Gajdaj przewrcił śmiech w tocznuju Naukuk 100-letiju wielikogo sowietskogo komiediografa*, 30.01.2023, <https://iz.ru/1461981/lidiia-maslova/komediia-bez-oshibok-leonid-gaidai-prevratil-smekh-v-tochnuiu-nauku> (dostęp: 8.03.2023).

Milanowicz A., *Stereotyp płci w odniesieniu do języka niedosłownego. z badań nad ironią*, [Rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski]. Repozytorium Uniwersytetu Warszawskiego, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/3373/2500-DR-PSY-46169.pdf?sequence=1> (dostęp: 15.04.2022).

Nocuń M., Sniegowaja M., *Wielkość odnaleziona w przeszłości*, 2016, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/wielkosc-odnaleziona-w-przeszlosci/> (dostęp: 10.10.2021).

Pieczorina D., *Kawkazskaja plennica – kak sozdawali kinochit*, <http://web.archive.org/web/20171018063303/http://www.nashfilm.ru:80/sovietkino/369.html> (dostęp: 7.03.2023).

Pietrow A., *Leonid Gajdaj — gienij komedii*, <http://leonid-gaidai.ru/>, (dostęp: 15.03.2022).

Runo, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/runo.html> (dostęp: 7.03.2023).

Russo turista obliko morale, https://mostitsky_universal.academic.ru/4774 (07.03.2023)

Samygina L.V., *Ironiya: metatekstovyy potentsial v rasskazakh S.D. Dovlatov*, https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2013_2_45.pdf, (dostęp: 7.03.2023).

Satyra, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/satyra.html>, (dostęp: 10.03.2022).

Sowietskij ekran (1966, № 15) Nikołaj Orłow, <https://www.frunzik.com/soviet-ekran/sovetsky-ekran-15-1966>, (dostęp: 27.06.2022).

Stereotypizacja, <https://sjp.pwn.pl/sjp/stereotypizacja;2524153.html>, (dostęp: 20.01.2022).

Sztukateria, <https://decorsystem.pl/slownik-architektoniczny,p67.html> (dostęp: 6.11.2021).

Szulga J., *Antisowietskoe kino Leonida Gajdaja*, www.day.kiev.ua/195695, (dostęp: 10.02.2022).

Tekst „Moralnego Kodeksu Budowniczego Komunizmu”, https://www.xn--meb.pisz.pl/Kodeks_moralny_budowniczego_komunizmu (dostęp: 26.02.2023)

Umarł w butach, <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Umarl-w-butach;20671.html> (dostęp: 1.03.2023).

Wyrażać się, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wyra%C5%BCa%C4%87%20si%C4%99.html> (dostęp: 4.05.2022).

В гробу и в белых тапочках, https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/294/%D0%92 (dostęp: 28.09.2021).

Почему хоронят в белых тапочках, <https://legkovmeste.ru/interesnoe/pochemu-horonyat-v-belyh-tapochkah.html> (dostęp: 28.9.2021).