

UNIwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

SZKOŁA DOKTORSKA

DYSCYPLINA: JĘZYKOZNAWSTWO

Jakub Bober

ROZPRAWA DOKTORSKA

**Postmodernizm Władimira Sorokina
w perspektywie przekładu**

Promotor

dr hab. Jolanta Lubocha-Kruglik, prof. UŚ

Promotor pomocniczy

dr Michał Jankowicz

Kraków 2026

UNIVERSITY OF THE NATIONAL EDUCATION COMMISSION KRAKOW

DOCTORAL SCHOOL

DISCIPLINE: LINGUISTICS

Jakub Bober

DOCTORAL DISSERTATION

**Vladimir Sorokin's Postmodernism:
A Translation Studies Perspective**

Supervisor

dr hab. Jolanta Lubocha-Kruglik, prof. UŚ

Assistant Supervisor

dr Michał Jankowicz

Kraków 2026

Spis treści

Streszczenie.....	4
Summary	6
Wstęp	8
ROZDZIAŁ PIERWSZY	
POSTMODERNIZM I STYL WŁADIMIRA SOROKINA	16
1.1. Zarys historii pojęcia <i>postmodernizm</i>	16
1.2. Postmodernizm amerykański i europejski	18
1.3. Cechy postmodernizmu.....	22
1.4. Postmodernizm rosyjski i moskiewski konceptualizm	24
1.5. Specyfika poetyki i idiosylu Władimira Sorokina	28
ROZDZIAŁ DRUGI	
ZJAWISKA PODSTANDARDOWE W ORYGINALE I W PRZEKŁADZIE	41
2.1. Leksyka podstandardowa: zakres, funkcje i problemy opisu	41
2.2. Rosyjska leksyka podstandardowa i jej przekład na język polski	49
ROZDZIAŁ TRZECI	
NAZWY WŁASNE W ORYGINALE I W PRZEKŁADZIE	151
3.1. Nazwy własne w powieści <i>Kolejka</i>	151
3.1.1 Chrematonimy: marki i realia codzienności.....	158
3.1.2 Antroponimy w <i>Kolejce</i> . Obraz zbiorowości późnoradzieckiej	173
3.1.3 Toponimy: model przestrzeni i geopolityki.....	185
3.2. Nazwy własne w dylogii (<i>Dzień oprycznika, Cukrowy Kreml</i>)	191
3.2.1 Antroponimy: mechanizmy aluzji i deformacji	192
3.2.2 Chrematonimy i nazwy realiów: obszary przenikania	236
3.2.3 Toponimy: model przestrzeni miejskiej	254
3.3. Wnioski z analizy nazw własnych	257
Zakończenie	261
Bibliografia	267

Streszczenie

Niniejsza rozprawa poświęcona jest analizie polskich przekładów wybranych utworów Władimira Sorokina w perspektywie trudności językowych i kulturowych ujawniających się w procesie translacji. Punktem wyjścia prowadzonych rozważań jest założenie, że twórczość tego postmodernisty – silnie zakorzeniona w rosyjskim kontekście historycznym, społecznym i ideologicznym – stanowi dla tłumacza szczególne wyzwanie interpretacyjne.

W rozprawie podjęto próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu przekład może oddać nie tylko podstawowe sensy fabularne, lecz także postmodernistyczny charakter utworów, ich kulturową wielowarstwowość oraz idiostyl autora. Istotnym problemem pozostaje również kwestia, czy bliskość konfrontowanych języków – rosyjskiego i polskiego – ułatwia odbiór prozy Sorokina, czy raczej tworzy pozory jej zrozumienia, za którymi kryją się znaczące różnice interpretacyjne.

Materiał badawczy stanowią cztery utwory Władimira Sorokina i ich polskie przekłady, a mianowicie: *Очередь* (*Kolejka*), *День опричника* (*Dzień oprycznika*), *Сахарный Кремль* (*Cukrowy Kreml*) oraz *Метель* (*Zamieć*). Wybór tych właśnie tekstów nie jest przypadkowy – reprezentują one różne etapy twórczości Sorokina oraz odmienne sposoby kształtowania jego poetyki: od eksperymentu dialogowego i demontażu dyskursu socrealistycznego po stylizowaną dystopię polityczną i bardziej klasycyzujący, intertekstualny model narracji. Są to zarazem utwory istotne dla rozwoju kariery autora oraz jego obecności w międzynarodowym obiegu literackim.

W pracy uwzględniono również kontekst recepcyjny i medialny obejmujący wybrane materiały prasowe, internetowe i radiowe oraz wywiady z autorem. Pełnią one jednak jedynie funkcję pomocniczą wobec zasadniczej analizy tekstów literackich.

Podstawę metodologiczną rozprawy stanowią współczesne ujęcia przekładoznawcze i językoznawcze, uzupełnione o perspektywę literaturoznawczą i kulturoznawczą, co nadaje prowadzonym analizom charakter interdyscyplinarny. Szczególne znaczenie mają tu teorie akcentujące aktywną rolę tłumacza w kształtowaniu tekstu docelowego i jego recepcji, zwłaszcza założenia teorii skoposu, refleksja nad widzialnością tłumacza oraz koncepcja przekładu jako działania

interpretacyjnego osadzonego w określonym kontekście kulturowym. Analiza ma charakter porównawczy i polega na zestawieniu oryginałów z przekładami w celu uchwycenia miejsc, w których dochodzi do przesunięć znaczeniowych, osłabienia funkcji stylistycznych lub zmian w odbiorze tekstu.

Rozprawa składa się z części teoretycznej i analitycznej. W części pierwszej omówiono założenia postmodernizmu, różnice między jego wariantem zachodnim a rosyjskim, związki Sorokina z moskiewskim konceptualizmem oraz podstawowe cechy idiosylu tego pisarza. W części drugiej zbadane zostały trzy obszary szczególnie istotne z perspektywy przekładu – zjawiska podstandardowe, stylizacja oraz nazwy własne.

Przeprowadzone analizy prowadzą do wniosku, że polskie przekłady utworów Sorokina zachowują podstawowy sens, ton i ogólny charakter jego prozy, nie zawsze jednak są w stanie oddać wszystkie warstwy znaczeniowe obecne w oryginale. Najbardziej podatne na osłabienie okazują się te elementy, które łączą funkcję językową z funkcją kulturową, ideologiczną i pragmatyczną. Dotyczy to przede wszystkim nazw własnych silnie zakorzenionych w kulturze rosyjskiej, a także stylizacji.

Szczególne miejsce w analizowanym materiale zajmują również zjawiska podstandardowe – potocyzmy, elementy gwarowe, wulgaryzmy oraz leksyka obsceniczna. W prozie Sorokina współtworzą one efekt groteski, dystansu i językowej demaskacji. To właśnie ta warstwa tekstu ujawnia największe trudności translatorskie, ponieważ wymaga poszukiwania rozwiązań pozwalających możliwie najpełniej zachować funkcje stylistyczne, kulturowe i pragmatyczne oryginału.

Przeprowadzona analiza pokazuje, że przekład prozy Sorokina polega na ciągłym negocjowaniu między zachowaniem funkcji pełnionych przez tekst oryginału a ograniczeniami wynikającymi z odmienności systemów językowych i uwarunkowań kulturowych. W rezultacie polskie przekłady umożliwiają funkcjonowanie jego twórczości w rodzimym obiegu literackim, jednocześnie ujawniając granice pełnej ekwiwalencji w przypadku tekstów silnie zakorzenionych w kulturze źródłowej.

Wyprowadzone wnioski wskazują, że tłumaczenie prozy Sorokina wymaga od tłumacza nie tylko wysokich kompetencji językowych, lecz także świadomości kulturowej, historycznej i interpretacyjnej.

Summary

This dissertation is devoted to an analysis of Polish translations of selected works by Vladimir Sorokin from the perspective of the linguistic and cultural difficulties encountered in translation. The study's starting point is the assumption that Sorokin's prose, deeply rooted in the Russian historical, social, and ideological context, poses particularly complex challenges for the translator. The dissertation focuses on the extent to which translation can preserve not only the basic narrative meanings of the texts but also their postmodern character, individual style, and cultural multilayeredness. A further research problem concerns whether linguistic proximity between Polish and Russian actually facilitates the reception of Sorokin's prose, or whether it rather creates only an illusion of transparency behind which substantial interpretive differences remain hidden.

The research corpus consists of Russian originals and Polish translations of four works: *Очередь* (*The Queue*), *День опричника* (*The Day of the Oprichnik*), *Сахарный Кремль* (*Sugar Kremlin*), and *Метель* (*The Blizzard*). These texts were selected deliberately. They represent different stages of Sorokin's literary development and different modes of shaping his poetics: from dialogic experiment and the dismantling of socialist realist discourse to stylised political dystopia and a more classicising, highly intertextual narrative model. At the same time, they are works that played an important role in the development of Sorokin's literary career and his presence in the international literary field. The dissertation also takes into account reception and media contexts by using selected press, online, and radio materials, as well as interviews with the author; however, these sources serve only as a supplementary interpretive framework, while the main focus remains on the literary texts themselves.

The dissertation's methodological framework draws on contemporary approaches in translation studies and linguistics, particularly those that emphasise the translator's active role in shaping the target text and its reception. Particular importance is attached to the skopos theory, reflections on the translator's visibility, and the notion of translation as an interpretive act embedded in a specific cultural context. The analysis is comparative in character and consists of confronting the originals with their

translations to identify places where semantic shifts occur, stylistic functions are weakened, or the text's reception is altered.

The dissertation is divided into a theoretical and an analytical part. The first part discusses the assumptions of postmodernism, the differences between its Western and Russian variants, Sorokin's links with Moscow Conceptualism, and the main features of his individual style. The second part concentrates on three areas that prove especially important from the point of view of translation: substandard language phenomena, stylisation, and proper names.

The analyses lead to the conclusion that Polish translations of Sorokin's works preserve the basic meaning, tone, and overall artistic profile of his prose. However, they do not always retain all the layers of meaning in the originals. Those elements that combine linguistic, cultural, ideological, and pragmatic functions prove especially vulnerable to weakening in translation. This concerns, above all, proper names, deeply rooted in Russian culture, as well as stylisation, which cannot be transferred on a purely formal level. A particularly important role is played by substandard phenomena – colloquialisms, dialectal elements, vulgarisms, and obscene vocabulary – which in Sorokin's prose co-create grotesque effects, distance, and mechanisms of demystification. In this area, translation appears to be both the most creative and the riskiest. The dissertation shows that translating Sorokin's prose is always a form of interpretive compromise: it allows the works to function in the Polish literary sphere, but it also reveals the limits of translatability in a text so strongly embedded in a foreign culture. Ultimately, the study demonstrates that translating Sorokin requires not only linguistic competence but also a high degree of cultural, historical, and interpretive awareness.

Wstęp

Twórczość Władimira Sorokina zajmuje istotne miejsce w obrębie rosyjskiego postmodernizmu literackiego, którego intensywny rozwój przypada na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XX wieku. Charakterystyczne dla pisarza strategie intertekstualne, dekonstrukcja utrwalonych modeli narracyjnych oraz świadome zestawianie konwencji literackich różnych epok uczyniły jego prozę przedmiotem szerokiego zainteresowania badaczy literatury współczesnej. Szczególnego znaczenia utwory Sorokina nabierają jednak w perspektywie przekładu, gdzie postmodernistyczne łączenie różnych stylów, konwencji i kodów kulturowych ujawnia liczne trudności translatorskie.

Proza Władimira Sorokina była przedmiotem licznych badań literaturoznawczych i kulturoznawczych koncentrujących się przede wszystkim na jej wymiarze ideologicznym, historycznym oraz kulturowym. Analizy te obejmowały między innymi mechanizmy reprezentacji władzy, krytykę systemów społeczno-politycznych, relacje między jednostką a aparatem państwowym, a także strategie dekonstrukcji oficjalnych dyskursów i mitów kulturowych. W centrum zainteresowania badaczy pozostawały również zagadnienia związane z postmodernizmem rosyjskim, intertekstualnością, karnawalizacją oraz charakterystyczną dla twórczości autora estetyką przemocy, cielesności i deformacji. Szczególne miejsce zajmowały także interpretacje ukazujące prozę Sorokina jako narzędzie diagnozy współczesnej rzeczywistości rosyjskiej oraz jako literacką reakcję na zjawiska autorytaryzmu, przemocy symbolicznej i kryzysu tożsamości kulturowej¹.

¹ И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999; М.П. Марусенков, *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина: заумь, гротеск и абсурд*, Санкт-Петербург 2012; Д. Уффельман, *Дискурсы Владимира Сорокина*, przeł. Т. Пируская, Москва 2022; Н.Н. Андреева, Е.С. Биберган, *Игры и тексты Владимира Сорокина*, Санкт-Петербург 2012; A. Polak, „Dzień oprycznika” Władimira Sorokina, czyli o chorej Rosji, która „wyzdrowiała”, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2017, s. 319–331; L. Mięowska, *Powrót do korzeni. Władimira Sorokina język pozarozumowy*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, numer specjalny, s. 185–198; A. Wawrzyńczak, *Zbrodnia na literaturze. Powieść „Roman” Władimira Sorokina*, w: *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007, s. 185–198; M. Jaworski, *Образы прошлого и будущего в прозе Владимира Сорокина и Сергея Лебедева. Творческие пути русских эмигрантов к пониманию настоящего*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 34, s. 1–11; Zob.

Znacznie rzadziej twórczość Sorokina była przedmiotem badań przekładoznawczych koncentrujących się na funkcjonowaniu jego utworów w innym systemie językowym i kulturowym. Dotychczasowe opracowania jedynie sporadycznie uwzględniały wpływ przekładu na interpretację, recepcję oraz zakres zachowania kulturowych, intertekstualnych i ideologicznych sensów wpisanych w tekst oryginału. Tymczasem proza tego pisarza, silnie zakorzeniona w realiach rosyjskich i nasycona aluzjami kulturowymi, stylizacją, deformacją językową oraz odniesieniami do dyskursu radzieckiego i postsowieckiego, stawia przed tłumaczem szczególnie złożone wyzwania.

Celem niniejszej rozprawy jest zatem przynajmniej częściowe uzupełnienie tej luki badawczej. Przedmiotem badań są przede wszystkim elementy nacechowane kulturowo – nazwy własne, a także zjawiska podstandardowe, stylizacja oraz elementy intertekstualne. Takie ujęcie pozwoli określić, w jakim stopniu przekład zachowuje specyfikę idiostylu Sorokina, jego postmodernistyczny charakter oraz wielowarstwowość znaczeniową utworów. Jednocześnie umożliwia ono uchwycenie przesunięć interpretacyjnych i recepcyjnych pojawiających się w wyniku funkcjonowania tekstu w odmiennej przestrzeni kulturowej oraz ocenę tego, w jakim zakresie odrębność kulturowa i ideologiczna prozy Sorokina pozostaje dostępna dla polskiego odbiorcy.

W badaniach uwzględniono również współczesne rozumienie roli tłumacza oraz funkcjonowanie przekładu w recepcji literatury wywodzącej się z odmiennego kręgu kulturowego. W szerszej perspektywie istotne pozostaje pytanie, czy bliskość konfrontowanych języków ułatwia odbiór prozy Sorokina, czy raczej prowadzi do powstania pozornego poczucia kulturowej zrozumiałości.

Materiał egzemplifikacyjny zaczerpnięto z następujących utworów oryginalnych i ich przekładów²: *Очередь* (*Kolejka*), *День опричника* (*Dzień oprycznika*), *Сахарный Кремль* (*Cukrowy Kreml*), *Метель* (*Zamieć*).

np.: A. Wołodźko-Butkiewicz, *Grabarz literatury rosyjskiej? (spory wokół Władimira Sorokina)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 3, s. 71–84; B. Kozak, *Rosja za kamiennym murem: nowe średniowiecze w twórczości Władimira Sorokina (na przykładzie powieści „Dzień oprycznika”)*, „Acta Neophilologica” 2016, t. 18, cz. 2, s. 213–221; A. Potoczek, *Zagłada Rosji ukryta w postmodernistycznym labiryncie – „Łód” Władimira Sorokina*, „Slavia Orientalis” 2008, nr 2, s. 273–290.

² Wszystkie cytaty wykorzystane w niniejszej dysertacji pochodzą z następujących wydań: B. Г. Сорокин, *Очередь*, Москва 2002 – dalej w pracy oznaczone jako *Очередь*; W. Sorokin, *Kolejka*, tłum. I. Lewandowska,

Wybór tekstów do analizy nie jest przypadkowy – reprezentują one nie tylko różne etapy twórczości autora, ale też odmienne sposoby konstruowania postmodernistycznej gry językowej. Umożliwia to uwzględnienie roli tłumacza oraz perspektywy językoznawczej, zgodnie z którą język pozostaje nierozzerwalnie związany z kontekstem kulturowym. Termin „kulturowy” jest przy tym rozumiany szeroko i obejmuje także wymiar społeczny oraz pragmatyczny, obecny zarówno w warstwie językowej utworów Sorokina, jak i w sposobie organizacji świata przedstawionego.

Jak podkreślałem wyżej, wybrane do analizy utwory stanowią ważne etapy w ewolucji pisarstwa Władimira Sorokina, choć każdy z nich odegrał w tym procesie nieco inną rolę. *Очередь* (*Kolejka*) była powieścią przełomową jako debiut prozatorski pisarza oraz utwór, który wprowadził jego twórczość do szerszego europejskiego obiegu literackiego³. *День опричника* (*Dzień oprycznika*) wyznaczył z kolei nową, wyraźniej polityczną fazę pisarstwa autora, w której postmodernistyczne strategie demaskacji zostały skierowane ku diagnozie neoautorytarnych tendencji współczesnej Rosji⁴. *Сахарный Кремль* (*Cukrowy Kreml*) nie otwierał, co prawda, nowego etapu twórczości pisarza, ale rozwijał i wzmacniał rozwiązania wypracowane w *Dniu oprycznika*, nadając im jeszcze wyraźniejszy charakter satyry politycznej oraz gry stylistycznej⁵. *Метель*

Gdańsk 2005 – dalej w pracy oznaczone jako *Kolejka*; В. Г. Сорокин, *День опричника*, Москва 2018 – dalej w pracy oznaczone jako *День опричника*; W. Sorokin, *Dzień oprycznika*, tłum. A. Lubomira-Piotrowska, Warszawa 2008 – dalej w pracy oznaczone jako *Dzień oprycznika*; В. Г. Сорокин, *Сахарный Кремль*, Москва 2008 – dalej w pracy oznaczone jako *Сахарный Кремль*; W. Sorokin, *Cukrowy Kreml*, tłum. A. Lubomira-Piotrowska, Warszawa 2011 – dalej w pracy oznaczone jako *Cukrowy Kreml*; В. Г. Сорокин, *Метель*, Москва 2010 – dalej w pracy oznaczone jako *Метель*; W. Sorokin, *Zamieć*, tłum. A. Lubomira-Piotrowska, Wołowiec 2013 – dalej w pracy oznaczone jako *Zamieć*. Oprócz czterech powieści stanowiących podstawę analiz w pracy przywoływane są również *Голубое сало* (*Błękitna słonina*) oraz *Тридцатая любовь Марины* (*Trzydziesta miłość Mariny*), które nie zostały dotychczas przetłumaczone na język polski w całości. Odwołania do tych utworów mają charakter uzupełniający i służą ukazaniu zjawisk istotnych dla całej twórczości Sorokina. *Trzydziesta miłość Mariny* ilustruje wczesny etap kształtowania się jego poetyki, związany z dekonstrukcją języka ideologii radzieckiej i estetyką rosyjskiego konceptualizmu. Z kolei *Błękitna słonina* stanowi jedno z najbardziej reprezentatywnych osiągnięć dojrzałego okresu twórczości autora, rozwijając charakterystyczne dla niego strategie intertekstualne, eksperyment językowy oraz grę z rosyjskim kanonem literackim. Z tego względu oba utwory stanowią istotny kontekst interpretacyjny dla powieści analizowanych w rozprawie. Warto odnotować, że mimo braku polskiego przekładu *Błękitna słonina* ukazała się w 2024 roku w przekładzie angielskim autorstwa Maxa Lawtona, co świadczy o rosnącym zainteresowaniu twórczością Sorokina w anglojęzycznym obiegu wydawniczym: В. Сорокин, *Тридцатая любовь Марины*, Москва 1995; В. Сорокин, *Голубое сало*, Москва 1999.

³ D. Uffelmann, *The Queue and Collective Speech*, w: D. Uffelmann, *Vladimir Sorokin's Discourses: A Companion*, Boston 2020, s. 16–28.

⁴ D. Uffelmann, *10. Day of the Oprichnik and Political (Anti-)Utopias*, w: D. Uffelmann, *Vladimir Sorokin's Discourse...*, s. 132–150.

⁵ M. Aptekman, *The Old New Russian: The Dual Nature of Style and Language in Day of the Oprichnik and Sugar Kremlin*, w: *Vladimir Sorokin's Languages*, red. T. Roesen, D. Uffelmann, Bergen 2022, s. 282–297.

(*Zamiec*) potwierdziła natomiast wysoką pozycję Sorokina w literaturze współczesnej, ujawniając bardziej wyciszony, a zarazem silnie intertekstualny rejestr jego twórczości⁶.

Wskazane powyżej utwory stanowią więc szczególnie reprezentatywny materiał do analizy przekładowej.

W niniejszej pracy przyjąłem założenie, że bliskość językowa nie eliminuje barier kulturowych, lecz w wielu przypadkach sprzyja ich częściowej niewidoczności. Jednostki leksykalne o zbliżonej lub identycznej formie mogą bowiem funkcjonować w odmiennych sieciach znaczeń kulturowych, co prowadzi do powstania specyficznych trudności przekładowych. Zjawisko to ujawnia się szczególnie wyraźnie w przypadku elementów językowych silnie zakorzenionych w kulturze języka oryginału, których znaczenie wykracza poza poziom czysto leksykalny i obejmuje również konotacje historyczne, społeczne oraz stylistyczne.

W procesie analizy zbadane zostaną też strategie i techniki translatorskie stosowane wobec tekstu oryginalnego oraz wynikający z nich zakres ingerencji w strukturę znaczeniową i pragmatyczną utworu ujawniający się w decyzjach tłumacza.

Badania przeprowadzono z wykorzystaniem metody porównawczej oraz jakościowej analizy tekstu⁷. W pierwszym etapie zestawiono teksty oryginalne z ich polskimi przekładami, identyfikując miejsca, w których zastosowane rozwiązania translatorskie prowadziły do zmian funkcji stylistycznych, kulturowych, pragmatycznych lub interpretacyjnych. Następnie dokonano interpretacji tych rozwiązań w kontekście historycznym, kulturowym i intertekstualnym, określając ich wpływ na funkcjonowanie tekstu w kulturze docelowej.

Interdyscyplinarny charakter niniejszej rozprawy wynika z połączenia perspektywy przekładoznawczej i językoznawczej z elementami literaturoznawstwa oraz kulturoznawstwa. Punktem wyjścia jest założenie o ścisłym związku języka i kultury, co oznacza konieczność uwzględnienia pozajęzykowych uwarunkowań procesu przekładu oraz funkcjonowania tekstu w odmiennym otoczeniu kulturowym.

⁶ O znaczeniu tej powieści w rosyjskim obiegu literackim świadczy również fakt, że w 2011 roku została ona uhonorowana drugą nagrodą w prestiżowym rosyjskim konkursie literackim Big Book: D. Uffelman, *11. The Blizzard and Self-References of a Meta-Classic*, w: *Vladimir Sorokin's Discourses...*, s. 151–164.

⁷ G. Saldanha, S. O'Brien: *Research Methodologies in Translation Studies*. London–New York 2013, s. 23.

Podstawę teoretyczną pracy stanowią wybrane koncepcje współczesnego przekładoznawstwa⁸ pozwalające ujmować przekład literacki jako zjawisko jednocześnie językowe, kulturowe i interpretacyjne. Szczególne znaczenie dla analizy prozy Władimira Sorokina ma teoria skoposu Hansa J. Vermeera⁹, ponieważ umożliwia ona ocenę decyzji translatorskich z uwzględnieniem celu komunikacyjnego przekładu oraz potrzeb odbiorcy docelowego, a nie wyłącznie stopnia formalnej zgodności z tekstem wyjściowym. Perspektywa ta okazuje się szczególnie użyteczna w odniesieniu do utworów Sorokina, których wielowarstwowość kulturowa i stylistyczna wymaga od tłumacza podejmowania licznych decyzji wykraczających poza poziom ekwiwalencji językowej.

Istotnym punktem odniesienia są również koncepcje rozwijane w ramach zwrotu kulturowego oraz pod wpływem poststrukturalizmu i dekonstrukcji akcentujące interpretacyjny charakter przekładu. W tym ujęciu język nie jest postrzegany jako neutralne narzędzie przekazu, a przekład nie stanowi mechanicznego przeniesienia znaczeń między językami. Jest on bowiem traktowany jako proces interpretacji uwikłany w uwarunkowania historyczne, społeczne i kulturowe. Takie rozumienie prowadzi do zakwestionowania idei „przezroczystości” języka oraz „niewidzialności” tłumacza, eksponując jego aktywny udział w konstruowaniu sensów tekstu funkcjonującego w kulturze docelowej¹⁰.

W tym kontekście szczególne znaczenie ma również koncepcja refrakcji André Lefevere’a¹¹, zgodnie z którą przekład stanowi formę przekształcenia dzieła literackiego

⁸ Zob. m.in. R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin 2017; R. Lewicki, *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*, Lublin 1986; R. Lewicki, *Konotacja obcości w przekładzie*, Lublin 1993; T. Szczerbowski, *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*, Kraków 2018; K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2006; K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Katowice 2015; J. Warchala, *Kategoria potoczności*, Katowice 2003; J. Brzozowski, *Stanąć po stronie tłumacza*, Kraków 2011.

⁹ H. J. Vermeer, *Skopos and Commission in Translational Action*, w: *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, London–New York 2000, s. 221–232.

¹⁰ „Język staje się terenem niekontrolowanej wieloznaczności, a tłumaczenie rozumie się jako poddawanie obcego tekstu już nie zwykłej transformacji, ale interrogacji lub, jak to ujmuje Derrida, «dekonstrukcji». Wśród zwolenników tej szkoły panuje też dziś zgoda co do tego, że tłumaczenie «nigdy nie zachodzi w próżni», stąd więcej niż kiedykolwiek uwagi poświęcają badaniu wpływu, jaki na przekład wywierają czynniki kulturowe, historyczne i społeczne. Wzywają oni także do walki z iluzją przezroczystości języka i z mitem niewidzialnego tłumacza; orężem w tej walce stają się zdobycze poststrukturalizmu, takie jak emancypacja czytelnika i śmierć (autorytarnego) autora”: D. Gołuch, *Precesja przekładów? O wpływie postmodernizmu oraz poststrukturalizmu na przekład i przekładoznawstwo*, w: *Nie/konsekwencje ponowoczesności. Wybór tekstów*, red. P. Płucienniczak, A. Szczepan, W. Szymański, Kraków 2008, s. 97.

¹¹ A. Lefevere, *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, w: *Współczesne teorie przekładu*, red. M. Heydel, P. Bukowski, Kraków, 2009, s. 224–246.

dla nowego kręgu odbiorców. Oznacza to, że wpływa on nie tylko na sposób funkcjonowania tekstu w kulturze docelowej, lecz także na sposób postrzegania oryginału przez czytelników niemających dostępu do tekstu wyjściowego.

Przyjęcie takiej perspektywy ma szczególne znaczenie w badaniach nad przekładem prozy Władimira Sorokina. Utwory tego autora są silnie zakorzenione w rosyjskim kontekście historycznym, społecznym i kulturowym, a ich warstwę znaczeniową współtworzą liczne odniesienia intertekstualne, elementy stylizacji, realia kulturowe oraz aluzje do rosyjskiego dyskursu politycznego i literackiego. Wiele z tych komponentów nie ma bezpośrednich odpowiedników w kulturze docelowej. Z uwagi na to przedmiotem niniejszych badań jest nie tylko identyfikacja zastosowanych strategii i technik translatorskich, lecz przede wszystkim określenie, w jaki sposób wpływają one na zachowanie bądź transformację funkcji pełnionych przez poszczególne elementy tekstu oraz na obraz prozy Sorokina kształtujący się w polskim przekładzie.

Twórczość Władimira Sorokina podlegała stopniowej ewolucji, zawsze jednak konsekwentnie wyrażała krytyczny stosunek do rosyjskiej rzeczywistości społecznej, kulturowej i politycznej. We wcześniejszych utworach dominują strategie dekonstrukcji języka ideologii oraz mitów kulturowych, natomiast w późniejszym okresie coraz wyraźniej pojawia się satyryczna diagnoza współczesnego systemu politycznego Rosji.

Wielowarstwowość tej prozy sprawia, że stała się ona przedmiotem zainteresowania nie tylko literaturoznawców i przekładoznawców, lecz także publicystów oraz komentatorów życia społecznego i politycznego. Z tego względu w rozprawie wykorzystano również wybrane materiały prasowe, audycje radiowe, publikacje internetowe oraz wywiady z pisarzem. Nie stanowią one samodzielnego przedmiotu analizy, lecz pełnią funkcję źródeł kontekstowych, ułatwiających rekonstrukcję recepcji twórczości Sorokina oraz sposobu, w jaki autor komentuje własne utwory i ich miejsce we współczesnej kulturze.

Rozprawę otwiera część teoretyczna obejmująca omówienie najważniejszych koncepcji postmodernizmu, ze szczególnym uwzględnieniem jego odmiany rosyjskiej, a także przegląd dotychczasowych badań nad twórczością Władimira Sorokina. Przedstawiono w niej również najważniejsze cechy poetyki i idiosylu pisarza, które stanowią punkt odniesienia dla dalszych analiz przekładoznawczych.

Część analityczną rozpoczyna rozdział poświęcony leksyce podstandardowej oraz sposobom jej przekładu na język polski. Słownictwo potoczne, wulgarne i obsceniczne należy do najistotniejszych składników idiostylu Sorokina i odgrywa ważną rolę w kreowaniu świata przedstawionego, budowaniu groteski oraz demaskowaniu języka ideologii. Z tego względu jego przekład stanowi jeden z najistotniejszych problemów badawczych niniejszej rozprawy.

Ze względu na obszerność materiału analizie poddano przykłady, które w najbardziej wyrazisty sposób ukazują wpływ decyzji translatorskich na funkcjonowanie tekstu w kulturze docelowej. Przeprowadzone badania pokazują, że leksyka potoczna i obsceniczna, pozornie łatwa do przełożenia między dwoma blisko spokrewnionymi językami, ujawnia liczne różnice semantyczne, pragmatyczne i kulturowe. W rezultacie przekład prowadzi niekiedy do przesunięć znaczeniowych, zmiany konotacji, osłabienia eksperymentu językowego lub odmiennego rozłożenia akcentów stylistycznych.

Przedmiotem badań była również stylizacja językowa należąca do najbardziej rozpoznawalnych cech późnej twórczości Sorokina. W analizowanych utworach archaizacja nie pełni wyłącznie funkcji estetycznej, lecz współtworzy alegoryczny obraz współczesnej Rosji, w którym przeszłość staje się narzędziem interpretacji zjawisk politycznych i społecznych XXI wieku. Jak wielokrotnie podkreślał sam Sorokin, współczesna Rosja sprawia wrażenie państwa, które zamiast podążać ku przyszłości, „wrzuca wsteczny bieg”. W tej perspektywie stylizacja archaizująca staje się jednym z podstawowych nośników sensów, a jej przekład wymaga uwzględnienia nie tylko warstwy językowej, lecz także funkcji kulturowych, intertekstualnych i ideologicznych.

Ostatni rozdział poświęcono problematyce przekładu nazw własnych. Jako jednostki szczególnie silnie nacechowane kulturowo odsyłają one do konkretnych miejsc, postaci, wydarzeń oraz tekstów kultury, uruchamiając sieć skojarzeń i znaczeń istotnych dla interpretacji utworu. Przedmiotem badań są zarówno zastosowane strategie i techniki translatorskie, jak i wpływ poszczególnych rozwiązań na zachowanie znaczeń, aluzji oraz konotacji obecnych w tekście oryginału.

W prozie Władimira Sorokina nazwy własne rzadko pełnią wyłącznie funkcję identyfikacyjną. Pisarz wykorzystuje je bowiem jako narzędzie gry intertekstualnej

i kulturowej, umieszczając postaci, miejsca oraz inne znaki kultury w nowych, często groteskowych, ironicznych lub deheroizujących kontekstach.

Z perspektywy przekładu zasadniczym wyzwaniem staje się zatem nie tyle odtworzenie samej nazwy, ile zachowanie wpisanego w nią potencjału semantycznego, kulturowego i intertekstualnego. To właśnie w tej grupie jednostek szczególnie wyraźnie ujawnia się zjawisko refrakcji, ponieważ nawet niewielkie przesunięcia translatorskie mogą prowadzić do odmiennego sposobu odczytania tekstu w kulturze docelowej.

Celem moich badań jest ustalenie, w jakim stopniu polskie przekłady utworów Władimira Sorokina zachowują językową, stylistyczną, kulturową, pragmatyczną i intertekstualną złożoność oryginału oraz jakie konsekwencje dla sposobu odczytania utworu niosą decyzje translatorskie podejmowane w procesie przekładu. W związku z tym podjęto próbę odpowiedzi na następujące pytania badawcze: które elementy poetyki i idiosylu Sorokina okazują się najbardziej problematyczne w przekładzie i z jakich powodów; jakie strategie oraz techniki translatorskie są stosowane w celu ich odtworzenia; w jakim stopniu zastosowane rozwiązania pozwalają zachować funkcje pełnione przez te elementy w tekście oryginału oraz jakie przesunięcia interpretacyjne i recepcyjne powodują.

Przyjęto ponadto założenie, że bliskie pokrewieństwo języka polskiego i rosyjskiego może stwarzać pozorne wrażenie większej dostępności prozy Sorokina dla polskiego odbiorcy. Podobieństwo obu systemów językowych nie oznacza jednak pełnej ekwiwalencji kulturowej ani tożsamości konotacji, funkcji pragmatycznych czy odniesień intertekstualnych. Z tego względu analiza nie ogranicza się do porównania zastosowanych rozwiązań językowych, lecz obejmuje również ocenę ich wpływu na zachowanie funkcji pełnionych przez analizowane elementy oraz na sposób organizacji znaczeń w przekładzie. Pozwala to określić, w jakim zakresie decyzje translatorskie prowadzą do zachowania, przekształcenia lub osłabienia poszczególnych komponentów tekstu, a tym samym wpływają na jego interpretację w kulturze docelowej¹².

¹² Zob. A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominandy translatorskiej. Przekład. Mity i rzeczywistość*, Warszawa 2008.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

POSTMODERNIZM I STYL WŁADIMIRA SOROKINA

1.1. Zarys historii pojęcia *postmodernizm*

Postmodernizm należy do pojęć, które doczekały się wyjątkowo wielu definicji i interpretacji w filozofii, kulturoznawstwie oraz literaturoznawstwie. Z perspektywy niniejszej rozprawy nie jest jednak celem szczegółowa rekonstrukcja wszystkich stanowisk ani przedstawienie pełnej historii tego pojęcia. Istotne znaczenie mają przede wszystkim te ujęcia, które pozwalają zrozumieć specyfikę postmodernizmu rosyjskiego oraz twórczości Władimira Sorokina, stanowiącej przedmiot dalszych analiz.

Choć postmodernizm jako rozpoznawalna formacja kulturowa ukształtował się przede wszystkim w drugiej połowie XX wieku, historia samego pojęcia sięga znacznie wcześniejszego okresu. Wolfgang Ivers i Mike Sandbothe wskazują, że określenie „postmodern” funkcjonowało już około 1870 roku, jednak wówczas nie miało jeszcze późniejszych znaczeń filozoficznych i kulturowych¹. W pierwszej połowie XX wieku termin zaczął stopniowo pojawiać się w refleksji literaturoznawczej i humanistycznej. Federico de Onis użył go w 1934 roku do opisu przemian w poezji hiszpańskiej i południowoamerykańskiej w latach 1905–1914. W kolejnych dekadach odwoływali się do niego również Arnold Toynbee (1939), Charles W. Mills (1959), Irving Howe (1959), Leslie Fiedler (1965) oraz Amitai Etzioni (1968). Do szerokiego obiegu

¹ W. Ivers, M. Sandbothe, *Postmodernity as a Philosophical Concept*, w: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, red. H. Bertens, D. Fokkema, John Benjamins, Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 1997 (*Comparative History of Literatures in European Languages*, vol. XI), s. 75–87.

naukowego wszedł jednak przede wszystkim w latach siedemdziesiątych XX wieku za sprawą prac Ihaba Hassana, Charlesa Jencksa oraz Daniela Bella².

Na jeszcze wcześniejsze użycie pojęcia „postmodernizm” wskazuje Wojciech Słomski, przypominając, że Rudolf Pannwitz posłużył się nim w odniesieniu do filozofii Nietzschego³. Miało to miejsce w pracy *Die Krisis der europäischen Kultur (Kryzys kultury europejskiej)*⁴, w której postmodernizm został przedstawiony jako zjawisko przeciwstawiające się modernistycznemu kultowi racjonalności i idei postępu. Pannwitz wiązał go z kryzysem kultury europejskiej oraz nadejściem nowej epoki, charakteryzującej się relatywizacją wartości i odejściem od tradycyjnego modelu humanizmu.

Niezależnie jednak od rozbieżności dotyczących genezy omawianego tutaj terminu, większość badaczy jest zgodna, że zasadniczą rolę w jego upowszechnieniu odegrała publikacja *La Condition postmoderne* Jeana-François Lyotarda⁵. To właśnie ona w znacznym stopniu ukształtowała współczesne rozumienie postmodernizmu jako zjawiska filozoficznego i kulturowego wykraczającego poza wcześniejsze, bardziej ograniczone użycia tego pojęcia⁶.

Podsumowując te uwagi, można stwierdzić, że w refleksji nad postmodernizmem szczególne znaczenie zyskało jego rozumienie jako krytyki projektu nowoczesności oraz związanych z nim przekonań o możliwości racjonalnego uporządkowania świata, formułowania prawd uniwersalnych i tworzenia stabilnych systemów wartości. Zakwestionowanie wielkich narracji, autorytetów oraz jednolitych modeli interpretacji rzeczywistości wpłynęło również na metodologię nauk humanistycznych, prowadząc do większego znaczenia pluralizmu interpretacyjnego, wieloperspektywiczności i świadomości kulturowego uwikłania poznania.

² A. Szahaj, *Postmodernizm*, w: *Słownik społeczny*, red. B. Szlachta i in., Kraków 2004, s. 935–942.

³ W. Słomski, P. Czarnecki, *Wstęp do filozofii Jean-François Lyotarda*, „Prosopon. Europejskie Studia Społeczno-Humanistyczne” 2018, nr 4 (25), s. 121.

⁴ Zob. R. Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg 1917.

⁵ Zob. polski przekład: J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

⁶ „[...] terminu «postmodernizm» używa się w literaturze zarówno w znaczeniu węższym, określając nim koncepcję «Wielkich narracji» Lyotarda oraz poglądy pokrewne, bądź też w znaczeniu szerszym, obejmującym wszystkie koncepcje oparte na założeniu, że nauka i filozofia nie są w stanie dotrzeć do obiektywnej prawdy, zaś ideał prawdy jako celu wysiłków poznawczych powinien zostać odrzucony”: W. Słomski, *Derrida i Lyotard. Obok siebie*, „Prosopon. Europejskie Studia Społeczno-Humanistyczne” 2018, nr 24 (4), s. 149.

1.2. Postmodernizm amerykański i europejski

Za najwcześniejszy obszar kształtowania się postmodernizmu jako rozpoznawalnej formacji kulturowej uznaje się zwykle Stany Zjednoczone⁷. Jak podkreśla Halina Janaszek-Ivaničková⁸, nurt ten rozwinął się początkowo właśnie w kulturze amerykańskiej, skąd następnie oddziaływał na Europę oraz inne obszary kultury współczesnej. Rozwój postmodernizmu amerykańskiego przebiegał w szczególnych warunkach społecznych i kulturowych – nie w sytuacji załamania politycznego czy gospodarczego, lecz w okresie względnej stabilizacji, ekspansji społeczeństwa konsumpcyjnego oraz wzrostu znaczenia kultury masowej. Z tego względu postmodernizm bywa interpretowany jako zjawisko charakterystyczne dla społeczeństw postindustrialnych.

Mimo wspólnych źródeł filozoficznych i podobnych założeń estetycznych jego recepcja oraz dalszy rozwój w Europie Zachodniej przebiegały jednak w odmiennym kontekście historycznym i kulturowym. Różnice te wpłynęły zarówno na sposób rozumienia postmodernizmu, jak i na kierunki jego rozwoju w literaturze oraz refleksji humanistycznej.

Rozwój postmodernizmu w Stanach Zjednoczonych przebiegał równolegle z głębokimi przemianami społecznymi i kulturowymi zachodzącymi w drugiej połowie XX wieku. Do najważniejszych z nich zalicza się stopniową erozję mitu „amerykańskiego snu” podważającą utrwalone przekonanie o jednostce jako podmiocie w pełni wolnym i autonomicznym. Ekspansja społeczeństwa konsumpcyjnego, kultury masowej oraz mediów sprzyjała postrzeganiu tożsamości jako kategorii kształtowanej przez uwarunkowania społeczne, ekonomiczne i kulturowe, a nie jako wartości trwałej

⁷ Zob. L. A. Fiedler, *Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism*, New York 1972.

Leslie A. Fiedler (1917–2003) był amerykańskim krytykiem literackim i literaturoznawcą, którego tekst uznaje się za jeden z ważnych głosów wczesnej debaty nad postmodernizmem literackim.

⁸ „[...] postmodernizm jest pierwszym socjokodem literackim Zachodu [...] lub, tradycyjnie mówiąc, wielkim prądem kultury współczesnej, który ukształtował się najpierw nie w Europie, jak zazwyczaj z wielkimi prądami bywało, ale w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej i stamtąd promieniował na Europę i kraje pozostałych kontynentów globu. Wyrósł z amalgamatu subkultur młodzieży buntującej się przeciw swoim burżuazyjnym ojcom (angry men, beat generation, hippies i in.) ale nie jest równoznaczny ani z subkulturą młodzieżową, ani ze światopoglądem wspomnianych generacji”: H. Janaszek-Ivaničková, *Postmodernizm rosyjski z perspektywy międzynarodowej*, „Acta Neophilologica” 2002, nr IV, s. 54–69.

i niezależnej. Zmianie ulegało również tradycyjne rozumienie wolności jednostki, coraz częściej postrzeganej jako podlegającej mechanizmom rynku, kultury popularnej i przekazu medialnego. Zdaniem niektórych badaczy doprowadziło to do sytuacji określanej paradoksalnie mianem „wygodnego i demokratycznego braku wolności”⁹.

Odmienne kształtowały się natomiast początki postmodernizmu zachodnioeuropejskiego. Istotne znaczenie miały tu przede wszystkim doświadczenia II wojny światowej, kryzys dotychczasowych systemów wartości oraz potrzeba ponownego przemyślenia podstaw ładu społecznego, kulturowego i filozoficznego. I choć zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie ważną rolę odegrały inspiracje poststrukturalistyczne, europejski wariant postmodernizmu silniej koncentrował się na reinterpretacji własnej tradycji intelektualnej i literackiej. Szczególne znaczenie miały w tym kontekście teorie Jacques’a Derridy i Rolanda Barthes’a, a także eksperymenty formalne związane z nurtem tzw. nowej powieści (*nouveau roman*)¹⁰.

W wyniku przenikania się tych tendencji ukształtował się sposób myślenia oparty na krytyce stabilnych centrów znaczenia, niepodważalnych fundamentów poznania oraz tradycyjnych autorytetów kulturowych. Jak zauważa Henryk Kiereś, dla tego nurtu charakterystyczne stało się przekonanie o wyczerpaniu idei „centryzmu” oraz mitu „niewzruszonych zasad”¹¹.

Istotnym etapem kształtowania się refleksji teoretycznej nad postmodernizmem była również dyskusja dotycząca kryzysu tradycyjnych modeli literatury. Ważnym głosem w tej debacie stał się esej Johna Bartha *The Literature of Exhaustion*¹², interpretowany nie jako zapowiedź końca literatury, lecz jako diagnoza wyczerpania

⁹ L. B. Lavrynovych, *Postmodernizm v ukrainskii, polskyi ta rosiiskii prozi: Typolohiia obrazu–personazha* (Doctoral dissertation), Lutsk 2002.

¹⁰ H. Janaszek-Ivaničková, *Postmodernizm rosyjski...*, s. 64.

¹¹ „[...] W obozie postfilozofów spotykamy dwie orientacje: nietzscheanistów oraz «systematyków», które łączy przekonanie o historycznej i logicznej atrofii idei «centryzmu» i mitu «niewzruszonych zasad». W związku z tym głoszą oni tzw. «śmierć» Boga, człowieka czy kultury, co znaczy, że tradycyjne pojęcia dyskursu kulturowego są dziś bezużyteczne, że nastąpiła ich «śmierć» logiczna: nie generują już kultury! Pozostaje wszakże pytanie: «Czy tradycję należy odrzucić czy jedynie zreformować?»»: H. Kiereś, *Kultura klasyczna wobec postmodernizmu. „Człowiek w Kulturze”* 1998, nr 11, s. 243: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=36303>. (data dostępu: 11.01.2025).

¹² Zob. o tym: E. Chudziński, *Kontrkultura i postmodernizm: na przykładzie Teatru STU*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Folia 11 Studia Historicolitteraria” 2002, nr 1, s. 113–120.

określonych konwencji narracyjnych i potrzeby poszukiwania nowych sposobów organizacji tekstu literackiego¹³.

Jedną z odpowiedzi na ten kryzys stał się pluralizm estetyczny stanowiący charakterystyczną cechę postmodernizmu europejskiego. Dopuszczał on swobodne łączenie w obrębie jednego utworu różnych stylów, gatunków i konwencji literackich, odzwierciedlając złożoność i niejednorodność współczesnego świata. Istotną rolę odgrywała przy tym intertekstualność, dzięki której autorzy postmodernistyczni chętnie nawiązywali do tradycji literackiej, filozoficznej i historycznej, nadając znanym motywom nowe znaczenia i funkcje¹⁴.

Istotne różnice między amerykańskim a zachodnioeuropejskim wariantem postmodernizmu dotyczą nie tylko uwarunkowań ich rozwoju, lecz także sposobu ujmowania podstawowych problemów filozoficznych. Jednym z najbardziej wpływowych ujęć tego zagadnienia pozostaje koncepcja Briana McHale'a. Badacz ten przeciwstawia problematykę epistemologiczną koncentrującą się na pytaniach o możliwości poznania i status prawdy, problematyce ontologicznej odnoszącej się do statusu światów przedstawionych, sposobów ich istnienia oraz tożsamości podmiotów funkcjonujących w obrębie tekstu. Zdaniem McHale'a to właśnie przesunięcie akcentu z problematyki epistemologicznej ku ontologicznej stanowi jedną z podstawowych cech literatury postmodernistycznej¹⁵. Takie podejście ma istotne znaczenie również z perspektywy niniejszej rozprawy, ponieważ twórczość Władimira Sorokina opiera się na konstruowaniu i zderzaniu wielu porządków rzeczywistości oraz konsekwentnym podważaniu ich stabilności ontologicznej.

¹³ „Rok 1980 stanowi potężną cezurę w rozwoju postmodernizmu. W roku tym ukazuje się bowiem kilka ważnych prac literackich i filozoficznych, które zmieniają całkowicie obraz postmodernizmu amerykańskiego i europejskiego – a mianowicie pisarz amerykański John Barth, autor ogłoszonego w roku 1967 postmodernistycznego manifestu *Literature of Exhaustion* (1967, *Literatura wyczerpania*), publikuje następny manifest *Literature of Replenishment* (1980, *Literatura wzbogacenia odnowy*). Polemika między Habermasem a Lyotardem wprowadza nowe punkty widzenia do dyskusji nad postmodernizmem, a opublikowanie *Imienia Róży* Umberta Eco wywiera ogromny wpływ na recepcję postmodernizmu w Europie”: H. Janaszek-Ivaničková, *Postmodernizm rosyjski...*, s. 54.

¹⁴ Jednym z najbardziej znanych przykładów takiej strategii jest *Imię róży* Umberta Eco – powieść łącząca konwencję kryminału z refleksją nad średniowieczną kulturą tekstu i tradycją filozoficzną: zob. o tym: A. Szahaj, *Postmodernizm...* s. 935–942.

¹⁵ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London–New York 1987, s. 9–11; H. Janaszek-Ivaničková, *Postmodernizm rosyjski...*, s. 53–57; M. Dąbrowski, *Postmodernizm: fakty i znaki*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1995, nr XXX, s. 5–10; H. Bertens, D. Fokkema, *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam–Philadelphia 1997, s. 9–10.

Koncepcja McHale'a znalazła wyraźne odzwierciedlenie w praktyce literackiej postmodernizmu. Charakterystycznymi wyznacznikami tej poetyki stały się intertekstualność, pluralizm stylistyczny, ironia, a także świadome przekraczanie utrwalonych konwencji gatunkowych i estetycznych. Swobodne łączenie różnych porządków kulturowych, konwencji literackich i rejestrów stylistycznych prowadziło do powstawania utworów wielowarstwowych, otwartych na różnorodne interpretacje i podważających tradycyjne wyobrażenie o jednolitej strukturze świata przedstawionego. Literatura postmodernistyczna rezygnowała tym samym z przedstawiania rzeczywistości jako spójnego i uporządkowanego obrazu świata, eksponując jej wieloznaczność, niejednorodność oraz wielość możliwych sposobów odczytania.

Przemiany te stopniowo oddziaływały również na kraje Europy Środkowo-Wschodniej, choć ich recepcja przebiegała w odmiennych uwarunkowaniach politycznych i kulturowych niż na Zachodzie. Szczególnie wyraźnie dotyczyło to Związku Radzieckiego, w którym rozwój nowych tendencji literackich pozostawał przez długi czas ograniczony dominacją oficjalnej doktryny ideologicznej. Pojawienie się postmodernizmu w kulturze rosyjskiej wywołało liczne kontrowersje, ponieważ oznaczało zakwestionowanie utrwalonych modeli literatury, autorytetów kulturowych oraz przekonania o istnieniu jednego obowiązującego sposobu przedstawiania rzeczywistości. Szczególnie znaczące okazało się odejście od podporządkowania literatury funkcjom ideologicznym na rzecz poetyki opartej na wieloznaczności, intertekstualności i grze z tradycją. W wyniku takich uwarunkowań postmodernizm rosyjski rozwijał się w odmiennym kontekście historycznym i kulturowym niż jego zachodnie odmiany, co znalazło odzwierciedlenie zarówno w jego poetyce, jak i w funkcjach społecznych przypisywanych literaturze.

1.3. Cechy postmodernizmu

Przedstawione wcześniej zróżnicowanie amerykańskiego, zachodnioeuropejskiego i rosyjskiego wariantu postmodernizmu pokazuje, że nie tworzy on jednolitego modelu estetycznego ani filozoficznego. Bardziej zasadne niż poszukiwanie jednej definicji wydaje się zatem opisanie zespołu właściwości, które – choć występują z różnym nasileniem – konstytuują poetykę postmodernistyczną w jej najważniejszych odmianach¹⁶.

Jedną z najważniejszych cech postmodernizmu jest przekonanie o fragmentarycznym charakterze rzeczywistości. W ujęciu postmodernistycznym świat nie tworzy bowiem spójnej i uporządkowanej całości, lecz składa się z rozproszonych elementów, których nie sposób podporządkować jednej uniwersalnej narracji¹⁷. Taki sposób postrzegania rzeczywistości znalazł odzwierciedlenie zarówno w sztuce, jak i w literaturze, eksponując wieloznaczność, nieciągłość oraz rozpad tradycyjnych struktur narracyjnych. Konsekwencją takiego ujęcia było odejście od modernistycznego przekonania o konieczności nieustannego poszukiwania nowych form artystycznych. Postmodernizm nie odrzucał jednak tradycji, lecz poddawał ją twórczemu przekształceniu, wykorzystując w tym celu strategie intertekstualne, świadome zapożyczenia oraz swobodne łączenie różnych stylów, gatunków i konwencji. Jak zauważa Andrzej Szahaj:

Postmodernizm jest niewątpliwie rezultatem wyczerpywania się modernistycznej energii sztuki, doprowadzeniem jej autorefleksji do krańca, znamieniem zmęczenia własnym posłannictwem i wyrazem dążeń do wyrwania się spod presji obligacji społecznych i filozoficznych¹⁸.

Z odejściem od modernistycznego modelu twórczości wiążą się również eklektyzm i pluralizm, rozumiane jako akceptacja wielości perspektyw interpretacyjnych oraz rezygnacja z jednoznacznych hierarchii estetycznych.

¹⁶ A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos” 1996, nr 33–34, s. 63–64.

¹⁷ A. Szahaj, *Postmodernizm...*, s. 935–942.

¹⁸ A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?...*, s. 63–78.

W literaturze przejawiało się to zacieraniem granic między kulturą wysoką a popularną, swobodnym łączeniem odmiennych porządków stylistycznych oraz otwartością na eksperyment formalny. Literatura postmodernistyczna stawiała się dzięki temu niejednorodna, wielogłosowa i świadomie wymykająca się tradycyjnym regułom kompozycyjnym.

Ten swoisty eksperyment obejmował również sam język, któremu postmodernizm przypisywał szczególną rolę. Nie był on bowiem traktowany jako neutralne narzędzie opisu rzeczywistości, lecz jako czynnik aktywnie uczestniczący w jej konstruowaniu i interpretowaniu. Zgodnie z założeniami antyrepresentacjonizmu język nie odzwierciedla rzeczywistości w sposób bezpośredni, lecz współtworzy obrazy świata funkcjonujące w świadomości jego użytkowników¹⁹.

Takie rozumienie języka prowadziło do odrzucenia przekonania o istnieniu jednego, uprzywilejowanego centrum znaczenia. W konsekwencji literatura zaczęła być postrzegana jako sieć wzajemnie powiązanych tekstów, w której sens rodzi się w procesie odniesień intertekstualnych, a nie poprzez bezpośrednie odzwierciedlenie rzeczywistości²⁰.

¹⁹ Język nie odzwierciedla niczego poza samym sobą. Jest on raczej kreatorem świata, nie zaś jego zwierciadłem, raczej narzędziem naszego działania niż pasywnym instrumentem rejestrowania czegoś, co leży poza nim: A. Szahaj, *Postmodernizm...*, s. 935–942.

²⁰ Tamże.

1.4. Postmodernizm rosyjski i moskiewski konceptualizm

Omówione wcześniej właściwości postmodernizmu stanowią ważny punkt odniesienia dla interpretacji prozy Władimira Sorokina, wymagają jednakże uzupełnienia o specyfikę rosyjskiej odmiany tego zjawiska, wcześniej tylko zasygnalizowaną. Twórczość interesującego nas tutaj pisarza wyrasta bowiem z tradycji postmodernizmu rosyjskiego, który – mimo licznych związków z przemianami zachodniej humanistyki i literatury – kształtował się w odmiennych warunkach historycznych i kulturowych.

W przeciwieństwie do zachodnich wariantów postmodernizmu, związanych przede wszystkim z rzeczywistością społeczeństw kapitalistycznych i postindustrialnych, w Rosji jednym z podstawowych punktów odniesienia pozostawało doświadczenie kultury radzieckiej podporządkowanej oficjalnej ideologii oraz określonym sposobom reprezentowania rzeczywistości. W rezultacie postmodernizm rosyjski koncentrował się nie tylko na charakterystycznym dla ponowoczesności podważaniu wielkich narracji i ustalonych systemów znaczeń, lecz także na demontażu języków władzy, propagandy i utrwalonych mitów kulturowych.

Lata dziewięćdziesiąte XX wieku stały się okresem, w którym postmodernizm uzyskał szczególnie wyraźną pozycję w literaturze rosyjskiej, a zarazem stał się przedmiotem pogłębionej refleksji teoretycznej²¹. Jedną z najważniejszych prób opisu specyfiki tego zjawiska jest koncepcja Marka Lipowieckiego. Badacz ten zauważa, że rosyjska odmiana postmodernizmu nie ogranicza się do przejścia zachodnich strategii

²¹ Warto zauważyć, że recepcja tego nurtu poza Rosją, w tym również w Polsce, przebiegała z pewnym opóźnieniem. Grzegorz Szymczak wskazuje m.in. na ograniczoną dostępność przekładów przedstawicieli pierwszej fali postmodernizmu rosyjskiego: „Generalnie twórczość przedstawicieli pierwszej fali rosyjskiego postmodernizmu (koniec lat 60. i lata 70.) jest u nas słabo znana ze względu na brak polskich przekładów, dopiero przedstawiciele drugiej fali (koniec lat 70. i lata 80.) mogli liczyć przynajmniej na zainteresowanie wąskiego kręgu odbiorców, którzy czytali np. „Literaturę na Świecie”. Lata 90. – choć były okresem kryzysowym w kontekście recepcji współczesnej literatury rosyjskiej w Polsce – to czas, gdy polski czytelnik zaczyna lepiej, ale wciąż wyrywkowo, poznawać rosyjski postmodernizm literacki, zwłaszcza jego trzecią falę (lata 90. ubiegłego wieku)”: G. Szymczak, *Z recepcji rosyjskiej literatury postmodernistycznej w Polsce (na przykładzie twórczości Władimira Sorokina, Wiktora Jerofiejewa i Wiktora Pielewina)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2015, nr XX, s. 136.

ponowoczesnych, lecz nadaje im odmienny charakter wynikający z doświadczenia funkcjonowania w przestrzeni silnie zideologizowanych dyskursów²².

Szczególne znaczenie w ujęciu Lipowieckiego zyskuje kategoria paralogii²³ jako mechanizmu organizującego rosyjską poetykę postmodernistyczną. Paralogia zakłada współistnienie różnych, często sprzecznych ze sobą porządków znaczeniowych, dyskursów i systemów wartości. Co ważne, postmodernizm rosyjski nie dąży do ich przewyciężenia ani harmonizacji, lecz eksponuje napięcia wynikające z ich jednoczesnej obecności. Tak rozumiana paralogiczność ujawnia się szczególnie wyraźnie w stosunku rosyjskich postmodernistów do dziedzictwa kultury radzieckiej. Oficjalne języki ideologii, utrwalone schematy interpretacyjne oraz rozpoznawalne formuły propagandowe nie zostają odrzucone wprost, lecz stają się materiałem artystycznym poddawany przekształceniu, parodii i groteskowej reinterpretacji. W wyniku tego w postmodernizmie rosyjskim kultura radziecka funkcjonuje zarówno jako przedmiot krytycznego namysłu, jak i źródło określonych strategii artystycznych.

Jednym z najważniejszych przejawów takiego sposobu pracy z językiem i dziedzictwem kultury radzieckiej stał się moskiewski konceptualizm²⁴. Jego przedstawiciele traktowali oficjalne dyskursy kultury radzieckiej nie jako neutralne narzędzia opisu rzeczywistości, lecz jako systemy znaków ujawniające określone mechanizmy ideologiczne. Przejmując gotowe formuły, slogany oraz konwencje wypowiedzi, konceptualiści pokazywali ich powtarzalność, sztuczność i rytualny charakter. Twórcy związani z tym nurtem wykorzystywali strategie oparte na ironii, cytacie oraz grze z obowiązującymi kodami kultury, co pozwalało im ujawniać mechanizmy funkcjonowania oficjalnego dyskursu. Należy jednak podkreślić, że

²² M. Lipovetsky, *The Aesthetic Code of Russian Postmodernism*, w: *Russian Culture in the 1990s*, red. D. N. Shalin, Las Vegas 2012, s. 1–36; Tenże, *Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема*, „Новое литературное обозрение” 2018, nr 3 (151), s. 223–245; *Марк Липовецкий – о постмодернизме*, Portal youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=hS5e7yKzpPY&list=LL&index=225&t=1069s> (data dostępu: 25.04.2026).

²³ Zob. M. Lipowiecki, *Paralogie. Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920–2000*, przeł. P. Fast, P. Łaniewski, K. Syska, Katowice 2018. Zob. Także: M. Lipovetsky, *The Aesthetic Code of Russian Postmodernism*, w: *Russian Culture in the 1990s*, red. D. N. Shalin, Las Vegas 2012, s. 1–36; Tenże, *Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема*, „Новое литературное обозрение” 2018, nr 3 (151), s. 223–245; *Марк Липовецкий – о постмодернизме*, Portal youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=hS5e7yKzpPY&list=LL&index=225&t=1069s> (data dostępu: 25.04.2026).

²⁴ M. Lipovetsky i in., *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, Oxford 2024, s. 21–22.

moskiewski konceptualizm nie miał charakteru dysydencji politycznej w ścisłym znaczeniu tego słowa. Jego przedstawiciele nie opracowali bezpośredniego programu sprzeciwu wobec systemu, lecz koncentrowali się przede wszystkim na eksperymencie estetycznym oraz analizie języka, za pomocą którego kultura radziecka tworzyła i utrzymywała własny obraz rzeczywistości²⁵.

Strategie te stały się też jednym z najważniejszych fundamentów poetyki Władimira Sorokina. Pisarz przejął bowiem charakterystyczną dla moskiewskiego konceptualizmu praktykę pracy z cudzym dyskursem opartą na wykorzystywaniu gotowych języków kultury, konwencji literackich oraz utrwalonych sposobów opisywania rzeczywistości. Nie ograniczał się jednak do ich prostego przywoływania – poprzez zmianę kontekstu, groteskowe przekształcenie i zestawianie przeciwstawnych rejestrów ujawniał ich konwencjonalny i ideologiczny charakter²⁶.

Należy też dodać, że w twórczości Sorokina strategie konceptualistyczne zostały przeniesione na grunt rozbudowanych struktur narracyjnych i połączone z charakterystycznymi dla autora środkami artystycznymi, tj. z radykalnymi zmianami stylistycznymi, naruszaniem oczekiwań odbiorcy oraz konfrontowaniem odmiennych porządków językowych i kulturowych. Takie właśnie współistnienie sprzecznych rejestrów – oficjalnego i obscenicznego, wysokiego i niskiego, ideologicznego i parodystycznego – stało się jednym z podstawowych mechanizmów organizujących jego prozę, a jednocześnie źródłem nieustannych kontrowersji towarzyszących jej recepcji. Sceptyczny stosunek do twórczości Sorokina wyrażał między innymi Wiktor Pielewin, wskazując na powtarzalność stosowanych przez niego chwytów oraz nadmierne eksploatowanie strategii opartych na parodii socrealizmu i gotowych kliszach językowych. W jego opinii rozwiązania te mogły mieć charakter nowatorski w okresie, gdy literatura radziecka pozostawała zdominowana przez oficjalne modele estetyczne, jednak z czasem utraciły one część swojej prowokacyjnej siły. Ta krytyka dotyczyła zresztą nie tylko Sorokina, lecz także samego postmodernizmu,

²⁵ D. Uffelman, *Vladimir Sorokin's Discourses...*, s. 10–15.

²⁶ E. Pietraś, *Moskiewski konceptualizm...*, s. 131–136.

postrzeganego przez Pielewina jako praktyka oparta na przetwarzaniu form należących do kultury, którą uznawał za historycznie wyczerpaną²⁷.

Zaprezentowane powyżej krytyczne uwagi Pielewina pokazują, że twórczość Sorokina stała się przedmiotem szerszej dyskusji dotyczącej możliwości i ograniczeń strategii postmodernistycznych, zwłaszcza tych, których podstawą jest powtarzanie, przekształcanie i reinterpretacja istniejących kodów kultury. Jednocześnie spory te potwierdzają szczególną rolę języka i sposobów jego wykorzystania w odbiorze prozy tego autora. To właśnie praca z różnymi rejestrami stylistycznymi, cudzymi dyskursami oraz utrwalonymi wzorcami wypowiedzi stanowi jeden z najważniejszych elementów organizujących jego twórczość.

Z perspektywy przekładu istotne jest natomiast nie tylko odtworzenie znaczeń poszczególnych elementów utworu, lecz także zachowanie relacji między odmiennymi porządkami językowymi i kulturowymi, które współtworzą poetykę Sorokina. Analiza sposobów funkcjonowania tych mechanizmów w przekładzie pozwala określić, w jakim stopniu możliwe jest przeniesienie charakterystycznych cech poetyki Sorokina do innej przestrzeni kulturowej.

²⁷ „Я не люблю постмодернизм, это как питаться мясом погибшей культуры. Писатели, похожие на Сорокина, мне безразличны. Он всегда использует один и тот же прием. И прочтя один его рассказ, остальные вы можете не читать. Кто-то, конечно, должен был убить социалистический реализм, но теперь он мертв, и вы не можете уже продолжаться кормиться этим. И в определенном смысле настоящий социалистический реализм намного более интересен, чем пародии на него. Эти книги так забавно читать сейчас” [Nie lubię postmodernizmu – to tak, jakby żywić się mięsem martwej kultury. Pisarze podobni do Sorokina są mi obojętni. On zawsze wykorzystuje ten sam chwyt. Jeśli przeczytało się jedno jego opowiadanie, pozostałych można już nie czytać. Oczywiście ktoś musiał zabić realizm socjalistyczny, ale dziś jest on już martwy i nie można dalej się nim żywić. W pewnym sensie prawdziwy realizm socjalistyczny jest obecnie znacznie ciekawszy niż jego parodie. Te książki czyta się dziś całkiem zabawnie. *Все интервью Пелевина*, Portal <https://pelevinlive.ru/02> (data dostępu: 25.04.2026). (Tłum. własne)].

1.5. Specyfika poetyki i idiosylu Władimira Sorokina

Twórczość Władimira Sorokina pokazuje, w jaki sposób założenia postmodernizmu rosyjskiego i moskiewskiego konceptualizmu zostały przekształcone w indywidualną poetykę opartą przede wszystkim na eksperymentowaniu z możliwościami języka literackiego. Pisarz ten, jak już podkreślałem, wykorzystuje różne rejestry stylistyczne, różne konwencje gatunkowe oraz utrwalone modele wypowiedzi, traktując je jako materiał podlegający nieustannym przekształceniom. Charakterystyczne dla jego prozy staje się nie samo przywoływanie rozpoznawalnych form kultury, lecz ich przenoszenie w nowe konteksty, w których ukazują swoją umowność, ograniczenia i ideologiczne uwikłania.

Jednym z pierwszych utworów, w których najwyraźniej ujawniły się podstawowe cechy tej poetyki, była powieść *Kolejka* (*Очередь*). Utwór ten, napisany w latach osiemdziesiątych i początkowo funkcjonujący poza oficjalnym obiegiem literackim Związku Radzieckiego, zwracał uwagę nietypową konstrukcją opartą niemal wyłącznie na dialogach oraz konsekwentnym wykorzystaniem języka codziennej komunikacji. Sorokin rezygnuje w nim z tradycyjnie prowadzonej narracji, rekonstruując rzeczywistość poprzez fragmentaryczne wypowiedzi bohaterów oraz powtarzalne schematy komunikacyjne, charakterystyczne dla radzieckiej codzienności. Zauważmy, że w ten sposób przedmiotem zainteresowania pisarza staje się nie tylko opisywany świat, lecz także sam język – jego konwencje, ograniczenia oraz zdolność do kształtowania obrazu rzeczywistości.

Właśnie taki sposób pracy z językiem sprawił, że twórczość Sorokina często interpretowano przede wszystkim przez pryzmat prowokacji i przekraczania norm literackich i obyczajowych²⁸. Sam pisarz dystansował się jednak od takiego zawężającego odczytania swoich utworów, wskazując, że naruszanie oczekiwań odbiorcy stanowi jedynie jeden z elementów szerszej strategii artystycznej²⁹. Obecne w

²⁸ Это просто буквы на бумаге, Владимир Сорокин: после литературы, red. Е. Добренко, И. Калинин, М. Липовецкий, Москва 2018, s. 9.

²⁹ D. Gancarz, *Literatura bez granic*, Dziennik polski: <https://dziennikpolski24.pl/literatura-bez-granic/ar/1993266> (data dostępu: 10.03.2025).

jego prozie elementy przemocy, cielesności czy nawet obsceniczności nie funkcjonują bowiem jako autonomiczny cel, lecz służą ujawnianiu granic przyjętych norm estetycznych i kulturowych oraz sposobów ich utrwalania w języku. Z tego względu istotnym elementem poetyki tego pisarza pozostaje charakterystyczna dla konceptualizmu praca z gotowymi formami kultury. Sorokin wykorzystuje istniejące wzorce literackie, style oraz sposoby wypowiedzi jako tworzywo, które można przekształcać i zestawiać z innymi porządkami znaczeniowymi. Porównuje ten proces do „lepienia z gliny”³⁰, podkreślając możliwość swobodnego łączenia elementów pochodzących z różnych obszarów kultury i nadawania im nowych funkcji artystycznych. Istotną cechą prozy Sorokina pozostaje ponadto zestawianie odmiennych, często wzajemnie nieprzystających rejestrów językowych oraz różnych modeli przedstawiania rzeczywistości. Elementy leksyki podstandardowej, neologizmy autorskie czy gwałtowne przejścia między rejestrami stylistycznymi nie pełnią jednak w jego prozie wyłącznie funkcji ekspresywnej, lecz uczestniczą w budowaniu znaczeń. Co ważne, znacząco wpływają także na sposób jej interpretacji.

Jednym z pierwszych przykładów realizacji takiej strategii była, jak wskazywałem powyżej, powieść *Kolejka*, w której Sorokin wykorzystał formę dialogu do ukazania późnoradzieckiej rzeczywistości społecznej poprzez charakterystyczne dla niej praktyki komunikacyjne. Pozornie banalne rozmowy bohaterów, dotyczące codziennych problemów i relacji międzyludzkich, stopniowo odsłaniają układ zależności właściwy dla świata zorganizowanego wokół niedoboru i dostępu do dóbr deficytowych. Znacząca w tym kontekście jest zwłaszcza końcowa scena intymna powieści z udziałem Ludmiły i Wadima. Relacja tych bohaterów nie zostaje przedstawiona wyłącznie w wymiarze erotycznym, lecz ujawnia specyficzny charakter zależności społecznych. Wadim pozostaje jednym z anonimowych uczestników kolejki, podczas gdy Ludmiła – jako pracownica sklepu – dysponuje symboliczną formą władzy wynikającą z dostępu do deficytowych towarów. Nawiązanie bliskiej relacji między bohaterami można więc interpretować tutaj jako próbę uzyskania uprzywilejowanej pozycji w systemie regulowanym przez powszechny niedobór.

³⁰ М. Липовецкий, *Сорокин-троп: карнализация*, Журнальный клуб Интерлос, НЛО 2013, nr 120: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/120-2013/18863-sorokin-trop-karnalizaciya.html> (data dostępu: 10.03.2025).

Nietypowa forma tej powieści, oparta niemal wyłącznie na zapisie codziennej komunikacji, może być rozpatrywana również w kontekście praktyk artystycznych związanych z pop-artem, w których zwyczajne elementy rzeczywistości przenoszone są w przestrzeń sztuki i zostają poddane nowemu odczytaniu. U Sorokina pozornie neutralny zapis rozmów nie prowadzi jednak do prostego odzwierciedlenia codzienności, lecz staje się sposobem ukazania zależności między językiem, doświadczeniem społecznym a realiami późnego okresu radzieckiego.

Polski przekład *Kolejki* zapoczątkował obecność twórczości Sorokina w polskim obiegu literackim. Należy jednak podkreślić, że odbiór jego prozy w Polsce przebiegał w odmiennych warunkach niż w Rosji³¹. Kontrowersje związane z naruszaniem radzieckich kodów kulturowych i literackich nie mogły bowiem funkcjonować w identyczny sposób wśród odbiorców, których doświadczenia miały zupełnie inny charakter. Nic więc dziwnego, że znacznie silniejsze reakcje wywoływała twórczość Sorokina w rosyjskiej przestrzeni kulturowej, gdzie stała się elementem sporów dotyczących granic literatury, sposobów przedstawiania historii oraz stosunku do dziedzictwa radzieckiego.

W tym kontekście szczególne miejsce zajmuje też powieść *Голубое сало*, która stała się jednym z najbardziej głośnych utworów Sorokina. Wywołane przez nią kontrowersje wiązały się nie tylko z wykorzystaniem leksyki obsceniczej czy obecnością w niej wielu prowokacyjnych scen, lecz przede wszystkim z radykalnym przekształceniem symbolicznych figur rosyjskiej historii i kultury³². W powieści tej Sorokin wykorzystuje postaci historyczne oraz przedstawicieli kanonu literackiego jako elementy gry intertekstualnej, pozbawiając je utrwalonego statusu i umieszczając w groteskowych, często skrajnie zdeformowanych kontekstach. Tworzy przy tym alternatywną wersję historii, w której między innymi Stalin i Hitler funkcjonują w rzeczywistości odmiennej od znanego nam porządku historycznego. Pisarz podważa tym samym stabilność oficjalnych narracji dotyczących przeszłości.

Charakterystyczne dla tej powieści połączenie języka władzy, cielesności, erotyzmu i przemocy prowadzi także do demontażu mitów ideologicznych oraz

³¹ G. Szymczak, *Z recepcji rosyjskiej literatury...*, s. 137.

³² Tamże, s. 137.

ujawnienia mechanizmów ich utrwalania w kulturze³³. Obecna w powieści seksualizacja postaci historycznych nie pełni wyłącznie funkcji prowokacyjnej, lecz wpisuje się w szerszą strategię groteskowego obniżenia i dekonstrukcji autorytetów³⁴.

Pod tym względem *Голубое сало* stanowi więc kolejny etap rozwoju charakterystycznych dla Sorokina strategii językowych i artystycznych opartych na deformacji stylistycznej, grze intertekstualnej oraz eksperymentach językowych. Szczególne znaczenie ma tu również tytułowa „błękitna słonina”, którą można interpretować jako metaforę procesu literackiego oraz materializacji twórczości pisarskiej. W utworze substancja ta jest pozyskiwana z ciał sklonowanych pisarzy, stworzonych w celu „produkcji” tekstów literackich. Zastosowanie takiego zabiegu pozwala Sorokinowi ukazać literaturę jako przestrzeń eksperymentu, reprodukcji, przekształcania istniejących wzorców oraz problematyzowania samego aktu twórczego.

Charakterystycznym elementem powieści pozostaje również gra ze stylami literatury rosyjskiej. Sorokin odtwarza i przekształca rozpoznawalne modele wypowiedzi kojarzone z twórczością klasyków, jednak konsekwentnie narusza ich spójność, wprowadzając liczne elementy leksyki potocznej, obscenicznej oraz współczesne kody językowe. W efekcie dochodzi tutaj do konfrontacji różnych porządków stylistycznych, co nie tylko wzmacnia postmodernistyczny charakter utworu, lecz także ujawnia umowność literackich wzorców i autorytetów.

Голубое сало stanowi również jeden z najbardziej wyrazistych przykładów charakterystycznej dla Sorokina karnalizacji literatury, rozumianej jako eksponowanie cielesności, fizjologii i materialnego wymiaru egzystencji³⁵. Literatura przestaje być wyłącznie przestrzenią abstrakcyjnych sensów – zostaje dosłownie związana z ciałem, materią i procesami biologicznymi, stając się przedmiotem eksperymentu i radykalnego przekształcenia³⁶.

³³ A. Stryjakowska, *Transgresyjny wymiar cielesności w powieści „Голубое сало” Władimira Sorokina*, „Rocznik Słupski” 2016, nr 14, s. 107.

³⁴ Sam pisarz podkreślał jednak umowny charakter literatury, stwierdzając, że „wszelkie postacie oraz akcje to jedynie literki na papierze, dlatego ich ocenianie z perspektywy moralnej jest bezpodstawne”: М. Липовецкий, *Сорокин-троп: карнализация*, Интелрос, 6.05.2013: <https://www.intelros.ru/readroom/nlo/120-2013/print:page,1,18863-sorokin-trop-karnalizaciya.html> (data dostępu: 05.06.2026).

³⁵ Warto też odnotować, że mimo istotnego miejsca, jakie powieść ta zajmuje w dorobku Sorokina i w rozwoju jego strategii artystycznych, nie została, jak dotąd, przetłumaczona na język polski.

³⁶ *Сорокин троп* [film dokumentalny], reż. Илья Белов, 2019: https://www.youtube.com/watch?v=iFTToOsby_2U (data dostępu: 12.03.2025).

Trwająca od ponad trzech dekad działalność literacka Władimira Sorokina pokazuje, że strategie wypracowane w obrębie postmodernizmu rosyjskiego i moskiewskiego konceptualizmu nie pozostały zamkniętym etapem historycznym, lecz podlegały dalszym przekształceniom i reinterpretacjom.

Każdy z utworów Sorokina wyrasta z określonego kontekstu artystycznego, pozostając jednocześnie częścią szerszego projektu twórczego opartego na eksperymentowaniu z formą, językiem i utrwalonymi modelami reprezentacji. Istotne znaczenie ma w tym zakresie również jego działalność plastyczna i graficzna, która wpłynęła na sposób organizacji świata przedstawionego oraz na obrazowość jego prozy. Związki z estetyką sztuk wizualnych widoczne są w operowaniu kontrastem, deformacją, intensywnością obrazu oraz w tworzeniu scen o wyraźnym charakterze wizualnym i performatywnym.

Obecne w tej twórczości elementy cielesności, przemocy, obsceniczności czy deformacji języka należy zatem rozpatrywać nie wyłącznie jako środki prowokacji, lecz jako elementy konsekwentnej strategii artystycznej. Pozwalają one ujawniać konwencjonalność obowiązujących norm estetycznych, społecznych i ideologicznych oraz podważać utrwalone sposoby opisywania rzeczywistości. Źródłem kontrowersji wokół jego prozy staje się więc przede wszystkim zderzenie różnych systemów wartości, kodów kulturowych i sposobów mówienia o świecie.

Twórczość Władimira Sorokina pozostaje też ściśle związana z problemem relacji między literaturą a mechanizmami władzy, ideologii i pamięci zbiorowej. Pisarz nie przyjmuje jednak pozycji bezpośredniego komentatora politycznego – właściwa jego prozie krytyka dokonuje się przede wszystkim poprzez dekonstrukcję języków kultury, ujawnianie ich powtarzalności oraz przekształcanie utrwalonych modeli przedstawiania rzeczywistości. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera stosunek Sorokina do radzieckiego dziedzictwa³⁷. Pisarz wielokrotnie bowiem zwracał uwagę, że współczesna rosyjska świadomość pozostaje naznaczona doświadczeniem Związku Radzieckiego, którego wzorce nadal wpływają na sposób postrzegania państwa, władzy i relacji społecznych. W tym kontekście jego twórczość można więc

³⁷ В. Сорокин, *В России у писателя два пути – писать или бояться*, беседовала С. Бовк, Oficjalna strona Władimira Sorokina, 04.08.2010: <https://vladimirsorokin.org/interview/vladimir-sorokin-v-rossii-u-pisatelya-dva-puti-pisat-ili-boyatsya.html> (data dostępu: 15.03.2025).

interpretować jako próbę literackiego przepracowania tej przeszłości oraz ukazania mechanizmów jej symbolicznego odtwarzania w nowych warunkach historycznych.

Szczególnie wyraźnie problem ten ujawnia się w powieściach *Dzień oprycznika* oraz *Cukrowy Kreml*, w których język stylizowany na archaiczny zostaje zestawiony z obrazem futurystycznej, technologicznie rozwiniętej Rosji XXI wieku. Nagromadzenie archaizmów, elementów cerkiewnosłowiańskich oraz leksyki potocznej i podstandardowej prowadzi do powstania hybrydy stylistycznej, opartej na groteskowym połączeniu różnych porządków historycznych i kulturowych. Tego typu zabiegi pozwalają Sorokinowi podważyć powagę oficjalnego dyskursu państwowego oraz pokazać jego teatralny i rytualny charakter.

W *Cukrowym Kremlu* istotnego znaczenia nabiera problem rosyjskich wzorców kulturowych i politycznych. Połączenie archaicznego języka z rzeczywistością przyszłości ukazuje paradoks współistnienia nowoczesnej technologii oraz dawnych modeli myślenia o państwie, władzy i społeczeństwie. Świat przedstawiony w powieści okazuje się przestrzenią, w której struktury przemocy, podporządkowania oraz sakralizacji władzy nie znikają, lecz zostają odtworzone w nowych formach. Futurystyczna sceneria pełni więc funkcję kontrastu, który jeszcze wyraźniej eksponuje powracanie schematów historycznych i kulturowych

Ironia zawarta jest już w samym tytule *Cukrowy Kreml*. Jej podstawą staje się zestawienie pozytywnych konotacji, jakie wywołuje słodycz, z brutalnością świata przedstawionego. „Cukrowość” okazuje się pozorna – symbolizuje raczej obietnicę nagrody i uczestnictwa w systemie niż rzeczywisty dobrobyt czy bezpieczeństwo. Społeczeństwo ukazane w *Cukrowym Kremlu* funkcjonuje w rzeczywistości, w której przemoc i podporządkowanie zostają wpisane w codzienność oraz przedstawione jako naturalny element obowiązującego porządku.

Mamy tu ponadto do czynienia z odwróceniem tradycyjnych hierarchii aksjologicznych. Przemoc, okrucieństwo czy represje nie są odbierane przez bohaterów jako zjawiska wyjątkowe lub moralnie naganne, lecz funkcjonują jako naturalny element codziennego porządku społecznego:

Marfusza nawiedzonego Amonię jeno raz widziała, kiedy go nad placem Trubnym na sznurach podnosili, coby nieszczęście ujrzał. Wówczas ujrzał, że Monarchini drugi raz poroni przez urok, jaki rzuciła na nią wdowa strzelecka. Ową wdowę naonczas naród ostro potraktował — przewlekli ją po Zjeździe Wasiljewskim nad rzekę Moskwę i pod lód bosakami zaprzańca wepchnęli. (Cukrowy Kreml, s. 12)

Podobnie przedstawione zostają narkotyki, które funkcjonują jako zwyczajny element życia rodzinnego:

Ostatni raz — przed Bożym Narodzeniem, kiedy przez nieroztropność Marfuszy dwie kreski kokochy drogocennej zdmuchnął przeciąg. Tego wieczoru mama z tatą w kuchni usiedli po pracowitym dniu, usypali trzy kreski białej, a Marfusza akurat wynosiła śmieci i drzwi na oścież rozwarła. (Cukrowy Kreml, s. 16)

To odwrócenie systemu wartości staje się wręcz groteskowe – przedmiotem potępienia społecznego nie są już akty przemocy, represje czy zachowania destrukcyjne, ale naruszenia norm językowych. Wulgaryzmy funkcjonują tu jako wykroczenie znacznie poważniejsze niż akceptowana bez zastrzeżeń brutalność:

— Zali słyszałaś, na Wspólnym chłopaki przeklinają bezecznie. Na „ch” i na „p”. — No, no! — Marfusza kręci głową. — A kto doniósł? (Cukrowy Kreml, s. 11)

Sorokin osiąga ten efekt przede wszystkim poprzez charakterystyczne zestawienie nieprzystających do siebie porządków językowych i kulturowych. Archaizmy, elementy stylizacji cerkiewnosłowiańskiej oraz konstrukcje nawiązujące do dawnego języka rosyjskiego łączą się z brutalnością przedstawianych wydarzeń, elementami codzienności oraz odniesieniami do kultury współczesnej. Powstająca w ten sposób hybryda stylistyczna prowadzi do podważenia powagi oficjalnego dyskursu oraz ujawnienia jego wymiaru parodystycznego.

Szczególne znaczenie ma przy tym fakt, że bohaterowie nie dostrzegają groteskowego charakteru własnego świata – traktują go jako rzeczywistość całkowicie naturalną.

Istotnym elementem tej wizji jest również sposób przedstawiania rosyjskiej tożsamości zbiorowej. Formuła: „Śnieg, krew, wódka i sok brzozy – to nasz koktajl narodowy”³⁸ stanowi syntetyczne połączenie znaków kulturowych odwołujących się zarówno do stereotypowych wyobrażeń o rosyjskości, jak i do doświadczeń przemocy, cierpienia oraz rytualizowanej wspólnotowości. Sorokin nie odtwarza jednak tych elementów w sposób afirmatywny – poddaje je raczej groteskowemu przekształceniu, ujawniając proces tworzenia i utrwalania mitów narodowych.

W takim ujęciu *Cukrowy Kreml* można więc interpretować jako antyutopijną wizję rzeczywistości, w której izolacja, przemoc, represje i podporządkowanie jednostki zostają znormalizowane oraz wpisane w codzienne doświadczenie społeczne.

Ważne miejsce w tej rzeczywistości zajmuje także opozycja wobec Zachodu przedstawianego przez oficjalny dyskurs jako źródło zagrożenia dla państwa i jego spójności ideologicznej. Motyw budowy Wielkiego Muru oddzielającego Rosję od świata zewnętrznego staje się metaforą izolacjonizmu, lęku przed obcością oraz odtwarzania imperialnego sposobu myślenia:

Wie o tym Marfusza. Wie, że nijak nie ukończą budowy Wielkiego Muru, bo przeszkadzają wrogowie zewnątrzni i wewnątrzni. Że wiele jeszcze cegiełek godzi się ulepić, żeby szczęście powszechne zapanowało. Rośnie, rośnie Wielki Mur, odgradza Rosję od zewnętrznych wrogów. (Cukrowy Kreml, s. 9)

O tych megaonanistach opowiadały Marfuszki przyjaciółki, że to europejscy bezwstydnicy, którzy zamykają się po piwnicach, połykają ogniste tabletki i siusiaczki i cipcie sobie drażnią specjalnymi drażniącymi urządzeniami. (Cukrowy Kreml, s. 9)

Opowiadanie *Nastia* (2001), wchodzące w skład tomu *Пуп (Uczta)*, stanowi kolejny przykład charakterystycznej dla Sorokina strategii polegającej na przejmowaniu utrwalonych konwencji literackich i poddawaniu ich radykalnemu przekształceniu. Utwór ten wywołał liczne dyskusje ze względu na sposób przedstawienia przemocy

³⁸ M. Nowicki, *Rosja ma dwie globalne marki: wódkę i literaturę. Dostojewski, Czechow czy Tolstoj to waluta, którą można płacić wszędzie*, Portal newsweek.pl: <https://www.newsweek.pl/kultura/wladimir-sorokin-o-rosji-alkoholu-i-swojej-powiesci-wywiad-z-wladimirem-sorokinem/qwcymj7> (data dostępu: 15.03.2025).

i cielesności, jednakże podobnie jak w innych tekstach Sorokina elementy te nie pełnią wyłącznie funkcji prowokacyjnej, lecz służą zakwestionowaniu stabilności norm estetycznych i kulturowych. Szczególne znaczenie ma przy tym chłodny, zdystansowany sposób narracji, pozbawiony jednoznacznego komentarza wartościującego wobec opisywanych wydarzeń.

Recepcja opowiadania pokazuje zarazem, że stosowane przez Sorokina strategie artystyczne wywołują spory dotyczące granic literatury oraz sposobów przedstawiania tematów tabu. Świadczą o tym między innymi reakcje na planowaną w 2016 roku ekranizację *Nastii*, w związku z którą autorowi zarzucano propagowanie kanibalizmu³⁹ oraz naruszanie wartości religijnych⁴⁰. Tego rodzaju głosy ujawniają zasadniczą rozbieżność między dosłownym odczytaniem przedstawionych wydarzeń a interpretacją uwzględniającą groteskę, symbolikę, grę z konwencją oraz przewrotne przekształcanie tradycji, charakterystyczne dla prozy Sorokina.

Omawiane opowiadanie zostało skonstruowane na zasadzie gwałtownego kontrastu estetycznego i aksjologicznego. Początkowe fragmenty utworu stylizowane są na klasyczną rosyjską prozę dziewiętnastowieczną – Sorokin odtwarza tu obraz ziemiańskiego świata, wykorzystując w tym celu opisy natury, spokojnej codzienności oraz harmonijnej atmosfery życia rodzinnego. Przywołuje w ten sposób rozpoznawalne elementy tradycji realizmu rosyjskiego, kojarzonej przede wszystkim z prozą Iwana Turgieniewa. Dopiero stopniowo w tę pozornie uporządkowaną rzeczywistość wprowadzany jest element radykalnego naruszenia obowiązujących norm – szesnastoletnia bohaterka zostaje przygotowana jako główny element rodzinnej uczyty.

Szczegółowy, realistyczny i niezwykle plastyczny opis sceny kanibalistycznej stanowi jeden z najbardziej wyrazistych przykładów strategii Sorokina opartej na zestawieniu wysokiego stylu literackiego z cielesnością, fizjologią oraz przekroczeniem tabu. Efekt naruszenia oczekiwań odbiorcy wynika nie tylko z samego aktu przemocy, lecz przede wszystkim z jego rytualizacji i przedstawienia go jako elementu akceptowalnego porządku społecznego. Kanibalizm zostaje tutaj wpisany w konwencję

³⁹ *Полиция проверяет писателя Владимира Сорокина за рассказ „Настя”*, Portal life.ru, 23.08.2016: <https://life.ru/p/894228> (data dostępu: 10.03.2025); *Słynny pisarz na celowniku prawosławnej aktywistki. „Propaguje kanibalizm”*, Portal tvn24, 24.08.2016: <https://tvn24.pl/swiat/slynnny-pisarz-na-celowniku-prawoslawnej-aktywistki-propaguje-kanibalizm-ra670850>, (data dostępu: 10.03.2025).

⁴⁰ Tamże.

rodzinnego święta, co prowadzi do odwrócenia utrwalonych norm moralnych i kulturowych.

Tom *Uczta* zajmuje szczególne miejsce w twórczości Sorokina również ze względu na konsekwentne wykorzystanie motywu jedzenia, które wykracza poza swoje podstawowe znaczenie i staje się kategorią organizującą refleksję nad człowiekiem, kulturą oraz relacjami społecznymi. Sam autor zresztą określał tę książkę jako pierwszą „poświęconą procesowi jedzenia i metafizyce jedzenia”⁴¹, wskazując tym samym, że akt konsumpcji należy interpretować nie tylko w wymiarze fizjologicznym, lecz także symbolicznym. Jedzenie staje się tutaj przestrzenią ujawniania zależności między ciałem, władzą, przemocą a rytuałem.

W tym kontekście *Nastia* stanowi jeden z najbardziej radykalnych przykładów charakterystycznego dla Sorokina przekształcania utrwalonych kodów kultury. Wykorzystując elementy estetyki horroru i literatury transgresyjnej⁴², pisarz nie ogranicza się do wywołania efektu grozy, lecz bada granice norm społecznych oraz sposoby ich kulturowego ustanawiania. Szczególne znaczenie ma tu sposób przedstawienia ludzkiego ciała, które zostaje pozbawione tradycyjnie przypisywanego mu statusu i ukazane jako obiekt podporządkowany logice konsumpcji. Motyw kanibalizmu pełni więc funkcję prowokacyjnego naruszenia tabu, ale też metafory uprzedmiotowienia człowieka i rozpadu ustalonych systemów wartości. Charakterystyczny dla Sorokina chłodny sposób narracji sprawia, że groteska wynika nie tylko z obecności przemocy, ale także z kontrastu między wyjątkowością przedstawionego wydarzenia a całkowitą akceptacją, z jaką bohaterowie je traktują.

W twórczości Sorokina motyw jedzenia ma jednak znaczenie znacznie szersze niż wyłącznie cielesne czy transgresyjne. Akt konsumpcji staje się kategorią kulturową i symboliczną, pozwalającą opisywać relacje między człowiekiem a światem, zależności społeczne oraz różne formy zawłaszczania i podporządkowania. Smak funkcjonuje jako szczególny sposób doświadczania rzeczywistości, a jedzenie staje się źródłem doznań nie tylko fizycznych, lecz także emocjonalnych i erotycznych.

⁴¹ A. Zywert, *Smak życia – smak śmierci. Uczta Władimira Sorokina*, „Slavica Wratislaviensia” 2014, nr 158, s. 337.

⁴² Tamże, s. 341.

W charakterze przykładu można tu przytoczyć wypowiedź jednego z uczestników uczty: „Вы, Анна Дмитриевна, будете очень вкусны, уверен” („Anno Dmitriewno, będzie pani bardzo smaczna, jestem tego pewien”)⁴³. W tym zdaniu język erotyczny i kulinarny zostają świadomie połączone, co prowadzi do zatarcia granic między pożądaniem, konsumpcją a przemocą.

Jak wynika z przedstawionych rozważań, interpretacja twórczości Władimira Sorokina wymaga uwzględnienia wielopoziomowej sieci odniesień do historii Rosji, tradycji literackiej oraz sposobów funkcjonowania dyskursów społecznych i politycznych. Jego utwory łączą elementy rosyjskiego kanonu literackiego, języka ideologii oraz doświadczeń społeczeństwa radzieckiego i postsowieckiego, tworząc przestrzeń nieustannego dialogu z wcześniejszymi tekstami kultury.

Sorokin wielokrotnie podkreślał szczególną rolę słowa w kulturze rosyjskiej, określając Rosjan jako naród o „logocentrycznej świadomości”, w której język ma szczególną zdolność kształtowania sposobów postrzegania rzeczywistości. Wypowiedzi te można traktować jako istotny komentarz do jego własnej praktyki literackiej. Dla Sorokina tekst nie jest bowiem wyłącznie przestrzenią gry estetycznej, lecz obszarem, w którym ujawnia się siła oddziaływania języka na świadomość jednostki i zbiorowości. Tak rozumiana funkcja języka pozwala spojrzeć inaczej również na transgresyjny charakter twórczości tego pisarza. Naruszanie norm estetycznych, wykorzystanie groteski, cielesności czy przemocy nie służą jedynie wywołaniu reakcji odbiorcy, lecz stają się sposobem ustalania granic języka i ujawniania ukrytych w nim struktur znaczeniowych.

Z tego względu także pytanie o polityczny wymiar twórczości Sorokina pozostaje bardziej złożone, niż sugerowałby medialny obraz autora jako skandalisty lub bezpośredniego krytyka rosyjskiej rzeczywistości. Jego proza nie funkcjonuje jako komentarz publicystyczny, lecz jako analiza sposobów, w jakie języki ideologii, literatury i kultury organizują wyobrażenia o świecie.

Na tę niejednoznaczność zwraca uwagę między innymi Mark Lipowiecki, podkreślając, że deklaracje Sorokina dotyczące „lepienia ze słów niczym z gliny” oraz traktowania literatury jako gry językowej oddają tylko jeden wymiar jego twórczości.

⁴³ Tamże, s. 343.

Choć sam pisarz konsekwentnie podkreśla formalny i eksperymentalny charakter swoich tekstów, ich oddziaływanie zdecydowanie wykracza poza eksperyment estetyczny – dotyczy również sposobów funkcjonowania kultury, pamięci i ideologii⁴⁴.

Niezależnie jednak od rozbieżności interpretacyjnych trudno chyba podważyć znaczenie Władimira Sorokina dla współczesnej literatury rosyjskiej. Jego twórczość zdecydowanie wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom⁴⁵. Choć sam pisarz, jak podkreślałem, wielokrotnie dystansował się wobec określenia „postmodernista”, wiele właściwości charakterystycznych dla postmodernizmu – intertekstualność, dekonstrukcja dyskursów, parodia, groteska czy problematyzowanie relacji między tekstem a rzeczywistością – pozostaje wyraźnie obecnych w jego prozie. Jednocześnie jednak twórczości Sorokina nie należy interpretować jako prostego odrzucenia rosyjskiej tradycji literackiej. Przeciwnie – liczne stylizacje, aluzje i parodie świadczą o głębokim zakorzenieniu jego utworów w kulturze rosyjskiej oraz o szczególnej roli, jaką w jego pisarstwie odgrywa klasyka. Autor nie neguje tradycji, lecz poddaje ją reinterpretacji, przenosząc rozpoznawalne wzorce literackie, językowe i kulturowe do nowych, często groteskowych i nieoczekiwanych kontekstów.

Z perspektywy przekładowawczej szczególnego znaczenia nabiera sposób, w jaki Sorokin operuje zróżnicowanymi rejestrami językowymi oraz konfrontuje odmienne style wypowiedzi. Zestawianie języka wysokiego i stylizowanego z leksyką potoczną, wulgarną czy obsceniczną nie jest jedynie zabiegiem formalnym, lecz jednym z podstawowych sposobów organizacji znaczeń w jego utworach. Podobną funkcję pełnią elementy głęboko zakorzenione w rosyjskim kontekście kulturowym i społecznym, których interpretacja wymaga odczytania szerszej sieci odniesień historycznych, ideologicznych i intertekstualnych.

Tak ukształtowany idiostyl stanowi szczególne wyzwanie translatorskie, ponieważ zadaniem tłumacza staje się nie tylko odtworzenie znaczenia poszczególnych jednostek językowych, lecz także zachowanie relacji między kontrastującymi rejestrami, konwencjami i kodami kulturowymi.

⁴⁴ М. Липовецкий, *Сорокин-троп: карнализация*. Интелрос, 6.05.2013: <https://www.intelros.ru/readroom/nlo/120-2013/print:page,1,18863-sorokin-trop-karnalizaciya.html> (data dostępu: 18.07.2026).

⁴⁵ В. Сорокин, *Для писателя Россия – это Эльдorado (интервью)*, официальный сайт Владимира Сорокина: <https://vladimirsorokin.org/interview/vladimir-sorokin-dlya-pisatelya-rossiya-eto-eldorado.html> (data dostępu: 12.03.2025).

Z tego względu w dalszej części pracy analizie poddane zostaną wybrane elementy kształtujące poetykę Sorokina oraz strategie przenoszenia ich do polskiego systemu językowego i kulturowego.

Pierwszym obszarem analizy będą zjawiska podstandardowe obejmujące przede wszystkim elementy potoczne, wulgarne i obsceniczne. W prozie Sorokina nie pełnią one wyłącznie funkcji ekspresywnej, lecz uczestniczą w budowaniu groteski, podważaniu oficjalnych dyskursów oraz naruszaniu utrwalonych norm stylistycznych i kulturowych. Ich przekład wymaga więc uwzględnienia zarówno wartości semantycznej, jak i funkcji pragmatycznej, stylistycznej oraz kulturowej pełnionej w tekście oryginału.

ROZDZIAŁ DRUGI

ZJAWISKA PODSTANDARDOWE W ORYGINALE I W PRZEKŁADZIE

2.1. Leksyka podstandardowa: zakres, funkcje i problemy opisu

Termin *zjawiska podstandardowe* został wprowadzony przez Romana Lewickiego w monografii *Przekład wobec zjawisk podstandardowych* (1986). Autor oparł swoją analizę na materiale zaczerpniętym z powieści rosyjskich, w których występują elementy odbiegające od norm językowych, takie jak język potoczny, kolokwializmy, wulgaryzmy czy dialektyzmy. Jego badania opierały się na tekstach literackich sprzed kilku dekad, jednakże proponowane przez niego podejście teoretyczne nadal pozostaje aktualne i znajduje zastosowanie również we współczesnych badaniach przekładoznawczych¹. R. Lewicki nie tylko dokonał szczegółowej klasyfikacji tego rodzaju zjawisk językowych, lecz także zaproponował konkretne strategie i techniki przekładowe, które mogą być wykorzystane przez tłumaczy w przekładzie leksyki nacechowanej społecznie i stylistycznie. Wśród nich wymienić można: ekwiwalencję funkcjonalną, adaptację kulturową, stylizację językową oraz neutralizację. W ujęciu tego badacza najważniejszym zadaniem tłumacza jest zachowanie funkcji stylistycznej i ekspresywnej danego elementu, nawet jeśli wymaga to odejścia od przekładu dosłownego. Jedną z najistotniejszych kwestii pozostaje więc

¹ Zob. R. Lewicki, *Przekład wobec zjawisk podstandardowych...*, s. 5–27.

umiejętność rozpoznania wartości stylistycznej danego wyrażenia w języku oryginału oraz znalezienie dla niego ekwiwalentu funkcjonującego w systemie języka docelowego.

Zjawiska podstandardowe pełnią w literaturze różnorodne funkcje, takie jak budowanie lokalnego kolorytu, charakterystyka społeczna i środowiskowa postaci czy wprowadzanie elementów humorystycznych i ekspresyjnych. W kontekście przekładu Lewicki podkreśla, że jednym z największych wyzwań dla tłumacza jest zachowanie tych funkcji w języku docelowym. Wymaga to nie tylko dobrej znajomości języka oryginału, lecz także umiejętności balansowania między wiernością względem tekstu źródłowego a jego adaptacją kulturową z myślą o odbiorcy przekładu².

W prozie Sorokina obecność kolokwializmów, archaizmów, żargonów czy form nacechowanych regionalnie pełni nie tylko funkcję ekspresywną, lecz także intertekstualną. Autor posługuje się nimi jako narzędziem stylizacji umożliwiającym budowanie narracji o złożonej strukturze. Tego typu rozwiązania mają na celu nie tyle odwzorowanie realiów społeczno-językowych, ile ich przekształcenie artystyczne, często w duchu groteski czy parodii.

Dla tłumacza oznacza to konieczność zwrócenia szczególnej uwagi na warstwę stylistyczną i funkcjonalną użytej leksyki. Istotne staje się oddanie emocjonalnego i kulturowego ładunku oryginału, co wymaga kreatywnego doboru środków wyrazu w języku docelowym.

Zanim jednak przejdę do analizy zjawisk podstandardowych w wybranym materiale egzemplifikacyjnym, chciałbym poświęcić nieco uwagi kwestiom związanym ze stylistycznym określeniem języka standardowego i niestandardowego. Ilustruje to schemat autorstwa Teresy Skubalanki, wykorzystany przez Romana Lewickiego w pracy *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*:

² Tamże, s. 33–41.



Schemat odmian języka polskiego zaproponowany przez T. Skubalanę, w: R. Lewicki, *Przeład wobec zjawisk podstandardowych*, Lublin 1986, s. 39. Opracowanie graficzne za: M. Małek, *Zjawiska podstandardowe w przekładzie scenicznym*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Russologica” 2020, nr 13, s. 196.

Schemat ten przedstawia odmiany języka polskiego oddzielone ukośną linią, która stanowi symboliczną granicę między językiem standardowym a niestandardowym (podstandardowym)³. Do języka standardowego zaliczane są wszystkie warianty języka literackiego uznawane za normatywne – zwłaszcza język pisany w jego odmianach artystycznej, naukowej i urzędowej. Dominującą formą języka standardowego, zdaniem R. Lewickiego, pozostaje właśnie forma pisana.

Poniżej linii oddzielającej znajduje się przestrzeń języka niestandardowego. Uprozczone podejście utożsamia go głównie z językiem potocznym, charakterystycznym dla mowy codziennej, jednak potoczność stanowi tylko jedną z wielu jego odmian. Do zjawisk podstandardowych zaliczyć należy również dialekty regionalne, gwary środowiskowe, elementy folklorystyczne, a także tzw. języki socjalne, obejmujące różnego rodzaju żargony – zawodowe, środowiskowe, rodzinne czy biologiczne. Ich wspólnym mianownikiem jest odejście od stylistycznej i rejestrowej neutralności języka standardowego⁴.

Język standardowy, zgodnie z ujęciem teoretycznym, traktowany jest jako wariant abstrakcyjny – idealizowany model języka, realizowany przede wszystkim

³ Tamże, s. 39.

⁴ Dodajmy, że nie jest to schemat bezdyskusyjny, bowiem, jak zauważa R. Lewicki, miejsca poszczególnych odmian w systemie przedstawionym na schemacie mogą budzić wątpliwości: Tamże, s. 38.

w wypowiedziach pisemnych przedstawicieli średnich i wyższych warstw społecznych. Charakteryzuje się on neutralnością stylistyczną, rejestrową i emocjonalną. Należy jednak podkreślić, że użytkownicy języka posługują się na co dzień także formami niestandardowymi, które nie mieszczą się w ramach tego modelu⁵.

Jednym z najważniejszych składników zjawisk podstandardowych jest język potoczny. Od innych form niestandardowych odróżnia go wyższy stopień neutralności stylistycznej oraz szeroki zakres funkcjonalny. W przeciwieństwie do slangu, żargonu czy wulgaryzmów, język potoczny nie jest tak silnie nacechowany emocjonalnie ani też ograniczony do konkretnych grup społecznych. Często postrzegany jest natomiast jako podstawowy wariant języka ogólnego, szeroko wykorzystywany w codziennej komunikacji. W literaturze przedmiotu spotykamy różne podejścia do definiowania języka potocznego. Zenon Klemensiewicz zalicza go do dwóch głównych podtypów języka ogólnego⁶ – obok języka literackiego, natomiast Aleksander Wilkoń traktuje go jako odmianę języka mówionego o najszerszym zakresie użycia⁷. Pomimo tych rozbieżności terminologicznych badacze są zgodni co do tego, że komunikacja potoczna stanowi nieodłączny i wieloaspektowy element systemu językowego, istotny zarówno w jego warstwie gramatycznej, jak i pragmatycznej.

Aleksander Wilkoń podjął próbę całościowego ujęcia problematyki języka potocznego, odwołując się do wyników badań polskich językoznawców. Na podstawie przeprowadzonych analiz badacz wyróżnił kilka istotnych cech konstytutywnych tej odmiany języka. Język potoczny może być więc rozumiany jako forma mówiona; dialogowy sposób komunikacji; język codzienny, który nierzadko przybiera również formę pisaną; narzędzie komunikacji w kontaktach indywidualnych i lokalnych; wreszcie – styl obiegowy, nacechowany emocjonalnie, stanowiący przeciwieństwo języka literackiego⁸.

Tak szeroka i wieloaspektowa definicja umożliwia uchwycenie złożoności zjawiska potoczności w języku – zarówno w jego formie mówionej, jak i pisanej. Jednocześnie, jak zauważa Wilkoń, właśnie ta niejednoznaczność sprawia, że pojęcie

⁵ Tamże, s. 33–41.

⁶ Zob. Z. Klemensiewicz, *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*, w: *Pochodzenie polskiego języka literackiego*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1956, s. 186.

⁷ A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 2000, s. 61.

⁸ Tamże, s. 50.

„języka potocznego” może budzić wątpliwości terminologiczne. Często bowiem bywa on utożsamiany z całą sferą języka niestandardowego obejmującą również dialekty, gwary i socjolekty, co prowadzi do rozmycia granic między językiem potocznym a innymi jego odmianami, a także między potocznością a językiem standardowym.

Rozwój języka potocznego w drugiej połowie XX wieku zbiegł się z pojawianiem się tendencji postmodernistycznych w literaturze, czemu sprzyjały przemiany społeczno-kulturowe po II wojnie światowej⁹. Zmiany demograficzne, urbanizacja, migracje wewnętrzne oraz przemiany ustrojowe miały wpływ na sytuację językową zarówno w Polsce, jak i w ówczesnym Związku Radzieckim.

W terminologii rosyjskiej natomiast odpowiednikiem języka potocznego jest *разговорный язык*. Istnieje ponadto *просторечие* określane jako „język pospolity, którym posługują się niewykształceni Rosjanie. W przeciwieństwie do mowy potocznej *просторечие* nie jest częścią języka literackiego”¹⁰. W związku z tym podziałem można wyróżnić dwie grupy leksyki stylistycznie obniżonej: *разговорные слова* i *просторечные слова*¹¹. Istotną część leksyki obniżonej stanowią również wyrażenia niecenzuralne (*ненормативная лексика* lub też *бранные слова*)¹² występujące powszechnie w rejestrach mowy potocznej i socjolektach.

Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów stylu Władimira Sorokina, jest wykorzystanie rosyjskiego słownictwa slangowego. Pełni ono funkcję ekspresywną i stylizacyjną, wzmacniając autentyczność i językową różnorodność jego narracji. Słownictwo to, podlegające ciągłej ewolucji, nie posiada wyraźnie wytyczonych granic terminologicznych¹³:

Slang, zwany też językiem specjalnym, gwarą środowiskową, wiechem lub argot, jako swoista, potoczna odmiana języka narodowego oparta na odrębności środowiskowej, a nie terytorialnej (w przeciwieństwie do dialektu lub gwary danej okolicy)

⁹ „Zagadnienie potoczności chciałbym także widzieć w szerokim kontekście zmian makrospołecznych po II wojnie światowej. Zmianom tym o charakterze politycznym, społeczno-kulturowym, gospodarczym odpowiadają bowiem zmiany w naszej mentalności i sposobie używania języka, który pojmuję przede wszystkim jako narzędzie komunikacji, narzędzie budowy tekstów, narzędzie budowania interakcji społecznych”. J. Warchała, *Kategoria potoczności*, Katowice 2003, s. 9.

¹⁰ T. Szczerbowski, *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*, Kraków 2018, s. 22. Dodajmy, że termin ten budzi wiele wątpliwości, o których pisze T. Szczerbowski w cytowanej monografii (s. 23–26).

¹¹ R. Lewicki, *Przekład wobec zjawisk podstandardowych...*, s. 33.

¹² В. М. Мокиенко, *Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное*, „Русистика” 1994, nr 1/2, s. 50–73.

¹³ T. Szczerbowski, *Polskie i rosyjskie słownictwo...*, s. 13.

użytkowników różni się od języka ogólnego przede wszystkim słownictwem (także specjalnym znaczeniem wyrazów będących w powszechnym użyciu) i frazeologią, a nie gramatyką (w przeciwieństwie do dialektów i gwar). Mówimy o slangu przestępczym, złodziejskim i więziennym, ale także młodzieżowym, żeglarskim, naukowym itp.¹⁴

Jedną z najistotniejszych kwestii w kontekście tłumaczenia zjawisk podstandardowych pozostaje wybór odpowiednich strategii i technik przekładu. W monografii *Przekład wobec zjawisk podstandardowych* Roman Lewicki szczegółowo omawia tzw. zasadę adekwatności funkcjonalnej stanowiącą istotny element jego podejścia teoretycznego¹⁵. Zasada ta wyznacza kierunek działań translacyjnych, zakładając, że tłumacz powinien dążyć do uzyskania w przekładzie efektu komunikacyjnego możliwie jak najbliższego temu, jaki wywołuje tekst oryginalny w kulturze źródłowej. Adekwatność funkcjonalna nie polega na prostym odwzorowaniu struktur językowych czy semantycznych, ale na zachowaniu funkcji poszczególnych komponentów tekstu, które współtworzą jego sens:

W przekładzie funkcjonalnie adekwatnym funkcje komponentów struktury tekstu oryginalnego tworzące funkcję tego tekstu jako całości winny być zachowane w maksymalnym stopniu¹⁶.

Oznacza to, że tłumacz, konfrontując się z elementami stylistycznie nacechowanymi – takimi jak potoczność, slang, dialektyzmy czy ekspresywizmy – powinien nie tyle szukać ich bezpośrednich odpowiedników, ile starać się odtworzyć ich funkcję w języku docelowym. Taka strategia zakłada elastyczność, kreatywność i głęboką znajomość nie tylko języka i kultury odbiorcy, ale także konwencji literackich.

Założenie to jest zbieżne z koncepcją tzw. ekwiwalencji dynamicznej (dynamic equivalence) sformułowaną przez Eugene’a Nidę. Według Nidy celem przekładu nie jest strukturalna zgodność tekstów, ale osiągnięcie „równoważnego efektu” u odbiorcy

¹⁴ *Slang*, w: *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, M. Kucała, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, s. 350.

¹⁵ R. Lewicki, *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*, Lublin 1986, s. 10.

Zob. również: T. Siniawska-Sujkowska, *Adekwatność funkcjonalna przekładu a sygnały metakomunikacyjne*, Gdańsk 2008.

¹⁶ R. Lewicki, *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*, Lublin 1986, s. 10.

przekładu względem odbiorcy oryginału. Tłumacz powinien zatem kierować się nie tyle treścią, ile funkcją komunikacyjną i kulturowym oddziaływaniem tekstu¹⁷.

Podobne założenia przyjmuje teoria skoposu Hansa Vermeera, według której nadrzędną wartość determinującą wybory translatorskie stanowi cel przekładu (skopos). Zgodnie z tą koncepcją tłumaczenie nie jest działaniem językowym, lecz komunikacyjnym, a podstawową zasadą staje się osiągnięcie zamierzonego efektu w kulturze docelowej¹⁸.

W ujęciu Juliane House, autorki modelu oceny jakości tłumaczenia (*Translation Quality Assessment*), przekład może przyjmować charakter jawny (*overt*) lub ukryty (*covert*), w zależności od tego, czy powinien być postrzegany jako tekst zakorzeniony w kulturze źródłowej czy w pełni „znaturalizowany” dla potrzeb kultury docelowej. Przekład zjawisk podstandardowych – takich jak slang, potoczność czy żargon – zazwyczaj wymaga tłumaczenia ukrytego, w którym dąży się do maksymalnego dostosowania tekstu do realiów i oczekiwań odbiorcy¹⁹.

Zjawiska podstandardowe trudno jednak oddać w przekładzie w sposób w pełni adekwatny. Są one bowiem silnie zakorzenione w konkretnym kontekście kulturowym, społecznym i językowym. Tego typu elementy pełnią w tekście literackim szereg istotnych funkcji, m.in.:

- lokalizacyjną (tworzą koloryt miejsca);
- społeczną (charakteryzują środowisko i status postaci);
- historyczną (oddają realia językowe epoki);
- generacyjną (pokazują różnice wieku);
- płciową (zróżnicowanie środków językowych w zależności od płci mówiącego);
- indywidualizującą (nadają postaciom językowy rys osobisty);
- emocjonalną;

¹⁷ E. A. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leiden 1964, s. 159–160.

¹⁸ H. J. Vermeer, *Skopos and Commission in Translational Action*, w: *Readings in Translation Theory*, red. A. Chesterman, Helsinki 1989, s. 173–175.

¹⁹ J. House, *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, Tübingen 1997, s. 115–116.

- integracyjną lub dystansującą (określają relację między narracją a wypowiedziami bohaterów);
- komizacyjną²⁰.

Zdaniem Romana Lewickiego „system funkcji zjawisk podstandardowych [...] służy jako instrument zobiektywizowania sądów o jakości przekazu tych zjawisk w przekładach oraz rozszerzania wiedzy o jego możliwościach; jest swoistym językiem-pośrednikiem przy rozpatrywaniu adekwatności przekładów”²¹.

²⁰ R. Lewicki, *Przekład wobec zjawisk podstandardowych...*, s. 65–66.

²¹ Tamże, s. 66.

2.2. Rosyjska leksyka podstandardowa i jej przekład na język polski

Przedstawione wcześniej założenia dotyczące funkcjonowania zjawisk podstandardowych w tekście literackim mają szczególne znaczenie w analizie twórczości Władimira Sorokina, którego idiosstyl opiera się na świadomym zestawianiu różnych odmian języka, tradycji literackich oraz sposobów przedstawiania rzeczywistości²². Elementy leksyki potocznej, slangowej, żargonowej i wulgarnej nie służą w jego prozie wyłącznie do odzwierciedlania naturalnej komunikacji, lecz funkcjonują w relacji z innymi warstwami tekstu – stylizacją literacką, archaizacją czy odwołaniami do klasyki rosyjskiej. Dopiero takie zestawienie pozwala dostrzec ich właściwą funkcję w strukturze utworu.

Zgodnie z przyjętym w pracy podejściem funkcjonalnym istotne jest zatem nie tylko określenie stopnia nacechowania poszczególnych jednostek leksykalnych, lecz przede wszystkim analiza ich roli w organizacji świata przedstawionego i kreowaniu efektów stylistycznych.

U Sorokina zjawiska podstandardowe nie ograniczają się do charakterystyki bohaterów i odtwarzania relacji społecznych, lecz uczestniczą w tworzeniu groteski oraz w przełamywaniu utrwalonych konwencji literackich i stylistycznych.

Wyraźnie widoczne jest to w analizowanych utworach – *Метель* (*Zamieć*), *День опричника* (*Dzień oprycznika*) oraz *Сахарный Кремль* (*Cukrowy Kreml*), w których elementy podstandardowe współistnieją z innymi typami stylizacji językowej. Szczególne znaczenie ma też fakt, że Sorokin często zestawia je z rejestrami tradycyjnie uznawanymi za wysokie – językiem klasycznej literatury rosyjskiej, archaizacją czy oficjalnymi formami wypowiedzi. Właśnie to współistnienie różnych poziomów stylistycznych stanowi jedno z najważniejszych wyzwań translatorskich.

Przykłady takiej strategii obserwujemy w powieści *Zamieć* opublikowanej w 2010 roku (wydanie polskie: 2013), uznawanej za jedną z najbardziej

²² М. Марусенков, *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина. Заум, гротеск и абсурд*, Санкт-Петербург 2012, s. 149–194, 185–194.

klasycyzujących powieści Sorokina. Pisarz wielokrotnie bowiem podkreślał znaczenie rosyjskiej literatury XIX wieku, zwłaszcza twórczości Aleksandra Puszkina i Lwa Tołstoja. W przypadku omawianej powieści szczególnie istotny wydaje się dialog z opowiadaniem Tołstoja *Хозяин и работник* z 1895 roku, którego motyw podróży przez śnieżną przestrzeń stanowi jeden z możliwych punktów odniesienia dla interpretacji utworu Sorokina. W opowiadaniu Tołstoja właściciel ziemski Wasilij Andriejcz i jego robotnik Nikita wyruszają w podróż, podczas której zostają uwięzieni przez zamieć. Zmagania bohaterów z żywiołem stopniowo przekraczają wymiar realistycznego opisu podróży i stają się próbą charakterów, ujawniającą ich postawy wobec drugiego człowieka, własnego życia i śmierci.

Sorokin przejmując więc ten rozpoznawalny schemat fabularny – podróż dwóch bohaterów przez bezkresną, pokrytą śniegiem przestrzeń – lecz nadaje mu odmienny, postmodernistyczny charakter. W *Zamieci* doktor Garin i woźnica Pierchusza również przemierzają nieprzyjazny krajobraz, jednak świat przedstawiony zostaje zbudowany poprzez połączenie elementów klasycznej prozy rosyjskiej z absurdem, fantastyką i groteskową deformacją. Sanki zaprzężone w miniaturowe konie czy elementy futurystycznej rzeczywistości zakłócają realistyczny model narracji i zmieniają tradycyjny motyw drogi w przestrzeń literackiego eksperymentu.

Zarówno u Tołstoja, opisującego realia XIX-wiecznej Rosji, jak i u Sorokina, tworzącego wizję rzeczywistości przyszłości, istotną rolę odgrywają motywy bezkresnej przestrzeni, surowej przyrody oraz konfrontacji człowieka z siłami przekraczającymi jego możliwości²³. Sorokin nie powtarza jednak klasycznego wzorca, lecz poddaje go reinterpretacji – wykorzystuje rozpoznawalne elementy tradycji literackiej, aby wpisać je w świat, w którym przeszłość, przyszłość, realizm i fantastyka splatają się ze sobą.

Charakterystyczne dla Sorokina zestawianie elementów należących do różnych porządków historycznych i kulturowych pojawia się również w dylogii *День опричника* (*Dzień oprycznika*) oraz *Сахарный Кремль* (*Cukrowy Kreml*). W obu powieściach pisarz kreuje wizję przyszłej Rosji, w której elementy nowoczesności technologicznej

²³ M. Robert, *Rosja Sorokina. Ciemno wszędzie, głucho wszędzie*, Xiegarnia, 6.05.2013, <https://xiegarnia.pl/artykuly/rosja-sorokina-ciemno-wszedzie-gluchow-szedzie/> (data dostępu: 16.04.2026).

współistnieją z odtworzonymi strukturami dawnej kultury politycznej, symboliką carską oraz archaicznymi formami organizacji społecznej.

Utwory te można odczytywać jako groteskową wizję państwa autorytarnego oraz literacką refleksję nad trwałością określonych modeli władzy i zbiorowego myślenia w kulturze rosyjskiej²⁴. Szczególną rolę odgrywa w nich język, który łączy archaizację, elementy oficjalnego dyskursu państwowego oraz leksykę potoczną i podstandardową.

Narracja w *Dniu oprycznika* prowadzona jest z perspektywy Andrieja Komiagi – członka elitarnej formacji oprychników pozostających na usługach monarchy rządzącego Rosją w roku 2028. Codziennosc bohatera obejmuje rytualne działania na rzecz państwa, demonstrację lojalności wobec władzy oraz akty przemocy wymierzone w jej przeciwników. Świat przedstawiony powieści opiera się na paradoksalnym połączeniu elementów dawnej Rusi, współczesnych technologii i realiów społeczeństwa przyszłości – oprychnicy poruszają się luksusowymi samochodami, korzystają z nowoczesnych urządzeń, a jednocześnie funkcjonują według zasad odwołujących się do modelu absolutnej zależności od władcy.

Podobne strategie organizują świat przedstawiony powieści *Сахарный Кремль*, która rozwija wizję przyszłej Rosji znaną z *Dnia oprycznika*. Szczęólnego znaczenia nabiera tu język będący połączeniem różnych tradycji stylistycznych, rejestrów i kodów kulturowych. Na tę właściwość zwraca uwagę Marina Aptekman²⁵, wskazując, że Sorokin łączy pseudoludowy dyskurs charakterystyczny dla postsowieckiej literatury neopatriotycznej i mediów z elementami slangu kryminalnego, języka współczesnej kultury masowej, idiomów radzieckich oraz stylistyki cyberpunkowej. Tego rodzaju hybrydyzacja języka odzwierciedla nie tylko stylistyczną organizację utworu, lecz także kulturowy i ideologiczny charakter wykreowanej rzeczywistości.

Obraz świata przedstawionego w *Cukrowym Kremlu* zyskał także komentarz publicystyczny po opublikowaniu polskiego przekładu. „Gazeta Wyborcza”, recenzując książkę w 2011 roku, pisała:

²⁴ Obie powieści można odczytywać jako polityczną satyrę lub groteskową wizję państwa rządzonego przez autorytarny reżim – alegorię współczesnej Rosji: B. Trojanowska, *Deszyfryzacja zmysłów dotyku i smaku w dylogii Władimira Sorokina: „Dzień oprycznika” i „Cukrowy Kreml”*, „Polilog”. Studia Neofilologiczne 2024, nr 14, s. 125–137.

²⁵ M. Aptekman, *The Old New Russian: The Dual Nature of Style and Language in „Day of the Oprichnik” and „Sugar Kremlin”*, w: *Vladimir Sorokin’s Languages*, red. T. Roesen, D. Uffermann, Bergen 2022, s. 286.

Rosja roku 2028, znana z *Dnia oprycznika*, pierwszej części dylogii Sorokina. W użyciu są komórki, internet, telewizja, ale kraj odgradza się od świata Wielkim Murem, społeczeństwo podzielone jest na feudalne kasty, a gorliwa religijność rozciąga się na ubóstwienie władcy. Na Boże Narodzenie car Wasilij Nikołajewicz zrzuca dzieciom cukrowe łakocie w formie Kremla, dorośli zaś szukają zapomnienia w kokainie dostępnej bez recepty w aptekach²⁶.

Przedstawiona w obu utworach wizja przyszłej Rosji opiera się więc na groteskowym przekształceniu elementów rosyjskiej tradycji historycznej i kulturowej. Sorokin wykorzystuje motywy opryczniny, sakralizacji władzy czy izolacji państwa nie w celu ich odtworzenia, lecz jako materiał służący reinterpretacji utrwalonych wyobrażeń o historii, państwowości i relacjach społecznych. Efektem tego jest wizja dystopijnej rzeczywistości głęboko zakorzenionej w rosyjskiej tradycji kulturowej, a jednocześnie poddającej ją groteskowemu przekształceniu.

Należy też podkreślić, że w *Zamieci*, *Dniu oprycznika* i *Cukrowym Kremlu* szczególną rolę odgrywają archaizmy, które stanowią jeden z podstawowych elementów stylizacji językowej. Nie należą one do zjawisk podstandardowych w ścisłym rozumieniu tego terminu, jednakże pozostają istotnym składnikiem charakterystycznej dla Sorokina gry różnymi odmianami języka. Ich znaczenie wynika przede wszystkim z funkcji, jaką pełnią w strukturze utworu – nie służą do rekonstrukcji rzeczywistości historycznej, lecz zostają zestawione z elementami współczesnymi, potocznymi i wulgarnymi, tworząc typowy dla pisarza efekt stylistycznego zderzenia.

Formy archaiczne, obecne zarówno w narracji, jak i w wypowiedziach bohaterów, współistnieją z leksyką potoczną, regionalną i podstandardową, tworząc w ten sposób wielowarstwową organizację językową tekstu. Z perspektywy przekładu istotne staje się więc nie tylko zachowanie pojedynczych jednostek, lecz także odtworzenie relacji między różnymi rejestrami stylistycznymi. Rezygnacja z archaizacji może bowiem prowadzić do osłabienia jednego z elementów budujących idiostyl Sorokina.

²⁶ A. Żebrowska, *Średniowiecze w mercedesie*, Portal wyborcza.pl: <https://wyborcza.pl/7,75410,9069228,sredniowiecze-w-mercedesie.html> (data dostępu: 19.10.2025).

Przykładem takiego zabiegu jest starocerkiewnosłowiańska forma *только* (współczesne *только* – ‘tylko’), której częstotliwość występowania w analizowanych powieściach jest zróżnicowana: w *Zamieci* pojawia się 7 razy, w *Dniu oprycznika* – 36 razy, natomiast w *Cukrowym Kremlu* – aż 74 razy. Tak wyraźna powtarzalność wskazuje, że forma ta nie jest przypadkowym elementem stylizacji, lecz jednym ze środków konsekwentnie budujących obraz świata przedstawionego.

Ze względu na zakres niniejszej analizy omówię jedynie wybrane przykłady tłumaczenia tej jednostki na język polski. Będę przy tym analizował zarówno dobór ekwiwalentów, jak i konsekwencję ich stosowania, ponieważ stopień zachowania powtarzalności archaizmu wpływa na odbiór stylizacji w tekście docelowym.

W przekładzie powieści *Метель* tłumaczka jako odpowiednik formy *только* najczęściej wykorzystuje gwarową partykułę *ino*. Pojawia się ona tutaj 17 razy, a więc częściej niż forma *только* w tekście oryginalnym. Nie oznacza to jednak mechanicznego zwiększenia liczby archaizmów, lecz wskazuje na zastosowanie kompensacji. Tłumaczka nie zawsze odtwarza archaizację w tych samych miejscach, w których pojawia się ona w oryginale, lecz dąży do zachowania ogólnego efektu stylistycznego charakterystycznego dla prozy Sorokina.

Zilustrujmy to przykładami:

— *К вечеру только нам хлеб и привозит* (*Метель*, s. 6)

— *Pod wieczór ino nam chleb przywozi* (*Zamieć*, s. 9)

W kolejnym przykładzie tłumaczka łączy partykułę *ino* z formą *łacniej*:

— *Только пошли уж пѣхом, а то лошади замучаются тащить*. (*Метель*, s. 20)

— *Ino łacniej piechotą, bo koniki ledwo zipią*. (*Zamieć*, s. 38)

Forma *łacniej*, będąca archaicznym wariantem stopnia wyższego od przysłówka *łacno*²⁷ (‘łatwo’), dodatkowo wzmacnia efekt stylizacji. Jej zakorzenienie w dawnej

²⁷ M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*, Warszawa 1907, s. 671; A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985, s. 305.

polszczyźnie potwierdzają między innymi przykłady literatury staropolskiej, w tym twórczość Jana Kochanowskiego²⁸.

Interesujący jest również kolejny przykład, w którym rosyjskie *только* nie zostało oddane za pomocą partykuły *ino*:

— *Я ж только что печь затопил.* (Метель, s. 8)

— *Ja tu dopiero co w piecu napalilech.* (Zamieć, s. 14)

Efekt stylizacji został jednak zachowany poprzez zastosowanie innych środków językowych – formy *dopierutko*²⁹, która należy do starszych i potocznych warstw polszczyzny oraz regionalnej postaci czasownikowej *napalilech*.

Rozwiązania te pokazują, że tłumaczka nie dąży do konsekwentnego przypisania rosyjskiemu archaizmowi jednego polskiego odpowiednika, lecz odtwarza jego funkcję za pomocą różnych środków językowych. Archaizacja zostaje więc zachowana nie na poziomie pojedynczego ekwiwalentu, lecz jako właściwość całej organizacji stylistycznej tekstu. Takie podejście można interpretować jako realizację strategii funkcjonalnej, szczególnie istotnej w przekładzie prozy Sorokina. Celem tłumaczenia staje się bowiem nie tylko przekazanie znaczenia poszczególnych jednostek, ale również zachowanie charakterystycznego dla autora zderzenia rejestrów i sposobu konstruowania świata przedstawionego poprzez język.

O kompensacyjnym charakterze przyjętej strategii świadczą również przypadki, w których partykuła *ino* pojawia się w przekładzie mimo braku bezpośredniego odpowiednika archaicznego lub gwarowego w tekście oryginalnym. Nie pełni ona wówczas funkcji ekwiwalentu konkretnej jednostki leksykalnej, lecz staje się elementem wzmacniającym ogólną stylizację wypowiedzi bohaterów:

²⁸ *A ja swym cichym szeptem sprawić umiem snadnie, że człowiekowi łacno słodki sen przypadnie:* J. Kochanowski, *Na lipe*, w: *Fraszki, Księgi wtóre*, Warszawa 1976, ww. 9–10.

²⁹ Obecność tego typu form w tekstach kultury, między innymi w stylizowanych wypowiedziach bohaterów filmu *Nie ma mocnych* Sylwestra Chęcińskiego, potwierdza ich funkcjonowanie jako elementów służących budowaniu językowego obrazu ludowości i potoczności. W filmie *Nie ma mocnych* (reż. Sylwester Chęciński), w którym Kazimierz Pawlak wypowiada następującą kwestię: „Aha. O, o tym ja pomyślał. [Podając kubek z wodą]: Niech pije na zdrowie. **Dopierutko** przyniósł ze studni. [Zenek pije wodę]. Zimna? Może jeszcze dobawić?”. Cyt. za Portal wikiquote.org: https://pl.wikiquote.org/wiki/Nie_ma_mocnych (data dostępu: 16.04.2025).

Перхуша вздохнул, почесал шею: — Слышь, малой, ты тогда тово... (Метель, s. 8)

Chrząkała westchnął, podrapał się po szyi. — Słuchaj no, Wasiatka, ty to ino... (Zamieć, s. 14)

W przytoczonym fragmencie *ino* pojawia się jako funkcjonalny odpowiednik rosyjskiego *тово* – potocznej, zredukowanej formy od *мого*, używanej często jako element wypełniający wypowiedź lub sygnalizujący zawahanie mówiącego. Tłumaczka nie odtwarza więc dosłownego znaczenia jednostki, lecz zachowuje jej funkcję w kreowaniu potocznego, mówionego charakteru dialogu.

I kolejny fragment:

Рот бы чайком попарить, да неколи: ишь как разорался. Эпи-демия! Откуда ж он прикатил-то? (Метель, s. 9)

Gębę bym herbatką pogrzał, ino kiejby: widzisz, jak się wywarł. Epi-demia! Skąd się napatoczył, co? (Zamieć, s. 15)

W tym przypadku archaizujący efekt przekładu został osiągnięty poprzez połączenie dwóch elementów – partykuły *ino* oraz regionalnej formy *kiejby*. Rosyjskie *неколи*, oznaczające brak czasu lub możliwości wykonania czynności³⁰, nie zostało oddane poprzez odtworzenie jego podstawowego znaczenia leksykalnego. Tłumaczka zastosowała tu rozwiązanie funkcjonalne, wykorzystując element gwarowy, który pozwala zachować nacechowanie stylistyczne wypowiedzi.

Forma *kiejby*³¹, obecna w polszczyźnie gwarowej i dawnej, może występować w znaczeniach zbliżonych do „gdyby”, „jakby”, „jakżeby”. Jej użycie wzmacnia archaizująco-regionalny charakter wypowiedzi bohatera, odpowiadający ogólnej strategii przekładu dialogów Pierchuszy.

³⁰ *Великий тлумачний словник сучасної української мови*, red. В.Т. Бусел, Київ, Ірпінь 2009, s. 765.

³¹ *Mały słownik gwar polskich*, red. J. Wronicz, Kraków 2010, s. 99 (data dostępu: 14.04.2025).

W przykładzie, który przytaczam poniżej, partykuła *ino* została wprowadzona, mimo że w oryginale nie ma odpowiadającego jej elementu:

Работал я в Солоухах у одних, а потом понял — чужой кусок глотку дерет.
(Метель, s. 12)

Robilech w Sołouchachu jednych, a potem zmiarkowałem. Na cudzym chlebie ino gardło obedrzesz. (Zamieć, s. 22)

Jak się jednak wydaje, jej obecność należy rozpatrywać w kontekście całościowej stylizacji wypowiedzi bohatera. Wraz z formami *robilech* oraz *zmiarkowałem*³² współtworzy ona obraz języka nacechowanego regionalnie i archaizująco, który stanowi funkcjonalny odpowiednik stylizacji obecnej w tekście Sorokina.

We fragmencie tym istotne znaczenie ma również sposób przekładu rosyjskiego frazeologizmu *чужой кусок глотку дерет*³³. Podstawą tego wyrażenia jest metaforyczny obraz „cudzego kawałka” trudnego do przełknięcia. W przekładzie zostało ono zastąpione konstrukcją odwołującą się do utrwalonego motywu „cudzego chleba”. Tłumaczka nie zachowuje więc dosłownej struktury frazeologizmu, lecz wykorzystuje rozwiązanie funkcjonalnie zbliżone, pozwalające odtworzyć jego potoczny charakter oraz obrazowość.

Efekt stylizacji zostaje dodatkowo wzmocniony poprzez wprowadzenie elementów nacechowanych regionalnie i archaizujących – formy czasownikowej *robilech* oraz leksemu *zmiarkowałem*. Pierwsza z nich nawiązuje do właściwości gwar południowopolskich, druga natomiast należy do starszej warstwy polszczyzny i oznacza ‘zrozumieć’, ‘spoznać się’. Obecność czasownika *zmiarkować* w literaturze XIX wieku, między innymi w prozie Bolesława Prusa³⁴, potwierdza jego zakorzenienie w tradycji językowej, do której może odwoływać się współczesna stylizacja literacka.

³² *Robilech* – czasownik z końcówką gwarową *-ech*, typową dla dialektów południowopolskich; *zmiarkowałem* – archaizm i regionalizm znaczący „zrozumiałem” lub „spoznałem”: *Mały słownik gwar polskich...*, s. 357.

³³ W wersji pierwotnej zostało to zapisane przez Dala jako: *Не точи зубки на чужих куски!* Portal ruthenia.ru, *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*: <https://www.ruthenia.ru/folklore/zhigarina2.htm> (data dostępu: 14.04.2025).

³⁴ Zob. np.: – *Zmiarkowałem, że Katz jest bardzo chory. Zbliżyłem się do niego i ciągnąc go na grochowsiny, rzekłem [...]*, B. Prus, *Lalka. Powieść w trzech tomach*, t. 1, Warszawa 1890, s. 249.

Zastosowanie tych środków pokazuje, że przekład nie polega na odtworzeniu pojedynczych elementów języka oryginału, lecz na budowaniu analogicznego efektu stylistycznego. Tłumaczka rekonstruuje charakter wypowiedzi bohatera poprzez połączenie frazeologii, regionalizacji i archaizacji, zachowując tym samym jedną z podstawowych cech idiosylu Sorokina – świadome operowanie różnymi warstwami języka.

W pozostałych przypadkach użycia formy *только* obserwujemy podobne decyzje translatorskie:

Все дела Марковна ведет, а он только на всех покрикивает. (Метель, s. 37)

Wszystkie sprawy Markowna prowadzi, a ten ino na każdego pohukuje. (Zamieć, s. 72)

Tłumaczka ponownie wykorzystuje tu partykułę *ino*, jednak jej funkcja nie polega na wskazaniu konkretnego wariantu regionalnego polszczyzny, lecz na stworzeniu efektu stylizacji odpowiadającego nacechowaniu językowemu oryginału.

Podobny mechanizm można zaobserwować w przekładzie innych jednostek odbiegających od normy literackiej, między innymi rosyjskiego *чашо* – potocznego wariantu zaimka *чашо*, wykorzystywanego w tekście jako element charakterystyki językowej bohaterów. Również w takich przypadkach tłumaczka nie dąży do zachowania pełnej odpowiedniości formalnej, lecz wybiera środki pozwalające odtworzyć funkcję danego elementu w strukturze utworu.

Jak wynika z analizy przytoczonych przykładów, podstawą przyjętej przez tłumaczkę strategii jest traktowanie archaizmów, regionalizmów i elementów potocznych jako części szerszego systemu stylizacji. Istotne staje się bowiem nie tyle przypisanie każdej rosyjskiej jednostce stałego odpowiednika, lecz zachowanie charakterystycznej dla Sorokina gry różnymi odmianami języka.

Takie rozwiązanie można interpretować w kategoriach przekładu funkcjonalnego – podstawowym kryterium nie jest zgodność pojedynczych jednostek językowych, ale zachowanie ich roli w kreowaniu świata przedstawionego i idiosylu autora.

Pełna ocena konsekwencji tej strategii wymaga jednak uwzględnienia całego systemu zastosowanych środków, ponieważ pojedyncze przesunięcia mogą pełnić funkcję kompensacyjną w skali całego tekstu.

Kolejnym obszarem, w którym szczególnie wyraźnie ujawnia się problem zachowania funkcji stylistycznej i pragmatycznej oryginału, jest przekład leksyki obscenicznej i wulgarnej. W przypadku twórczości Władimira Sorokina analiza tego typu jednostek wymaga uwzględnienia nie tylko ich znaczenia, lecz także miejsca, jakie zajmują w strukturze artystycznej danego tekstu.

W prozie Sorokina, zwłaszcza we wczesnym okresie jego twórczości, leksyka niecenzuralna (*нецензурная брань, непечатное слово*) stanowi, jak już wskazywałem, jeden z istotnych elementów idiosylu autora. Wulgaryzmy nie pełnią tu wyłącznie funkcji ekspresywnej ani mimetycznej, polegającej na odtworzeniu języka codziennej komunikacji. Jak zauważa Manuela Kovalev, obscenizmy w utworach Sorokina mają charakter performatywny – uczestniczą w tworzeniu znaczeń i współorganizują poetykę tekstu. *Mat* staje się więc nie tylko środkiem wywoływania szoku, lecz także narzędziem naruszania utrwalonych kodów językowych i kulturowych³⁵.

Znaczenie tego zabiegu wiąże się bezpośrednio z kontekstem radzieckim, w którym język oficjalny podlegał silnej kontroli ideologicznej. Wulgaryzmy i otwarte przedstawianie cielesności były eliminowane z przestrzeni publicznej jako elementy niezgodne z modelem kultury podporządkowanej wzorcowi „człowieka radzieckiego”³⁶. Wprowadzenie przez Sorokina tego typu środków do tekstu literackiego stanowiło więc nie tylko gest estetyczny, lecz również sposób podważenia sztucznej jednorodności oficjalnego dyskursu.

Autor nie ogranicza się jednak do prostego przeniesienia języka potocznego do literatury. Wulgaryzmy, opisy fizjologii oraz sceny przekraczające normy obyczajowe służą konfrontowaniu odbiorcy z tym, co w kulturze zostaje wyparte lub przemilczane. W tym sensie twórczość Sorokina wpisuje się w tradycję literatury transgresyjnej³⁷,

³⁵ M. Kovalev, *Law and (Verbal) Order: The Politics of Russian Obscene Language from Soviet Russia to the Present Day*, „Zeitschrift für Slavische Philologie” 2016, vol. 72, nr 2, s. 323–348, 337.

³⁶ М. Ковалев, *Пустые слова? Функция ненормативной лексики в романе В. Сорокина „Голубое Сало”*: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/119_nlo_1_2013/article/10318/ (data dostępu: 19.03.2026).

³⁷ Zjawisko sięgania po wulgaryzmy, brutalność i fizjologiczną dosłowność można osadzić w szerszym kontekście tzw. literatury transgresyjnej, która – według Georges’a Bataille’a – poszukuje granic ludzkiego doświadczenia,

w której cielesność i naruszenie tabu stają się sposobem ujawniania ukrytych mechanizmów społecznych i kulturowych³⁸. Szczególnie widoczne jest to w *Dniu oprycznika*, gdzie leksyka obsceniczna pełni kilka funkcji jednocześnie. Z jednej strony współtworzy obraz świata opartego na przemocy i podporządkowaniu, z drugiej – poprzez zderzenie z archaizowanym językiem oficjalnym i rytualnym prowadzi do efektu groteski oraz kompromitacji przedstawionego systemu wartości.

Z perspektywy przekładu oznacza to, że wulgaryzmy obecne w prozie Sorokina nie mogą być analizowane wyłącznie jako jednostki leksykalne wymagające znalezienia odpowiednika w języku docelowym. Istotne staje się przede wszystkim zachowanie ich funkcji – siły ekspresywnej, miejsca w strukturze stylistycznej utworu oraz relacji z innymi rejestrami języka.

Po rozpadzie ZSRR i zniesieniu ograniczeń cenzuralnych w rosyjskiej przestrzeni literackiej nastąpiła istotna zmiana w sposobie funkcjonowania leksyki niecenzuralnej. Elementy języka wcześniej eliminowane z oficjalnego obiegu zaczęły pojawiać się w tekstach artystycznych znacznie częściej, uzyskując nowe funkcje stylistyczne i estetyczne. W przypadku Sorokina nie można jednak traktować ich wyłącznie jako przejawu dążenia do większego realizmu językowego. Pisarz nie odwzorowuje potoczności, lecz wykorzystuje ją jako materiał podlegający

konfrontując odbiorcę z tym, co wyparte, cielesne, śmiertelne i obsceniczne. W tym ujęciu przekroczenie (fr. *transgression*) nie jest wyłącznie naruszeniem normy, lecz próbą jej uświadomienia – wywołania wstrząsu poznawczego, który pozwala dostrzec mechanizmy władzy, języka i kultury. Zob. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. I. Kania, Gdańsk 2007, s. 15–27, 89–105, 195–213, 215–230. Michaił Bachtin w koncepcji „karnawału” opisywał momenty zawieszenia hierarchii i norm społecznych – język stawał się wówczas obszarem radykalnej wolności, mieszania rejestrów, śmiechu, parodii i bluźnierstwa. Wulgaryzmy w *Dniu oprycznika* można interpretować właśnie jako element tej „karnawałowej” struktury – są one nośnikiem śmiechu, ale także przemocy i śmierci, co zbliża Sorokina do estetyki groteski. W przeciwieństwie jednak do renesansowego śmiechu ludowego, który u Bachtina miał charakter afirmatywny i wspólnotowy, u Sorokina śmiech jest zimny, sardoniczny i głęboko pesymistyczny. Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’a i kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 8–34; 64–92, 303–330. Język opryczników to język zdegenerowany, pełen frazesów ideologicznych i brutalnych, rytualnych przekleństw. Jego struktura przypomina *nowomowę* Orwella, ale z dodatkowym komponentem fizjologicznego nasycenia – słownictwo erotyczno-wojskowe staje się formą narzędziowej przemocy. To nie tyle język „nizin”, co język cynicznego aparatu represji, który udaje naturalność, a w rzeczywistości imituje życie poprzez pustą frazeologię. Julia Kristeva natomiast wprowadza pojęcie *abiekcji*, czyli odrzucenia tego, co zagraża symbolicznemu porządkowi – brudu, krwi, wydzielin, przekleństw, elementów pozajęzykowych, które rozbijają strukturę znaczenia. Wulgaryzmy w tekstach Sorokina nie tylko destabilizują język literacki, ale również zbliżają odbiorcę do granic tego, co uznane za nienazwane, niewyraźne, zbyt bliskie ciału i śmierci. W tym sensie *Dzień oprycznika* operuje na poziomie głębokiej abiekcyjnej nieczystości – zarówno dosłownej, jak i symbolicznej. Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 9–31, 79–92, 155–173.

³⁸ Tamże.

artystycznemu przekształceniu³⁹. Pielewin zresztą wielokrotnie podkreślał selektywny charakter wykorzystania leksyki obscenicznej, wskazując, że jej obecność zależy od koncepcji konkretnego utworu⁴⁰:

— В Китае есть провинции Гуандун и Хунань. Жители провинции Гуандун не могут есть острую пищу, а хунаньцы не могут не есть ее. Так же и с матом: временами я его люблю, временами — обхожусь без него. Я путешествую по моим внутренним литературным провинциям⁴¹.

Wypowiedź ta pokazuje, że *mat* nie jest w prozie Sorokina elementem przypadkowym ani wyłącznie środkiem prowokacji. Stanowi część świadomie konstruowanej organizacji stylistycznej tekstu. Jego obecność lub brak, podobnie jak stopień intensywności, podporządkowane są funkcji, jaką pełni w danym utworze.

Istotne staje się też zachowanie relacji między różnymi odmianami języka – między innymi – stylem wysokim a niskim, archaizacją a współczesnością, oficjalnością a potocznością⁴².

Jak zauważa Mark Lipowiecki, obsceniczność w prozie Sorokina funkcjonuje jednocześnie jako element języka codzienności oraz jako narzędzie demontażu utrwalonych kodów kulturowych. Oznacza to, że ewentualne złagodzenie, neutralizacja lub pominięcie tego typu jednostek w przekładzie może prowadzić nie tylko do zmiany

³⁹ *The Guts of the Russian Brontosaurus-Cow: A Conversation with Vladimir Sorokin*, Portal The Paris Review: <https://www.theparisreview.org/blog/2025/07/21/the-guts-of-the-russian-brontosaurus-cow-a-conversation-with-vladimir-sorokin/> (data dostępu: 18.03.2026).

⁴⁰ Por. И. Скоропанов, *Русская постмодернистская проза: стратегии и приемы*, Москва 2000, s. 142–145.

⁴¹ „– W Chinach istnieją prowincje Guangdong i Hunan. Mieszkańcy prowincji Guangdong nie są w stanie jeść ostrych potraw, natomiast Hunańczycy nie są w stanie ich nie jeść. Podobnie jest z wulgaryzmami: czasami je lubię, czasami potrafię się bez nich obejść. Podróżuję po moich wewnętrznych prowincjach literackich”: *Интервью с Владимиром Сорокиным*, Portal nevmenandr.net: <http://nevmenandr.net/personalia/sorokin.php> (data dostępu: 18.03.2026). Tłum. własne.

⁴² Obecność wulgaryzmów w prozie Sorokina nie ogranicza się do przekraczania granic dobrego smaku. Służy ona również demaskacji języka oficjalnego, który zarówno w systemach totalitarnych, jak i we współczesnych formach autorytaryzmu maskuje przemoc za pomocą zrytualizowanych formuł, sloganów i semantycznie wyjałowionych klisz ideologicznych. Zob.: M. Lipovetsky, *Russian Postmodernist Fiction...*, s. 203–205; E. Pietraś, *Moskiewski konceptualizm...*, s. 131; Sorokin konsekwentnie podważa status języka „państwowego” jako neutralnego i niewinnego, ukazując jego funkcję represyjną, normatywną i wykluczającą. Ponadto leksyka niecenzuralna pełni u Sorokina funkcję prowokacji politycznej. Obrazy brutalności językowej, obsceniczne opisy i naruszenia tabu stają się narzędziem demaskowania hipokryzji władzy, ideologii i kultury masowej. W odróżnieniu od wielu autorów nurtu postmodernistycznego, Sorokin nie traktuje prowokacji jedynie jako eksperymentu estetycznego, lecz nadaje jej wyraźny wymiar antytotalitarny i antyautorytarny. Zauważmy też, że elementy niecenzuralne, obok leksyki potocznej, wpisują się w eksperyment literacki i językowy będący kwintesencją postmodernizmu Władimira Sorokina. Wulgaryzmy współtworzą swoisty kolaż językowy – zestawiają retorykę ideologiczną z brutalnością, folklorem, czy wręcz leksyką technokratyczną.

poziomu ekspresji, lecz także do osłabienia istotnych mechanizmów organizujących poetykę autora⁴³.

Sam Sorokin wielokrotnie podkreślał, że wulgaryzmy są dla niego jednym z elementów pracy z językiem, a nie celem samym w sobie:

Мат? Это часть русского языка, но не более того. Я, кстати, умею писать и без мата, у меня есть огромный роман „Роман” — там ни одного матерного слова. Мат для меня — это не самоцель. Я работаю не с матом, а с языком⁴⁴.

Wypowiedź ta ma istotne znaczenie również z perspektywy przekładu, ponieważ pokazuje, że przedmiotem transferu nie są wyłącznie pojedyncze jednostki obsceniczne, lecz sposób ich funkcjonowania w strukturze tekstu. Tłumacz powinien zatem uwzględnić nie tylko znaczenie i poziom ekspresywności danego wyrazu, ale również jego relacje z pozostałymi elementami stylistycznymi utworu. Szczególnie ważne staje się też zachowanie efektu zderzenia różnych odmian języka, ponieważ właśnie na nim opiera się znaczna część groteskowego i demaskatorskiego potencjału twórczości Sorokina.

Ilustracją tego problemu jest fragment *Dnia oprycznika*, w którym leksemy odnoszące się do ciała zostają wykorzystane w opisie sceny egzekucji:

Половину казначейских выслали из Москвы за Урал. Работы много было... Горохова тогда, как и положено, сперва мордой по навозу вывозили, потом рот ассигнациями набили, зашили, в жопу свечку воткнули да на воротах усадьбы повесили. (День опричника, s. 14.)

Gorochowa wonczas, jak się godzi, najsampierw mordą po gnojówce wytarzali, potem pysk mu asygnatami zapchali, zaszyli, w dupę świecę wetknęli i na bramie dworu go powiesili. (Dzień oprycznika, s. 15)

⁴³ M. Lipowiecki, *Paralogie. Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920–2000*, przeł. P. Fast, P. Łaniewski, K. Syska, Katowice 2018, s. 439–449.

⁴⁴ „Мат? То часть языка русского, не ponadto. Нависем мовіаць, потрафіць такжэ пісаць без прэклеіств, напісаў абшэрна павісьць *Roman* і не ма там ані аднаго нэцэнзуральнага слова. Мат нэ јест для мнэ цэлем самым в собіе. Працую нэ з вугарызмамі а з јэзікам”. Тлм. вјасне. М. Ковалев, *Пустые слова?...; M. Kovalev, Empty Words? The Function of Obscene Language(s) in Vladimir Sorokin’s Blue Lard*, 2013: boap.uib.no/books/sb/catalog/download/9/8/167?inline=1 (data dostępu: 19.03.2026).

Przytoczony fragment ukazuje charakterystyczne dla Sorokina zestawienie odmiennych rejestrów stylistycznych. Opis egzekucji łączy elementy groteski, brutalnej cielesności oraz stylizację na bezosobową relację dotyczącą działań aparatu państwowego. Początkowe zdanie: *Половину казначейских выслали из Москвы за Урал. Работы много было...* przypomina rzeczowy komunikat, w którym przemoc zostaje przedstawiona jako zwykła czynność administracyjna. Efekt ten zostaje jednak przełamany przez wprowadzenie leksyki potocznej i wulgarnej (*морда, жона*) oraz szczegółowego opisu fizycznego upokorzenia ofiary. Mechaniczne wyliczenie kolejnych czynności (*мордой по навозу вывозили, рот ассигнациями набили, в жону свечку воткнули*) dodatkowo wzmacnia groteskowy charakter sceny – przemoc zostaje ukazana jako element zrytualizowanego, niemal codziennego działania systemu.

W przekładzie zachowana zostaje funkcja stylistyczna wskazanych jednostek. Odpowiedniki *morda* i *dupa* utrzymują potoczno-wulgarny charakter oryginału i pozwalają odtworzyć kontrast między brutalnością przedstawionej sytuacji a pozorną normalnością jej opisu. Tłumaczka nie neutralizuje ekspresywności rosyjskich leksemów, lecz wybiera rozwiązania pozwalające zachować ich miejsce w strukturze stylistycznej utworu⁴⁵.

Podobny mechanizm obserwujemy w kolejnym fragmencie:

Притягивают ее веревками к столу разделочному, мясному. Хороша жена у Ивана Ивановича: стройна телом, лепа лицом, сисяста, жопаста, порывиста. Но сперва — столбовой. (День опричника, s. 29)

Niezlą ma żonkę Iwan Iwanowicz: gibka kibić, krasne lice, cycata, dupiata, krewka. Ale najpierw — szlachcic. (Dzień oprycznika, s. 30)

Fragment ten ilustruje charakterystyczne dla Sorokina zestawianie różnych rejestrów stylistycznych. Opis kobiety łączy elementy stylizacji archaicznej (*стройна телом, лепа лицом*) z potocznymi, nacechowanymi ekspresywnie określeniami jej

⁴⁵ Por. A. Zywert, *Mechanizmy i strategie konstruowania języka w dystopii Władimira Sorokina „Dzień oprycznika”*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2025, t. L/1, s. 97; M. Aptekman, *The Old New Russian...*, s. 285, 292.

cielesności (*сисяста, жонаста*). W rezultacie podniosła konwencja opisu zostaje przełamana przez leksykę niskiego rejestru, co wzmacnia efekt groteski.

Tłumacze udaje się zachować tę zasadę organizacji stylistycznej tekstu. Archaizujące określenia⁴⁶ – *gibka kibić, krasne lice* oraz *krewka* – zestawia z kolokwialnymi przymiotnikami *cycata* i *dupiata*, odtwarzając kontrast obecny w oryginale. Zastosowane odpowiedniki nie są formalnie tożsame z rosyjskimi leksemami, jednak pozwalają zachować ich funkcję stylistyczną oraz charakterystyczne dla Sorokina zderzenie stylu wysokiego z potocznością.

Na uwagę zasługuje również użycie przymiotnika *dupiata*. Jest on derywacją od rzeczownika *dupa* i funkcjonalnie odpowiada rosyjskiemu *жонаста*. Jednocześnie może wywoływać dodatkowe skojarzenia obecne w niektórych odmianach polszczyzny regionalnej, co nieznacznie poszerza pole interpretacyjne przekładu, choć nie zmienia jego podstawowej funkcji stylistycznej⁴⁷.

Interesującym problemem translatorskim jest również ostatni wyraz analizowanego fragmentu – *столбовой*. Termin ten odnosi się do przedstawiciela starej rodowej arystokracji (*столбовое дворянство*⁴⁸). W przekładzie został oddany jako *szlachcic* (w innych miejscach także jako *szlachciura*). Rozwiązanie to pozwala zachować ogólny sens wypowiedzi, jednak nie oddaje w pełni historycznych i kulturowych konotacji rosyjskiego terminu (zagadnienie to zostanie omówione szerzej w dalszej części pracy, poświęconej przekładowi realiów kulturowych).

Równie wyraźnie wielorejestrowość języka Sorokina ujawnia się w następującym fragmencie:

[...] не одного посланника иноземного выпроваживали на трех желтых позорных „меринах” из Москвы, не одного вестника спустили с башни Останкинской с крыльями утиными в жопе, не одного смутьяна-борзописца

⁴⁶ A. Brückner..., s. 140, 226, 264, 266, 298.

⁴⁷ W gwarze śląskiej *dupiata* oznacza coś nieciekawego lub niskiej jakości. Istnieje też bliski wariant w polszczyźnie potocznej – *dupiasta* – używany w podobnym, pejoratywnym znaczeniu. Hasło: *dupiaty*, w: *Wielki słownik języka polskiego*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/103262/dupiaty/5246859/pomysl> (data dostępu: 19.03.2026).

⁴⁸ Hasło: *Столбовой дворянин*, w: *Portal Понятия и категории*: https://ponjatija.ru/node/12745?utm_source (data dostępu: 19.03.2026).

утопили в Москва — реке, не одна вдовица столбовая была подброшена родителям в тулупе овчинном нагою — бесчувственной... (День опричника, s. 39)

[...] niejednego wysłannika cudzoziemskiego odprawiano trzema żółtymi mercami sromoty z Moskwy, niejednego nowiniarza zrzucano z Wieży Ostankinowskiej z kaczymi skrzydlami w dupie, niejednego wichrzyciela pismaka utopiono w rzece Moskwie, niejedną wdówkę szlachecką podrzucono rodzicom w baranicy nagą i nieprzytomną... (Dzień oprycznika, s. 39)

Sorokin ponownie zestawia tu elementy należące do różnych rejestrów języka. Obok archaizmów i leksyki historycznej pojawiają się potocyzmy, wulgaryzmy oraz groteskowe obrazy cielesności, które współtworzą charakterystyczny dla jego idiosylu efekt stylistycznego dysonansu. Tłumaczka zachowuje tę zasadę organizacji tekstu, dobierając polskie odpowiedniki o zbliżonym nacechowaniu funkcjonalnym. Przykładem tego jest wyrażenie *желтые позорные „мерины”* przełożone jako *merce sromoty*. Zastosowanie rzeczownika *sromota*⁴⁹ wzmacnia archaizującą warstwę językową przekładu i współgra z pozostałymi elementami stylizacji.

Podobną funkcję pełni przekład archaizmu *вестник*⁵⁰ jako *nowiniarz*. Współcześnie wyraz ten wyszedł z powszechnego użycia, jednak jego znaczenie historyczne („ten, kto przynosi wieści”, „publicysta”, „redaktor”⁵¹) czyni go udanym odpowiednikiem pod względem stylistycznym.

Z kolei wulgaryzm *в жоне* został oddany bez złagodzenia jako *w dupie*, dzięki czemu zachowany został kontrast między archaizowaną warstwą narracji a brutalną, fizyczną obrazowością.

Interesującym rozwiązaniem translatorskim jest również przekład złożenia *смутьяна-борзописца* jako *wichrzyciela pismaka*. Rosyjski rzeczownik *борзописец*⁵² ma wyraźnie pejoratywny charakter i odnosi się do autora piszącego powierzchownie

⁴⁹ Hasło: *sromota*, w: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewskiego: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/sromota;5500454.html> (data dostępu: 23.03.2026).

⁵⁰ Hasło: *вестник*, w: *Толковый словарь Ожегова*: gufo.me/dict/ozhegov/вестник (data dostępu: 23.03.2026).

⁵¹ Hasło: *nowiniarz*, w: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewskiego: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/newiniarz> (data dostępu: 23.03.2026).

⁵² Hasło: *борзописец*, w: Portal gramota.ru: <https://gramota.ru/meta/borzopisets> (data dostępu: 19.02.2026); A. Хельверт, *Антиутопический роман „День опричника” Сорокина. Деконструкция реконструкции*, „Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры” 2013, nr 2, s. 300.

i pospiesznie. Polski odpowiednik *pismak* zachowuje tę negatywną ocenę, dzięki czemu odtwarza funkcję wartościującą oryginału.

Cały fragment pokazuje, że tłumaczka konsekwentnie dąży do zachowania wielowarstwowej organizacji stylistycznej tekstu. Zamiast mechanicznego odwzorowywania poszczególnych jednostek leksykalnych dobiera środki pozwalające odtworzyć kontrasty między archaizacją, potocznością a wulgarnością, które stanowią jeden z podstawowych wyznaczników idiosylu Sorokina.

Jednym z najbardziej radykalnych przykładów wykorzystania leksyki obsceniczej w *Dniu oprycznika* jest fragment stylizowany na parodystyczną wersję *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego. W świecie przedstawionym funkcjonuje on jako audycja Głosu Ameryki komentująca wydanie przez władze trzydziestego siódmego dekretu. Sorokin konstruuje ten fragment niemal wyłącznie za pomocą wulgaryzmów oraz licznych form słowotwórczych opartych na rosyjskiej leksyce niecenzuralnej, doprowadzając do skrajnej deformacji języka literackiego i radykalnego przekształcenia stylu oryginału Dostojewskiego:

Охуенный удар невыебенного топора пришелся в самое темя триждыраспронаебаной старухи, чему пиздато способствовал ее мандаблядски малый рост. Она задроченно вскрикнула и вдруг вся как-то пиздапроушенно осела к непроебанному полу, хотя и успела, зассыха гниложопая, поднять обе свои злоебучие руки к хуевой, по-блядски простоволосой голове... (День опричника, s. 80)

Przytoczony fragment stanowi szczególne wyzwanie translatorskie. Tłumacz musi bowiem odtworzyć nie tylko wysoki stopień ekspresji, lecz także zachować mechanizm słowotwórczy, rytm nagromadzenia wulgaryzmów oraz intertekstualny charakter całej stylizacji:

*Zajebisty cios wykurwistej siekiery ugodził w samo ciemę trzykrotnie roz-na-
wyjebanej staruchy, do czego się jak chuj przyczynił jej niski piździelsko mendowski
wzrost. Pierdolona cipa krzyknęła i nagle jakoś tak zakurwiście osunęła się na
niedoruchaną podłogę, choć jeszcze zdążyła pizda niemyta podnieść obie wyjebane*

w kosmos ręce do chujowej, kurewsko gołej głowy... [Według przekładu Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego, Warszawa 1978] (Dzień oprycznika, s. 82)

Na końcu tego fragmentu tłumaczka umieściła adnotację: „Według przekładu Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego, Warszawa 1978”, dzięki czemu również w przekładzie możemy zaobserwować wielopoziomową grę intertekstualną. Sorokin parodiuje klasyczny tekst literatury rosyjskiej, natomiast tłumaczka przenosi tę strategię, nawiązując do konkretnego przekładu funkcjonującego w polskiej tradycji translatorskiej.

Polski odbiorca otrzymuje zatem nie tylko trawestację powieści Dostojewskiego, lecz także pastisz jej kanonicznego tłumaczenia. Jest to przykład twórczego odtworzenia mechanizmu intertekstualnego, w którym tłumacz nie ogranicza się do przekazania znaczeń poszczególnych jednostek leksykalnych, lecz rekonstruuje sposób funkcjonowania tekstu w kulturze źródłowej.

W analizowanym fragmencie Sorokin wykorzystuje też paradoks charakterystyczny dla świata przedstawionego *Dnia oprycznika*. Bohaterowie uczestniczą w brutalnych egzekucjach i aktach przemocy, a jednocześnie za jedno z najpoważniejszych naruszeń porządku społecznego uznają używanie leksyki niecenzuralnej. Komentarz emitowany przez Głos Ameryki wywołuje oburzenie nie z powodu opisywanej przemocy, lecz z powodu nagromadzenia w nim wulgaryzmów:

Мерзота — ничего не скажешь. Злобой и скрежетом зубовным исходят либералы после знаменитого 37-го Указа Государева об уголовной ответственности с неременным публичным телесным наказанием за нецензурную брань в общественных и частных местах. (День опричника, s. 80)

Обрздылство — не ма co гадать. Плач и згрызание зёбów — то реакция либералów на слынны trzydziesty siódmy dekret o odpowiedzialności karnej z obowiązковым publicznym wymierzeniem kary cielesnej za niecenzuralne bezeczeństwa w miejscach publicznych i prywatnych. (Dzień oprycznika, s. 82)

Szczególne znaczenie mają tu jednak decyzje translatorskie dotyczące poszczególnych jednostek leksyki obsceniczej. Obejmują one zarówno dobór polskich ekwiwalentów, jak i sposób odtworzenia autorskich formacji słowotwórczych Sorokina.

Pierwszym przykładem jest *oxyennyj*⁵³ funkcjonujący we współczesnym języku rosyjskim jako silnie ekspresywna jednostka leksykalna, należąca do leksyki niecenzuralnej. W zależności od kontekstu może oznaczać zarówno ‘znakomity’, ‘rewelacyjny’⁵⁴, jak i pełnić funkcję ogólnego intensyfikatora oceny⁵⁵. W przekładzie został oddany jako *zajebisty*. Rozwiązanie to zachowuje wysoki stopień ekspresji, jednakże nie oddaje w pełni wieloznaczności leksemu oryginalnego, którego zakres semantyczny jest szerszy.

Analogicznie potraktowała tłumaczka przymiotnik *невъебенный* użyty w charakterze intensyfikatora wartościującego. Polski odpowiednik *wykurwisty*⁵⁶ zachowuje zarówno rejestr potoczny, jak i wysoki stopień ekspresji, dzięki czemu można go uznać za ekwiwalent funkcjonalnie trafny.

Najbardziej interesującym przykładem wydaje się natomiast autorski neologizm *триждыраспронаебаной* zbudowany z kilku elementów słowotwórczych intensyfikujących znaczenie wulgarnego rdzenia. Tłumaczka odtwarza tę konstrukcję jako *trzykrotnie roz-na-wyjebanej*, zachowując zarówno wielocłonową budowę wyrazu, jak i jego funkcję ekspresywną. Rezygnuje ona wprawdzie z dosłownego odwzorowania struktury rosyjskiej, jednak rekompensuje tę zmianę poprzez analogiczny mechanizm słowotwórczy wykorzystujący zasoby polszczyzny.

Analizowane przykłady pokazują, że tłumaczka nie dąży do mechanicznego odtwarzania poszczególnych form leksykalnych, lecz do zachowania sposobu ich funkcjonowania w tekście. Dotyczy to zwłaszcza neologizmów autorskich, których siła oddziaływania wynika z nagromadzenia elementów słowotwórczych oraz wysokiego stopnia ekspresji. Dzięki zastosowaniu analogicznych mechanizmów udało się w znacznym stopniu zachować groteskowy i parodystyczny charakter oryginału.

⁵³ Hasło: *Охуеть*, w: *Словарь русского языка*: <https://thesaurus.altervista.org/dict/ru/охуеть> (data dostępu: 23.03.2026).

⁵⁴ Hasło: *Охуела*, w: *Словарь синонимов русского языка*: <https://sinonim.org/t/охуела> (data dostępu: 23.03.2026).

⁵⁵ Hasło: *Охуенный*, w: *Словарь русского языка*: <https://thesaurus.altervista.org/dict/ru/охуенный> (data dostępu: 23.03.2026).

⁵⁶ Hasło: *wykurwisty*, w: Portal glosbe.pl: <https://pl.glosbe.com/pl/pl/wykurwisty> (data dostępu: 23.03.2026).

W dalszej części analizowanego fragmentu pojawia się przysłówek *пиздатом*:

[...] *чему пиздатом способствовал ее мандаблядски малый рост (День опричника, s. 80)*

Wyraz ten należy do najbardziej ekspresywnych jednostek rosyjskiej leksyki niecenzuralnej⁵⁷. W zależności od kontekstu pełni funkcję intensyfikatora oceny i może wyrażać zarówno aprobatę, jak i wzmocnienie emocjonalne wypowiedzi. W analizowanym fragmencie jego zadaniem nie jest jednak wartościowanie, lecz spotęgowanie groteskowego efektu opisu.

W przekładzie wygląda to następująco:

[...] *do czego się jak chuj przyczynił jej niski piżdzielsko mendowski wzrost (День опричника, s. 82).*

Zwrot *jak chuj* nie stanowi dosłownego odpowiednika rosyjskiego przysłówka, lecz pełni zbliżoną funkcję pragmatyczną. W polszczyźnie potocznej jest bowiem wykorzystywany jako intensyfikator, czyli element wzmacniający ekspresję całej wypowiedzi⁵⁸.

Jeszcze większą trudność translatorską sprawia neologizm *мандаблядски*, nienotowany w słownikach języka rosyjskiego. Powstał on z połączenia dwóch wulgarnych leksemów oraz formantu przysłówkowego, tworząc jednostkę o silnie ekspresywnym, groteskowym charakterze. Tłumaczka oddaje go jako *piżdzielsko*⁵⁹

⁵⁷ Zob. М. Федосюк, *Русский мат: Лингвокультурологический анализ*, Москва 2008, s. 55–60; Zob. też: Slovo „пиздатый” является нецензурным сленговым выражением в русском языке, которое используется для обозначения чего-то очень хорошего, крутого или выдающегося. Однако следует учитывать, что использование этого слова может быть воспринято как грубое или оскорбительное в большинстве социальных и профессиональных контекстов: Hasło: *Пиздатый*, w: *Словарь русского языка*: <https://thesaurus.altervista.org/dict/ru/пиздатый> (data dostępu: 23.03.2026).

⁵⁸ Np. w thrillerze prawniczym Remigiusza Mroza pt. *Skazanie*: „I gadasz bzdury jak chuj z tektury – ucieła Joanna”: R. Mróz, *Skazanie*. Poznań 2022, s. 405.

⁵⁹ Wyrazy *piżdzielski* i *piżdzielsko* nie występują w słownikach języka polskiego w formie zaproponowanej przez tłumaczkę. Natomiast czasownik, od którego pochodzi ten przysłówek, jest kodowany w niektórych słownikach, np. M. Czeszewski *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa 2008, s. 235; Hasło: *piżdzić*, w: *Wielki słownik języka polskiego*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/81259/pizdzic> (data dostępu: 20.03.2026).

*mendowski*⁶⁰. Jest to przykład kreatywnej kompensacji – zamiast odtwarzać budowę rosyjskiego neologizmu, tworzy własną, hybrydalną konstrukcję, wykorzystując możliwości słowotwórcze polszczyzny. Dzięki temu zachowuje nie tylko funkcję stylistyczną i ekspresywną oryginalnego neologizmu, ale także efekt groteskowej intensyfikacji.

Podobną strategię można zaobserwować w dalszej części analizowanego fragmentu:

Она задроченно вскрикнула и вдруг вся как-то пиздапроушенно осела к непробанному полу, хотя и успела, зассыха гниложопая, поднять обе свои злоебучие руки к хуевой, по-блядски простоволосой голове [...] (День опричника, s. 80)

W polskim przekładzie fragment ten brzmi następująco:

Pierdolona cipa krzyknęła i nagle jakoś tak zakurwiście osunęła się na niedoruchaną podłogę, choć jeszcze zdążyła pizda niemyta podnieść obie wyjebane w kosmos ręce do chujowej, kurewsko gołej głowy... (Dzień oprycznika, s. 82)

Również tutaj Sorokin posługuje się autorskimi formacjami słowotwórczymi opartymi na rosyjskiej leksyce niecenzuralnej. Przykładem jest przysłówek *задроченно*, utworzony od czasownika *дрочить*. W języku potocznym forma ta odnosi się przede wszystkim do stanu skrajnego wyczerpania, znużenia lub „zajechania”, zachowując jednocześnie wyraźne nacechowanie wulgarne. Tłumaczka nie decyduje się jednak na dosłowne odtworzenie tej jednostki. Zamiast tego wzmacnia ekspresję całego fragmentu poprzez wprowadzenie dodatkowego epitetu:

она задроченно вскрикнула — pierdolona cipa krzyknęła

⁶⁰ M. Czeszewski *Słownik polszczyzny...*, s. 167; Hasło: *menda*, w: *Wielki słownik języka polskiego*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/78677/menda/5197033/czlowiek> (data dostępu: 20.03.2026).

Jak widzimy, wulgarny przysłówek zostaje zastąpiony silnie nacechowanym epitetem, dzięki czemu ogólny poziom ekspresji pozostaje zbliżony do oryginału, choć zostaje osiągnięty za pomocą innych środków językowych.

Kolejnym przykładem jest *нужданпроушено* – kolejny autorski neologizm Sorokina, nienotowany w słownikach języka rosyjskiego. Został on utworzony na bazie wulgarne rdzenia *нужда* z wykorzystaniem rozbudowanej formacji słowotwórczej zakończonej formantem przysłówkowym *-енно*. Jego znaczenie nie sprowadza się do prostego odczytania znaczenia poszczególnych morfemów. Pełni on przede wszystkim funkcję ekspresywną – wzmacnia groteskowy charakter opisywanej sceny oraz wpisuje się w charakterystyczną dla Sorokina strategię tworzenia okazjonalizmów opartych na rosyjskiej leksyce obsceniczej. Dla rosyjskiego odbiorcy efekt ten wynika przede wszystkim z nieprzewidywalności i niekonwencjonalności samej formy.

W przekładzie zastosowano przysłówek *zakurwiście*. W przeciwieństwie do rosyjskiego neologizmu jest to jednostka utrwalona w polszczyźnie potocznej, która funkcjonuje jako intensyfikator ekspresji⁶¹. Tłumaczka rezygnuje więc z odtworzenia innowacyjności słowotwórczej oryginału na rzecz zachowania wysokiego stopnia wulgarności i ekspresji wypowiedzi. Wynikiem takiej decyzji translatorskiej jest jednak przesunięcie akcentu z nowości formalnej na funkcję pragmatyczną. Polski odbiorca otrzymuje wyraz o zbliżonej sile oddziaływania emocjonalnego, ale pozbawiony efektu eksperymentu językowego charakterystycznego dla tekstu Sorokina.

Podobny problem pojawia się w kolejnym przykładzie:

[...] *осела к непроебанному полу...* (*День опричника*, s. 80),

który w przekładzie oddano jako:

[...] *osunęła się na niedoruchaną podłogę...* (*Dzień oprycznika*, s. 82)

⁶¹ M. Czeszewski, *Słownik polszczyzny...*, s. 363; Hasło: *zakurwiście* – ‘bardzo dobrze, świetnie, pozytywnie’, w: *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*: <https://www.miejski.pl/slowo-Zakurwiście> (data dostępu: 20.03.2026).

Wyraz *непроебанный* również ma charakter okazjonalizmu. Został utworzony od czasownika *проебать* należącego do najbardziej wieloznacznych rosyjskich wulgaryzmów. Jego znaczenie zależy od kontekstu i może obejmować m.in. „przegapić”, „zmarnować”, „stracić” czy „zaprzepaścić”⁶². Sam neologizm jednak nie ma ustalonego znaczenia słownikowego. Jego funkcja polega przede wszystkim na wprowadzeniu kolejnego elementu groteskowej deformacji języka poprzez zastosowanie obscenicznego określenia wobec przedmiotu nieożywionego, tj. podogi.

Polski odpowiednik *niedoruchana* również nie jest jednostką normatywnie utrwaloną, lecz funkcjonuje w nieoficjalnym obiegu językowym jako obraźliwe określenie o wyraźnych konotacjach seksualnych⁶³. W tym przypadku tłumaczka nie odtwarza znaczenia oryginalnego neologizmu, lecz wybiera środek wywołujący podobny efekt pragmatyczny. Dochodzi zatem do wyraźnego przesunięcia semantycznego – rosyjski okazjonalizm oparty jest przede wszystkim na grze słowotwórczej, natomiast polski odpowiednik odwołuje się do utrwalonych konotacji seksualnych obecnych w języku potocznym.

Z perspektywy przekładu decyzję tę można interpretować jako przykład kompensacji funkcjonalnej. Tłumaczka rezygnuje z rekonstrukcji struktury słowotwórczej rosyjskiego neologizmu, koncentrując się na zachowaniu jego funkcji stylistycznej. Efekt groteski, szoku i językowej agresji zostaje więc osiągnięty innymi środkami niż w oryginale, jednak pozostaje zbliżony pod względem oddziaływania na odbiorcę.

W końcowej części analizowanego fragmentu pojawia się seria jednostek obscenicznych: *зассыха, гниложопая, злоебучие, хуевой, по-блядски*.

[...] *хотя и успела, зассыха гниложопая, поднять обе свои злоебучие руки к хуевой, по-блядски простоволосой голове...* (День опричника, s. 80)

⁶² Hasło: *проебать*, w: *Словарь синонимов русского языка*: <https://sinonim.org/t/проебать> (data dostępu: 20.03.2026); Hasło: *проебать*, w: *Словарь русского языка*: <https://thesaurus.altevista.org/dict/ru/проебать> (data dostępu: 20.03.2026).

⁶³ Ze względu na jego semantyczne powiązanie ze sferą seksualną oraz sposób użycia wobec kobiet, zasadne wydaje się traktowanie go jako jednostki o nacechowaniu zarówno wulgarnym, jak i seksistowskim. Jednym z przykładów może być treść artykułu: *Мłynarska: z ust producenta pada uwaga – „Nedoruchana jest”*, Portal plejada.pl: <https://plejada.pl/wideo/mlynarska-z-ust-producenta-pada-uwaga-nedoruchana-jest/nvz4wrq?utm> (data dostępu: 20.03.2026).

Pierwszy z tych wyrazów – *зассыха* – wywodzi się od czasownika *ссать* ('szczać'). Jest to jednostka rzadko notowana w słownikach języka rosyjskiego, występująca przede wszystkim w nieoficjalnym obiegu językowym. Źródła leksykograficzne i materiały dokumentujące użycie wskazują, że funkcjonuje ona jako obraźliwe określenie kobiety, niekiedy odnoszone także do osoby młodej, niedojrzałej lub pogardzanej⁶⁴. W twórczości Sorokina wyraz ten nabiera dodatkowej ekspresji dzięki umieszczeniu go w ciągu kolejnych inwektyw i neologizmów opartych na leksyce obsceniczej.

W przekładzie odpowiednikiem *зассыха* jest wyrażenie *pizda niemyta*. Nie stanowi ono ekwiwalentu semantycznego, lecz funkcjonalny. Tłumaczka rezygnuje z odtworzenia specyficznych konotacji leksemu wyjściowego, zastępując go jednym z najbardziej ekspresywnych wyzwisk obecnych we współczesnej polszczyźnie potocznej. W rezultacie dochodzi tu do wyraźnego przesunięcia semantycznego, przy jednoczesnym zachowaniu podstawowej funkcji pragmatycznej – wywołania efektu agresji językowej, pogardy i naruszenia norm komunikacyjnych.

Na uwagę zasługuje również sposób przekładu całego ciągu inwektyw. W polskiej wersji pojawiają się wyrażenia *pizda niemyta*, *wyjebane w kosmos*, *chujowej* oraz *kurewsko*, które nie odpowiadają poszczególnym jednostkom oryginału w sposób dosłowny. Tworzą natomiast spójną sekwencję środków o wysokim stopniu ekspresji, zachowując rytm, intensywność oraz eskalację brutalności charakterystyczną dla tekstu Sorokina. Oznacza to, że tłumaczka konsekwentnie podporządkowuje dobór ekwiwalentów funkcji całego fragmentu, a nie pojedynczych wyrazów.

Szczególnie interesujące jest wyrażenie *wyjebane w kosmos*, które można traktować jako współczesny frazeologizm polszczyzny potocznej. Jego obecność nie wynika z konieczności odtworzenia konkretnej rosyjskiej jednostki leksykalnej, lecz

⁶⁴ 1) Wyraz ten jest używany jako określenie osoby oddającej mocz w miejscu niedozwolonym. Brak udokumentowanego przykładu użycia (zob. zalecenia redakcyjne); 2) W przenośni, wulgarnie, z pogardą – określenie młodej, niedojrzałej lub niedoświadczonej dziewczyny. Przykład z tekstu A. S. Puszkina (List do N. N. Puszkiny, 2 października 1833 r.): *Дорогою волочился я за одними 70 и 80-летними старухами – А на молоденьких зассых шестидесятилетних и не глядел*. А. С. Пушкин, *Письмо Н. Н. Пушкиной, 2 октября 1833 г.*; 3) Wulgarnie, z pogardą – obraźliwe określenie kobiety: Hasło: *зассыха*, w: *Словарь синонимов русского языка*: <https://sinonim.org/t/зассыха> (data dostępu: 20.03.2026).

z dążenia do zachowania dynamiki i obrazowości wypowiedzi. Jest to kolejny przykład kompensacji realizowanej na poziomie stylistycznym, a nie leksykalnym.

Analizowany fragment potwierdza zatem obserwację wynikającą z analizy wcześniejszych przykładów. Tłumaczka nie rekonstruuje formalnej budowy rosyjskich neologizmów ani poszczególnych jednostek obsceniczych, lecz podejmuje próbę odtworzenia ich funkcji w strukturze tekstu. Udaje jej się przy tym zachować wysoki stopień ekspresji, rytm wypowiedzi oraz groteskowy charakter narracji.

W kolejnym przykładzie Sorokin zestawia rejestr wulgarny z leksyką sakralną, tworząc charakterystyczny dla swojej prozy efekt groteskowego zderzenia odmiennych porządków stylistycznych:

Батя к Ерохе переходит. Тот уж трясется, скрипит зубами, сжимает кулак, вену тугую накачивая. Склоняется над ним Батя-Саваоф голожопый... (День опричника, s. 89)

Ojczulek przechodzi do Jerochy. Ten już się trzęsie, zgrzyta zębami, ściska pięść, żyła mu nabrzmiewa. Pochyla się nad nim Ojczulek-Pan Zastępów z gołą dupą... (День опричника, s. 91)

Centralnym elementem tego fragmentu jest zestawienie biblijnego określenia *Саваоф* z wulgarnym epitetem *голожопый*⁶⁵. Takie połączenie prowadzi do świadomego naruszenia konwencji języka religijnego i stanowi jeden z charakterystycznych zabiegów stylistycznych Sorokina, polegających na konfrontowaniu sfery sacrum z fizjologicznością i cielesnością. Scena ta rozgrywa się podczas rytuału zażywania narkotyku przez opryczników, którego przebieg stylizowany jest na obrzęd o quasi-religijnym charakterze⁶⁶. Język sakralny zostaje tu więc włączony

⁶⁵Zob. na temat groteskowego rozbijania rejestrów językowych, w tym łączenia sacrum i profanum: А. Скафтымов, *Гротеск в литературе и искусстве*, Москва 1990, s. 245–252.

⁶⁶Mężczyźni rozbierają się, kładą na leżankach, a przewodzi im *Ojczulek*. Pierwszeństwo w zażyciu narkotyku przysługuje *Komiadze* jako jego zdobywcy. Same „rybki” (*серебряные и золотые рыбки*) są alegorycznym określeniem luksusowych, uzależniających substancji psychoaktywnych, przemycanych z Chin. Ich działanie wykracza poza zwykłe efekty narkotyków, przypomina mistyczne doświadczenie ekstazy i oderwania od rzeczywistości. Symbolika złotych i srebrnych ryb zamkniętych w świetlistych kulach przywołuje obraz iluzji, transu i zanurzenia w świecie odrealnionym. Zob. Z. Kalafatics, *Идейный контекст повести Владимира Сорокина „День опричника”*, „SlavVaria” 2022, t. 2, nr 1, s. 110–111.

w opis czynności całkowicie pozbawionych wzniosłości, co wzmacnia groteskowy wydźwięk całej sceny.

Z perspektywy przekładu istotne jest zachowanie tego kontrastu. Tłumaczka wykorzystuje utrwalony w polskiej tradycji biblijnej odpowiednik *Pan Zastępów*⁶⁷, dzięki czemu odbiorca bez trudu rozpoznaje sakralne źródło aluzji. Jednocześnie jednak nie stara się łagodzić warstwy obscenicznej – rosyjski epitet *голожоный* zostaje oddany za pomocą kolokwialnego wyrażenia *z gołą dupą*. Takie rozwiązanie powoduje, że przekład zachowuje podstawowy mechanizm stylistyczny oryginału oparty na gwałtownym zderzeniu rejestru wysokiego z językiem potocznym i wulgarnym⁶⁸.

Podobną strategię obserwujemy w kolejnym fragmencie:

— *А Комяга у нас затейлив, а? Как он ее! У этой американки из жоны аж дым пошел! (День опричника, s. 100)*

— *A Komiaga jaki dowcipny, co? Ale on ją!... Dalibóg, tej Amerykance z dupy aż dym szedł! (Dzień oprycznika, s. 102)*

W tym przypadku rosyjski wulgaryzm *из жоны* został przełożony dosłownie jako *z dupy*, dzięki czemu zachowany został zarówno poziom ekspresji, jak i potoczny charakter wypowiedzi. Na uwagę zasługuje natomiast dodanie archaizmu *dalibóg*⁶⁹, nieobecnego w tekście oryginalnym. Wyraz ten, charakterystyczny dla dawnej polszczyzny, wprowadza element stylizacji historycznej i wzmacnia kontrast między językiem archaizującym a współczesnym.

Zabieg ten wpisuje się w obserwowaną wcześniej strategię tłumaczki. Zamiast dążyć do ścisłego odwzorowania poszczególnych jednostek leksykalnych, rekonstruuje ona relacje między różnymi rejestrami stylistycznymi. Dodawane archaizmy nie pełnią zatem wyłącznie funkcji dekoracyjnej, lecz współtworzą wielowarstwową organizację stylistyczną tekstu i mogą być interpretowane jako element kompensacji funkcjonalnej.

⁶⁷ Zob. *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 2003; *Słownik biblijny*, Portal wiara.pl: <https://biblia.wiara.pl/slownik/67ea4.Slownik-biblijny/slowo/PAN-ZASTEPOW?utm> (data dostępu: 20.03.2026).

⁶⁸ Por. M. Lipovetsky, *Russian Postmodernist Fiction...*, s. 215–220; Z. Kalafatics, *Идейный контекст...*, s. 108–110; M. Aptekman, *The Old New Russian...*, s. 285, 292.

⁶⁹ Hasło: *dalibóg*, w: *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, t. 1.

W kolejnym przykładzie pojawia się ponowne użycie wulgaryzmu *жона*, tym razem jako składnika frazeologizmu:

Подкатываю к их управе, богато отделанной. Мозгов у них мало, а вот денег — хоть жонкой ешь. (День опричника, s. 110)

Podjeżdżam do ich siedziby, bogato wykończonej. Rozumu mają niewiele, ale pieniędzy! Normalnie srają nimi. (Dzień oprycznika, s. 112)

Wyrażenie *хоть жонкой ешь* jest wulgarnym frazeologizmem oznaczającym nadmiar czegoś, przede wszystkim dóbr materialnych. W źródłach leksykograficznych częściej notowany jest wariant *хоть жонкой жуи*⁷⁰ mający to samo znaczenie: ‘mieć czegoś tak dużo, że nie sposób tego spożytkować’. W analizowanym fragmencie dane wyrażenie odnosi się do pieniędzy i służy podkreśleniu bogactwa.

Tłumaczka również tutaj nie dąży do dosłownego odwzorowania obrazu jednostki wyjściowej. Zamiast tego wykorzystuje utrwalony w polszczyźnie kolokwializm *srać pieniędzmi*⁷¹, realizowany tu w postaci *normalnie srają nimi*. Jest to przykład ekwiwalencji frazeologicznej opartej na podobieństwie funkcji, a nie struktury. Oba wyrażenia zawierają wulgarną metaforykę i służą hiperbolizacji wypowiedzi, jednak wykorzystują odmienne obrazy językowe. Rosyjski idiom opiera się na absurdalnym skojarzeniu czynności jedzenia z częścią ciała, natomiast polski odpowiednik odwołuje się do ekskrementalnej metafory nadmiaru.

W dalszej części powieści Sorokin ponownie wykorzystuje wyraz *жона*, tym razem w opisie kary cielesnej wymierzanej przez aparat państwowy. Scena stylizowana jest na obraz przemocy charakterystycznej dla dawnych systemów represji, a powtarzanie tego samego leksemu wzmacnia jej brutalność i rytmizuje narrację:

Жона, судя по шрамам, уж сечена не раз у подъячего. Стало быть, не впервой Данилкову париться. (День опричника, s. 148)

⁷⁰ *Большой словарь русских поговорок*: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/22554/Хоть> (data dostępu: 20.03.2026).

⁷¹ P. Tomczok, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018, s. 40.

Zad pismaka, sądząc po szramach, już nie raz był chłostany. Widać, nie pierwszynać to dla Daniłkowa, garbowanie skóry. (Dzień oprycznika, s. 150)

Na uwagę zasługuje już pierwszy wybór tłumaczki. Rosyjskie *жона* zostało oddane jako *zad*, a nie – konsekwentnie stosowane wcześniej – *dupa*. Zastosowany tu odpowiednik jest wyraźnie słabiej nacechowany ekspresywnie i funkcjonuje raczej jako kolokwializm niż pełnoprawny wulgaryzm. Można przypuszczać, że tłumaczka świadomie różnicuje środki leksykalne, co pozwala jej uniknąć mechanicznego powtarzania tego samego wyrazu. Co ważne – zabieg ten nie prowadzi do neutralizacji całej sceny, lecz pozwala zachować jej naturalność stylistyczną i zróżnicowanie leksykalne.

Interesujące rozwiązanie zastosowano również w przekładzie zdania *не впервой Данилку попарить*. Czasownik *парить*⁷², który we współczesnym rosyjskim języku potocznym oznacza przede wszystkim ‘przejmować się’, ‘zamartwiać się’, ‘niepotrzebnie się czymś dręczyć’, w analizowanym kontekście został zastąpiony wyrażeniem *garbowanie skóry*. Tłumaczka rezygnuje więc z odtworzenia znaczenia leksykalnego, podporządkowując wybór realiom opisywanej sceny. Zamiast metafory odnoszącej się do stanu psychicznego wprowadza frazeologizm związany z karą cielesną, dzięki czemu przekład pozostaje spójny z przedstawioną sytuacją.

Na uwagę zasługuje również forma *pierwszynać*, która nie występuje w słownikach języka polskiego. Można ją uznać za autorską innowację tłumaczki, pełniącą funkcję archaizującą i wpisującą się w konsekwentnie budowaną stylizację historyczną przekładu. Jest to kolejny przykład twórczej ingerencji, której celem nie jest rekonstrukcja konkretnego rosyjskiego leksemu, lecz odtworzenie ogólnego charakteru stylistycznego tekstu.

Podobną strategię obserwujemy w następnym fragmencie:

⁷² Hasło: *парить*, w: *Толковый словарь Ушакова*: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/920858> (data dostępu: 20.03.2026).

Гуляет кнут по жопе подъячей: сперва слева, потом справа. Аккуратная решетка на жопе образуется. Визжит и воет Данилков, багровеет длинный нос его. (День опричника, s. 149)

Świszcze knut po pisarczykowej dupie: najpierw z lewej, potem z prawej strony. Zgrabna kratka powstaje na tyłku. Piszczyci i wyje Danilkow, pąsowieje jego długi nos. (Dzień oprycznika, s. 150)

W oryginale dwukrotne użycie leksemu *жона* tworzy wyraźny paralelizm leksykalny i wzmacnia rytm narracji. W przekładzie tłumaczka zastępuje drugie wystąpienie synonimem *tyłek*. Nie jest to, jak się wydaje, przypadkowa zmiana, lecz świadoma wariacja leksykalna. Pozwala ona uniknąć powtórzenia tego samego wyrazu, a jednocześnie zachować potoczny charakter wypowiedzi. Brutalność sceny pozostaje bowiem niezmienną, zmienia się jedynie sposób jej realizacji językowej.

Podobnie jest w kolejnym przykładzie:

Лежу, глаза закрыв. Жду своей участи, пар вдыхая. И дожидаясь: вжиг, вжиг, вжиг — по спине, по жопе, по ногам. (День опричника, s. 194)

Leżę, oczy zamknąłem. Czekam na swoją porcję, wdychając parę. I doczekałem się: plask, plask, plask — po plecach, po tyłku, po nogach. (Dzień oprycznika, s. 195)

Jak zauważamy, również w tym przypadku tłumaczka odchodzi od dosłownego odwzorowania rosyjskiego leksemu *жона* i wybiera ekwiwalent *tyłek*. Ponownie więc zmiana ulega stopień ekspresji pojedynczego leksemu, natomiast ogólny charakter sceny – jej brutalność, cielesność i rytmiczna dosadność – pozostaje nienaruszony.

Takie rozwiązanie potwierdza dostrzegalną w całym przekładzie tendencję do elastycznego operowania rejestrem potocznym i wulgarnym. Tłumaczka nie przypisuje rosyjskiemu *жона* jednego stałego odpowiednika, lecz dobiera różne ekwiwalenty (*dupa, zad, tyłek*) w zależności od kontekstu stylistycznego i rytmu narracji.

Na uwagę zasługuje również onomatopeja *вжиг, вжиг, вжиг* imitująca świst i kolejne uderzenia. W przekładzie została ona oddana jako *plask, plask, plask*. Nie jest

to odpowiednik fonetyczny, lecz funkcjonalny – wywołuje u polskiego odbiorcy podobne skojarzenia z rytmicznymi uderzeniami w ciało. Mimo więc zastosowania odmiennych środków dźwiękonaśladowczych tłumaczka zachowuje trójczłonową kompozycję, tempo wypowiedzi oraz narastający rytm sceny, dzięki czemu odtwarza jej funkcję stylistyczną.

W kolejnym fragmencie Sorokin ponownie wykorzystuje leksem *жона*, osadzając go jednak w odmiennej konwencji stylistycznej – parodii pieśni ludowej:

Аи, чучу, аи, чучу!
Я горох молочу
Назло Явропя
На опричной жопя!
Будет жопа бяла
На большие дяла!
Жопу салом смажем,
Явропе покажем! (День опричника, s. 194)

Przytoczony fragment stylizowany jest na przyśpiewkę ludową – mamy w nim charakterystyczny rytm, proste rymy i refrenową kompozycję. Zestawiając w taki sposób elementy folkloru z leksyką obsceniczną oraz odniesieniami politycznymi, Sorokin tworzy groteskowy kolaż, w którym dziecięca wyliczanka⁷³ zostaje przekształcona w propagandowy hymn opryczników. Szczególną rolę odgrywa tu zniekształcona nazwa *Явропя* będąca karykaturalnym przekształceniem wyrazu *Европа*. W zestawieniu z wyrażeniem *опричная жопя* tworzy ona rytmiczny, absurdalny rym, który jednocześnie ośmiesza Zachód i eksponuje brutalność świata przedstawionego.

W polskim przekładzie fragment otrzymał następującą postać:

Aj, чу-че, aj, чу-че!
A ja groch młóćę

⁷³ „Аи, чучу, аи, чучу! Я горошек молочу”. С.И. Мерзлякова, Т.П. Мерзлякова, *Музыкально-игровой материал для школьников и младших школьников. Наш веселый хоровод*, Москва 2002, s. 11–12; М. Н. Мельников, *Русский детский фольклор*, Москва 1987, s. 175–176.

Na złość Jaw-ropie
Na optycznej dopie!
Będzie dupa biała
Niegorzej się miała!
Dupsko sadłem wymażemy,
I Jaw-ropie pokażemy! (Dzień oprycznika, s. 195)

Jak zauważamy, przekład wymagał licznych adaptacji wynikających z konieczności zachowania rytmu, rymów i ludowej stylizacji. Onomatopeiczny początek (*Aj, czu-cze, aj, czu-cze!*) odtwarza przede wszystkim warstwę brzmieniową oryginału, natomiast wers *A ja groch młóć* zachowuje prostotę składni i rytm charakterystyczny dla przyśpiewek ludowych.

Najwięcej wątpliwości budzi jednak przekład wyrażenia *на опричной жоня* jako *na optycznej dopie*. Jeżeli nie jest to wynikiem błędu edytorskiego, rozwiązanie to prowadzi do zaniku jednego z istotnych elementów oryginału. Rosyjski przymiotnik *опричный* odsyła bowiem bezpośrednio do opryczniny – jednego z najważniejszych motywów organizujących świat przedstawiony powieści. W polskiej wersji odniesienie to staje się nieczytelne, a uwaga odbiorcy zostaje przesunięta przede wszystkim na warstwę brzmieniową i komiczny efekt rymu.

Znacznie trafniej oddana została natomiast deformacja nazwy *Явроня*, przełożonej jako *Jaw-ropia*. Tłumaczka zachowuje tu mechanizm fonetycznego zniekształcenia nazwy Europy, odtwarzając tym samym propagandowy i karykaturalny charakter tego określenia. Podobną funkcję pełnią również formy *dupa*, *dupsko* oraz *dopie*, które wpisują się w rubaszny rejestr ludowej stylizacji i współtworzą groteskową atmosferę całego fragmentu.

W końcowych wersach tłumaczka konsekwentnie podporządkowuje decyzje translatorskie zachowaniu rytmu, rymu i komizmu tekstu. Oznacza to, że priorytetem staje się odtworzenie funkcji artystycznej przyśpiewki, nawet jeśli odbywa się to kosztem części odniesień semantycznych obecnych w oryginale. W większości przypadków tłumaczka świadomie wybiera rozwiązania służące zachowaniu efektu groteski i stylizacji ludowej, choć jednocześnie jedno z najważniejszych odwołań kulturowych – do opryczniny – ulega osłabieniu.

Nie bez znaczenia pozostaje również kontekst całego fragmentu. Pieśń wykonywana jest podczas wspólnego pobytu opryczników w bani, która w kulturze rosyjskiej pełni nie tylko funkcję higieniczną, lecz także rytualną i wspólnotową. W powieści Sorokina przestrzeń ta zostaje jednak podporządkowana poetyce groteski – zamiast oczyszczenia przynosi kolejną manifestację przemocy, obsceniczności i rytualizacji życia opryczników. Dzięki temu ludowa stylizacja przyśpiewki zyskuje dodatkowy wymiar ironiczny.

Kolejny przykład jest komentarzem narratora do przytoczonej wcześniej przyśpiewki:

Стара прибаутка Ивана, ну да и сам он не молод: некому в Европе уже русскую жопу показать. (День опричника, s. 194)

Stare rymowanki Iwana, ale i on już nie taki młody: nie ma już komu w Europie ruskiej dupy pokazać. (Dzień oprycznika, s. 196)

Na pierwszy plan wysuwa się tutaj problem tłumaczenia przymiotnika *русский*. W języku rosyjskim odnosi się on do narodu, kultury i języka rosyjskiego, odróżniając się od przymiotnika *российский*⁷⁴, który oznacza przynależność do państwa rosyjskiego i jego instytucji. Rozróżnienie to ma istotne znaczenie semantyczne i kulturowe, ponieważ pozwala oddzielić kategorię etniczną od państwowej.

Polszczyzna nie dysponuje analogiczną opozycją. Przymiotnik *rosyjski* obejmuje oba zakresy znaczeniowe, dlatego tłumacz staje przed koniecznością wyboru rozwiązania kompensacyjnego. W analizowanym fragmencie tłumaczka zdecydowała się na użycie formy *ruska dupa*. Określenie *ruski*, choć historycznie neutralne, we współczesnym języku polskim ma charakter potoczny i bywa nacechowane pejoratywnie, zwłaszcza w kontekstach historycznych i politycznych. W wyniku tego przekład zyskuje dodatkowy ładunek ironii i prowokacyjności, którego nie niesie sam przymiotnik *русский*. Jednocześnie jednak rozwiązanie to dobrze współgra z konwencją

⁷⁴ Hasło: *российский и русский*, w: *Словарь-справочник трудностей русского языка*, red. Ю.А. Бельчиков, О.И. Ражева: <https://gramota.ru/biblioteka/spravochniki/slovar-trudnostey/rossiyskiy-i-russkiy> (data dostępu: 20.03.2026).

całego fragmentu, utrzymanego w rejestrze rubaszej przyśpiewki i groteskowej satyry politycznej. Tłumaczka zachowuje dosadność wypowiedzi oraz jej rytm, jednak częściowo przesuwając akcent znaczeniowy – zamiast odwołania do rosyjskiej tożsamości etnicznej pojawia się określenie silniej nacechowane emocjonalnie z perspektywy polskiego odbiorcy. Można więc mówić o przesunięciu pragmatycznym, które wzmacnia ekspresję przekładu kosztem części niuansów semantycznych obecnych w oryginale.

Mniejszy problem translatorski dotyczy rzeczownika *прибаутка*. W języku rosyjskim oznacza on krótką, rytmizowaną wypowiedź o charakterze ludowym, często humorystycznym lub satyrycznym⁷⁵. Polski odpowiednik *rymowanka* oddaje prostotę i rytmiczność tej formy, choć w mniejszym stopniu eksponuje jej folklorystyczne zakorzenienie. W kontekście całej sceny decyzję tę można jednak uznać za funkcjonalnie uzasadnioną.

W kolejnym przykładzie mamy do czynienia z transformacją semantyczną, która wpływa na interpretację całej wypowiedzi:

Им что жона, что Европа — все едино... (День опричника, s. 195)

Mają gdzieś i dupę, i Europę — wszystko im jedno... (Dzień oprycznika, s. 196)

Na pierwszy rzut oka przekład wydaje się wierny oryginałowi – zachowuje rejestr potoczny oraz ogólny sens wypowiedzi. Bliższa analiza ujawnia jednak istotne przesunięcie znaczeniowe. Konstrukcja *Им что жона, что Европа* opiera się na charakterystycznym dla języka rosyjskiego schemacie składniowym „что X, что Y”, wyrażającym równoważność lub brak różnicy między dwoma zestawianymi elementami. W analizowanym fragmencie Sorokin wykorzystuje tę konstrukcję do zestawienia dwóch kategorii należących do całkowicie odmiennych porządków: wulgarnego określenia części ciała (*жона*) oraz pojęcia o wyraźnym znaczeniu

⁷⁵ Hasło: *Прибаутка*, w: *Литературная энциклопедия*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3800/Прибаутка (data dostępu: 20.03.2026).

kulturowym i politycznym (*Еврона*). Źródłem groteski jest właśnie to absurdałne zrównanie.

W polskim przekładzie konstrukcja ta została zastąpiona frazą *mają gdzieś i dupę, i Europę*, która wyraża przede wszystkim lekceważący stosunek wobec obu obiektów⁷⁶. Zanika natomiast podstawowy mechanizm semantyczny obecny w oryginale – sugestia, że Europa i dupa są dla bohaterów kategoriami równoważnymi. Polski odbiorca odczytuje raczej informację o jednakowym braku zainteresowania obiema rzeczami niż o ich celowym zestawieniu w jednej płaszczyźnie wartościowania.

Również końcowe wyrażenie *все едино*, przełożone jako *wszystko im jedno*, nie kompensuje tej utraty. W oryginale fraza ta domyka konstrukcję opartą na zniesieniu wszelkich różnic między zestawionymi pojęciami. W przekładzie pełni natomiast jedynie funkcję wzmacniającą wcześniejsze stwierdzenie o obojętności bohaterów.

Taki zabieg pozwala zachować potoczny charakter wypowiedzi i jej ekspresję, lecz osłabia jeden z najważniejszych elementów konstrukcyjnych oryginału – groteskową paralelę między sferą fizjologiczną a kategorią geopolityczną. Rozważenia wymagałyby zatem rozwiązania, które silniej eksponują relację równoważności, np. *Dla nich dupa i Europa to jedno i to samo lub Dla nich Europa czy dupa – żadna różnica*. Takie warianty, jak się wydaje, lepiej oddawałyby mechanizm semantyczny zastosowany przez Sorokina, zachowując jednocześnie prowokacyjny charakter oryginału.

Wulgarna nazwa tylnej części ciała pojawia się również w innym kontekście – jako element groteskowej charakterystyki wspomnianej przez oprychników Awdotii Pietrowny:

Авдотья Петровна самолично жопою своею огромной ломала унитазы, вот те крест... (День опричника, s. 197)

Awdotia Pietrowna osobiście swoją wielką dupą kruszyła sedesy, jak pragnę zdrowia... (Dzień oprycznika, s. 199)

⁷⁶ Hasło: *lekceważyć*, w: Portal dobry słownik.pl: <https://dobrysloownik.pl/slowo/lekcewazyć/25079/?utm> (data dostępu: 20.03.2026).

Na poziomie leksykalnym fragment ten wydaje się prosty, jednak jego komizm opiera się na świadomym zestawieniu elementów należących do różnych rejestrów stylistycznych. Sorokin wykorzystuje tu zarchaizowaną formę fleksyjną *жопою своею*, której końcówki (*-ою*, *-ею*) przywołują stylistykę języka podniosłego i literackiego. W połączeniu z jednym z najbardziej potocznych rosyjskich wulgaryzmów powstaje charakterystyczny dla autora efekt groteskowego kontrastu między stylem wysokim a niskim.

Podobną funkcję pełni przymiotnik *огромной*, będący potocznym, ekspresywnym wariantem formy *огромной*. Zastosowanie tej formy dodatkowo wzmacnia hiperboliczny charakter opisu i wpisuje go w estetykę świadomego przerysowania, typową dla prozy Sorokina.

W przekładzie tłumaczka zachowuje zarówno potoczny rejestr wypowiedzi, jak i groteskową hiperbolę, ale nie odtwarza archaizującej fleksji obecnej w oryginale. Jest to rozwiązanie zrozumiałe, ponieważ współczesna polszczyzna nie dysponuje analogicznymi środkami fleksyjnymi, które mogłyby zostać użyte bez ryzyka wywołania efektu sztuczności lub niezamierzonego komizmu.

Pewne wątpliwości może natomiast budzić przekład rzeczownika *yunuz* jako *sedes*. W języku rosyjskim wyraz ten jednoznacznie oznacza muszlę klozetową jako całość. Polski leksem *sedes*, choć w użyciu potocznym często odnosi się do całego urządzenia sanitarnego, bywa również rozumiany wężiej. W rezultacie hiperboliczny obraz kobiety rozbijającej własnym ciężarem całą muszlę klozetową może zostać przez część odbiorców odczytany jako mniej spektakularny. Nie zmienia to jednak zasadniczej funkcji analizowanego fragmentu, której istotą pozostaje groteskowe wyolbrzymienie cielesności i konsekwentne budowanie absurdałnego świata przedstawionego.

W kolejnym fragmencie Sorokin ponownie zestawia podniosłą retorykę z leksyką wulgarną, wykorzystując charakterystyczne dla swojego idiosylu kontrasty rejestrowe:

Чтобы она подпирала свод небесный со звездами, мать твою хорошую, чтобы звезды те сияли, волки вы сопатые, соломой напхатые, чтобы луна светила, чтобы ветер вам теплый в жопы дул передул незадул, так? Чтобы жопам вашим тепло было в портках бархатных? (День опричника, s. 213)

Na uwagę zasługuje tu przede wszystkim wyrażenie *мать твою хорошую*, stanowiące świadomą modyfikację znanego rosyjskiego przekleństwa *мать твою*. Dodanie przymiotnika *хорошую* nie tylko nie eliminuje jego wulgarnego potencjału, lecz nawet przekształca go w groteskową parodię. Rosyjski odbiorca bez trudu rozpoznaje aluzję do formuły przekleństwa, mimo że została ona formalnie złagodzona.

W analizowanym fragmencie konstrukcja ta pojawia się w wypowiedzi stylizowanej na kazanie uzasadniające konieczność budowy Wielkiego Muru Rosyjskiego. Patetyczna retoryka zostaje systematycznie rozbijana przez elementy potoczne i wulgarne, co ponownie prowadzi do charakterystycznego dla autora efektu groteski. Zabieg ten dobrze wpisuje się w strategię Sorokina polegającą na jednoczesnym naruszaniu i wykorzystywaniu utrwalonych konwencji językowych.

W przekładzie wyrażenie to oddano jako *twoją macierz dobrą*. Takie rozwiązanie pozwala zachować archaizującą stylizację wypowiedzi, lecz w znacznie mniejszym stopniu odtwarza grę językową opartą na rozpoznawalnej dla rosyjskiego odbiorcy modyfikacji formuły przekleństwa.

Drugim istotnym zabiegiem stylistycznym jest dwukrotne użycie leksemu *жона* – najpierw w konstrukcji *в жоны*, następnie *жонам вашиим*. Powtórzenie pełni funkcję nie tylko rytmiczną, ale też komiczną – w wypowiedzi stylizowanej na podniosłe kazanie wzmacnia ono groteskowy kontrast między wysokim rejestrem retoryki a fizjologiczną dosadnością języka.

W polskim przekładzie pierwszy wulgaryzm został zachowany (*w dupy*), natomiast drugi zastąpiono wyrazem *zadki*:

Żeby ta potęga podpierała sklepienie niebieskie z gwiazdami, twoją macierz dobrą, żeby te gwiazdy jaśniały wilczaszki, a wy zasmarkane, sianem-słomą wypchane, żeby księżyc świecił, żeby wiatr wam ciepły w dupy wiał-przewiał-nie wywiał, tak? Żeby waszym zadkom ciepło było w portkach aksamitnych? (Dzień oprycznika, s. 215)

W wielu analizowanych fragmentach tłumaczka wykorzystuje dobrze rozpoznawalne związki frazeologiczne oraz słownictwo potoczne i wulgarne, dzięki czemu udaje jej się zachować ekspresyjny charakter oryginału. Jako przykład można tu

wskazać dialog oprychników, w którym Sorokin wykorzystuje zmodyfikowany frazeologizm *на хромо́й козе не подъеде́шь*:

Что верно, то верно — три „ролс-ройса” были у Урусова: золотой, серебряный и платиновый.

— А таперича на чем же он поедет? — спрашивает Ероха.

— На хромо́й козе электрической! — отвечает Замося.

Хохочем (День опричника, s. 192)

Frazeologizm ten odnosi się do osoby, do której trudno znaleźć odpowiednie podejście lub której nie sposób do czegoś przekonać⁷⁷. Sorokin wykorzystuje go w zmodyfikowanej formie, co nadaje wypowiedzi groteskowy charakter. W polskim przekładzie został on zastąpiony wyrażeniem *dupą po nieheblowanej desce* opartym na całkowicie odmiennym obrazie językowym, lecz wywołującym podobny efekt komiczny i ekspresywny:

— Trzema Rolls-royce'ami jeździł

Co prawda, to prawda — Urusow miał trzy Rolls-royce y: złoty, srebrny i platynowy.

— A tera czym będzie jeździł? — pyta Jerocha.

— Dupą po nieheblowanej desce! — odpowiada Samosia.

Śmiejemy się (День опричника, s. 194)

Zastosowany w przekładzie frazeologizm należy do dobrze rozpoznawalnych elementów polskiej frazeologii potocznej. Dla części odbiorców może on dodatkowo przywoływać skojarzenia z filmem *Vabank*⁷⁸, w którym został spopularyzowany, jednak jego funkcjonowanie w języku nie ogranicza się wyłącznie do tego kontekstu. W analizowanym fragmencie pełni przede wszystkim funkcję ekspresywnego ekwiwalentu rosyjskiego związku frazeologicznego.

⁷⁷ Л. И. Козырев, „Кривая коза” в зеркале языка, w: *Язык и социум: Материалы VII Междунар. науч. конф.*, г. Минск, 1–2 декабря 2006 г.: в 2 ч. Ч. 2, red. Л. Н. Чумак, Минск 2007, s. 46–48.

⁷⁸ Wyrażenie to pochodzi z potocznej polszczyzny okresu międzywojennego. W filmie pojawia się za sprawą ojca reżysera, Jana Machulskiego, który pamiętał realia lat trzydziestych i podsunął reżyserowi ten zwrot. M. Miławska, „To kłamstwo! Kopernik była kobietą!” – sposoby budowania komizmu językowego w wybranych filmach Juliusza Machulskiego, „Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej”, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014, s. 343.

Jak można zauważyć, przekład leksyki potocznej i niecenzuralnej w *Dniu oprycznika* nie polega na prostym doborze ekwiwalentów słownikowych rosyjskich jednostek. W większości analizowanych przykładów tłumaczka podporządkowuje zgodność formalną zachowaniu funkcji stylistycznej i pragmatycznej oryginału. Oznacza to, że poszczególne rozwiązania translatorskie należy rozpatrywać nie tyle z perspektywy ich zgodności semantycznej z tekstem wyjściowym, ile zdolności do odtworzenia efektu wywoływanego przez tekst Sorokina u odbiorcy rosyjskiego.

Analiza materiału pozwala ponadto wyróżnić kilka powtarzających się mechanizmów translatorskich. W przypadku neologizmów autorskich i innowacji słowotwórczych tłumaczka najczęściej rezygnuje z ich formalnego odtworzenia, zastępując je polskimi jednostkami o zbliżonym potencjale ekspresywnym lub tworząc własne konstrukcje słowotwórcze. W przekładzie frazeologizmów i odniesień kulturowych często wykorzystuje natomiast zakorzenione w polszczyźnie odpowiedniki funkcjonalne, nawet jeśli prowadzi to do częściowego odejścia od obrazu językowego oryginału. Z kolei w odniesieniu do leksyki niecenzuralnej widoczna jest strategia zróżnicowanego operowania stopniem ekspresji – w jednych fragmentach wulgarność zostaje wzmocniona, w innych złagodzona lub zastąpiona jednostkami o niższym stopniu nacechowania. Zabieg ten pozwala uniknąć monotonii leksykalnej i dostosować przekład do norm funkcjonujących w polszczyźnie.

Omówione przykłady wskazują również, że tłumaczka konsekwentnie dąży do zachowania najważniejszych cech idiosylu Sorokina – zderzania odmiennych rejestrów stylistycznych, groteskowego łączenia sacrum i profanum, kontrastowania stylu wysokiego z językiem potocznym i niecenzuralnym oraz budowania efektu szoku poprzez naruszanie utrwalonych konwencji językowych. Jednakże nie wszystkie te mechanizmy mogą zostać odtworzone w takim samym stopniu. Największe trudności pojawiają się w przypadku neologizmów, gier słowotwórczych oraz jednostek silnie zakorzenionych w rosyjskiej tradycji językowej i kulturowej, których funkcja w przekładzie ulega częściowemu przekształceniu.

Można więc wyprowadzić wniosek, że strategia translatorska Agnieszki Lubomiry-Piotrowskiej opiera się przede wszystkim na zachowaniu ekwiwalencji funkcjonalnej. Osiąga ona ten cel za pomocą różnorodnych mechanizmów

translatorskich, takich jak kompensacja, substytucja frazeologiczna, adaptacja kulturowa czy transformacje leksykalne. Dzięki temu polski przekład zachowuje ekspresyjny i groteskowy charakter oryginału, choć niejednokrotnie realizuje go przy użyciu innych środków językowych.

W przeciwieństwie do *Dnia oprycznika*, w *Cukrowym Kremlu* funkcjonowanie leksyki potocznej i niecenzuralnej przybiera nieco odmienny charakter. Zachowując wiele elementów własnego idiosylu, Sorokin modyfikuje sposób wykorzystania wulgaryzmów, podporządkowując je innej organizacji narracji i odmiennej konstrukcji świata przedstawionego.

W celu uporządkowania materiału badawczego zastosowano trzy uzupełniające się kryteria analizy: leksykalno-semantyczne, strukturalne oraz funkcjonalne⁷⁹. W ujęciu leksykalno-semantycznym wyodrębniono klasyczne jednostki należące do rosyjskiego systemu „matu”, leksykę obsceniczną niewchodzącą do tego systemu oraz jednostki potoczne o wyraźnym nacechowaniu ekspresywnym. Z perspektywy strukturalnej zbadane zostały neologizmy autorskie, złożenia oraz metafory i porównania odwołujące się do cielesności i fizjologii. Analiza funkcjonalna natomiast obejmuje rolę, jaką poszczególne jednostki pełnią w strukturze utworu, uwzględniając ich funkcję ekspresywną, charakterologiczną, ideologiczną i parodystyczną.

Przyjęta typologia ma charakter analityczny i służy przede wszystkim ocenie rozwiązań translatorskich. Pozwala ona zestawić funkcjonowanie poszczególnych grup jednostek w tekście rosyjskim z ich odpowiednikami w przekładzie polskim oraz określić, w jakim stopniu zachowane zostały ich funkcje stylistyczne, pragmatyczne i kulturowe.

W pierwszym opowiadaniu tomu *Cukrowy Kreml* (*Марфушина радость*, *Radość Marfuszki*) pojawia się klasyczny rosyjski wulgaryzm *еб твою поруху-мать*:

Прицелился, пустил молнию синюю инвалиду в огузье. Завизжал инвалид, заматерился.

⁷⁹ Por. M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, Basingstoke–New York 2011. Odnajdujemy tu kompleksową typologię wulgaryzmów według kryteriów semantycznych i funkcjonalnych (m.in. wulgaryzmy bluźniercze, obsceniczne, ekspresywne oraz obelżywe.); A., K., and K. Burridge, *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge 2006. Jest to praca o języku tabu, obejmująca podział na kategorie semantyczne oraz omówienie funkcji pragmatycznych.

— *Ёб твою проруху-мать!* (Сахарный Кремль, s. 13)

Fragment ten opisuje scenę rozgrywającą się w moskiewskiej kamienicy, w której Marfusza zastaje na klatce schodowej grupę bezdomnych spożywających alkohol. Uznając ich za „obcych” i potencjalnie niebezpiecznych, kobieta zawiadamia dozorcę, który brutalnie przepędza intruzów przy użyciu elektrycznej pałki. Całe zajście Marfusza obserwuje z góry, interpretując własne zachowanie jako przejaw obywatelskiego obowiązku wobec państwa.

Już sam kontekst tej sceny odzwierciedla charakterystyczny dla Sorokina mechanizm zestawiania przemocy instytucjonalnej z językiem codzienności – brutalność działań przedstawiana jest jako coś oczywistego i społecznie akceptowanego, natomiast gwałtowna reakcja ofiary zostaje sprowadzona do pojedynczego przekleństwa.

Szerszy kontekst tej sceny pozwala lepiej uchwycić sposób, w jaki Sorokin łączy brutalność i groteskę, czyniąc z wulgaryzmu element języka przemocy ideologicznej:

Вошла Марфуша в подъезд, а там трое нищих выпивают у батареи. Расстелили себе газету „Возрождение”, разложили на ней то, что за утро насобирали, и жуют, распивают бутылку самогона. Но нищие прииленные, не местные, а по виду и вовсе не москвичи: один старый, седой, как лунь, другой чернявый, крепкий, но без ног обеих, а третий — подросток. И самогон они, видать, у китайцев на Пушкинской прикупили: в мягкой бутылке самогончик-то.

— *Здравствуй-поживай, дочка,* — *улыбается ей старик.*

— *И вам не хворать,* — *бормочет Марфуша, мимо проходя.*

Стала по лестнице подниматься, да призадумалась: надо бы дворнику донести. Нищие-то разные бывают. В пятнадцатом доме на Святки пустили ряженых, а те по трем квартирам проились с револьверами газовыми да три мешка себе барахла и „наколядовали”. Прииленные нищие в лучшем случае на лестнице нагадят, а в худшем — украдут чего-нибудь. Звонит Марфуша в квартиру дворника на третьем этаже. Открывает дверь дворничиха в бигудях и с папирсой в зубах:

— *Чего тебе?*

— Там внизу нищие самогонку пьют.

Сказала, а сама — вверх по лестнице бегом. Добралась до своего этажа, в разбитое окно высунулась: что будет? Прошло времени немного, зашумело внизу, хлопнула дверь:

— Ох, родимая моя мамушка! Вываливается из подъезда старик, за зад держась, следом парень выбегает, потом — инвалид на своих утюгах колбасится. А за ними — дворник Андреич с электрической дубиной. Прицелился, пустил молнию синюю инвалиду в огузье. Завизжал инвалид, заматерился:

— **Еб твою проруху-мать!** (Сахарный Кремль, s. 13)

Rosyjskie wyrażenie *еб твою проруху-мать* stanowi autorską modyfikację jednego z najbardziej rozpoznawalnych przekleństw należących do klasycznego zasobu *matu* – *еб твою мать*. Sorokin rozbudowuje tę utrwaloną formułę o rzeczownik *проруха*. Tworzy w ten sposób konstrukcję, która dla rosyjskiego odbiorcy jest natychmiast rozpoznawalna jako wariant znanego przekleństwa, a jednocześnie zaskakuje nietypową budową. Dodajmy, że jest to również charakterystyczna dla tego autora strategia twórczego przekształcania gotowych wzorców językowych poprzez ich deformację i intensyfikację.

Rzeczownik *проруха* oznacza w języku potocznym niepowodzenie, wpadkę lub niespodziewaną komplikację. Najczęściej występuje w utrwalonych związkach frazeologicznych, takich jak *и на старуху бывает проруха* („każdemu może zdarzyć się błąd”)⁸⁰ czy *nonacсть в проруху* („znaleźć się w trudnej sytuacji”)⁸¹. Etymologicznie wyraz ten wiązany jest z dawnymi określeniami oznaczającymi wyrwę, jamę lub rozpadlinę, co wzmacnia negatywne konotacje. W analizowanym przekleństwie nie wnosi on jednak nowej treści semantycznej, lecz służy przede wszystkim spotęgowaniu ekspresji i groteskowemu przekształceniu dobrze znanej formuły.

W polskim przekładzie fragment ten wygląda następująco:

⁸⁰ *Справочник по фразеологии*: <https://gramota.ru/biblioteka/spravochniki/spravochnik-po-frazeologii/i-na-starukhu-byvaet-prorukha> (data dostępu: 13.09.2025).

⁸¹ Hasło: *проруха*, w: Portal kartaslov.ru: <https://kartaslov.ru/значение-слова/проруха> (data dostępu: 10.09.2025).

Marfusza weszła na klatkę schodową, a tam trzech żebraków pije pod kaloryferem. Rozścielili sobie gazetę „Odrodzenie”, rozłożyli na niej to, co o poranku uzbierali, i pojadają, rozpijają butelkę samogonu. Atoli żebracy napływowi, nie miejscowi, a na oko widać, że nawet nie moskwianie: jeden stary, siwy jak gołąbek, drugi czarniawy, krzepki, ale bez obu nóg, a trzeci — małolat. I widać, że samogon zakupili u Chińczyków na placu Puszkina: w „miękkiej” butelce ten samogonek.

— Dużo zdrówka, córko — uśmiecha się do niej stary.

— I wam nie zachorzeć — mamrocze Marfusza, mijając ich.

Zaczęła wchodzić po schodach, aliści pomyślała: należałoby donieść dozorcę. Żebracy bywają różni. W bloku nr 15 wpuścili na okres bożonarodzeniowy przebierańców, a ci przelecieli się po trzech mieszkaniach z gazowymi pistoletami i sobie „zakolędowali” trzy worki rupieci. Obcy żebracy w najlepszym wypadku napaskudzą na klatce schodowej, a w najgorszym — coś ukradną. Marfusza dzwoni do mieszkania dozorcę na drugim piętrze. Drzwi otwiera dozorcowa w walcach na głowie i z papierosem w zębach.

— Czego chcesz?

— A tam na dole żebracy piją samogon.

Powiedziała i w te pędy na górę po schodach. Dobiegła na swoje piętro, wysunęła głowę przez rozbite okno: co będzie? Minęła chwila, na dole hałas, trzasnęły drzwi:

— O matulu moja kochana!

Wylazi z klatki schodowej stary, trzyma się za tyłek, za nim wybiega chłopak, potem — inwalida gramoli się na swoich kikutach. A za nimi dozorca Andrieicz z elektryczną pałą. Przymierzył się, puścił niebieską błyskawicę inwalidzie w kulasa. Inwalida zawył, zaklął:

*— **Ożeż ty w dupę kopany!** (Cukrowy Kreml, s. 26)*

Polski odpowiednik jest tutaj funkcjonalnym substytutem rosyjskiego przekleństwa. Zwrot *ożeż ty w dupę kopany* oddaje gwałtowny charakter emocjonalnej reakcji bohatera, jednak jego nacechowanie jest wyraźnie słabsze niż w oryginale. Co więcej, we współczesnej polszczyźnie bywa on odbierany jako przekleństwo o zabarwieniu humorystycznym lub ironicznym, obecne również w języku filmu

i kultury popularnej⁸². W rezultacie scena traci część swojej agresywności, a wypowiedź bohatera zyskuje odcień komiczny, którego w rosyjskim tekście praktycznie nie ma.

Na uwagę zasługuje również fakt, że tłumaczka rezygnuje z odtworzenia samego mechanizmu językowego zastosowanego przez Sorokina. Jak wskazywałem powyżej, rosyjski czytelnik bez trudu rozpoznaje twórcze przekształcenie wyrażenia *еб мою мать*, podczas gdy odbiorca polskiego przekładu otrzymuje gotowy frazeologizm funkcjonujący w rodzimym uzusie. Zachowana zostaje zatem przede wszystkim funkcja pragmatyczna wypowiedzi – spontaniczna, gwałtowna reakcja na ból – zanika natomiast jeden z istotnych elementów idiosylu Sorokina, polegający na kreatywnym deformowaniu utrwalonych wzorców językowych.

Trudno jednak uznać tę decyzję translatorską za nieuzasadnioną. Wybór takiego ekwiwalentu sprawił, że dialog zachowuje naturalność i siłę oddziaływania, choć częściowo traci eksperymentalny charakter, tak istotny dla języka Sorokina. Próba dosłownego odtworzenia omawianej konstrukcji prowadziłaby najprawdopodobniej do powstania formy pozbawionej naturalności⁸³.

W *Cukrowym Kremlu* Sorokin wielokrotnie wykorzystuje klasyczne rosyjskie wulgaryzmy, np. *блядь*, jednak ich rola nie ogranicza się do wyrażania emocji czy agresji. Zostają one włączone w rozbudowane konstrukcje rytmiczne, stylizowane na folklor, dzięki czemu stają się elementem groteskowej gry z tradycją ludową oraz wysokimi rejestrami kultury.

Jako przykład przytoczę fragment opowiadania *Пемпушка*:

Есть подарочек для Вашей царской милости от болотной гнилости, от медной ступы, от конской залуны, от кошачьей сраки, от хромой собаки, от голодной бляди, от больного дяди, от мясной колоды, от сырой погоды, от битой рожки,

⁸² Tego typu zwrot pojawia się w języku codziennym oraz kulturze popularnej, m.in. w filmach komediowych (np. *Chłopaki nie płaczą*, reż. O. Lubaszenko, 2000) – do Freda granego przez Cezarego Pazurę pada wyrażenie *ożęz ty w mordę kopany*, gdy ten celowo upuszcza kluczyk do walizki z pieniędzmi: *Chłopaki nie płaczą*, Portal youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=qiLJvKkhY80> (data dostępu: 10.09.2025). Oba wyrażenia – *w mordę kopany*, jak i *w dupę kopany* występują w słownikach polszczyzny potocznej: M. Czeszewski, *Słownik polszczyzny...*, Warszawa 2008, s. 140, 178.

⁸³ Otwarte pozostaje pytanie, czy możliwe byłoby zastosowanie mocniejszego ekwiwalentu, oddającego siłę emocjonalną i groteskowy charakter oryginału – np. *kurwa twoja mać* – przy jednoczesnym zachowaniu naturalności wypowiedzi bohatera. Hasło: *kurwa*, w: Portal glosbe.pl: <https://pl.glosbe.com/pl/pl/kurwa%20twoja%20ma%C4%87> (data dostępu: 10.09.2025).

от рваной одежды, от ползучего гада, от ядерного распада, от гнилого крыльца, от клейменого молодца, от худого лукошка да от меня немножко. (Сахарный Кремль, s. 52)

Jak zauważamy, ma on formę rytmizowanego wyliczenia nawiązującego do przyśpiewek ludowych, zaklęć i formuł magicznych. Sorokin świadomie zestawia tu elementy folkloru z leksyką obsceniczną, obrazami cielesności oraz odniesieniami do współczesności (np. *ядерный распад*), tworząc charakterystyczny dla swojej poetyki kolaż stylistyczny. Efekt komiczny nie wynika więc z obecności pojedynczych wulgaryzmów, lecz z ich funkcjonowania w strukturze tekstu łączącej rejestr ludowy, groteskę i absurd.

Kontekst narracyjny dodatkowo wzmacnia ten efekt. Scena rozgrywa się w mieszkaniu Pietruszki – błazna dworskiego funkcjonującego w świecie autorytarnego państwa. Po powrocie do domu bohater korzysta z pomocy zautomatyzowanych służących, co prowadzi do charakterystycznego dla Sorokina zestawienia futurystycznej technologii z archaizowaną, ludową stylistyką oraz brutalną potocznością. Kontrast ten należy do najczęściej wykorzystywanych przez pisarza środków budowania groteski.

Polska wersja zachowuje zarówno rytm wyliczenia, jak i jego parodystyczny charakter:

Jest prezencik dla waszej carskiej miłości od błotnej zgniłości, od miedzianego moździerza i fujary jak w mordę jeża, od kociej sraki, od kulawej sobaki, od głodnego kurwieszona, od sparszywiałego dzwona, od tłustego golibrody, od mokrej pogody, od zbitego ryja, od obdartego stryja, od promieniowania jądrowego, od zgnilego zęba trzonowego, od napiętnowanego chłopaczka, od robaczywego borowiaczka, od pełznącego gada przyziemnie i troszeczkę ode mnie. (Cukrowy Kreml, s. 120)

Na uwagę zasługuje tutaj sposób przełożenia wyrażenia *от конской залуны*. Leksem *залуна*⁸⁴ oznacza dosłownie żołądź prącia, jednak w rosyjskim języku potocznym funkcjonuje również jako wyzwisko oraz składnik licznych konstrukcji ekspresywnych. W analizowanym fragmencie jego znaczenie dosłowne schodzi na

⁸⁴ Hasło: *залуна*, w: *Энциклопедический словарь*: <https://sanstv.ru/dict/залуна> (data dostępu: 10.09.2025).

dalszy plan, ustępując miejsca funkcji stylistycznej – budowaniu groteskowego ciągu rymowanych określeń.

Tłumaczka rezygnuje z dosłownego odpowiednika, zastępując go konstrukcją *fujara jak w mordę jeża*⁸⁵. Takie rozwiązanie zachowuje rubaszny charakter wypowiedzi oraz wpisuje się w rytm całego wyliczenia, choć prowadzi do wyraźnego przesunięcia semantycznego. Znika bowiem bezpośrednie odniesienie anatomiczne obecne w oryginale, natomiast pojawia się dobrze zakorzeniony w polszczyźnie związek frazeologiczny o silnym potencjale komicznym.

Podobny mechanizm widoczny jest w przekładzie rzeczownika *блядь*, który został oddany jako *kurwiszon*. Zmiana rodzaju gramatycznego nie wydaje się tutaj przypadkowa. Zastosowany rzeczownik lepiej wpisuje się w układ rymów i rytm całej wyliczanki, pozwala też zachować wysoki stopień ekspresji. Jak więc widzimy, tłumaczka po raz kolejny przedkłada spójność stylistyczną i brzmieniową nad ścisłą ekwiwalencję leksykalną.

Interesujący jest również sposób odtworzenia organizacji brzmieniowej tekstu. Rymy takie jak *zbitego ryja – obdartego stryja czy promieniowania jądrowego – zgnilego zęba trzonowego* nie odpowiadają dosłownie rozwiązaniom zastosowanym przez Sorokina, jednak skutecznie rekonstruują rytm i melodyjność wyliczenia. Dzięki temu polski czytelnik odbiera tekst przede wszystkim jako groteskową przyśpiewkę ludową, mimo że część szczegółowych odniesień semantycznych ulega przekształceniu.

Jednym z najciekawszych opowiadań *Cukrowego Kremla* jest *Kolejka* stanowiąca wyraźne nawiązanie do debiutanckiej powieści Sorokina pod tym samym tytułem. Mamy tu do czynienia nie z prostym powtórzeniem wcześniejszego pomysłu, lecz z jego świadomym przetworzeniem. *Kolejka* z lat osiemdziesiątych była, jak już wskazywałem, eksperymentem formalnym, zbudowanym wyłącznie z dialogów i ukazującym absurd codzienności późnego Związku Radzieckiego, natomiast

⁸⁵ Wyraz *fujara* funkcjonuje w polszczyźnie zarówno jako potoczne określenie osoby niezdarnej, jak i kolokwialny synonim męskiego narządu płciowego. M. Czeszewski *Słownik polszczyzny...*, s. 97; Hasło: *fujara*, w: *Słownik synonimów*: <https://sjp.pwn.pl/sownik-synonimow/fujara.html> (data dostępu: 14.09.2025). Co więcej, zwrot *jak w mordę jeża* posiada wyraźny kontekst kulturowy, gdyż był często używany przez postać Arnolda Boczka w popularnym serialu pt. *Świat według Kiepskich*, co może stanowić intertekstualny sygnał humorystyczny w tłumaczeniu: „*W mordę jeża!*”. Takiego Arnolda Boczka zapamiętamy, Portal kultura.onet.pl: <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/w-morde-jeza-najlepsze-cytaty-arnolda-boczka/8p09kek> (data dostępu: 14.09.2025).

opowiadanie zamieszczone w *Cukrowym Kremlu* wykorzystuje tę samą konstrukcję jako narzędzie diagnozy społeczeństwa przyszłości. Kolejka przestaje być jedynie symbolem gospodarki niedoboru, a staje się metaforą podporządkowania jednostki mechanizmom państwa autorytarnego.

Atmosfera tłumu od początku budowana jest za pomocą krótkich, urywanych dialogów, obelg i wzajemnych oskarżeń:

- *А ну-ка ты, плешь водяная, куда прешь?*
- *Толканите его, толканите! Православные, не пускайте этих!*
- *Мы тутова стояли!*
- *Тебя тут не стояло, мурло!*
- *А ну, не замай!*
- *Я те дам — не замай! Пошел отсюда!*
- *Господи! Еще прут! Их вообще тут не было!*
- *А ну, потеснися!*
- *Я те потеснюсь! Во, видал?!*
- *У меня стукалка-то поболее твоей! Во! (Сахарный Кремль, s. 65)*

- *А no poczekaj no, łysielcu bagienny, gdzie leziesz?*
- *Pchnijcie go, pchnijcie! Prawosławni, nie puszczajcie tych!*
- *Мыśмы тutej стали!*
- *Тыś tu nie stał, mordo!*
- *Ej, no, nie tykaj mie!*
- *Ja ci дам — nie tykaj! Won mi stąd!*
- *Боже! Jeszcze się pchają! Ich tu w ogóle nie było!*
- *А no, posuń się!*
- *Не posunę się! O, widzieliście?!*
- *А ja mam piqchę większą od twojej! O! (Cukrowy Kreml, s. 151)*

Agresja słowna nie pełni tu wyłącznie funkcji ekspresywnej. Stanowi element zbiorowego rytuału, który ujawnia mechanizmy przemocy społecznej oraz dehumanizacji. Bohaterowie niemal nie prowadzą rozmowy – komunikacja zostaje

zredukowana do rozkazów, wyzwisk i reakcji emocjonalnych. Tym samym język staje się narzędziem walki o miejsce w kolejce, a zarazem metaforą relacji społecznych.

Ciekawa jest już pierwsza inwektywa – *плеишь водяная* przełożona jako *łysielcu bagienny*. Nie jest to utrwalony związek wyrazowy, lecz autorska konstrukcja Sorokina, oparta na groteskowym zestawieniu rzeczownika oznaczającego łysinę z dość zaskakującym określeniem *водяная*. Tłumaczka nie odtwarza tej metafory dosłownie, lecz tworzy własny odpowiednik, dzięki czemu zachowuje absurdalny i obraźliwy charakter wypowiedzi. Zmiana przymiotnika z „wodnego” na „bagienny” zwiększa obrazowość inwektywy i sprawia, że brzmi ona naturalnie, a przy tym nie traci groteskowego charakteru.

W dalszej części opowiadania napięcie systematycznie narasta, czemu towarzyszy coraz większe nagromadzenie obraźliwej leksyki:

- *А ну...*
- *Я те...*
- *Ах ты, гнида...*
- *Эй, эй, ну-ка кончайте!*
- *Мужчины, что вы смотрите?!*
- *Это деревня сраная прет! Не пускайте их!!*
- *Сладенького им захотелось! Рвани!*
- *Пош-ш-ш-шел!*
- *Я те дам! Я те...*
- *Пошел! Пошел!*
- *Ах ты, залуна... я те...*
- *Ща хребет переебу!*
- *Заебешься, сволочь земская!*
- *Срань оброчная... ну... ну... вот тебе!*
- *Я те... Я те...*
- *На, гад!*
- *Ах ты, ебанный... (Сахарный Кремль, s. 65)*

- *Ja ci...*
- *Ożeż ty gnido...*

— *Ej, ej, no już kończcie to!*
 — *Ludzie, co tak patrzycie?!*
 — *To zasrane wieśniaki się tak pchają! Nie puszczajcie ich!!*
 — *Zachciało się im słodczy! Hołota!*
 — *Wynoch-ch-ch-cha!*
 — *Ja ci dam! Ja ci...*
 — *Wynocha! Wynocha!*
 — *Ożeż ty, kutafonie jeden... ja ci...*
 — *Ja ci zara w kark przypierdolę!*
 — *Zajebiesz się, ziemska swołocz!*
 — *Obesrańce czynszowe... no... no... a masz!*
 — *Ja ci... Ja ci...*
 — *Masz, gadzie!*
 — *Ożeż ty, jebany... (Cukrowy Kreml, s. 151)*

Nagromadzenie wyzwisk i gróźb odzwierciedla proces eskalacji przemocy, a zarazem pokazuje, że język pełni w tej scenie funkcję organizującą zachowania tłumu.

W przekładzie uwagę zwraca przede wszystkim sposób adaptacji poszczególnych inwektyw. Wyrażenie *деревня сраная* zostało oddane jako *zasrane wieśniaki*. Nie jest to przekład dosłowny, ponieważ rosyjski rzeczownik odnosi się do miejsca, natomiast polska wersja przenosi nacisk na ludzi. Zabieg ten wydaje się jednak uzasadniony funkcjonalnie. Polski odbiorca znacznie łatwiej odczytuje pogardliwy charakter określenia „wieśniak” niż dosłowne „zasrana wieś”, dlatego przesunięcie semantyczne pozwala zachować agresywny ton wypowiedzi.

Podobny mechanizm widoczny jest w przekładzie rzeczownika *рвань*, zastąpionego wyrazem *hołota*. Dosłowne znaczenie rosyjskiego leksemu odnosi się do łachmanów lub ludzi ubranych w łachmany, natomiast polski ekwiwalent akcentuje przede wszystkim społeczną pogardę wobec tłumu. Dzięki temu tłumaczenie lepiej wpisuje się w emocjonalny kontekst danego fragmentu, choć jednocześnie odchodzi od dosłownej warstwy znaczeniowej oryginału.

Interesująco rozwiązano również przekład wyrazu *залына*, który pojawiał się już we wcześniej analizowanych fragmentach. Tym razem tłumaczka wybiera rzeczownik

*kutafon*⁸⁶. Ponownie nie jest to odpowiednik semantyczny, lecz funkcjonalny. Zachowany zostaje obraźliwy charakter wypowiedzi oraz jej rejestr potoczny, natomiast dosłowne odniesienie anatomiczne ustępuje miejsca inwektywie silniej zakorzenionej w polszczyźnie.

Podobną strategię można zaobserwować w przypadku czasownika *непеебать* użytego w groźbie *Иа хпебем непеёбы*. Polska wersja *Ja ci zara w kark przypierdolę!* nie odtwarza dosłownie znaczenia rosyjskiego czasownika, lecz zachowuje jego funkcję pragmatyczną. Istotą wypowiedzi pozostaje bowiem nie opis konkretnej czynności, lecz pokazanie gotowości do użycia przemocy. W tym przypadku naturalność dialogu okazuje się ważniejsza niż formalna zgodność z oryginałem.

Pod względem leksykalnym fragment ten ilustruje sposób, w jaki tłumaczka adaptuje rosyjskie inwektywy do realiów polszczyzny. Już pierwszy z nich – *гнида* – został przełożony jako *gnida*, co stanowi przykład pełnej ekwiwalencji leksykalnej. Leksem ten funkcjonuje w obu językach jako silnie nacechowana obelga i wywołuje u odbiorców zbliżone skojarzenia.

Bardziej złożony charakter ma przekład wyrażenia *деревня сраная* oddanego jako *wieśniaki zastrane*. Tłumaczka rezygnuje z dosłownego odpowiednika, dokonując przesunięcia semantycznego – z nazwy miejsca na określenie ludzi. Zabieg ten wydaje się jednak uzasadniony, bowiem w języku polskim rzeczownik *wieś* ma charakter neutralny, natomiast *wieśniak* od dawna funkcjonuje również jako określenie pogardliwe. Dzięki takiemu rozwiązaniu przekład zachowuje agresywny ton wypowiedzi, choć osiąga go za pomocą innych środków niż oryginał.

Podobną strategię zastosowano przy przekładzie rzeczownika *рвань*, który dosłownie oznacza „łachmany” lub – metonimicznie – ludzi ubranych w łachmany. Zamiast dosłownego odpowiednika tłumaczka wybiera wyraz „hołota”, przesuwając akcent z wyglądu postaci na jej ocenę społeczną. W rezultacie osłabieniu ulega komponent opisowy, natomiast wzmocniona zostaje funkcja ekspresywna i deprecjonująca, która lepiej odpowiada dynamice dialogu. Oba leksemy wpisują się w strategię językowej degradacji tłumy, charakterystyczną dla analizowanej sceny.

⁸⁶ M. Czeszewski *Słownik polszczyzny...*, s. 148; Hasło: *kutafon*, w: *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kutafon.html> (data dostępu: 10.09.2025).

W końcowej części opowiadania ponownie pojawia się leksem *блядь*⁸⁷. W poprzednich przykładach występował on jako składnik bardziej złożonych konstrukcji słotwórczych, natomiast w tym fragmencie funkcjonuje jako samodzielna inwektywa, co pozwala przyjrzeć się sposobowi jego przekładu oraz pełnionej funkcji:

— *Вон околоточный идет!*

— *Арестуйте их!*

— *Бляди!*

— *Они по-матерному ругались!* (*Сахарный Кремль*, s. 65)

— *O, idzie cyrkulowy!*

— *Aresztować ich!*

— *Kurwy!*

— *Oni tu klęli szpetnie!* (*Cukrowy Kreml*, s. 152)

W pierwszej replice tłumaczka wykorzystała ekwiwalent słownikowy – *kurwy*⁸⁸, dzięki czemu zachowała zarówno wysoki stopień ekspresji, jak i funkcję pragmatyczną oryginału. Przypomnijmy, że w obu językach wyraz ten wywodzi się z określeń odnoszących się do prostytutki, jednak współcześnie jego podstawową funkcją jest już nie tyle nazywanie określonej kategorii osób, ile wyrażanie pogardy, agresji i moralnego potępienia. W analizowanym fragmencie okrzyk *Бляди!* nie odnosi się więc do dosłownego znaczenia leksemu, lecz pełni funkcję publicznej inwektywy skierowanej przeciwko określonej grupie ludzi.

Znacznie większe trudności stwarza natomiast kolejna wypowiedź *Они по-матерному ругались!* Rzeczownik *мат* nie oznacza bowiem po prostu przeklinania, lecz odsyła do szczególnego rejestru rosyjskiej leksyki niecenzuralnej posiadającej

⁸⁷ Rosyjskie *блядь* wywodzi się z prasłowiańskiego rdzenia *блѣдъ*, oznaczającego ‘błądzić, odchodzić od normy’, a także ‘kobietę nierządną’: А. Л. Юрганов, *Из истории табуированной лексики*, Portal dejavu.ru: <http://ec-dejavu.ru/b/Bljad.html#tabu> (data dostępu: 13.09.2025).

⁸⁸ Polskie *kurwa* pochodzi od prasłowiańskiego *kur* (*kogut*) z przyrostkiem *-va*, pierw. w znaczeniu *kura* (samica ptaka), a w znaczeniu metaforycznym utrwalonym od średniowiecza, odnosi się do kobiety rozwiązłej lub prostytutki: M. Czeszewski, *Słownik polszczyzny...*, s. 147; Malendowicz P., *Wulgaryzmy w komunikowaniu politycznym*, „Świat Idei i Polityki” 2020, t. 19, s. 276–298.

odrębny status kulturowy, społeczny i prawny. W rosyjskiej tradycji językowej *mam* tworzy zamknięty system najbardziej tabuizowanych jednostek leksykalnych, którego użycie przez wiele lat podlegało zarówno ograniczeniom obyczajowym, jak i regulacjom prawnym. Z tego względu trudno znaleźć jego pełny odpowiednik w języku polskim.

Tłumaczka oddaje tę wypowiedź jako *Oni tu klęli szpetnie!* Jest to rozwiązanie naturalne z perspektywy polskiego odbiorcy, jednakże prowadzi ono do częściowej neutralizacji znaczenia. Informuje bowiem jedynie o użyciu przekleństw, nie odsyła natomiast do kulturowo utrwalonego pojęcia *mam*, w wyniku czego polski czytelnik nie otrzymuje informacji, że bohaterowie zostają oskarżeni o używanie właśnie tej szczególnej odmiany rosyjskiej leksyki obsceniczej.

Najistotniejszy wydaje się jednak kontekst całej sceny. Okrzyk *Бляди!* pojawia się bezpośrednio przed oskarżeniem o używanie zabronionej leksyki, co tworzy wyraźny paradoks. Bohater sam posługuje się jednym z najbardziej tabuizowanych rosyjskich wulgaryzmów, jednocześnie jednak domaga się ukarania innych za używanie języka niecenzuralnego.

Analiza zastosowanych decyzji translatorskich pokazuje, że tłumaczka konsekwentnie dąży do zachowania nie tylko ekspresji dialogów, lecz także ich funkcji w strukturze całego opowiadania. W przypadku *Kolejki* szczególnego znaczenia nabiera jednak jeszcze jeden aspekt – warstwa intertekstualna, która wykracza poza pojedyncze decyzje leksykalne i stanowi jeden z głównych elementów konstrukcyjnych utworu.

Podsumowując analizę przytoczonego fragmentu, dodam, że intertekstualne nawiązanie do *Kolejki* z 1983 roku sprawia, że omawiana scena zyskuje dodatkowy wymiar interpretacyjny. Sorokin nie powraca do motywu kolejki jedynie z powodów autobiograficznych, lecz wykorzystuje go jako symbol trwałości mechanizmów podporządkowania społecznego. W tym kontekście język agresji i wzajemnych oskarżeń staje się nie tylko elementem dialogu, ale również znakiem ciągłości systemu opresji.

Kolejnych przykładów wykorzystania leksyki niecenzuralnej dostarcza opowiadanie *Кабак* (*Karczma*). W krótkim dialogu Sorokin ponownie zestawia elementy stylizacji archaiczno-biblijnej z językiem potocznym i obscenicznym,

uzyskując w ten sposób charakterystyczny dla swojej poetyki efekt groteskowego kontrastu:

— *Скоро расшибет их обоих Илья-пророк молоньей за блядство! Сожжет огнем небесным паскудниц!*

— *Не сожжет, — зевает Матвей. — Как еблась государыня наша, так и будет еться.*

— *Токмо не с кобелями, а с гвардейцами, — кивает Шка. (Сахарный Кремль, s. 55)*

— *Wkrótce prorok Ilja porazi je obie piorunem za kurewstwo!*

Spali ogniem niebieskim łajdaczki!

— *Nie spali — ziewa Matwiej. — Jak się nasza Monarchini jebała, tak się będzie jebać.*

— *Jeno nie z psami, a z gwardzistami — kiwa głową Szka. (Cukrowy Kreml, s. 129)*

Na pierwszy plan wysuwa się tutaj rzeczownik *блядство* będący derywatem omówionego wcześniej leksemu *блядь*. Podstawowe znaczenie tego wyrazu wiąże się z nierzędem i rozwiązłością, jednak we współczesnej rosyjszczyźnie jego zakres semantyczny uległ znacznemu rozszerzeniu. W zależności od kontekstu *блядство* może oznaczać również moralne zepsucie, chaos, bezprawie, hipokryzję czy skrajnie negatywnie oceniany stan rzeczy. W tej funkcji często pojawia się jako ekspresywna ocena rzeczywistości społecznej i politycznej, w wyniku czego traci bezpośredni związek z pierwotnym znaczeniem odnoszącym się do prostytucji.

W analizowanym fragmencie wyraz ten nie opisuje zachowań seksualnych, lecz pełni funkcję moralnego oskarżenia. Wypowiedź bohatera utrzymana jest w stylistyce quasi-religijnej – zapowiedź kary zesłanej przez proroka Eliasza zostaje zestawiona z wulgarnym określeniem *блядство*⁸⁹, co prowadzi do charakterystycznego dla Sorokina zderzenia wysokiego rejestru biblijnego z językiem obscenicznym. To właśnie ten kontrast, a nie sam wulgaryzm, buduje groteskowy efekt całej sceny.

Polski odpowiednik *kurewstwo* wydaje się trafny. Zachowuje bowiem zarówno wysoki stopień ekspresji, jak i przenośny charakter użycia, choć bardziej wskazuje na

⁸⁹ Hasło: *блядство*, w: *Sinonim.org*: <https://sinonim.org/t/блядство> (data dostępu: 26.07.2026).

moralną nikczemność niż rozwiązłość obyczajową. Nie wpływa to jednak na odbiór danego fragmentu, ponieważ w obu językach leksem ten funkcjonuje przede wszystkim jako silnie nacechowana emocjonalnie ocena zjawiska⁹⁰, a nie jego dosłowny opis.

Kolejnym istotnym elementem analizowanego dialogu jest rzeczownik *паскудница*⁹¹ będący obraźliwym określeniem kobiety. W przeciwieństwie do leksemów należących do rosyjskiego rejestru *мам* nie ma on charakteru obscenicznego, lecz pełni funkcję inwektywy służącej moralnemu napiętnowaniu adresatki.

W przekładzie Agnieszka Lubomira-Piotrowska zastosowała odpowiednik *łajdaczka*, który oddaje wysoki stopień ekspresji oraz pogardliwy charakter wypowiedzi. Formalnie bliższym odpowiednikiem mogłaby wydawać się *paskudnica*⁹², jednak współcześnie leksem ten częściej funkcjonuje w znaczeniu osłabionym lub żartobliwym, przez co nie oddawałby w pełni agresywnego tonu rosyjskiego oryginału. Tłumaczka po raz kolejny przedkłada więc równowagę funkcjonalną nad formalne podobieństwo jednostek leksykalnych.

W tym samym fragmencie pojawia się również czasownik *ебаться* w formach *еблась* i *еься*, odpowiadający polskiemu *jebać się*. W obu językach jest to jeden z podstawowych wulgaryzmów odnoszących się dosłownie do aktu seksualnego, który bardzo często ulega rozszerzeniu semantycznemu i funkcjonuje także w znaczeniach przenośnych. W analizowanym dialogu odnosi się do monarchini, stając się narzędziem jej ośmieszenia i symbolicznej degradacji.

Na uwagę zasługuje zwłaszcza forma *еься* stanowiąca zredukowany wariant pełnej postaci *ебаться*. Tego rodzaju skrócenia są charakterystyczne dla rosyjskiej mowy potocznej i slangu. Nie prowadzą jednak do rzeczywistego osłabienia wulgarności, ponieważ dla rodzimego użytkownika języka ich znaczenie pozostaje całkowicie zrozumiałe. Podstawową funkcją takich jednostek jest raczej imitowanie spontaniczności wypowiedzi oraz nadanie dialogowi cech autentycznej komunikacji potocznej.

⁹⁰ M. Czeszewski *Słownik polszczyzny...*, s. 147; M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995, s. 108–111.

⁹¹ Hasło: *паскудница*, w: *Словарь синонимов русского языка*: <https://sinonim.org/t/паскудница> (data dostępu: 11.09.2025).

⁹² Hasło: *paskudnica*, w: *Wielki słownik języka polskiego*: https://wsjp.pl/haslo/do_druku/54417/paskudnica (data dostępu: 15.09.2025).

W przekładzie Agnieszka Lubomira-Piotrowska nie odtwarza tego zabiegu formalnego. Zastosowanie pełnej formy *jebać się* pozwala zachować ekspresję i znaczenie oryginału, prowadzi jednak do utraty jednego z elementów stylizacji języka mówionego. Jest to więc kolejny przykład sytuacji, w której tłumaczka przedkłada zachowanie funkcji komunikacyjnej i naturalności polskiego dialogu nad rekonstrukcję wszystkich cech formalnych oryginału.

W kolejnym fragmencie rzeczownik *блядство* pojawia się już nie w znaczeniu odnoszącym się do nierządu czy rozwiązłości, lecz jako samodzielny wykładnik negatywnej oceny sytuacji:

Сценаристка в ужасе закрыла лицо. Постановщик вскочил со стула, потряс кулаком, беззвучно крича губами:

— Ну, что ж за блядство?! (Сахарный Кремль, s. 78)

Scenarzystka w przerażeniu zakryła twarz. Reżyser zerwał się z krzesła, zatrząsł pięścią, bezdźwięcznie krzycząc:

— No co za kurewstwo?! (Cukrowy Kreml, s. 184)

W analizowanym dialogu *блядство* funkcjonuje jako ekspresywna nazwa sytuacji postrzeganej jako absurdalna, niedopuszczalna lub wymykająca się racjonalnym oczekiwaniom. Następuje tu typowe dla rosyjskiego języka potocznego rozszerzenie znaczenia – leksem całkowicie traci odniesienie do swojej pierwotnej semantyki i pełni przede wszystkim funkcję intensyfikatora negatywnej oceny. Nie opisuje rzeczywistości, lecz wyraża gwałtowną reakcję emocjonalną mówiącego.

Polski odpowiednik *kurewstwo* realizuje tę samą funkcję pragmatyczną. Podobnie jak w oryginale, nie oznacza konkretnego zjawiska, lecz stanowi rodzaj ekspresywnego komentarza wobec sytuacji ocenianej jako skandaliczna lub niedorzeczna. Wybór tłumaczki należy zatem uznać za udany. Zachowana została zarówno siła emocjonalna wypowiedzi, jak i jej funkcja komunikacyjna, bez konieczności wprowadzania dodatkowych modyfikacji leksykalnych czy stylistycznych.

Przykład ten jest o tyle istotny, że pokazuje sytuację odmienną od wielu wcześniej analizowanych fragmentów. Tym razem tłumaczka nie sięga po kompensację, modulację ani twórczą substytucję, lecz znajduje odpowiednik, który zachowuje zarówno znaczenie pragmatyczne, jak i poziom ekspresji oryginału.

Na szczególną uwagę zasługuje też czasownik *хуярить*⁹³, który ma bardzo szeroki zakres znaczeniowy – może oznaczać wykonywanie różnych czynności z dużą intensywnością, energią lub dynamiką. W zależności od kontekstu odnosi się zarówno do pracy fizycznej, jak i przemieszczania się, gry na instrumencie, picia alkoholu czy zjawisk atmosferycznych. W analizowanym fragmencie zaś opisuje sprawne i energiczne wykonywanie pracy frezera, a jego podstawową funkcją jest intensyfikacja wypowiedzi oraz charakterystyka potocznego sposobu mówienia bohatera:

Я, значит, армию отслужил, старшего сержанта получил, вернулся в Брянск, пошел на завод фрезеровщиком. И так стал хорошо хуярить, бля, так заебательски... (Сахарный Кремль, s. 45)

Znaczy się, odsłużyłem wojo, dostałem plutonowego, wróciłem do Briańska, poszedłem do fabryki na frezera. I zacząłem tak dobrze wypićdzać, kurwa, tak wyjebiście... (Cukrowy Kreml, s. 102)

W przekładzie Agnieszka Lubomira-Piotrowska zastosowała czasownik *wypićdzać*. Forma ta nie jest notowana w słownikach ogólnych języka polskiego, jednakże jej budowa pozostaje przejrzysta dzięki wysokiej produktywności polskiej rodziny wyrazów opartych na rdzeniu *pizd-*. Nie jest to więc przypadkowy twór, lecz świadoma próba skonstruowania ekspresywnego odpowiednika odpowiadającego kreatywności językowej Sorokina.

⁹³ Jego synonimy w tym samym rejestrze to *ебоишить*, *хуячить*. Hasło: *хуярить*, w: *Словарь криминального и полукриминального жаргона*: <https://fenya.academic.ru/8006/Хуярить> (data dostępu: 14.09.2025). Polskim odpowiednikiem o zbliżonym zakresie znaczeniowym i ekspresji jest czasownik *napierdalać*, który podobnie jak *хуярить* pełni funkcję intensyfikującą i ma szerokie zastosowanie w rejestrze potocznym i wulgarnym. W zależności od kontekstu może oznaczać m.in. ‘uderzać’, ‘bić’, ‘grać (głośno, energicznie)’, ‘robić coś bardzo szybko’, ‘boleć’ (mnie napierdalała głowa), a z dodaniem zaimka zwrotnego – ‘bić się’, ‘upijać się’ lub ‘śmiać się z czegoś’ (napierdalać się z kogoś). Oba czasowniki – rosyjski i polski – łączy więc podobna funkcja semantyczna i pragmatyczna: wzmacnianie intensywności czynności i emocjonalne dopełnienie wypowiedzi.

Dodajmy, że tłumaczka nie sięga po bardziej rozpowszechniony wulgaryzm *napierdalać*, który również mógłby pełnić funkcję ekwiwalentu. Wybór autorskiej formacji wpisuje się natomiast w konsekwentnie realizowaną w całym przekładzie strategię twórczej kompensacji. Zamiast korzystać wyłącznie z utrwalonych odpowiedników, tłumaczka niejednokrotnie proponuje własne rozwiązania słowotwórcze.

W tym samym fragmencie pojawia się również zredukowana forma *бля*, oddana w przekładzie jako *kurwa*, oraz przysłówek *забательски*⁹⁴ należący do grupy ekspresywnych derywatów czasownika *забать*. W analizowanym kontekście pełni on funkcję intensyfikatora pozytywnej oceny i oznacza wykonywanie pracy wyjątkowo dobrze, sprawnie i z dużym zaangażowaniem.

Polskim odpowiednikiem o najbardziej zbliżonym zakresie znaczeniowym byłoby *zajebiście*, jednak tłumaczka zdecydowała się na wariant *wyjebiście*. Forma ta występuje w języku polskim rzadziej niż jej bardziej rozpowszechniony odpowiednik, niemniej pozostaje w pełni zrozumiała dla odbiorcy i zachowuje wysoki stopień ekspresji. Można przy tym przypuszczać, że wybór ten nie był przypadkowy. Wpisuje się on w widoczną w całym przekładzie tendencję do różnicowania środków leksykalnych zamiast mechanicznego powielania najbardziej oczywistych odpowiedników.

W języku rosyjskim, podobnie jak w polszczyźnie, wulgaryzmy tworzą rozbudowane rodziny słowotwórcze i liczne warianty fonetyczne oraz eufemistyczne. Jednym z takich przykładów jest forma *әнтеь* wywodząca się od czasownika *ебать*. Sorokin wykorzystuje ją w opowiadaniu *Харчевание* (*Szamanko*), w dialogu dwóch skazańców pracujących przy budowie Wielkiego Muru Rosyjskiego:

— *Вступайте, говорю, меня в партию.*

— *Это в какую? — спросил Бочаров.*

— *В коммунистическую.*

— *А это что за партия?*

⁹⁴ Hasło: *забательский*, w: *Словарь современной лексики, жаргона и сленга*: <https://rus-yaz.niv.ru/doc/jargon-dictionary/fc/slovar-199-1.htm#zag-1760> (data dostępu: 13.09.2025).

— *Неважно, ёптеть, чего перебиваешь?! — Подкова толкнул Бочарова.*
(*Сахарный Кремль*, s. 45)

Forma *ёптеть*⁹⁵ należy do rozpowszechnionych w rosyjskiej mowie potocznej substytutów wulgaryzmów z rejestru *mam*. Powstała w wyniku fonetycznej deformacji czasownika *ебать* i zachowuje z nim wyraźny związek etymologiczny, choć nie jest jego regularną formą. W praktyce komunikacyjnej pełni przede wszystkim funkcję ekspresywnego przerywnika dyskursywnego – sygnalizuje irytację, zniecierpliwienie lub zdenerwowanie mówiącego, nie wnosząc w zasadzie do wypowiedzi nowej treści semantycznej.

W polskim przekładzie fragment ten przybrał następującą postać:

Dobra, zapisujcie mnie, mówię, do partii.

— *A do jakiej? — spytał Boczarow.*

— *Komunistycznej.*

— *A co to za partia?*

— *Nieważne, kurna, co przerywasz?! — Podkowa szturchnął Boczarowa.* (*Cukrowy Kreml*, s. 103)

Zastosowany przez tłumaczkę odpowiednik *kurna*⁹⁶ pełni w polszczyźnie funkcję bardzo zbliżoną do rosyjskiego *ёптеть*. Jest powszechnie używanym substytutem wulgaryzmu *kurwa*. Zachowuje potoczny i ekspresywny charakter wypowiedzi, jednak osłabia dosłowność formy wyjściowej. Podobnie jak *ёптеть*, *kurna* funkcjonuje przede wszystkim jako przerywnik sygnalizujący emocjonalny stosunek mówiącego do wypowiedzi.

Nie oznacza to oczywiście pełnej tożsamości obu jednostek. Rosyjskie *ёптеть* stanowi charakterystyczny element systemu eufemistycznych przekształceń rejestru *mam*, natomiast *kurna* należy do utrwalonych i bardzo rozpowszechnionych

⁹⁵ Hasło: *ёптеть*, w: *Словарь современной лексики, жаргона и сленга*: <https://argo.academic.ru/1571/ёптеть> (data dostępu: 15.09.2025). Wyraz ten uznawany jest za na tyle charakterystyczny, że funkcjonuje również w kulturze memicznej – np. w formie hasła *глобализация ёптеть!* czy nadruków na gadżetach, w tym kubkach z napisem *ну ёптеть* oferowanych na platformie Ozon.

⁹⁶ Hasło: *kurna*, w: *Wielki słownik języka polskiego*: https://wsjp.pl/haslo/do_druku/91313/kurna (data dostępu: 15.09.2025).

substytutów wyrazu *kurwa*. Różnica ta nie wpływa jednak na odbiór analizowanego dialogu. Z perspektywy przekładu istotniejsze jest bowiem zachowanie funkcji pragmatycznej niż formalnego podobieństwa obu leksemów. Tłumaczka nie odtwarza mechanizmu słowotwórczego obecnego w rosyjskim oryginale, lecz wybiera polski odpowiednik pełniący analogiczną funkcję komunikacyjną. Dzięki temu zachowana zostaje spontaniczność dialogu oraz kolokwialny rejestr wypowiedzi, które należą do charakterystycznych elementów języka bohaterów Sorokina.

W przedostatnim opowiadaniu *Cukrowego Kremła*, zatytułowanym *Хлюпино* (*Chlupino*), forma *ёнметь* pojawia się ponownie:

— *Возьмешь у меня ящик?*

— *Ящик? Ну.*

— *Когда заедешь?*

— *Ну... А который час-то? Ой, девять, ёнметь...* (*Сахарный Кремль*, s. 98)

W przekładzie nie pojawia się jednak zastosowany wcześniej odpowiednik *kurna*:

— *Веźmiesz ode mnie pudło?*

— *Pudło? No.*

— *Kiedy podjedziesz?*

— *No... A która to godzina? Oj, dziewiąta, ożeż ty...* (*Cukrowy Kreml*, s. 230)

Zmiana ta zasługuje na uwagę, ponieważ pokazuje, że tłumaczka nie dąży do mechanicznego przyporządkowania jednego polskiego ekwiwalentu każdej rosyjskiej jednostce leksykalnej. W poprzednim fragmencie *ёнметь* zostało oddane jako *kurna*, natomiast tutaj jego funkcję przejmuje omawiane już wyrażenie *ожеż ты*. Oba rozwiązania wpisują się w rejestr potocznej polszczyzny, jednak realizują go w inny sposób. *Kurna* pozostaje eufemistycznym substytutem wulgaryzmu *kurwa*, podczas gdy *ожеż ты* pełni funkcję kolokwialnego wykrzyknienia wyrażającego zaskoczenie, irytację lub zniecierpliwienie.

Dodajmy, że rosyjskie *ёнметь* należy do grupy potocznych, eufemistycznie przekształconych wariantów wulgaryzmów, opisywanych przede wszystkim

w słownikach slangu i leksyce nienormatywnej. Nie jest natomiast typową jednostką słowników normatywnych języka rosyjskiego. Polski odpowiednik *ożeż ty* wywodzi się z odmiennej tradycji językowej i nie jest związany z systemem wulgaryzmów. Mimo tej różnicy oba wyrażenia pełnią w analizowanym kontekście zbliżoną funkcję komunikacyjną, służąc ekspresywnemu zaznaczeniu emocjonalnej reakcji mówiącego.

W analizowanym fragmencie wybór ten wydaje się uzasadniony kontekstem sytuacyjnym. Wypowiedź bohatera ma charakter spontanicznej reakcji na uświadomienie sobie późnej pory, dlatego *ożeż ty* brzmi naturalnie i nie zakłóca potocznego charakteru dialogu.

Kolejny przykład pochodzi z opisu służby wojskowej, w którym leksyka niecenzuralna współtworzy potoczny, swobodny tok narracji stylizowanej na spontaniczną opowieść bohatera:

*Родители-то мои развелись, мать с новым мужем на север уехала, а с отцом у меня хуе... то есть плохие отношения были. Да. И Барыбин это тоже знал. Вот. А у меня тогда той зимой чего-то простатит случился. Застудился как-то, хер знает. Я в армии еще **муде** застудил однажды, там зимой учения устроили, мы понтонный мост наводили, мороз, **бля**, двадцать градусов, все попростужались. (Сахарный Кремль, s. 45)*

Na uwagę zasługują tu przede wszystkim dwa elementy leksykalne – rzeczownik *муде*⁹⁷ oraz zredukowana forma wulgaryzmu *бля*. Pierwszy z nich jest potocznym, jednoznacznie wulgarnym określeniem męskich genitaliów należącym do rosyjskiej leksyki nienormatywnej. W zestawieniu z czasownikiem *застудить* tworzy charakterystyczny dla Sorokina efekt stylistyczny: sytuacja obiektywnie poważna – choroba będąca następstwem ciężkich ćwiczeń wojskowych – zostaje przedstawiona językiem codziennej, żołnierskiej opowieści, pozbawionym patosu i świadomie obniżającym rejestr wypowiedzi. Groteska rodzi się tu nie z samego użycia wulgaryzmu, lecz z kontrastu między banalnym sposobem narracji a fizjologicznym i zarazem krępującym doświadczeniem bohatera.

⁹⁷ Hasło: *мудо*, w: *Словарь русского языка*: <https://thesaurus.altervista.org/dict/ru/мудо> (data dostępu: 14.09.2025).

Forma *бля* pełni natomiast funkcję ekspresywnego przerywnika dyskursywnego. Nie wnosi nowych treści, lecz organizuje wypowiedź, sygnalizując emocjonalne zaangażowanie narratora i wzmacniając wrażenie spontaniczności mowy potocznej.

W przekładzie fragment ten otrzymał następującą postać:

A wtedy, tamtej zimy, przyplątało mi się zapalenie prostaty. Przewiało mnie jakoś, czy cholera wie. Jeszcze w wojsku kiedyś jaja przeziębilem, tam zimą ćwiczenia nam przeprowadzili, most pontonowy przerzucaliśmy, mróz, kurwa, dwadzieścia stopni, wszyscy się poprzeziębiali. W każdym razie — szczam z trudem, poboлева jakoś tak u dołu, rżnie, kurwa, marny jestem. (Cukrowy Kreml, s. 104)

Tłumaczka oddaje rzeczownik *myde* za pomocą kolokwialnego leksemu *jaja*, który w języku polskim należy do potocznych określeń męskich genitaliów. Rozwiązanie to zachowuje naturalność dialogu i wpisuje się w styl swobodnej opowieści, choć częściowo łagodzi wulgarność oryginału. Rosyjskie *myde* funkcjonuje bowiem niemal wyłącznie w rejestrze obscenicznym, podczas gdy polskie *jaja* ma szerszy zakres stylistyczny i może występować również w mniej nacechowanych kontekstach.

Z kolei rosyjskie *бля* zostało konsekwentnie przełożone jako *kurwa*, co pozwala zachować jego funkcję ekspresywnego przerywnika. W tym przypadku tłumaczka nie odtwarza formalnej redukcji rosyjskiego wulgaryzmu, lecz wybiera jego najbardziej naturalny odpowiednik funkcjonalny. Dzięki temu dialog zachowuje rytm, kolokwialność i spontaniczność charakterystyczne dla oryginału.

Jak się wydaje, cały fragment dobrze ilustruje strategię translatorską widoczną również w innych partiach *Cukrowego Kremla*. Tłumaczka dąży przede wszystkim do zachowania funkcji stylistycznej analizowanych jednostek, nawet jeśli prowadzi to do częściowej modyfikacji stopnia ich nacechowania. W rezultacie przekład wiernie odtwarza potoczny i groteskowy charakter narracji, choć miejscami nieco łagodzi obsceniczność rosyjskiego oryginału.

W *Cukrowym Kremlu* istotną rolę odgrywają także ekspresywne formacje wywodzące się z leksyki obscenicznej. Sorokin wykorzystuje je nie tylko do obniżenia rejestru wypowiedzi, lecz także do rytmizowania narracji i konstruowania groteskowych

zestawień, w których cielesność łączy się z elementami kultury popularnej. Przykładem jest tutaj dwuczłonowa konstrukcja *хуяк-пиздык*⁹⁸:

И на радостях, не вынимая из жопы молотка, дотянулся я до проигрывателя, включил Тото Кутуньо, „Феличита”, врубил погромче и под музыку стал массировать себе простату. И вдруг — хуяк-пиздык... (Сахарный Кремль, s. 46)

Oba człony tej konstrukcji są oparte na rdzeniach obscenicznych i pełnią przede wszystkim funkcję ekspresywno-brzmieniową. *Хуяк* może sygnalizować gwałtowną czynność, uderzenie albo nagły zwrot sytuacji, natomiast rymujący się z nim element *пиздык* wzmacnia efekt nagłości i stanowi rytmiczną pointę wypowiedzi. Znaczenie całego połączenia nie daje się zatem sprowadzić do sumy znaczeń jego składników. Istotniejsze są jego właściwości dźwiękowe, tempo oraz funkcja sygnalizowania niespodziewanego zdarzenia. Sorokin wykorzystuje tu mechanizmy charakterystyczne dla potocznego języka rosyjskiego, jednocześnie przekształcając je w element indywidualnej organizacji stylistycznej tekstu.

W polskim przekładzie fragment ten przybiera następującą postać:

I z tej radości, nie wyjmując z dupy młotka, dobiegłem do magnetofonu, włączyłem Тото Котугно Felicita, podkręciłem głośność i przy muzyce zacząłem sobie masować prostatę. I nagle — chujak-piżdziak... (Cukrowy Kreml, s. 105)

Jak zauważamy, tłumaczka rekonstruuje dwuczłonową budowę, rym oraz obsceniczne podstawy słowotwórcze rosyjskiego wyrażenia, tworząc okazjonalną formację *chujak-piżdziak*. Nie jest to więc prosty przekład leksykalny, lecz próba odtworzenia mechanizmu językowego zastosowanego przez Sorokina. Polski

⁹⁸ Zestawienia *чирик-пиздык*, *хуяк-пиздык* funkcjonują od dawna w tekstach kultury popularnej, m.in. w piosenkach zespołu *Сектор Газа*, np. *Частушкин* (*Чирик, пиздык, хуяк, ку-ку!*):

„Как у нас на опушке

Соловей ебет кукушку.

Только слышно на суку:

„Чирик, пиздык, хуяк, ку-ку!”

Portal tekstowo.pl: https://www.tekstowo.pl/piosenka,sektor_gaza,chastushki.html (data dostępu: 15.09.2025).

Hasło: *чирик-пиздык*, w: *Словарь русского арго*: https://russian_argo.academic.ru/14753/чирик-пиздык (data dostępu: 10.11.2025).

odpowiednik zachowuje rytm i groteskową ekspresję oryginału, nie ma jednak takiego zakorzenienia w języku potocznym jak jego rosyjski pierwowzór. Dla polskiego odbiorcy brzmi przede wszystkim jak świadomie skonstruowany neologizm. Rozwiązanie to może zatem osłabiać spontaniczność wypowiedzi, jednakże pozwala ocenić jeden z podstawowych wyznaczników postmodernistycznej poetyki Sorokina – ostentacyjną grę z możliwościami słowotwórczymi języka.

Groteskowy charakter tej sceny nie wynika jednak wyłącznie z obecności wulgaryzmów. Sorokin łączy bowiem opis obscenicznej czynności z pogodnym przebojem włoskiej muzyki rozrywkowej, zestawiając elementy należące do całkowicie odmiennych porządków kulturowych i stylistycznych. Powstaje w ten sposób postmodernistyczny kolaż, w którym cielesność, język niskiego rejestru i sentymentalna popkultura wzajemnie się deformują.

W tym kontekście uwagę zwraca powiązanie utworu *Felicità* z Toto Cutugno, mimo że piosenka ta jest wykonywana przez duet Al Bano i Romina Power. Na podstawie analizy tekstu nie sposób rozstrzygnąć, czy połączenie nazwiska Cutugno z innym włoskim przebojem stanowi świadome przesunięcie czy pomyłkę. Z perspektywy interpretacyjnej odpowiada ono jednak charakterystycznej dla Sorokina praktyce swobodnego zestawiania rozpoznawalnych znaków kultury masowej. W polskim tekście nazwisko artysty zapisano dodatkowo jako *Cotugno* zamiast *Cutugno*, co można uznać za uchybienie redakcyjne.

Analizowany wcześniej w *Dniu oprycznika* leksem *жона* powraca również w *Cukrowym Kremlu*. Ponieważ jego właściwości semantyczne zostały już omówione, w tym miejscu skupię się przede wszystkim na funkcji pełnionej przez ten wulgaryzm w nowym kontekście oraz na sposobie jego tłumaczenia na język polski. W przeciwieństwie do wielu wcześniejszych przykładów nie pojawiają się tu autorskie neologizmy ani gry słowotwórcze. Ekspresja budowana jest przez dosłowność opisu oraz zestawienie fizjologii z absurdalną sytuacją fabularną:

— *Тетка дома была? — осторожно спросил Санек.*

— *Нет, на работе. Разделся, значит, догола для удобства, смазал ручку у молотка маргарином, наклонился, вставил себе в жопу молоток. Чувствую —*

все нормально. Ручка гладкая, совсем как палец, ну разве что холодная. Я так вот наклонился, за молоток рукой взял и стал себе этой ручкой массировать простату. Приноровился быстро. И так нормально, хорошо так, массирую, массирую, и радуюсь, что не надо переться через весь город, и теперь сам все могу делать, и поправлюсь, ссать буду нормально, и врач не нужен, буду дома сидеть, дянъиши смотреть. (Сахарный Кремль, s. 46)

W przytoczonym fragmencie *жона* zachowuje swoje podstawowe, anatomiczne znaczenie. Zastosowanie tego leksemu wpisuje się w charakterystyczną dla Sorokina strategię konsekwentnego obniżania rejestru wypowiedzi poprzez użycie leksyki obsceniczej w sytuacjach dotyczących cielesności i fizjologii. Groteska nie wynika tutaj z faktu użycia samego wulgaryzmu, lecz z zestawienia dosadnego języka z absurdalnym opisem „domowej terapii” prostaty przy użyciu młotka. Bohater relacjonuje swoje działania z całkowitą swobodą, traktując je jako przejaw praktycznej zaradności, co dodatkowo wzmacnia efekt komiczny.

W polskim przekładzie zastosowano ekwiwalent słownikowy *dupa*:

— *Ciotka była w domu?* — *ostrożnie zapytał Saniok.*

— *Nie, w robocie. Rozebrałem się, znaczy, do gołego, dla ułatwienia wysmarowałem rączkę młotka margaryną, nachyliłem się i wsadziłem sobie młotek do dupy. Czuję — wszystko w porządku. Rączka gładka, całkiem jak palec, no, tyle że zimna. I tak o się pochylilem, złapałem za młotek i zacząłem sobie tą rączką masować prostatę. Dopasowałem się szybko. I tak normalnie, tak dobrze, masuję, masuję i cieszę się, że nie trzeba dymać przez całe miasto i teraz sam wszystko mogę robić i wyzdrowieję, szczać będę normalnie i lekarz niepotrzebny, będę siedzieć sobie w domu, oglądać dian shi ji. (Cukrowy Kreml, s. 105)*

W tym przypadku tłumaczka zachowuje zarówno stopień nacechowania stylistycznego, jak i funkcję pragmatyczną oryginału. Polski leksem *dupa* odpowiada rosyjskiemu *жона* pod względem rejestru, dzięki czemu nie dochodzi do osłabienia groteskowego charakteru sceny. Ponadto podobnie jak w oryginale, wulgaryzm nie pełni tu wyłącznie funkcji ekspresywnej, lecz współtworzy sposób obrazowania świata

przedstawionego, w którym fizjologia zostaje ostentacyjnie pozbawiona wszelkiego tabu.

Nieco dalej w tym samym opowiadaniu wyraz *жона* pojawia się ponownie:

Парторг, оказывается, тетку пораньше отпустил, чтобы меня провести с ней вместе, она сказала, что Саша заболел. И стоят они в одежде, плятятся на меня. А я, голый, с молотком стальным в жопе под „Феличиту” стою и смотрю на них. (Сахарный Кремль, s. 46)

W przekładzie zastosowano bezpośredni ekwiwalent słownikowy:

Okazuje się, że sekretarz partyjny puścił ciotkę wcześniej, żeby mnie razem z nią odwiedzić, bo mu powiedziała, że Sasza zachorował. I stoją we dwoje w paltach, wlepiają we mnie gały. A ja goły, ze stalowym młotkiem w dupie przy Felicita stoję i patrzę na nich. (Cukrowy Kreml, s. 105)

Jak zauważamy, przekład wiernie odtwarza zarówno dosłowność opisu, jak i groteskowy efekt wynikający z absurdalnego zestawienia obscenicznej sytuacji z pogodnym włoskim przebojem. Zachowana zostaje więc zarówno wartość stylistyczna, jak i komiczno-groteskowy wydźwięk oryginału.

Władimir Sorokin nie rezygnuje z leksemu *жона* także w *Cukrowym Kremlu*, wykorzystując go wielokrotnie zarówno w znaczeniu dosłownym jako nazwę części ciała, jak i w różnorodnych użyciach metaforycznych. Na początek warto przywołać przykład zachowujący podstawowe znaczenie tego wulgaryzmu:

Я надысь к китайцам на Пречистенке в сяо шитан сунулся пошакалить, так меня тут же приметили да электричества в жопу напустили (Сахарный Кремль, s.20)

Ja onegdaj do Chińczyków na Preczistience w sanming shitan· wsunąłem się sępić, to zarutko mnie przyuważyli i elektryki do dupy wpuścili. (Cukrowy Kreml, s. 41)

W tym przypadku tłumaczka zachowała bezpośredni odpowiednik leksykalny *жона – дупа*, a całą konstrukcję przełożyła niemal dosłownie. Dzięki temu utrzymany został zarówno niski rejestr wypowiedzi, jak i jej obsceniczny charakter.

Na uwagę zasługuje jednak całe wyrażenie *электричества в жопу нанюстили*. Zarówno w języku rosyjskim, jak i w polskim nie funkcjonuje ono jako utrwalony frazeologizm ani jako rozpoznawalna jednostka idiomatyczna. Jest to raczej okazjonalna konstrukcja językowa, której ekspresja wynika z nieoczekiwanego zestawienia elementów znaczeniowych.

Z perspektywy przekładu dosłowne odtworzenie tej konstrukcji należy uznać za uzasadnione. Tłumaczka nie musiała poszukiwać kulturowego substytutu ani tworzyć nowego ekwiwalentu funkcjonalnego, ponieważ również w języku polskim podobna konstrukcja metaforyczna pozostaje zrozumiała. Zastosowanie kalki pozwala zachować zarówno absurdalność obrazu, jak i jego ekspresywny charakter bez naruszania naturalności wypowiedzi.

W kolejnym fragmencie uwagę zwraca sytuacja odwrotna niż w analizowanych wcześniej przykładach – w polskim przekładzie pojawia się wulgaryzm, którego nie ma w oryginale:

Кто-кто... дед Пухто! Опричники, ясное дело. (Сахарный Кремль, s. 17)

Kto, kto... Ten i ów, co ma w dupie rów! Oprycznicy, jasna sprawa. (Cukrowy Kreml, s. 35)

Rosyjskie wyrażenie *дед Пухто* jest żartobliwą, rymowaną odpowiedzią na pytanie *кто?* Funkcjonuje jako utrwalona formuła potoczna o charakterze humorystycznym i nie zawiera elementów obscenicznych. Jego zadaniem jest przede wszystkim uchylene odpowiedzi lub jej żartobliwe zbycie.

W polskim przekładzie tłumaczka rezygnuje z dosłownego odtworzenia tego zwrotu i tworzy nową, rymowaną konstrukcję: „Ten i ów, co ma w dupie rów!”. Jej autorska propozycja oparta jest, jak widzimy, na rymie i komizmie brzmieniowym – pozwala to odtworzyć humorystyczny efekt oryginału, jednak za pomocą innych

środków. Można tu zatem mówić o kreatywnej substytucji stylistycznej, w której zachowana zostaje funkcja wypowiedzi, natomiast zmienia się jej poziom ekspresji.

Kolejny przykład pochodzi z bajki ludowej zatytułowanej *Кочерга (Kociuba)*, którą śledczy odczytuje pojmanemu i oskarżonemu o „tworzenie wrażego dzieła”. Opowieść przedstawia historię Kociuby (pogrzebacza), bezskutecznie poszukującej zatrudnienia. Po serii nieudanych prób bohaterka trafia do funkcjonariusza służby bezpieczeństwa, który proponuje jej pracę polegającą na torturowaniu „wrogów narodu” – przypalaniu pięt, wypalaniu genitaliów oraz znakowaniu pośladków państwowym piętnem.

Stylizowana na ludową bajkę narracja zostaje w ten sposób zderzona z językiem przemocy państwowej, co stanowi jeden z charakterystycznych zabiegów postmodernistycznej poetyki Sorokina:

— *Будешь вместе со мной врагов народа пытать: пятки им жечь, мудя прижигать, на жопу государственное тавро ставить. Работа чистая, легкая и веселая.* (*Сахарный Кремль*, s. 28)

W przytoczonym fragmencie pojawiają się dwa wulgaryzmy – *жона* oraz *мудя*. Pierwszy z nich zachowuje podstawowe znaczenie anatomiczne i wskazuje miejsce, na którym ma zostać wypalone państwowe piętno. Drugi, omówiony wcześniej leksem *мудя*, pełni analogiczną funkcję, dopełniając naturalistyczny obraz tortur. Zestawienie obu wulgaryzmów z konwencją ludowej bajki tworzy silny kontrast stylistyczny: baśniowa narracja zostaje podporządkowana obrazowaniu opartemu na brutalności, cielesności i grotesce.

W polskim przekładzie czytamy:

— *Będiesz ze mną wrogów narodu torturować: pięty im przypalać, pyty przypiekać, na dupie państwowe piętno wypalać. Robota czysta, lekka i przyjemna. Pomyślała kociuba i zgodziła się. Od tamtego czasu pracuje w Tajnym Urzędzie.* (*Cukrowy Kreml*, s. 34)

Leksem *жона* został tu przełożony za pomocą bezpośredniego ekwiwalentu *dupa*, dzięki czemu zachowany został zarówno niski rejestr stylistyczny, jak i dosadność oryginału. Znacznie ciekawsze rozwiązanie dotyczy jednak rzeczownika *мудя*, oddanego jako *pyty*. Tłumaczka rezygnuje z bardziej oczywistych odpowiedników, takich jak *jaja* czy *jajca*, sięgając po jednostkę rzadziej używaną, lecz nadal funkcjonującą w polszczyźnie jako wulgarne określenie męskich genitaliów. Wybór ten wydaje się świadomy. *Pyty* należą do leksyki peryferyjnej, dzięki czemu przyciągają uwagę odbiorcy i współtworzą stylizację języka przedstawionego. Nie jest to zatem przypadkowy ekwiwalent słownikowy, lecz rozwiązanie podporządkowane funkcji stylistycznej przekładu. Tłumaczka zachowuje obsceniczną oryginalność, jednocześnie unikając najbardziej oczywistych odpowiedników, co dobrze wpisuje się w obserwowaną wcześniej tendencję do poszukiwania niekonwencjonalnych, lecz zakorzenionych w polszczyźnie środków ekspresji.

Wyraz *pyty* posiada również historyczne znaczenia poświadczone w dawnych źródłach leksykograficznych⁹⁹, jednak we współczesnej polszczyźnie funkcjonuje przede wszystkim jako potoczne i wulgarne określenie męskich genitaliów. To właśnie ten aktualny sens jest istotny z punktu widzenia analizy przekładu.

W kolejnym fragmencie *жона* pojawia się jako element stylizowanych pseudoprzysłów przypisywanych obozowym katom:

Матюха молчал. Он был опытный палач с шестилетним стажем и уже давно перестал повторять расхожие поговорки лагерных палачей, такие как „раньше ляжешь — раньше встанешь”, „жопу беречь — голову потерять”, „розга с жопой дружат, государству служат” или „розга здоровья вставит, фынишибин поправит”. (Сахарный Кремль, s. 41)

Jak zauważamy, leksem *жона* zachowuje tutaj swoje podstawowe znaczenie anatomiczne, jednak zostaje włączony do konstrukcji stylizowanych na powiedzenia ludowe. Metaforyczny charakter mają całe formuły, których sens wykracza poza dosłowne znaczenie poszczególnych wyrazów. Wyrażenie *жопу беречь — голову*

⁹⁹ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. V, Warszawa 1900–1927, s. 453.

номерять nie jest notowane w słownikach ani zbiorach paremiologicznych, tak więc można przypuszczać, że stanowi autorską stylizację Sorokina na przysłowie. Analogiczny charakter mają również pozostałe formuły naśladujące składnię, rytmikę i lapidarność rosyjskich przysłów, lecz podporządkowane groteskowemu obrazowi świata przedstawionego.

Zestawienie tradycyjnej formy paremiologicznej z leksyką obsceniczną prowadzi do charakterystycznego dla Sorokina efektu kontrastu. Autor wykorzystuje rozpoznawalny model językowy, aby stworzyć jego karykaturalny odpowiednik wpisujący przemoc i okrucieństwo w pozornie „mądrościowy” dyskurs obozowych katów.

W przekładzie czytamy:

Matiucha milczał. Był doświadczonym siepaczem z sześcioletnim stażem i już dawno przestał powtarzać zwyczajowe powiedzonka obozowych katów, takie jak „wcześniej się położysz, wcześniej się podniesiesz”, „chronisz dupę, tracisz głowę”, „różga dupę obsłuży, państwu tak służy”, albo „różga zdrowie poprawi, fynshibin naprawi”. (Cukrowy Kreml, s. 92)

Tłumaczka zachowuje podstawowe cechy tych konstrukcji, a więc ich rytmiczną organizację, lapidarność oraz stylizację na przysłowia. Wulgaryzm *dupa* stanowi naturalny odpowiednik rosyjskiego *жона*, dzięki czemu utrzymany zostaje niski rejestr stylistyczny i pewna dosadność oryginału. Również w polskiej wersji wykorzystane przysłowia nie sprawiają wrażenia autentycznych jednostek paremiologicznych, lecz celowo skonstruowanych formuł stylizowanych na ludowe mądrości. Pozwala to zachować groteskowy efekt wynikający z zestawienia konwencji przysłowia z językiem przemocy i obsceniczności.

Kolejny przykład użycia leksemu *жона* pochodzi z opowiadania *Петрушка* (*Pietruszka*):

*Петруша вызвал лифт, но тот не отозвался.
— Тьфу ты, жона-антилопа! — проскрипел Петруша свое обычное ругательство, вспомнив, что сейчас уже не пятница, а суббота, а по выходным*

ни один лифт в Москве-матушке работать не должен по приказу управы городской. (Сахарный Кремль, s. 48)

Bohater opowiadania – karzeł Pietruszka – bezskutecznie próbuje przywołać windę. Reagując na niepowodzenie, wypowiada charakterystyczne dla siebie przekleństwo *Тьфу ты, жопа-антилопа!* Konstrukcja ta ma postać rymowanego, ekspresywnego okrzyku, którego komizm opiera się przede wszystkim na grze brzmieniowej. Wyrażenie to nie należy do utrwalonych jednostek frazeologicznych języka rosyjskiego, jednak jego forma nawiązuje do rozpowszechnionego w rosyjskim języku potocznym modelu żartobliwych, rymowanych przekleństw i wykrzyknień.

W przekładzie na język polski tłumaczka zastosowała analogiczny zabieg:

Pietrusza zawołał windę, ale ta nie zareagowała.

— Tfu, ty, dupa kościotrupa! — wyskrzypiał Pietrusza swoje zwyczajowe przekleństwo, przypomniawszy sobie, że teraz już nie piątek, tylko sobota, a w dni wolne ani jedna winda w mateczce Moskwie działać nie powinna wedle zalecenia magistratu. (Cukrowy Kreml, s. 110)

Polski odpowiednik zachowuje tę samą zasadę konstrukcyjną – rym, rytm oraz humorystyczno-obsceniczny charakter wypowiedzi. Wyrażenie *dupa kościotrupa* nie funkcjonuje jako utrwalony frazeologizm, lecz jako żartobliwe, rymowane powiedzenie obecne w potocznej polszczyźnie i sporadycznie wykorzystywane w kulturze popularnej¹⁰⁰. Dzięki temu przekład brzmi naturalnie, nie sprawiając wrażenia sztucznie skonstruowanego neologizmu.

Co istotne, Sorokin konsekwentnie wykorzystuje tę formułę jako element idiolektu Pietruszki, który powraca w kolejnych scenach:

— Мо-ло-дец! — простучал Петруша кулаком по столу.

Недопитая рюмка опрокинулась.

— Фу ты, жопа-антилопа... освежить! (Сахарный Кремль, s. 50)

¹⁰⁰ Wyrażenie to pojawia się w memach internetowych oraz w jednym z odcinków serialu *Świat według kiepskich* jako okrzyk przy wznoszeniu toastu: Portal nonsa.pl: https://nonsa.pl/wiki/Cytaty:Ferdynand_Kiepski (data dostępu: 22.09.2025).

— Быстро! Давай!

С колпаком в руке робот поехал к Петруше.

— Быстрей, жопа-антилопа! Живо! (Сахарный Кремль, s. 52)

W polskim przekładzie tłumaczka również zachowuje konsekwencję:

— Da-jesz ra-dę! — wystukał Pietrusza pięścią na stole. Niedopity kieliszek przewrócił się.

— Oż ty, dupa kościotrupa... polewaj! (Cukrowy Kreml, s. 116)

Z czapką w ręce robot podjechał do Pietruszy.

— Szybciej, dupa kościotrupa! Żwawiej! (Cukrowy Kreml, s. 119)

Powtarzalność tej formuły sprawia, że staje się ona rozpoznawalnym elementem języka bohatera.

Z punktu widzenia przekładu szczególnie istotne jest zachowanie tej cechy idiolektu. Tłumaczka rezygnuje z poszukiwania różnych odpowiedników i konsekwentnie stosuje jedno rozwiązanie, dzięki czemu polski czytelnik odbiera przekleństwo jako charakterystyczny zwrot Pietruszki, podobnie jak odbiorca rosyjski.

Podobny mechanizm słowotwórczy pojawia się również w kolejnym przykładzie:

— У меня от этой нутеллы изжога, — усмехнулся „Иван”. — Как они сию гадость едят?

— С жопоебством не пропускают, — шумно выпустил дым оператор. (Сахарный Кремль, s. 81)

— Od tej nutelli mam zgagę — uśmiechnął się „Iwan”. — Jak oni mogą jeść takie świństwo?

— Z dupojebstwem nie przepuszczą. — Operator głośno wypuścił dym. (Cukrowy Kreml, s. 192)

W tym przypadku tłumaczka zachowała analogiczną budowę słowotwórczą obu leksemów. Wyrazy жопоебство i dupojebstwo wykazują znaczną zbieżność zarówno

pod względem budowy, jak i funkcji stylistycznej, dlatego przykład ten nie rodzi istotnych problemów translatorskich.

Następny przykład pokazuje, że leksem *жона* w prozie Sorokina staje się podstawą tworzenia nowych form słowotwórczych, których znaczenie nie zawsze pozwala na dobór bezpośredniego odpowiednika w języku polskim. W poprzednich przykładach tłumaczka bez większych trudności odtwarzała zarówno ekspresję, jak i funkcję analizowanych jednostek, jednak w tym przypadku formalne podobieństwo wyrazów rosyjskich i polskich okazuje się mylące:

На выступлении все прошло гладко, он скоморошил и плясал, как всегда лихо и легко, с „огоньком”, вертя „веретён-ко”, ходя „кочергой”, „уткой”, „метелицей”, „рябчиком”, „щукой”, „самоваром”, „ванькой-встанькой”, а уж когда проходился „американцем” с жоппным присядом, весь Внутренний Круг, собравшийся в Грановитой палате, одобрительно хлопал и свистел, а князь Борис Юрьевич Оболюев дважды кинул в Петрушу золотым. (Сахарный Кремль, s. 49)

Szczegółnej uwagi wymaga przymiotnik *жоппный*¹⁰¹ użyty w wyrażeniu *жоппный присяд*. Jest to derywat utworzony od rzeczownika *жона* należący do potocznej leksyki ekspresywnej. W zależności od kontekstu może odnosić się do tylnej części ciała lub pełnić funkcję wartościującą, wzmacniając potoczny i obsceniczny charakter wypowiedzi. W analizowanym fragmencie nie służy jednak do precyzyjnego opisu ruchu, lecz współtworzy groteskowy obraz błazeńskiego tańca Pietruszki. Poszczególne figury taneczne mają charakter świadomie przerysowany, dlatego również określenie *жоппный присяд* należy odczytywać przede wszystkim jako element tej estetyki.

W przekładzie fragment ten otrzymał następującą postać:

Na występie wszystko poszło гладко, блазнавал i таńczyл, jak zawsze gracko i lekko, z „biglem”, kręcąc się jak „wrzecionko”, udając „kociubę”, „kaczkę”, „śnieżycę”,

¹⁰¹ 1) Słowo *жоппный* posiada synonimy ‘Относящийся к задней части тела, нижней части туловища’, пр. У него появилась жоппная боль после тренировки. 2) ‘Неформальный, вульгарный’, ‘грубый’, ‘неприличный’, пр. ‘Это очень жоппный юмор, не стоит так шутить’ Hasło: *жоппный*, w: *academic.ru*: <https://argo.academic.ru/1667/жоппный> (data dostępu: 22.09.2025).

„jarzqbka”, „szczupaka”, „samowar”, „wańkę-wstańkę”, a już kiedy robił za „Amerykańca” z dupnym przysiadem, to cały Wewnętrzny Krąg zgromadzony w Sali Graniastej z aprobatą klaskał i gwizdał, a księżę Boris Jurjewicz Obołujew dwukrotnie rzucił w Pietruszkę złociakiem. (*Cukrowy Kreml*, s. 112–113)

Zastosowany przez tłumaczkę przymiotnik *dupny* zachowuje formalne podobieństwo do rosyjskiego *жопный*, jednak oba leksemy nie są w pełni równoważne semantycznie. W polszczyźnie wyraz *dupny*¹⁰² funkcjonuje przede wszystkim jako jednostka potoczna lub regionalna, najczęściej oznaczająca coś dużego, okazałego albo ocenianego negatywnie. Znaczenie odnoszące się bezpośrednio do części ciała jest znacznie słabiej utrwalone niż w przypadku rosyjskiego leksemu.

W konsekwencji wyrażenie *dupny przysiad* może być dla polskiego odbiorcy mniej jednoznaczne niż rosyjskie *жопный присяд*. Nie prowadzi ono wprawdzie do zasadniczej zmiany sensu całej sceny, lecz częściowo osłabia przejrzystość obrazowania, uruchamiając skojarzenia odmienne od tych, które wywołuje oryginał.

Przykład ten pokazuje pewne ograniczenia przekładu opartego na formalnym podobieństwie jednostek leksykalnych. Zbieżność budowy słowotwórczej nie gwarantuje bowiem tożsamości znaczeń ani identycznych konotacji kulturowych.

W kolejnym fragmencie można zaobserwować, że dobór pozornie bliskich odpowiedników leksykalnych prowadzi niekiedy do zmiany statusu stylistycznego i pragmatycznego jednostki w przekładzie:

А вообще, между нами, девочками, говоря, жопа ты мокрая. (*Сахарый Кремль*, s. 69)

Ежели второе, тогда ты жопа мокрая втройне. (*Сахарный Кремль*, s. 69)

Wyrażenie *жопа мокрая* nie jest notowane jako utrwalona jednostka frazeologiczna języka rosyjskiego. Zostało jednak utworzone zgodnie z produktywnym

¹⁰² Polskie słowniki podają następujące znaczenia wyrazu *dupny*: związany z wyrazami ‘dupa’, ‘odbyt’; oceniany przez mówiącego bardzo negatywnie; związany z ‘dupą’ jako ‘symbolem życia seksualnego jakiejś kobiety’; ‘bardzo dużych rozmiarów’ (w gwarze śląskiej): Hasło: *dupny*, w: *Wielki słownik języka polskiego*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/103263/dupny/> (data dostępu: 22.09.2025).

modelem potocznych określeń ekspresywnych, w których przymiotnik *мокрый* pełni funkcję wartościującą i wzmacnia pejoratywny charakter wypowiedzi. W wyniku tego powstaje groteskowa inwektywa charakterystyczna dla stylizacji językowej Sorokina.

W polskim przekładzie odnajdujemy następujący odpowiednik:

A tak w ogóle, między nami dziewczynkami mówiąc, jesteś dupa niemyta. (Cukrowy Kreml, s. 161)

Jeżeli to drugie, to dupa jesteś niemyta po trzykroć. (Cukrowy Kreml, s. 162)

Wyrażenie *dupa niemyta* różni się od oryginału przede wszystkim swoim statusem w systemie języka. Funkcjonuje ono w potocznej polszczyźnie jako rozpoznawalna inwektywa oparta na skojarzeniu z brakiem higieny oraz pogardliwą oceną adresata. Tym samym tłumaczka zastępuje okazjonalną konstrukcję rosyjską jednostką silniej zakorzenioną w polskim uzusie. Dochodzi tu więc do przesunięcia pragmatycznego. Rosyjski odbiorca ma do czynienia z ekspresywną konstrukcją wpisującą się w model potocznych przezwisk, natomiast polski czytelnik otrzymuje zwrot bardziej ustabilizowany i łatwiej rozpoznawalny jako obraźliwa inwektywa. Nie zmienia to zasadniczej funkcji wypowiedzi, jednak modyfikuje sposób jej odbioru, zwiększając stopień idiomatyczności przekładu.

Jednym z najbardziej nacechowanych wulgaryzmów rosyjskiego rejestru *мам* jest leksem *нузда* oznaczający żeński narząd płciowy. Wraz z licznymi derywatami, m.in. *нуздеу*, należy on do podstawowego zasobu rosyjskiej leksyki obscenicznej. W *Cukrowym Kremlu* pojawia się między innymi w następującym fragmencie:

— Пизда! — выкрикнул Петруша, злобно глядя на Риту. Рита подмигнула из-за веера. (Сахарный Кремль, s. 52)

— Pizda! — wykrzyczał Pietrusza, z wściekłością patrząc na Ritę. (Cukrowy Kreml, s. 119)

Na pierwszy rzut oka przekład wydaje się oczywisty, ponieważ zarówno rosyjskie *нузда*, jak i polskie *pizda* należą do najbardziej obraźliwych jednostek leksykalnych i w analizowanym kontekście pełnią tę samą funkcję ekspresywną. Dopiero bliższa analiza pokazuje, że formalna zgodność nie oznacza pełnej ekwiwalencji funkcjonalnej.

W języku rosyjskim *нузда*¹⁰³ funkcjonuje nie tylko jako nazwa anatomiczna czy inwektywa, lecz także jako jedna z centralnych jednostek rejestru *мам* stanowiąca podstawę licznych derywatów i połączeń frazeologicznych. Jest ona wykorzystywana w wielu funkcjach pragmatycznych – od obraźliwego określenia osoby po ekspresywny komentarz sytuacyjny. W polszczyźnie leksem *pizda*¹⁰⁴ również wykazuje znaczną produktywność słowotwórczą i szeroki zakres użycia, jednak jego miejsce w systemie wulgaryzmów oraz zakres funkcji pragmatycznych nie pokrywają się całkowicie z rosyjskim odpowiednikiem.

Z perspektywy przekładu zastosowany ekwiwalent należy uznać za trafny. Tłumaczka zachowuje stopień ekspresji wypowiedzi oraz jej agresywny charakter, dzięki czemu reakcja bohatera wywołuje u odbiorcy języka docelowego efekt zbliżony do tego, jaki osiąga oryginał. Jednocześnie przykład ten pokazuje, że nawet w przypadku pozornie oczywistych odpowiedników formalnych nie zawsze dochodzi do pełnej ekwiwalencji systemowej. Rosyjski odbiorca odczytuje bowiem leksem *нузда* w szerszej sieci skojarzeń językowych i kulturowych, której nie da się w pełni odtworzyć w przekładzie na język polski.

Kolejnym przykładem jest *нуздец*¹⁰⁵ utworzony od rzeczownika *нузда*.

— *Вон закат! Минутка еще — и нет его! И нуздец засранцам!* (Сахарный Кремль, s. 80)

Współczesne słowniki języka rosyjskiego przypisują temu leksemowi kilka podstawowych funkcji. Może oznaczać nieuchronny koniec, katastrofę, całkowitą

¹⁰³ Hasło: *нузда*, w: *Словарь русского языка*: <https://thesaurus.altervista.org/dict/ru/пизда> (data dostępu: 17.09.2025). Jest także podstawa rozbudowanej rodziny słowotwórczej (*нуздец, пиздануть, пиздеть*)

¹⁰⁴ Hasło: *pizda*, w: *Wielki słownik języka polskiego*:

<https://wsjp.pl/haslo/podglad/64864/pizda/5172157/mezczyzna> (data dostępu: 17.09.2025).

¹⁰⁵ Hasło: *нуздец*, w: *Викисловарь*: <https://ru.wiktionary.org/wiki/пиздец> (data dostępu: 17.09.2025).

porażkę lub sytuację bez wyjścia, a także pełnić rolę silnie ekspresywnego komentarza emocjonalnego. O jego znaczeniu decyduje przede wszystkim kontekst użycia, dlatego *нуздеу* należy do najbardziej wielofunkcyjnych jednostek rosyjskiego rejestru *mam*.

W analizowanym fragmencie wyraz ten zapowiada nieuchronną zgubę przeciwników („И пиздец засранцам!”), pełniąc funkcję brutalnej groźby i jednocześnie intensyfikując emocjonalny ton wypowiedzi.

W przekładzie Agnieszka Lubomira-Piotrowska proponuje rozwiązanie znacznie odbiegające od struktury oryginału:

— *I z zachodem! Z zachodem, wasza mać! — Reżyser zaciekle kręcił krótko ostrzyżoną głową, co chwila poprawiając okulary.*

— *O jaki zachód! Jeszcze chwilka by go nie było! I chuj w dupę wszystkim pizdrykom!*
(*Cukrowy Kreml*, s. 189)

Jak zauważamy, tłumaczka rezygnuje z poszukiwania jednowyrazowego odpowiednika wyrazu *нуздеу*, zastępując go rozbudowaną konstrukcją wulgarną. Zabieg ten prowadzi do istotnego przesunięcia na poziomie formalnym, jednak pozwala zachować wysoki stopień ekspresji oraz agresywny charakter wypowiedzi. Mamy tu do czynienia nie z ekwiwalencją leksykalną, lecz z próbą odtworzenia efektu pragmatycznego oryginału. Jednocześnie rozwiązanie to nie pozostaje bez konsekwencji. Rosyjskie *нуздеу* jest jednostką wyjątkowo elastyczną – może funkcjonować jako samodzielny komentarz, diagnoza sytuacji, groźba, ocena lub wykrzyknienie. Polski zwrot *chuj w dupę wszystkim pizdrykom* ma natomiast charakter znacznie bardziej sytuacyjny i nie wykazuje porównywalnej wielofunkcyjności. Można więc uznać, że tłumaczka rekompensuje brak pełnego odpowiednika poprzez zwiększenie ekspresji całej wypowiedzi, a jednocześnie rezygnuje z części właściwości pragmatycznych rosyjskiego leksemu.

Na uwagę zasługuje również dodany przez tłumaczkę rzeczownik *pizdryk*. Wyraz ten nie odpowiada żadnemu elementowi oryginału i pełni funkcję amplifikacyjną. Jest jednostką należącą do polszczyzny potocznej, używaną najczęściej jako lekceważące określenie osoby lub przedmiotu niewielkich rozmiarów. Rzeczownik ten nie funkcjonuje w słownikach ogólnych, jego obecność natomiast potwierdzają liczne

przykłady użycia w kulturze popularnej oraz komunikacji potocznej¹⁰⁶. Wprowadzenie go wzmacnia lokalny koloryt stylistyczny przekładu i zwiększa jego idiomatyczność, jednocześnie oddalając tekst od struktury oryginału.

Jak się wydaje, fragment ten stanowi przykład strategii, którą można określić jako kompensację ekspresji. Zamiast bowiem odtwarzać strukturę rosyjskiego wulgaryzmu, tłumaczka buduje nową konstrukcję o zbliżonej sile oddziaływania, lecz wyraźnie zakorzenioną w polskim systemie językowym.

Kolejnym wulgaryzmem pojawiającym się w *Cukrowym Kremlu* jest leksem *xyŭ*. W analizowanym materiale występuje on m.in. jako składnik wyrażenia *xyë moë*:

Санек, хуе мое, партия — дело серьезное, почитай там Ленина, Маркса.
(*Сахарный Кремль*, s. 45)

W tym kontekście *xyë moë* nie pełni funkcji samodzielnej inwektywy. Stanowi raczej potoczne, silnie nacechowane emocjonalnie wtrącenie, które przerywa tok wypowiedzi i wzmacnia jej ekspresję. Konstrukcja ta przypomina pod względem funkcji popularne rosyjskie wyrażenia typu *ë-moë*, jednak poprzez wykorzystanie leksemu *xyŭ* ma wyższy stopień wulgarności. Sorokin wykorzystuje ją jako element stylizacji języka mówionego charakterystycznego dla bohaterów reprezentujących niski rejestr komunikacji.

W polskim przekładzie fragment ten przyjął następującą postać:

W każdym razie — trafiłem pod skrzydła kierownictwa. I, mówi, przyszykuj się, Saniok, chuju muju, partia to sprawa poważna, poczytaj se Lenina, Marksa. (*Cukrowy Kreml*, s. 103)

Decyzja tłumaczki budzi tu pewne wątpliwości. Forma *chuju muju* zachowuje wprawdzie fonetyczne podobieństwo do rosyjskiego oryginału, jednak w polszczyźnie nie funkcjonuje jako utrwalona jednostka językowa. Co więcej, zastosowanie wołacza

¹⁰⁶ Pojawia się on m.in. w filmie *Konopielka* (1981), gdzie odnosi się do widelca, a także w serialu *Świat według Kiepskich*, w którym bohater Ferdynand Kiepski używa go jako określenia ogórków, przeciwstawiając *pizdryka ze sklepu domowemu dryblasowi*: Portal youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=7cK-tY-ge_U (data dostępu: 17.09.2025).

(*chuju*) sprawia, że wyrażenie może zostać odczytane jako bezpośredni zwrot do rozmówcy, podczas gdy w oryginale pełni ono przede wszystkim funkcję ekspresywnego wtrącenia. Najbliższym skojarzeniem dla polskiego odbiorcy może być potoczne powiedzenie *chuje muje, dzikie węże*¹⁰⁷.

Choć niektórzy autorzy wskazują na możliwe związki etymologiczne obu konstrukcji, ich współczesne funkcje komunikacyjne wyraźnie się różnią. Polski idiom służy najczęściej lekceważącemu określeniu bliżej nieokreślonych spraw lub przedmiotów i nie pełni funkcji przerywnika emocjonalnego. Z tego względu podobieństwo obu wyrażen ma przede wszystkim charakter formalny.

Fragmenty, które przytaczam poniżej, ukazują z kolei interesującą strategię językową Sorokina polegającą na zestawianiu niedokończonego wulgaryzmu z jego neutralnym odpowiednikiem.

Родители-то мои развелись, мать с новым мужем на север уехала, а с отцом у меня хуе... то есть плохие отношения были. Да. И Барыбин это тоже знал. (Сахарный Кремль, s. 45.)

Rodzice moi się rozwiedli, matka z nowym mężem wyjechała na północ, a z ojcem chuj... to znaczy w złych stosunkach byliśmy. (Cukrowy Kreml, s. 103)

И надоело мне чего-то, дорога длинная, на двух автобусах ехать, ждать их, в общем, остопиз... ну, надоело. (Сахарный Кремль, s. 46)

I znudziło mi się jakoś, droga długawa, jechać dwoma autobusami z przesiadką, czekać na przystankach, krótko mówiąc, ujeba... tego, znudziło mnie to. (Cukrowy Kreml. s. 104)

W obu przykładach bohater rozpoczyna wypowiedź od wulgaryzmu (*хуе...*, *остопиз...*), który zostaje natychmiast przerywany i zastąpiony neutralnym odpowiednikiem (*плохие отношения*, *надоело*). Zabieg ten stanowi charakterystyczny

¹⁰⁷ Hasło: *Chuje muje, dzikie węże*, w: Wikisłownik: https://pl.wiktionary.org/wiki/chuje_muje,_dzikie_węże (data dostępu: 21.09.2025).

element strategii stylistycznej Sorokina. Niedokończony wulgaryzm jest dla odbiorcy całkowicie czytelny, a jednocześnie zostaje formalnie wycofany z wypowiedzi. Paradoksalnie autocenzura nie osłabia jego ekspresji, lecz ją uwydatnia, ponieważ zmusza odbiorcę do samodzielnego dopowiedzenia brakującej formy.

W polskim przekładzie mechanizm ten został zachowany. W pierwszym przykładzie konstrukcja *chuj... to znaczy w złych stosunkach* wiernie odtwarza zarówno przerwanie wypowiedzi, jak i kontrast między rejestrem wulgarnym a neutralnym.

Więcej wątpliwości budzi drugi przykład. Rosyjskie *оцмонуз...* stanowi łatwo rozpoznawalny początek czasownika *оцмонуздеть*, którego znaczenie pozostaje w ścisłym związku z następującym po nim neutralnym czasownikiem *надоело*. Dzięki temu odbiorca bez trudu rekonstruuje niedokończoną formę i osiąga zamierzony efekt stylistyczny.

W przekładzie natomiast zastosowano konstrukcję *ujeba... tego, znudziło mnie to*. Choć zachowany został tu sam mechanizm przerywania wypowiedzi, związek semantyczny między niedokończonym wulgaryzmem a jego neutralnym rozwinięciem jest znacznie słabszy niż w oryginale. Polski odbiorca nie otrzymuje równie wyraźnej wskazówki pozwalającej zrekonstruować daną jednostkę leksykalną, przez co efekt stylistyczny ulega częściowemu osłabieniu.

Jak wynika z analizy przytoczonych przykładów, Sorokin wykorzystuje autocenzurę jako środek stylistyczny, a nie jako przejaw rzeczywistego łagodzenia wypowiedzi. Przerwanie wulgaryzmu nie eliminuje jego obecności – przeciwnie – eksponuje ją, zmuszając odbiorcę do aktywnego uzupełnienia brakującego elementu. Tłumacze udało się zachować sam mechanizm tej gry językowej, jednak w drugim przykładzie relacja semantyczna między formą niedokończoną a jej neutralnym odpowiednikiem nie została odtworzona z taką samą precyzją.

Ze wspomnianym wyrażeniem *нуёл на хуё* (pełna forma: *пошёл на хуё*) wiąże się istotna aluzja intertekstualna, której odczytanie wymaga znajomości rosyjskiego kontekstu kulturowego. W opowiadaniu *Кабак* (*Karczma*) pod koniec fabuły do tytułowej moskiewskiej gospody wchodzi jeden z bohaterów – Lewontij – zajadły, krępy, nieogolony, „wycieraczka” placowa. Pod tą postacią ukryty został Michail

Leontjew¹⁰⁸ – jeden z najbardziej rozpoznawalnych rosyjskich dziennikarzy telewizyjnych, od początku XXI wieku kojarzony z publicystyką jednoznacznie wspierającą politykę Kremla. Już w okresie publikacji *Cukrowego Kremla* (2008) był on postacią powszechnie znaną, dlatego intertekstualna aluzja zastosowana przez Sorokina była dla znacznej części czytelników łatwa do odczytania. Scena ta została przedstawiona następująco:

Но не ко всем добры завсегда таи кабака мамоновского. Вот распахивается дверь, входит злобно-приземистый, небритый, красноглазый затируха площадной Левонтий. Хрипит:

— Однако, здравствуйте!

— Однако, тиел на хуй! — в ответ доносится.

Скрипит зубами Левонтий, сверкает глазками красными, разворачивается, уходит. Не всех, ох, не всех привечают в „Счастливой Московии”! (Сахарный Кремль, s. 59)

Formuła *Однако, здравствуйте!* stanowi dla rosyjskiego odbiorcy łatwo rozpoznawalny sygnał intertekstualny, ponieważ właśnie od tych słów Leontjew rozpoczynał kolejne wydania autorskiego programu publicystycznego „Однако”. Sorokin wykorzystuje tę formułę jako środek identyfikacji bohatera, którego kreuje na literacką karykaturę znanego dziennikarza. Natychmiastowa odpowiedź stałych bywalców gospody – *Однако, тиёл на хуй!* – odwraca funkcję medialnego powitania i przekształca je w narzędzie satyrycznej kompromitacji danej postaci.

W polskim przekładzie fragment ten przybiera następującą postać:

¹⁰⁸ W 2014 roku szczególną popularność zyskały jego komentarze dotyczące rosyjskich działań wobec Ukrainy, m.in. o „ratowaniu świata przed ukraińskimi nazistami”, przywoływane także przez polskie media. Jednak już w czasie publikacji *Сахарного Кремля* (2008) Leontjew był rozpoznawalny jako publicysta popierający działania Kremla: M. Leontjew, *Putin to zbawca, a Rosja wyzwoliciel*, Portal Newsweek.pl: <https://www.newsweek.pl/swiat/wladimir-putin-michail-leontiew-konflikt-rosja-ukraina-krym-newsweekpl/5r627dk> (data dostępu: 24.09.2025); *Михаил Леонтьев о Грузии, 18.08.08*, Portal youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=_iga2iXec_c (data dostępu: 24.09.2025); *Михаил Леонтьев: „Это была война не с грузинами”*, Portal topwar.ru: <https://topwar.ru/17596-mihail-leontev-eto-byla-voyna-ne-s-gruzinami.html> (data dostępu: 24.09.2025).

Nie wobec wszystkich są życzliwi stali bywalcy knajpy Mamony.

Otwierają się drzwi na oścież, wchodzi zajadły, krępy, nieogolony, czerwonooki „wycieraczka” placowa Lewontij. Chrypi:

— Jednak, dzień dobry!

— Jednak, spierdalaj! — donosi się w odpowiedzi.

Lewontij zgrzyta zębami, błyska czerwonymi oczkami, odwraca się, wychodzi. Nie wszystkich, o, nie wszystkich witają z otwartymi ramionami w Szczęśliwej Moskwie! (Cukrowy Kreml, s. 138)

Przekład zachowuje strukturę dialogu oraz ekspresję repliki *Однако, нуёл на хуё!*, jednak jej funkcja intertekstualna ulega niewątpliwie osłabieniu. Polski odbiorca nie ma podstaw, aby samodzielnie rozpoznać związek pomiędzy formułą *Jednak, dzień dobry!* a programem telewizyjnym Leontjewa. W celu zrekompensowania tej utraty tłumaczka wprowadza przypis objaśniający:

Chodzi o Michaiła Leontjewa, znanego dziennikarza, od lat prowadzącego program „Odnako” [Jednak]. Każdy program zaczyna od słów „Jednak, dzień dobry” (przyp. tłum.). (*Cukrowy Kreml*, s. 138)

Przypis pełni funkcję kompensacji paratekstowej. Pozwala zachować informację o odniesieniu kulturowym, a jednocześnie zmienia sposób jego odbioru. W oryginale identyfikacja bohatera następuje natychmiast, dzięki rozpoznaniu charakterystycznej formuły otwierającej program telewizyjny. W przekładzie proces ten zostaje przeniesiony z poziomu tekstu głównego do paratekstu, a odbiorca otrzymuje gotowe objaśnienie zamiast możliwości samodzielnego odczytania aluzji. Jest to typowy przykład strategii translatorskiej stosowanej w sytuacji, gdy efekt intertekstualny nie może zostać odtworzony w sposób naturalny w języku docelowym.

Analiza powieści *Cukrowy Kreml* zwraca uwagę na bogactwo słownictwa odnoszącego się do sfery seksualności i cielesności. Przykładem jest tutaj opowiadanie *Дом мерззости*¹⁰⁹ przełożone na język polski jako *Dom rozpusty*. Należy zauważyć,

¹⁰⁹ Wyrażenie *дом мерзости* ma w języku rosyjskim charakter urzędowo-eufemistyczny i stanowi przykład kalki semantycznej zapożyczonej z języków zachodnioeuropejskich. Termin ten pojawił się w rosyjskim dyskursie administracyjnym w drugiej połowie XIX wieku, kiedy wprowadzano do Imperium Rosyjskiego zachodni model

że rosyjski tytuł oznacza dosłownie „dom tolerancji” i odpowiada polskiemu określeniu *dom publiczny*. Wybór tytułu *Dom rozpusty*¹¹⁰ przesuwą zatem akcent z neutralnego określenia instytucji na jej ocenę moralną.

Opowiadanie przedstawia wizytę jednego z opryczników w domu publicznym. Narracja obfituje w określenia części ciała, w tym genitaliów oraz w przezwiska prostytutek tworzone z wykorzystaniem rymów, zdrobnień i leksyki potocznej. W zestawieniu z groteskowym wizerunkiem bohaterów zabiegi te współtworzą charakterystyczną dla Sorokina estetykę łączącą komizm z obscenicznością. Jednym z przykładów tego zjawiska jest następujący fragment:

Идет по кругу девичьему главнокомандующая:

— Анфиску-пиписку, Танечку-забоданечку, Леночку-пеночку, Полинку-малинку да Галин-курванинку знаешь уж ты, благодетель. (Сахарный Кремль, s. 91)

reglamentacji prostytutki, wzorowany przede wszystkim na rozwiązaniach francuskich (*maison de tolérance*) i niemieckich (*Toleranzhaus*). Jednym z najważniejszych literackich świadectw funkcjonowania tego eufemizmu jest *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja (1899), w którym termin ten wielokrotnie pojawia się w opisach domów publicznych nadzorowanych przez policję oraz obowiązkowych badań lekarskich kobiet. U Tołstoja *дом терпимости* pełni rolę nazwy oficjalnej, a jednocześnie służy jako środek ironicznej demaskacji społecznej hipokryzji – semantyka „tolerancji” zostaje skontrastowana z brutalną rzeczywistością instytucjonalnego wyzysku. W tym świetle Sorokin, sięgając po tę właśnie nazwę, nie tylko odwołuje się do utrwalonego eufemizmu, lecz także aktywuje jego historyczne konotacje: językową sztuczność, ideologiczną funkcję ukrywania przemocy oraz napięcie między oficjalnością a obscenicznością.

¹¹⁰ W polszczyźnie wyrażenie *dom publiczny* jest eufemizmem o ugruntowanej tradycji, o zbliżonym do oryginału rejestrze stylistycznym i zbieżnych konotacjach instytucjonalnych. Określenie to, podobnie jak rosyjski pierwowzór, wywodzi się z języka administracyjnego, było obecne w przepisach policyjnych i medycznych od XIX wieku i nie niesie ze sobą nacechowania moralizującego. Inne polskie nazwy, takie jak *dom rozpusty*, *przybytek rozkoszy* czy *burdel*, różnią się stopniem stylistycznej „przymuszoności”: od archaiczno-publicystycznych po jawnie potoczne i wulgarne. Na tym tle *dom publiczny* jest odpowiednikiem najbardziej neutralnym, w największym stopniu odpowiadającym urzędowemu charakterowi rosyjskiego eufemizmu. Tym bardziej zwraca uwagę decyzja polskiej tłumaczki *Cukrowego Kremla*, która jako ekwiwalent *дом терпимости* wybrała tytuł *Dom rozpusty*. Wybór ten nie jest kalką ani odpowiednikiem słownikowym, lecz stanowi przesunięcie interpretacyjne, nadające tekstowi wyraźniejsze nacechowanie moralno-publicystyczne. O ile *дом терпимости* operuje eufemizmem maskującym brutalną rzeczywistość instytucjonalnego seksworkingu, o tyle *dom rozpusty* odsłania wprost aspekt seksualny i wprowadza element oceny. Tłumaczenie to można uznać za świadomą strategię, wpisaną w ogólny ton polskiego przekładu, który w kilku miejscach wzmacnia obsceniczność lub ekspresję właściwą pseudonimom, żartom słownym czy inwektywom Sorokina. W efekcie tytuł polski przesuwą wyrażenie z poziomu urzędowego eufemizmu ku emocjonalnie podbarwionemu określeniu, co koresponduje z groteskową, hiperboliczną poetyką prozy Sorokina, ale zarazem nadaje tekstowi nieco inne ramy interpretacyjne niż te obecne w rosyjskim oryginale.

Rusza wzdłuż kręgu dziewcząt głównodowodząca.

— *Anfisię-piszę, Tanieczkę-wydymeczkę, Lonieczkę-pianeczkę, Polinkę-malinkę i Galinkę-rypinkę znasz już, nasz dobrodzieju.* (*Cukrowy Kreml*, s. 216)

Pierwszy przydomek – *Анфиска-нуниска* – łączy deminutywną formę imienia *Анфиса*¹¹¹ z potocznym, dziecięcym określeniem narządów płciowych (*нуниска*). Efekt komiczny powstaje dzięki kontrastowi między czułą formą imienia a infantyлизującym określeniem genitaliów.

Polska tłumaczka proponuje odpowiednik *Anfisia-pisia*. Rozwiązanie to zachowuje rym, rytm oraz infantyлизujący charakter oryginału. Jednocześnie jednak obserwujemy tutaj częściowe przesunięcie znaczeniowe. W polszczyźnie wyraz *pisia* jest kojarzony przede wszystkim z żeńskimi narządami płciowymi, podczas gdy rosyjskie *нуниска* może odnosić się zarówno do dziewczynek, jak i chłopców. Z perspektywy funkcjonalnej przekład pozostaje jednak trafny, ponieważ najważniejszą rolę odgrywa tu nie precyzja anatomiczna, lecz kontrast między zdrobniałą formą a sytuacją domu publicznego.

Drugim przykładem jest zestawienie *Танечка-забоданечка*. Neologizm *забоданечка* został utworzony od czasownika *забодать* („ubóść rogami”) i ma charakter żartobliwej, absurdałnej gry słownej. Nie zawiera bezpośredniej obsceniczności, ale wpisuje się w groteskową poetykę Sorokina opartą na deformacji języka i rymowaniu przezwisk.

W przekładzie pojawia się forma *Tanieczka-wydymeczka*. W przeciwieństwie do oryginału neologizm ten opiera się na czasowniku *выдymać*¹¹², który w polszczyźnie jest jednoznacznie wulgarny. Czasownik ten może funkcjonować również w znaczeniu przenośnym (‘oszukać’, ‘wykorzystać’), jednak w analizowanym kontekście pierwszoplanowe pozostaje jego znaczenie seksualne. Oznacza to, że tłumaczka wzmacnia ekspresję tekstu – zamiast aluzyjnej gry słownej obecnej w oryginale

¹¹¹ Źródła podają, że imię to najprawdopodobniej trafiło na Ruś z Bizancjum wraz z chrystianizacją: В.А. Никонов, *Ищем имя*, Москва 1988, s. 66.

¹¹² Hasło: *выдymać*, w: *Wielki słownik języka polskiego*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/36857/wydymac/4341162/kobieta>, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/36857/wydymac/4341163/klientow> (data dostępu: 22.09.2025).

wprowadza derywat wyraźniej odwołujący się do sfery seksualnej. Jest to przykład kompensacji stylistycznej prowadzącej do intensyfikacji wulgarności przekładu.

Kolejnym interesującym przykładem jest zestawienie *Галин-курванинка*, stanowiące połączenie imienia *Галина* z neologizmem *курванинка* utworzonym od leksemu *курва*. W przeciwieństwie do rosyjskiego wulgaryzmu *блядь* należącego do podstawowego zasobu rosyjskiego matu, wyraz *курва* ma charakter zapożyczenia i zajmuje w rosyjskim systemie leksyki obscenicznej pozycję peryferyjną. Występuje bowiem znacznie rzadziej, a jego ekspresja jest w większym stopniu uzależniona od kontekstu. W analizowanym fragmencie neologizm *курванинка* pełni przede wszystkim funkcję żartobliwego, erotycznie nacechowanego przezwiska, które wpisuje się w groteskową konwencję rymowanych pseudonimów prostytutek.

W polskim przekładzie pojawia się forma *Galinka-rypinka*. Została ona utworzona od czasownika *рыпач*¹¹³ funkcjonującego w polszczyźnie potocznej i wulgarnej w kilku znaczeniach, m.in. „mocno uderzać”, „wykonywać ciężką pracę”, a także „odbywać stosunek seksualny”. W analizowanym kontekście aktualizuje się oczywiście ostatnie z wymienionych znaczeń. W przeciwieństwie do rosyjskiego oryginału, w którym nacechowanie seksualne pozostaje częściowo aluzyjne, polski neologizm znacznie wyraźniej eksponuje odniesienie do aktu seksualnego. Tłumaczka zachowuje rym, rytm oraz komiczny charakter przezwiska, a jednocześnie intensyfikuje jego obsceniczność. Jest to kolejny przykład obserwowanej w przekładzie strategii wzmacniania ekspresji poprzez zastępowanie bardziej aluzyjnych konstrukcji jednostkami o silniejszym nacechowaniu wulgarnym.

Kolejny fragment stanowi kontynuację prezentacji kobiet pracujących w domu publicznym przez jego „głównodowodzącą”:

— *А вот Ирочка-кошечка, вот Наташенька-лисичка, а вот еще одна Ирочка-сочная дырочка — новенькая, саратовская, кровь с молоком. (Сахарный Кремль, s. 91)*

¹¹³ Hasło: *рыпач*: *Słownik języka polskiego PWN*: https://sjp.pwn.pl/slowniki/rypa%C4%87.html#google_vignette (data dostępu: 17.06.2024).

— *A to Ireczka-koteczka, a to Nataszczka-myszeczka, a to jeszcze jedna Ireczka-soczysta szpareczka — świeżynka, saratowska, krew z mlekiem.* (*Cukrowy Kreml*, s. 217)

Pseudonimy zastosowane przez Sorokina opierają się na zestawieniu form deminutywnych imion z nazwami zwierząt lub określeniami o charakterze erotycznym. Formy takie jak *кошечка* i *лисичка* należą do potocznego repertuaru metafor odnoszących się do kobiecości i atrakcyjności seksualnej. Ich funkcją nie jest dosłowny opis bohaterek, lecz budowanie groteskowego obrazu świata przedstawionego, w którym kobiety zostają sprowadzone do zestawu stereotypowych, erotyzujących cech.

Szczególnie interesująca jest decyzja tłumaczki dotycząca zestawienia *Наташенька-лисичка*. Zamiast dosłownego odpowiednika ('lisiczka') pojawia się forma *Nataszczka-myszeczka*. Oznacza to zmianę obrazu metaforycznego przy zachowaniu funkcji stylistycznej pseudonimu. W polszczyźnie wyraz *myszka* może bowiem funkcjonować jako żartobliwe lub eufemistyczne określenie kobiecych narządów płciowych, dzięki czemu tłumaczenie wyraźniej eksponuje erotyczny charakter przezwiska. Jak więc zauważamy, tłumaczka rezygnuje z dosłownego odwzorowania metafory zwierzęcej na rzecz rozwiązania lepiej zakorzenionego w polskim kodzie kulturowym i skuteczniej realizującego funkcję pragmatyczną oryginału.

Najbardziej jednoznacznym przykładem erotyzacji jest pseudonim *Ирочка-сочная дырочка*. W języku rosyjskim *дырочка* ('dziureczka') należy do potocznych, eufemistycznych określeń kobiecych narządów płciowych. Formalnie ma postać zdrobnienia, jednak w odpowiednim kontekście zachowuje wyraźne nacechowanie seksualne. Dodatkowo przymiotnik *сочная* ('soczysta') wzmacnia zmysłowy i uprzedmiotawiający charakter całego zestawienia.

W przekładzie pojawia się forma *Ireczka-soczysta szpareczka*. Zdrobnienie *szpareczka*, utworzone od rzeczownika *szpara*, również może funkcjonować w polszczyźnie jako potoczne określenie kobiecych narządów płciowych. Tłumaczka zachowuje więc zarówno rymowaną strukturę pseudonimu, jak i jego erotyczne

nacechowanie. Podobnie jak w kilku wcześniej analizowanych przykładach, polska wersja nieco wyraźniej eksponuje dosłowność seksualną, jednak funkcjonalnie jest bliska rozwiązaniu zastosowanemu przez Sorokina.

Następnie pojawia się bardziej szczegółowy opis jednej z kobiet pracujących w domu publicznym:

*Подводит Ирочку саратовскую, задирает ей сарафан. Белотела молодница, дородна, пухлява, большеглаза, толстощека. Поворачивает ее управительница:
— Дивись, милый наш, каково оно у Ирочки. Сдоба пшеничная, а не пона!
Широка и бела Ирина пона. Раздвигает хозяйка ягодицы белые:
— Загляни-ка сюда, милый. Видишь сочничек? (Сахарный Кремль, s. 92)*

*Podprowadza Ireczkę saratowską, zadiera jej saraфан. Młódka ma białe ciało, jest dородna, pulchnawa, wielkooka, pucółowata. Zawiadująca obraca ją.
— Podziwiał, kochany nasz, jaką pupcię ma nasza Ireczka. Bułka maślana, a nie pupa!
Rozłożysta i biała jest pupa Irinki. Rozsuwa gospodyni pośladki białe.
— Zajrzyj no tutaj, kochany. Widzisz wilgotny kołaczek dziewiczy? (Cukrowy Kreml, s. 217)*

W przytoczonym fragmencie uwagę zwraca forma *дивись* użyta w funkcji trybu rozkazującego. Wywodzi się ona od czasownika *дивиться*¹¹⁴, który we współczesnym języku rosyjskim ma charakter potoczny lub regionalny i oznacza ‘dziwić się’, ‘podziwiać’ a w niektórych użyciach także ‘patrzeć’. W analizowanym kontekście odpowiada polskim formom *popatrz* lub *spójrz*. Zastosowanie tego leksemu wzmacnia stylizację języka wypowiedzi na mowę ludową.

Znacznie ciekawszym elementem jest jednak rzeczownik *ononue*. Wyraz ten nie został odnotowany w dostępnych słownikach i korpusach języka rosyjskiego, dlatego można go uznać za autorski twór Sorokina. Jego budowa sugeruje związek z rzeczownikiem *nona* (‘pupa’), natomiast nagromadzenie podobnych głosek nadaje mu dodatkowy efekt komiczny. Neologizm ten pełni przede wszystkim funkcję

¹¹⁴ Portal kartaslov.ru: <https://kartaslov.ru/значение-слова/дивиться> (data dostępu: 22.09.2025).

ekspresywną – hiperbolizuje cielesność bohaterki i wpisuje się w charakterystyczną dla Sorokina groteskową estetykę deformacji ludzkiego ciała.

W przekładzie pojawia się rzeczownik *pupcia*, który dobrze oddaje potoczny rejestr wypowiedzi, jednak nie odtwarza efektu słotwórczej oryginalności obecnego w tekście rosyjskim. W rezultacie polski odbiorca otrzymuje jednostkę leksykalną znaną i oswojoną, podczas gdy czytelnik oryginału styka się z wyraźnie eksperymentalnym tworem językowym.

Na uwagę zasługuje również zdrobnienie *сочничек* utworzone od rzeczownika *сочник*, oznaczającego tradycyjny rosyjski wypiek z kruchego lub półkruchego ciasta z nadzieniem twarogowym. Sorokin wykorzystuje nazwę produktu spożywczego jako metaforę kobiecych narządów płciowych, łącząc dwie odległe sfery znaczeniowe – kulinarną i erotyczną. Sama forma *сочничек* nie jest poświadczona w dostępnych źródłach leksykograficznych, co pozwala przypuszczać, że również tutaj autor świadomie posługuje się okazjonalnym tworem słotwórczym.

W przekładzie zastosowano odpowiednik *kołaczek*. Jest to wyraz należący do ogólnej leksyki języka polskiego oznaczający tradycyjny wypiek. W kontekście opisu kobiecego ciała również nabiera znaczenia metaforycznego, dzięki czemu tłumaczenie zachowuje podstawową funkcję stylistyczną oryginału. Nie odtwarza jednak jednego z istotnych elementów poetyki Sorokina – eksperymentalnego charakteru jego derywacji. W przeciwieństwie do rosyjskiego *сочничек*, polski *kołaczek* nie sprawia wrażenia nowo utworzonej jednostki leksykalnej, lecz odwołuje się do słowa dobrze zakorzonego w systemie języka.

W kolejnym fragmencie pojawiają się opisy anatomiczne męskich części ciała:

Видит — замечает гусар-девица, что наливается кровью хобот уда его, шевелится в портах шелковых, восстает рогом. (Сахарный Кремль, s. 92)

Widzi huzar-dziewica, że podchodzi krwią trąba jego przyrodzenia, porusza się w portkach jedwabnych, powstaje jak róg. (Cukrowy Kreml, s. 217)

W analizowanym fragmencie Sorokin posługuje się szeregiem metaforycznych określeń męskich genitaliów, co wpisuje się w groteskową stylistykę opowiadania.

Szczególną uwagę zwraca zestawienie *хобом уда езо*. Rzeczownik *хобом* ('trąba') oznacza przede wszystkim narząd słońca. W funkcji metaforycznego określenia męskiego członka podkreśla jego rozmiary oraz nadaje opisowi wyrażnie animalistyczny charakter. Jest to przykład typowej dla Sorokina hiperbolizacji cielesności, która prowadzi do groteskowego przerysowania obrazu ludzkiego ciała.

Drugim elementem tego zestawienia jest rzeczownik *уд*. We współczesnym języku rosyjskim ma on charakter archaiczny i występuje przede wszystkim w tekstach dawnych, religijnych lub stylizowanych. Historycznie oznaczał część ciała¹¹⁵, jednak w wielu kontekstach literackich funkcjonował również jako eufemistyczne określenie męskiego narządu płciowego. Sorokin sięga po ten archaizm, zestawiając go z potoczną metaforą *хобом*, dzięki czemu uzyskuje charakterystyczny kontrast między rejestrem wysokim a dosadną cielesnością opisu.

W przekładzie Agnieszka Lubomira-Piotrowska zastępuje archaiczny leksem *уд* neutralnym rzeczownikiem *природzenie*. Rozwiązanie to pozwala zachować podstawowe znaczenie fragmentu, prowadzi jednak do częściowej neutralizacji efektu stylistycznego. Polski odbiorca nie dostrzega już archaizującego charakteru oryginału ani kontrastu pomiędzy podniosłym określeniem *уд* a groteskową metaforą *хобом*.

W następnym fragmencie Sorokin przechodzi do opisu anatomicznych „ulepszeń” narządu Ochłopa, tworząc jedną z najbardziej groteskowych scen w całym opowiadaniu:

— *Ладно, разберемся. Ну, что, новенькая, веди меня!*

Хоть и новенькая Ирочка-сочная дырочка, а понимает, что значит — веди. Растегивает ширинку на портах опричника, выпускает зверя его наружу. Могуч зверь промежный у Охлопа! Обновлен искусными мастерами китайской медицины, удлинен, упрочен, с четырьмя хрящевыми вставками, с вострием из гиперволокна, с рельефными окатышами, с мясной волною, с татуировкой подвижной: табун диких лошадей по уду опричному проносится! Берет Ирочка Охлопа за уд, тянет в опочивальню. (Сахарный Кремль, s.92)

¹¹⁵ Толковый словарь русского языка, ред. Д.Н. Ушаков: <https://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/20/us488807.htm?cmd=0&istext=1> (data dostępu: 24.09.2025).

— Dobra, damy radę. No co, świeżynko, prowadź mnie! Chociaż Ireczka-soczysta szpareczka jest tu nowa, rozumie, co znaczy „prowadź”. Rozpina rozporek na portkach oprycznika, wypuszcza jego zwierza na powietrze. Potężny jest zwierz krocza Ochłopa! Odnowiony przez biegłych mistrzów chińskiej medycyny, przedłużony, wzmocniony, z czterema chrząstkowymi wstawkami, z ostrą główką z hiperwłókna, z reliefowymi otokami, z mięsistą fałdą, z ruchomym tatuażem: tabun dzikich koni po pycie oprycznej galopuje! Bierze Ireczka Ochłopa za kuchę, ciągnie do łożnicy. (Cukrowy Kreml, s. 218)

Początkowa część opisu została przetłumaczona w sposób bliski oryginałowi. Różnice pojawiają się dopiero w partii przedstawiającej anatomiczne „udoskonaleń” ciała Ochłopa. Konstrukcja *с острым из гиперволокна* oznacza dosłownie ‘z ostrzem z hiperwłókna’. W przekładzie została zastąpiona wyrażeniem *z ostrą główką z hiperwłókna*, co przesuwając akcent z techniczno-mechanicznego elementu konstrukcji na opis anatomiczny. Zmiana ta nie narusza ogólnego sensu fragmentu, jednak częściowo osłabia charakterystyczne dla Sorokina połączenie biologii z językiem technologii, które stanowi jeden z wyróżników jego groteskowej poetyki.

W dalszej części opisu ponownie pojawia się omówiony wcześniej archaiczny rzeczownik *yd*: *табун диких лошадей по yду опричному проносятся*. Tym razem tłumaczka rezygnuje z wcześniejszego odpowiednika *przyrodzenie*, wybierając potoczny leksem *pyta*. Wyraz ten funkcjonuje w polszczyźnie jako kolokwialne określenie męskiego narządu płciowego, choć historycznie posiadał on również inne znaczenia, odnoszące się m.in. do narzędzi służących do bicia¹¹⁶. W analizowanym kontekście aktualizuje się wyłącznie znaczenie erotyczne.

Dobór tego ekwiwalentu dobrze wpisuje się w niski rejestr stylistyczny sceny i pozwala zachować jej ekspresywny charakter.

Jeszcze bardziej interesujące rozwiązanie pojawia się w kolejnym zdaniu – *Берем Ирочка Охлона за yд*. W przekładzie rzeczownik *yд* został oddany jako *kucha* – *Bierze Ireczka Ochłopa za kuchę*. Tłumaczka po raz kolejny rezygnuje z powtórzenia wcześniejszego odpowiednika, sięgając po inny leksem należący do potocznego rejestru

¹¹⁶ Hasło: *pyta*, w: Portal Słownik języka polskiego: *sjp*: <https://sjp.pl/pyta> (data dostępu: 24.09.2025).

polszczyzny. *Kucha* funkcjonuje jako regionalne lub środowiskowe określenie męskiego narządu płciowego i charakteryzuje się wyraźnym nacechowaniem kolokwialnym. Dzięki temu przekład zachowuje niski rejestr stylistyczny wypowiedzi, a przy tym pozwala uniknąć monotonii leksykalnej.

Analizowany fragment pokazuje też pewien element strategii translatorskiej Agnieszki Lubomiry-Piotrowskiej. Jeden rosyjski leksem (*yd*) nie otrzymuje w przekładzie jednego stałego odpowiednika, lecz jest oddawany za pomocą różnych polskich jednostek leksykalnych (*przyrodzenie, pyta, kucha*), dobieranych w zależności od kontekstu stylistycznego i funkcji pełnionej w tekście. Jak się wydaje, taka strategia zwiększa naturalność polskiej narracji oraz pozwala zróżnicować ekspresję poszczególnych fragmentów. Jednocześnie jednak zaciera konsekwencję leksykalną obecną w oryginale.

Ten sam leksem pojawia się również w dalszej części opowiadania:

Ведет пухлявая опричника за уд. (Сахарный Кремль, s. 92)

Пrowadзи pulchnawa oprycznika за pyтę. (Cukrowy Kreml, s. 219)

А Ирочка-сочная дырочка держит в руках уд опричный, смотрит да улыбается. (Сахарный Кремль, s. 93)

А Ireczka-soczysta szpareczka trzyma w rękach pyтę opryczną, patrzy i uśmiecha się. (Cukrowy Kreml, s. 220)

Дрожит телом Ирочка, трепещет грудью, уд Охлопа не могущая отпустить. (Сахарный Кремль, s. 93)

Drży na całym ciele Ireczka, potrząsa piersiami, pyты Ochłopa nie mogąc wypuścić. (Cukrowy Kreml, s. 220)

W przytoczonych fragmentach tłumaczka konsekwentnie oddaje rosyjski rzeczownik *yd* za pomocą ekwiwalentu *pyta*. Takie rozwiązanie pozwala zachować niski

rejestr stylistyczny wypowiedzi, choć jednocześnie eliminuje archaizujący charakter oryginalnego leksemu.

Inną decyzję translatorską obserwujemy jednak w kolejnym fragmencie:

Садится Охлоп в кресло с чашей, с удом торчащим. (Сахарный Кремль, s. 93)

Siada Ochłop w fotelu z czaszą, z chwostem sterczącym. (Cukrowy Kreml, s. 220)

W oryginale konstrukcja *с чашей, с удом торчащим* opiera się na paralelizmie składniowym oraz konsekwentnym powtórzeniu rzeczownika *уд*. Powracający archaizm staje się jednym z elementów organizujących rytm wypowiedzi i współtworzy charakterystyczną dla Sorokina rozbieżność między podniosłą stylizacją językową a dosadnością przedstawianej cielesności.

W przekładzie tłumacza rezygnuje z wcześniejszego odpowiednika *pyta*, zastępując go rzeczownikiem *chwost*. W polszczyźnie wyraz ten oznacza przede wszystkim ozdobny pęk nici lub sznurków i nie funkcjonuje jako utrwalone metaforyczne określenie męskiego narządu płciowego. Dopiero kontekst pozwala odczytać jego znaczenie. Zastosowanie tego leksemu nie wzmacnia ekspresji ani obsceniczności tekstu, lecz wprowadza nową metaforę obrazową, nieobecną w oryginale. W wyniku tego zmienia się sposób organizacji tekstu. W oryginale efekt stylistyczny budowany jest przede wszystkim poprzez powtórzenie, rytmizację i konsekwencję leksykalną, przekład natomiast osiąga ekspresję dzięki większemu zróżnicowaniu słownictwa. Nie prowadzi to jednak do zmiany sensu danego fragmentu, a jedynie modyfikuje sposób oddziaływania tekstu na odbiorcę.

W kolejnych fragmentach opowiadania Sorokin kontynuuje charakterystyczny sposób przedstawiania męskiej cielesności, wykorzystując powtórzenia oraz ekspresywną leksykę potoczną:

Кряхтит Охлоп от удовольствия, мурлычет, вздрагивает удом увесистым. (Сахарный Кремль, s.93)

Postępuje Ochłop z zadowolenia, pomrukuje, podryguje pytą sążnistą. (Cukrowy Kreml, s. 221)

W przytoczonym powyżej fragmencie uwagę zwraca zestawienie *удом увесистым*. Przymiotnik *увесистый* oznacza przede wszystkim coś ciężkiego, masywnego, o znacznej wadze. W połączeniu z rzeczownikiem *уд* podkreśla fizyczną potęgę opisywanego narządu i współtworzy groteskowy obraz przesadnie wyeksponowanej cielesności.

Zastosowany w przekładzie przymiotnik *сążнисты*¹¹⁷ oznacza przede wszystkim coś bardzo dużego lub długiego. Rozwiązanie to zachowuje hiperboliczny charakter opisu, jednak przesuwa akcent znaczeniowy z masywności na rozmiar.

Rosyjski leksem *уд* został po raz kolejny oddany jako *pyta*, co pozostaje zgodne z wcześniej zaobserwowaną strategią translatorską. Potoczny odpowiednik dobrze wpisuje się w niski rejestr stylistyczny sceny i zachowuje jej ekspresywny charakter, choć – podobnie jak w poprzednich przykładach – nie odtwarza archaizującego nacechowania oryginału.

Kolejny fragment przedstawia scenę o wyraźnie groteskowym i jednocześnie parodystycznie ceremonialnym charakterze:

Обсыпают девушки уд Охлопа сахарной пудрой. Звонит колокольчик в ухе опричника звоном колокольни Ивана Великого. Кланяются девушки сахарному уду. Улыбается опричник.

— На кол!

Садятся Ленка-Танька на уд сахарный по очереди. И начинается сладкая казнь: ездят

Ленка-Танька на уду, повизгивая. А Ирочка тем временем ядра опричные щекочет, уму-разуму набираясь. Оживают и веселенькие: подползают, обвивают, гладят по-своему, осторожно, помешать боясь. (Сахарный Кремль, s. 93)

¹¹⁷ Hasło: *сążнисты*: Słownik języka polskiego PWN: <https://sjp.pwn.pl/sjp/saznisty;2519513.html> (dostęp: 17.07.2025).

Dziewczynki składają dyg cukrowej pycie. Uśmiecha się oprycznik.

— *Na pal!*

Siadają Lenka-Tańka na chwost cukrowy po kolei. I zaczyna się słodka egzekucja: jeżdżą Lenka-Tańka na chwoście, popiskując. A Ireczka w tym czasie jądra opryczne mile drażni, nabierając rozumu. Ożywają też „wesolutkie”: podpełzają, obwijają, głaszczą po swojemu, ostrożnie, bojąc się przeszkodzić. (Cukrowy Kreml, s. 221)

W przytoczonym fragmencie widoczna jest kontynuacja wcześniej omówionej strategii translatorskiej. Rosyjski leksem *yo*, konsekwentnie powtarzany przez Sorokina, został oddany za pomocą dwóch różnych odpowiedników – *pyta* oraz *chwost*. Tłumaczka rezygnuje tym samym z zachowania jednego ekwiwalentu, wprowadzając zróżnicowanie leksykalne tam, gdzie oryginał opiera się na systematycznym powtórzeniu. Zabieg ten wpływa na organizację stylistyczną tekstu – wielokrotne wykorzystanie tego samego leksemu w oryginale buduje rytm narracji oraz wzmacnia groteskowy charakter sceny, która przybiera formę obscenicznego ceremoniału. W przekładzie efekt ten zostaje częściowo osłabiony, ponieważ powtórzenie ustępuje miejsca różnorodności leksykalnej.

W dalszej części opowiadania przedstawiona zostaje kulminacyjna scena erotyczna, w której Sorokin doprowadza do skrajności połączenie obsceniczności, groteski i hiperbolizacji.

Polski przekład zachowuje wysoki stopień dosłowności opisu, utrzymując zarówno naturalistyczny charakter sceny, jak i jej prześmiewczy ton. Tłumaczka konsekwentnie dąży do zachowania funkcji ekspresywnej tekstu, choć nie zawsze odtwarza wszystkie mechanizmy stylistyczne obecne w oryginale:

Доводят Охлопа. Багровеет тесто хари его, наливаются губы кровушкой:

— *Отлив!!*

Соскакивает с рога его Танька, сваливается с груди Ленка. Хватаются за уд руками, а Ирочка за ядра поддерживает. Помогают девушки тугому семени опричному из уда-хобота наружу вырваться. Ревет Охлоп медведем, взбрыкивает столбами ног, лупит девок по задкам. Стреляет уд его вверх

мутными сгустками, стонут девушки сочувственно, восторгаются весельчаки электрические. (Сахарный Кремль, s. 93)

Ochłop dochodzi. Pąsowieje ciasto mordy jego, napływają wargi jego krwią.

— *Odpyw!!*

Zeskakuje z chwosta jego Tańka, zwala się z piersi Lenka. Chwytają za pytę rękoma, a Ireczka jądra podtrzymuje. Pomagają dziewczynki gęstemu nasieniu oprycznemu z pyty trąby na zewnątrz się wyrwać. Ryczy Ochłop jak niedźwiedź, wierzga słupami nog, tłucze dziewczki po tyłkach. Strzela pyta jego do góry mętными skrzepami, jęczą dziewczynki współodczuwająco, zachwycają się wesółki elektryczne. (Cukrowy Kreml, s. 221–222)

Na uwagę zasługuje przede wszystkim użycie rzeczownika *ядро*. W języku rosyjskim podstawowym znaczeniem tego leksemu jest ‘jądro’, ‘rdzeń’ lub ‘kula’ (np. armatnia). W odniesieniu do męskich genitaliów ma on charakter metaforyczny i obrazowy, eksponując przede wszystkim ich masywność oraz materialność. Sorokin świadomie rezygnuje z bardziej oczywistych określeń anatomicznych, wybierając leksem o bogatszym potencjale skojarzeń. W przekładzie pojawia się natomiast wyraz *jądra*, który stanowi bezpośredni odpowiednik. Rozwiązanie to wiernie oddaje sens wypowiedzi, jednakże eliminuje metaforyczny efekt obecny w oryginale – dla polskiego odbiorcy wyraz ten funkcjonuje przede wszystkim jako neutralna nazwa części ciała.

Podobne przesunięcie dotyczy komendy *отлив* oddanej jako *odpyw*. Na poziomie leksykalnym jest to poprawny ekwiwalent, jednak rosyjski rzeczownik, osadzony w kontekście fizjologicznym, wywołuje silniejsze skojarzenia z gwałtownym odpływem płynu. W języku polskim słowo *odpyw* kojarzy się przede wszystkim z terminologią hydrologiczną lub techniczną, dlatego metafora obecna w oryginale staje się mniej oczywista.

W analizowanym fragmencie pojawia się również nowe metaforyczne określenie męskiego narządu płciowego – *роз* („róg”) w zdaniu *Соскакивает с рога его Танька*. Jest to kolejna metafora animalistyczna podkreślająca siłę, twardość i agresywną seksualność bohatera. Tłumaczka jednak nie odtwarza tej zmiany metaforycznej

i pozostaje przy wcześniej wprowadzonym leksemie *chwośt*. W wyniku tego polski odbiorca nie dostrzega poszerzania się pola metaforycznego.

Na uwagę zasługuje również konsekwentne wykorzystanie przez Sorokina powracających określeń *yð*, *yð-xoðom*, *poz* i *яðpa*, które tworzą rozbudowaną sieć metafor odnoszących się do męskiego ciała. W przekładzie system ten zostaje częściowo zachowany, jednak większa swoboda w doborze odpowiedników prowadzi do osłabienia jego wewnętrznej spójności. Jednocześnie tłumaczka zachowuje podstawową funkcję tych obrazów, tj. budowanie groteskowego, silnie zseksualizowanego przedstawienia ciała.

Podsumowując, analizowany fragment pokazuje strategię translatorską widoczną także w innych partiach przekładu. Priorytetem staje się zachowanie wysokiego poziomu ekspresji oraz naturalności języka, nawet kosztem częściowego odejścia od konsekwencji metaforycznej i leksykalnej oryginału.

W dalszej części opowiadania opis orgazmu oprycznika zostaje rozwinięty za pomocą środków charakterystycznych dla poetyki Sorokina, a więc intensyfikacji groteski, łączenia odmiennych rejestrów oraz drobiazgowego obrazowania fizjologicznego:

Помогают девушки тугому семени опричному из уда-хобота наружу вырваться.
(Сахарный Кремль, s. 93)

Pomagają dziewczynki gęstemu nasieniu oprycznemu z pyty trąby na zewnątrz się wyrwać. (Cukrowy Kreml, s. 222)

Na poziomie znaczeniowym przekład zachowuje zasadniczą treść wypowiedzi, nie odtwarza jednak w pełni budowy określenia *yð-xoðom*. Sorokin łączy za pomocą łącznika archaiczny rzeczownik *yð* z animalistyczną metaforą *xoðom*, tworząc w ten sposób hybrydalną, okazjonalną nazwę męskiego narządu płciowego. Konstrukcja ta kondensuje dwa obrazy – dawne, stylizowane określenie części ciała oraz „trąbę”, która sugeruje rozmiar, masywność i animalizację bohatera. Jej groteskowy efekt wynika z jednoczesnej obecności obu komponentów w obrębie jednej jednostki.

W polskiej wersji pojawia się natomiast zestawienie *pyta trąby*. Zachowane zostają oba pola skojarzeniowe, jednakże, jak się wydaje, ich relacja składniowa jest mniej przejrzysta niż w oryginale. Konstrukcja ta nie tworzy równie wyrazistej nazwy złożonej, a połączenie dwóch rzeczowników bez łącznika może być odczytywane jako nietypowa struktura dopełniaczowa. Przekład oddaje więc obsceniczną i animalistyczną obrazowość, ale częściowo osłabia słowotwórczą zwartość oraz eksperymentalny charakter rosyjskiej formacji.

Dom rozpusty należy do najbardziej nasyconych erotyczną i obsceniczną leksyką opowiadań w tomie *Cukrowy Kreml*. Sorokin buduje obraz seksualności za pomocą powracających archaizmów, metafor animalistycznych i technicznych, infantylizujących zdrobnień oraz szczegółowych opisów fizjologicznych. Środki te nie służą jedynie wywołaniu szoku, lecz współtworzą karykaturalny obraz oprycznika i świata, w którym cielesność zostaje podporządkowana przemocy, konsumpcji oraz rytuałowi władzy.

Jak wynika z analizy, tłumaczka nie przypisuje rosyjskiemu leksemowi *yð* jednego stałego odpowiednika. W zależności od kontekstu stosuje formy *przyrodzenie*, *pyta*, *kucha* i *chwośt*, niekiedy zachowując potoczność i obsceniczną, a innym razem wprowadzając nową metaforę. Takie zróżnicowanie zwiększa leksykalną zmienność polskiego tekstu, ale też ogranicza powtarzalność charakterystyczną dla oryginału.

Mimo tych przesunięć przekład zachowuje wysoki stopień dosadności, groteski i naturalistycznej obrazowości. Nie wszystkie właściwości idiosylu Sorokina zostają jednak odtworzone w równym stopniu – funkcja ekspresywna pozostaje stosunkowo dobrze zachowana, natomiast częściowej redukcji ulegają powtarzalność, archaizująca tonacja oraz wewnętrzna spójność systemu metafor odnoszących się do męskiego ciała.

Obsceniczność tej sceny nie ma jednak wyłącznie charakteru autonomicznego ani czysto prowokacyjnego. W szerszej perspektywie świata przedstawionego współtworzy ona obraz systemu, którego oficjalny rygorizm moralny pozostaje w sprzeczności z praktykami jego funkcjonariuszy.

Ten rozdział szczególnie wyraźnie ujawnia się w opowiadaniu *Марфушина падость*, które przedstawia uwewnętrzniony przez bohaterkę obraz rzeczywistości ukształtowany przez państwową propagandę:

Знает это Марфуша. Знает, что никак не завершат строительство Стены Великой, что мешают враги внешние и внутренние. Что много еще кирпичиков надобно слепить, чтобы счастье всеобщее пришло. Растет, растет Стена Великая, отгораживает Россию от врагов внешних. А внутренних — опричники государевы на куски рвут. Ведь за Стеною Великой — киберпанки окаянные, которые газ наш незаконно сосут, католики лицемерные, протестанты бессовестные, буддисты безумные, мусульмане злобные и просто безбожники растленные, сатанисты, которые под музыку проклятую на площадях трясутся, наркомы отмороженные, содомиты ненасытные, которые друг другу в темноте попы буравят, оборотни злоеющие, которые образ свой, Богом данный, меняют, и плутократы алчные, и виртуалы зловердные, и технотроны беспощадные, и садисты, и фашисты, и мегаонанисты. Про этих мегаонанистов Марфуше подружки рассказывали, что это европейские бесстыдники, которые в подвалах запираются, пьют огненные таблетки и письки себе теребят специальными теребильными машинками. Снились мегаонанисты Марфушеньке уже дважды, ловили ее в подвалах темных, лезли в пизю железными крюками электрическими. Страшно... (Сахарный Кремль, s. 9)

Предstawiony tu wywód opiera się na nagromadzeniu stereotypowych figur wroga – przeciwnicy zewnętrzni i wewnętrzni zostają przedstawieni jako wspólnota religijnych odszczepieńców, narkomanów, osób naruszających normy seksualne oraz reprezentantów zagrażającej państwu nowoczesności technologicznej. Wyliczenie nie służy jednak opisowi rzeczywistych grup społecznych, lecz odtwarza sposób działania propagandy, która upraszcza złożoną rzeczywistość, łączy heterogeniczne zjawiska w jeden obraz zagrożenia i legitymizuje przemoc stosowaną przez władzę. Marfusza nie podaje tych kategorii w wątpliwość; przyswojony dyskurs państwowy kształtuje zarówno jej rozumienie świata, jak i wyobraźnię, czego przejawem są groteskowe sny o „megaonanistach”.

Satyryczny charakter opisywanego fragmentu wynika również z rozbieżności między oficjalnym systemem wartości a praktykami jego funkcjonariuszy. Państwo potępia zachodnią rozwiązłość, narkotyki i odstępstwo od narzuconych norm, podczas

gdy oprycznicy sami uczestniczą w rytuałach opartych na przemocy, używają substancji psychoaktywnych i korzystają z usług domu publicznego. Sorokin nie tyle „odwraca” propagandę, ile ujawnia jej instrumentalny charakter – moralność staje się narzędziem klasyfikowania i represjonowania poddanych, lecz nie ogranicza uprzywilejowanej grupy związanej z aparatem władzy. Groteska służy zatem demaskacji systemu, w którym rygoryzm obyczajowy współistnieje z przyzwoleniem na przemoc i seksualne uprzedmiotowienie.

Z tym problemem wiąże się tytuł opowiadania *Дом мерзвосту*. Jego użycie w *Cukrowym Kremlu* współtworzy archaizującą stylizację świata przedstawionego. Nie ma jednak wystarczających podstaw, aby przypisywać tytułowi bezpośrednią aluzję do konkretnego dzieła Tolstoja lub Dostojewskiego. Można natomiast mówić o ogólniejszym rezonansie historyczno-literackim: wyrażenie to przywołuje dawny język obyczajowy i instytucjonalny, który Sorokin zestawia z futurystycznym światem neoopryczniny oraz ze szczegółowym, obscenicznym opisem seksualnych praktyk przedstawiciela władzy.

Polski tytuł *Dom rozpusty* zachowuje odniesienie do sfery prostytucji, lecz inaczej profiluje opisywaną instytucję. Rosyjska nazwa ma charakter historyczny i eufemistyczny, natomiast polskie określenie wyraźniej eksponuje moralną ocenę zachowań seksualnych. Nie jest zatem odpowiednikiem neutralnym: przesuwając akcent z instytucjonalnej nazwy domu publicznego na pojęcie rozwiązłości. Jednocześnie nie należy twierdzić, że całkowicie pozbawia tekst historycznego brzmienia – forma *dom rozpusty* również może być odbierana jako stylizowana i nienależąca do codziennego nazewnictwa. Zmiana polega raczej na zastąpieniu archaicznego eufemizmu konstrukcją jednoznacznie wartościującą. Konsekwencją tej decyzji jest częściowa modyfikacja relacji między tytułem a treścią opowiadania. W oryginale efekt groteskowy współtworzy kontrast między konwencjonalną, historycznie utrwaloną nazwą instytucji a skrajnie dosłownym opisem uprzedmiotowienia kobiecego ciała. Polski tytuł już na wstępie sygnalizuje moralną i seksualną transgresję, przez co kontrast ten staje się mniej wyrazisty. Nie oznacza to jednak, że polski odbiorca zostaje pozbawiony możliwości odczytania politycznej funkcji groteski. Hipokryzja systemu, sprzeczność między oficjalną ideologią a działaniami opryczników oraz instrumentalne

posługiwanie się moralnością pozostają czytelne na poziomie fabuły i konstrukcji świata przedstawionego. Osłabieniu ulega przede wszystkim historyczno-stylistyczny wymiar samego tytułu, nie zaś cała krytyczna wymowa opowiadania.

Przytoczony fragment dobrze też ilustruje mechanizmy organizujące świat przedstawiony *Cukrowego Kremla*. Sorokin splata język propagandy z leksyką obsceniczną, odwracając tradycyjne kategorie moralne i włączając je w groteskową narrację o państwie totalitarnym. W rosyjskim kontekście kulturowym taki sposób obrazowania uruchamia rozpoznawalne mechanizmy dyskursu ideologicznego, opartego na nieustannym konstruowaniu postaci wroga zewnętrznego i wewnętrznego. Katolicy, protestanci, buddyści, „sodomici”, „bezbożnicy” czy „megaonaniści” tworzą katalog zagrożeń, który poprzez stopniową hiperbolizację i absurd odsłania propagandowy charakter oficjalnej narracji państwowej. Jednocześnie język nienawiści zostaje zestawiony z infantylizującą, często eufemistyczną leksyką odnoszącą się do seksualności, co prowadzi do charakterystycznego dla Sorokina zderzenia patosu z groteską.

W przekładzie wielowarstwowość tego zabiegu ulega częściowej redukcji. Odbiorca niezaznajomiony z rosyjską tradycją dyskursu ideologicznego oraz jego literackimi odniesieniami może postrzegać utwór przede wszystkim jako groteskową satyrę operującą komizmem, przesadą i obscenicznością. Warstwa intertekstualna oraz kulturowe zakorzenienie propagandowych klisz stają się mniej czytelne, przez co większą rolę zaczyna odgrywać dosłowność przedstawienia niż jego konteksty historyczne i ideologiczne. Nie oznacza to utraty podstawowego sensu utworu, lecz zmianę proporcji między jego poszczególnymi warstwami znaczeniowymi:

Wie o tym Marfusza. Wie, że nijak nie ukończą budowy Wielkiego Muru, bo przeszkadzają wrogowie zewnętrzni i wewnętrzni. Że wiele jeszcze cegiełek godzi się ulepić, żeby szczęście powszechne zapanowało. Rośnie, rośnie Wielki Mur, odgradza Rosję od zewnętrznych wrogów. A wewnętrznych — oprycznicy monarszy rozrywają na strzępy. Przecież za Wielkim Murem żyją cyberpunkci potępione, które gaz nasz bezprawnie ciągną, katolicy obłudni, protestanci niegodziwi, buddyści szaleni, muzułmanie zajadli i po prostu bezbożnicy rozpustni, sataniści, którzy przy przeklętej muzyce trzęsą się na placach, narkomani popaprani, nienasyceń sodomici, którzy

w ciemności pupy sobie nawzajem świdrują, odmieńcy złowrodzy, którzy obraz swój przez Boga dany zmieniają, i plutokraci chciwi, i wirtualiści szkodliwi, technotroni bezwzględni, i sadyści, i faszyci, i megaonaniści. O tych megaonanistach opowiadały Marfuszcy przyjaciółki, że to europejscy bezwstydnicy, którzy zamykają się po piwnicach, połykają ogniste tabletki i siusiaczki i cipcie sobie drażnią specjalnymi drażniącymi urządzeniami. Śnili się Marfuszcy megaonaniści już dwukrotnie, łapali ją w ciemnych piwnicach, wpychali się do cipeczki żelaznymi bosakami elektrycznymi. Straszne... (Cukrowy Kreml, s. 14)

Przedstawiony materiał pozwala wskazać kilka prawidłowości dotyczących funkcjonowania leksyki niecenzuralnej w *Cukrowym Kremlu* oraz sposobów jej przekładu na język polski. W prozie Władimira Sorokina słownictwo wulgarne i obsceniczne nie służy wyłącznie brutalizacji wypowiedzi ani wywoływaniu efektu skandalu. Współtworzy charakterystykę postaci i świata przedstawionego, uczestniczy w organizacji rytmu narracji, uruchamia mechanizmy groteski, zderza odmienne rejestry stylistyczne oraz demaskuje język ideologii i praktyki władzy. Jego znaczenie należy zatem rozpatrywać jednocześnie na poziomie semantycznym, stylistycznym, pragmatycznym i kulturowym.

W przekładzie stosunkowo dobrze zachowane zostają dosadność, ekspresywność oraz groteskowy i satyryczny charakter analizowanych fragmentów. Tłumaczka nie przypisuje jednak poszczególnym jednostkom rosyjskim stałych odpowiedników, lecz dobiera rozwiązania zależnie od lokalnego kontekstu. Posługuje się zarówno substytucją leksykalną, jak i parafrazą, amplifikacją, derywacją okazjonalną, wyrazami należącymi do peryferyjnych odmian polszczyzny oraz konstrukcjami silniej zakorzenionymi w rodzimym uzusie. Oznacza to, że pierwszeństwo uzyskuje zazwyczaj odtworzenie funkcji wypowiedzi, nie zaś formalnej budowy środka zastosowanego przez Sorokina.

Jedną z wyraźnych tendencji jest zwiększanie idiomatyczności tekstu docelowego. Autorskie konstrukcje Sorokina bywają zastępowane jednostkami łatwiej rozpoznawalnymi w polszczyźnie potocznej, a rosyjskie aluzje kulturowe – rozwiązaniami uruchamiającymi skojarzenia dostępne polskiemu odbiorcy. Strategię tę można wiązać z domestykacją przekładu. Sprzyja ona naturalności i komunikatywności

wypowiedzi, niekiedy jednak wprowadza dodatkowe konotacje nieobecne w oryginale lub zmienia sposób ich profilowania.

Szczególnie widoczne są również różnice w traktowaniu powtórzeń. Sorokin często konsekwentnie eksponuje ten sam leksem, dzięki czemu nadaje opisowi rytmiczność, natarczywość lub charakter groteskowego ceremoniału. W przekładzie powtarzalność bywa zastępowana większym zróżnicowaniem słownictwa. Zmienność ta pozwala modulować rejestr i unikać stylistycznej jednostajności polskiej wypowiedzi, ale zarazem osłabia konsekwencję leksykalną, archaizującą tonację oraz wewnętrzną spójność systemu metafor oryginału.

Podobne przesunięcia dotyczą eksperymentu słowotwórczego. Część okazjonalnych derywatów Sorokina zostaje zastąpiona jednostkami już funkcjonującymi w polszczyźnie, dzięki czemu przekład zyskuje na naturalności, lecz słabiej eksponuje twórczą deformację języka – jeden z istotnych składników idiosylu pisarza. W innych miejscach tłumaczka sama tworzy nowe formacje, odtwarzając rym, rytm lub obsceniczne nacechowanie oryginału. Uzyskane rezultaty są zróżnicowane: niektóre rozwiązania brzmią w polszczyźnie przekonująco, inne zaś, zwłaszcza oparte przede wszystkim na podobieństwie fonetycznym, mają ograniczoną idiomatyczność. Przykłady takie jak *xyë moë – chuju muju* czy *хуяк-нуздык – chujak-piżdziak* pokazują, że zachowanie brzmienia może odbywać się kosztem funkcji pragmatycznej lub naturalności wypowiedzi.

W niektórych fragmentach obserwuje się także intensyfikację ekspresji przez użycie mocniej nacechowanego odpowiednika albo dodanie elementu nieobecnego w tekście wyjściowym. Nie każdy taki przypadek należy jednak automatycznie określać mianem kompensacji, bowiem w ścisłym sensie można o niej mówić wówczas, gdy utrata określonego efektu zostaje wyrównana za pomocą innego środka lub w innym miejscu tekstu. W pozostałych przypadkach trafniejsze są określenia takie jak amplifikacja, intensyfikacja ekspresji lub substytucja funkcjonalna. Rozróżnienie to pozwala precyzyjniej opisać decyzje tłumaczki bez sprowadzania ich do jednej, nadrzędnej techniki.

Odrębny problem stanowią odniesienia historyczne, polityczne i intertekstualne. Elementy łatwo rozpoznawalne dla rosyjskiego odbiorcy nie zawsze zachowują pełną

czytelność w przekładzie. Część z nich zostaje objaśniona w przypisach, co pozwala przekazać informację, lecz zmienia mechanizm lektury – aluzja działająca w oryginale natychmiast i implicytnie staje się w polskiej wersji przedmiotem komentarza paratekstowego. W innych miejscach historyczne lub kulturowe nacechowanie jednostki ulega częściowej neutralizacji. Nie uprawnia to jednak do twierdzenia, że polski odbiorca dostrzega jedynie groteskową powierzchnię tekstu. Można natomiast stwierdzić, że proporcje między ekspresją, intertekstualnością a kulturowym zakorzenieniem bywają w przekładzie rozłożone inaczej.

Bliskie pokrewieństwo obu języków – rosyjskiego i polskiego – nie niweluje problemów tłumaczeniowych. Formalnie podobne leksemy mogą różnić się częstotliwością, produktywnością słowotwórczą, zakresem funkcji pragmatycznych, stopniem tabuizacji oraz miejscem zajmowanym w systemie leksyki niecenzuralnej. Z tego względu podobieństwo brzmienia nie gwarantuje ekwiwalencji funkcjonalnej, a niekiedy prowadzi wręcz do mylących rozwiązań. Przedmiotem badań nie powinno być zatem porównywanie „bogactwa” obu zasobów wulgarnych, lecz ustalenie, jak konkretne jednostki działają w danym kontekście i jakie konsekwencje powoduje ich zastąpienie w języku docelowym.

Istotnym tłem tych różnic są odmienne normy społeczne i prawne. W 2014 roku w Federacji Rosyjskiej przyjęto ustawę federalną nr 101-ФЗ, która zaostrzyła zasady obecności niecenzuralnej leksyki między innymi w filmie, działalności widowiskowej i obrocie dziełami kultury¹¹⁸; rosyjskie przepisy przewidują również ograniczenia dotyczące rozpowszechniania filmów zawierających taką leksykę. Regulacje te weszły jednak w życie już po publikacji *Cukrowego Kremla* w 2008 roku, dlatego nie mogą być traktowane jako bezpośrednie źródło zabiegów zastosowanych w tym utworze. Stanowią natomiast późniejsze świadectwo szczególnej pozycji rosyjskiego *matu* w dyskursie publicznym i instytucjonalnym.

Także polskie prawo nie pozostaje całkowicie obojętne wobec używania leksyki niecenzuralnej: art. 141 Kodeksu wykroczeń przewiduje odpowiedzialność za używanie

¹¹⁸ Федеральный закон от 05.05.2014 г. nr 101-ФЗ: <https://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201405050044> (data dostępu: 25.09.2025).

słów nieprzyzwoitych w miejscu publicznym¹¹⁹. Nie jest to jednak regulacja analogiczna do rosyjskich ograniczeń dotyczących dystrybucji określonych dzieł kultury. Różnicę tę można traktować jako jeden z elementów społecznego tła przekładu, nie zaś jako podstawę do formułowania niezweryfikowanych sądów o tym, którego odbiorcę łatwiej zaszokować wulgaryzmem.

Zgromadzony materiał prowadzi ostatecznie do wniosku, że polski przekład *Cukrowego Kremla* zachowuje przede wszystkim ekspresywne, groteskowe, satyryczne i krytyczne funkcje leksyki niecenzuralnej, choć nie zawsze odtwarza środki, za pomocą których funkcje te realizowane są w oryginale. Najbardziej widoczne przesunięcia dotyczą organizacji powtórzeń, archaizującego nacechowania, eksperymentu słowotwórczego, spójności pól metaforycznych oraz niektórych odniesień kulturowych i intertekstualnych. Strategia tłumaczki nie ma przy tym charakteru całkowicie jednolitego – obok rozwiązań funkcjonalnych i idiomatycznych występują lokalne intensyfikacje, neutralizacje oraz przypadki uprzywilejowania podobieństwa formalnego. Przekład należy zatem postrzegać jako proces mediacji między odmiennymi systemami językowymi i kulturowymi, prowadzący nie tylko do zachowania, lecz także do częściowego przekształcenia idiosylu Sorokina w polskiej wersji językowej.

¹¹⁹ Portal sejm.gov.pl, *Rozdział II. Wolności, prawa i obowiązki człowieka i obywatela. Zasady ogólne*: <https://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/polski/2.htm> (data dostępu: 25.09.2025).

ROZDZIAŁ TRZECI

NAZWY WŁASNE W ORYGINALE I W PRZEKŁADZIE

3.1. Nazwy własne w powieści *Kolejka*

Nazwy własne w literaturze postmodernistycznej stanowią istotny element strategii kreowania świata przedstawionego. Nie pełnią one wyłącznie funkcji identyfikacyjnej, lecz aktywnie uczestniczą w organizacji sensu tekstu, uruchamiając określone konotacje kulturowe, historyczne i ideologiczne. Odbiorca oryginału odczytuje je w obrębie wspólnego z autorem kodu kulturowego¹²⁰, dzięki czemu mogą one wzmacniać efekt ironii, groteski czy aluzji intertekstualnej – szczególnie istotny w prozie postmodernistycznej.

Z perspektywy przekładu nazwy własne należą do tych jednostek języka, których pozorna łatwość przekładu okazuje się w dużej mierze złudna. Na poziomie formalnym bowiem często wystarczające wydaje się zastosowanie transferu, natomiast zachowanie ich funkcji znaczeniowych i kulturowych wymaga znacznie bardziej złożonych decyzji translatorskich. Jak zauważa Roman Lewicki, w wielu przypadkach nazwy własne rzeczywiście są reprodukowane bez istotnych modyfikacji¹²¹, jednak takie ujęcie nie oddaje istoty tego problemu. W praktyce translatorskiej zagadnienia związane z transliteracją, adaptacją fonetyczną czy dostosowaniem nazw własnych do norm

¹²⁰ Same nazwy własne są również elementami kulturowymi. Zob. np. K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Katowice 2015, s. 125.

¹²¹ R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin 2017, s. 266.

języka docelowego stanowią jedynie pierwszy poziom trudności. Znacznie bardziej złożonym problemem jest odtworzenie ich funkcji semantycznych, pragmatycznych i kulturowych, które decydują o sposobie ich interpretacji przez odbiorcę.

W niniejszej pracy przyjęto perspektywę funkcjonalną, zgodnie z którą nazwy własne są rozpatrywane nie jako autonomiczne jednostki systemu językowego, lecz jako elementy współtworzące semantyczną, pragmatyczną i tekstową organizację utworu. Przedmiotem badań jest ich udział w charakterystyce postaci, kreowaniu realiów świata przedstawionego oraz aktualizowaniu znaczeń kulturowych, ideologicznych i intertekstualnych. Analizie podlega również sposób, w jaki funkcje te są odtwarzane, modyfikowane lub neutralizowane w przekładzie. Takie ujęcie pozwala wyjść poza opis strukturalny nazw własnych i uwzględnić ich rolę w kształtowaniu sensu tekstu oraz jego odbioru w kulturze docelowej.

Jak podkreślałem, odbiór nazw własnych w języku docelowym zależy od szeregu czynników pozajęzykowych, takich jak kontekst historyczny, społeczny i kulturowy, a także aktualny dyskurs medialny. Ich potencjał konotacyjny ma zatem charakter dynamiczny i może ulegać zmianom w czasie. Część nazw funkcjonuje w obiegu międzynarodowym i posiada już ustabilizowane odpowiedniki, jednak wiele z nich to nazwy silnie zakorzenione w lokalnym kontekście kulturowym, w związku z czym nie są one w stanie uruchomić w języku docelowym analogicznych skojarzeń. W takich przypadkach odbiór nazwy może ulec istotnemu przesunięciu¹²².

Problem ten nabiera szczególnego znaczenia w prozie Władimira Sorokina, w której nazwy własne pełnią funkcję nośników znaczeń ideologicznych, kulturowych i intertekstualnych. Są one silnie zakorzenione w realiach Rosji przedrewolucyjnej, radzieckiej i postradzieckiej, w wyniku czego uruchamiają rozbudowane odniesienia rozpoznawalne przede wszystkim dla odbiorców rosyjskich. Ta funkcja nie ogranicza się wyłącznie do referencji, lecz obejmuje także znaczenia konotacyjne, które nie

¹²² Na pierwszy rzut oka przenoszenie nazw takich jak *Москва*, *Кремль* czy *Санкт-Петербург* nie nastręcza trudności, ponieważ ich polskie odpowiedniki – *Moskwa*, *Kreml* i *Sankt Petersburg* – są utrwalone oraz powszechnie rozpoznawalne. Jednak nawet w takich przypadkach nazwy własne nie pozostają semantycznie neutralne. Przykładem może być tutaj nazwa *Кремль*, która pierwotnie oznaczała ufortyfikowaną część miasta, lecz z czasem uległa metonimicznemu rozszerzeniu i zaczęła funkcjonować jako symbol ośrodka władzy państwowej. W dyskursie politycznym i medialnym odnosi się ona nie tylko do konkretnego miejsca, lecz także do całego systemu decyzyjnego, niosąc przy tym określone wartościowanie. W polskim kontekście kulturowym nazwa ta jest ponadto obciążona silnymi konotacjami historycznymi i politycznymi.

zawsze mają bezpośrednie odpowiedniki w języku docelowym. Nic więc dziwnego, że stanowią one szczególnie wymagający element przekładu.

Spośród podstawowych kategorii onimów wyróżnianych w badaniach onomastycznych szczególną uwagę poświęciłem antroponimom i chrematonimom, toponimy natomiast uwzględniłem w zakresie uzupełniającym. Taki wybór wynika przede wszystkim ze specyfiki zebranego materiału egzemplifikacyjnego oraz z funkcji, jakie poszczególne typy nazw własnych pełnią w analizowanych utworach.

Antroponimy, obejmujące imiona, nazwiska, przezwiska, pseudonimy oraz nazwy zbiorowości, pełnią w prozie Sorokina funkcję szczególnie nośną pod względem semantycznym. Odsyłają zarówno do tradycji literackiej i historii Rosji, jak i do współczesnych realiów społecznych i politycznych, stając się narzędziem budowania aluzji, deformacji oraz przekształcania utrwalonych wyobrażeń kulturowych¹²³.

Chrematonimy, rozumiane jako nazwy wytworów działalności człowieka – instytucji, artefaktów, produktów kultury, wydarzeń oraz innych obiektów kultury materialnej i symbolicznej – odgrywają ważną rolę w konstruowaniu świata przedstawionego. Nie tylko organizują przestrzeń narracyjną, lecz także odsyłają do pozatekstowej rzeczywistości kulturowej, uruchamiając określone skojarzenia, konotacje oraz odniesienia intertekstualne. W wielu przypadkach nawiązują do realnie istniejących obiektów, instytucji lub zjawisk, dzięki czemu wzmacniają efekt referencyjności i wpisują świat przedstawiony w charakterystyczną dla postmodernizmu grę między fikcją a rzeczywistością. Jednocześnie Sorokin często poddaje te nazwy przekształceniom lub umieszcza je w nowych kontekstach, przez co stają się nośnikami ironii, groteski i komentarza społeczno-politycznego.

Ze względu na heterogeniczny oraz celowo niejednorodny charakter systemu nazewniczego w prozie Sorokina klasyfikacja chrematonimów według sztywnych kryteriów semantycznych lub funkcjonalnych okazuje się mało użyteczna. Z tego względu w dalszej części pracy przyjąłem układ odpowiadający kolejności ich występowania w tekście, co pozwala analizować je w ich naturalnym kontekście narracyjnym oraz ukazać zależność między pełnioną przez nie funkcją a zastosowanymi rozwiązaniami translatorskimi. Szczególna uwaga zostanie poświęcona temu, w jakim

¹²³ M. Chrobak, *Nazwy własne w przekładzie. Teoria i praktyka*, Kraków 2024, s.15.

stopniu przekład zachowuje ich potencjał konotacyjny, intertekstualny i kulturowy, ponieważ to właśnie te właściwości w największym stopniu wpływają na sposób interpretacji utworu przez odbiorcę kultury docelowej.

Toponimy, rozumiane jako nazwy geograficzne odnoszące się do obiektów naturalnych oraz przestrzeni wytworzonych przez człowieka, obejmują m.in. nazwy państw, miast, regionów i rzek¹²⁴. W analizowanych utworach, w przeciwieństwie do antroponimów i chrematonimów, nie pełnią one funkcji pierwszoplanowej, pozostają jednak istotnym elementem organizacji świata przedstawionego oraz nośnikiem znaczeń geopolitycznych, historycznych i kulturowych. Wiąże się to z charakterystycznym dla twórczości Sorokina sposobem kreowania przestrzeni, która często zostaje podporządkowana logice antyutopii i nasycona znaczeniami ideologicznymi. W wyniku tego nazwy geograficzne przestają pełnić wyłącznie funkcję lokalizującą, współuczestnicząc w budowaniu symbolicznego obrazu państwa, społeczeństwa i relacji władzy¹²⁵.

Z perspektywy przekładu istotne staje się zatem nie tylko zachowanie ich funkcji referencyjnej, lecz także odtworzenie związanych z nimi konotacji kulturowych i politycznych, które współtworzą interpretacyjny wymiar utworów Sorokina.

Chciałbym również podkreślić, że przedstawiona w tym rozdziale analiza nazw własnych ma charakter selektywny i została podporządkowana funkcjom, jakie pełnią one w analizowanych utworach. W odniesieniu do powieści *Kolejka* przedmiotem analizy są przede wszystkim nazwy państw, natomiast w przypadku *Dnia oprycznika* i *Cukrowego Kremla* uwaga została skoncentrowana na nazwach miejsc współtworzących świat przedstawiony.

Zastosowanie podstawowych kategorii onomastycznych pozwala uporządkować materiał badawczy, nie eliminuje jednak trudności interpretacyjnych i translatorskich. Powodem tego jest fakt, że w prozie Sorokina granice między poszczególnymi kategoriami nazw własnych bywają niekiedy celowo zacierane, a wiele z nich funkcjonuje jednocześnie jako nośniki znaczeń kulturowych, historycznych

¹²⁴ Tamże, s. 138–140.

¹²⁵ Л. Р. Вакамия, *Отвратительное у Сорокина*, przeł. М. Колопотин, „НЛО” 2013, nr 2 (120): https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/120_nlo_2_2013/article/10376/# (data dostępu: 12.12.2025).

i intertekstualnych. Autor wykorzystuje nazwy dzielnic, placów i obiektów architektonicznych, a także imiona oraz fonetycznie przekształcone nazwiska, które u odbiorcy rosyjskiego od razu uruchamiają określone skojarzenia kulturowe, natomiast w kulturze docelowej często pozostają nieczytelne. To z kolei prowadzi do częściowego osłabienia mechanizmów interpretacyjnych obecnych w tekście oryginału.

Szczególne znaczenie w analizowanych utworach mają antroponimy. Jak już wskazywałem, w twórczości Władimira Sorokina uczestniczą one w kreowaniu charakterystyki bohaterów, budowaniu odniesień kulturowych i historycznych oraz organizowaniu wielopoziomowej gry intertekstualnej. Wraz z ewolucją poetyki autora zmienia się również sposób ich wykorzystywania – od nazw pełniących przede wszystkim funkcję identyfikacyjną do nazw coraz silniej nasyconych znaczeniami symbolicznymi, ideologicznymi i kulturowymi.

Szczególną rolę odgrywają w tym kontekście nazwy precedensowe rozumiane jako jednostki zakorzenione w pamięci kulturowej i wspólnym kodzie komunikacyjnym danej wspólnoty. Ich funkcjonowanie opiera się na uruchamianiu utrwalonych skojarzeń poprzez aluzje do rozpoznawalnych postaci, tekstów, wydarzeń lub miejsc¹²⁶. W prozie Sorokina nazwy precedensowe stają się jednym z podstawowych narzędzi gry intertekstualnej oraz krytycznej reinterpretacji tradycji literackiej, historycznej i kulturowej.

Z perspektywy przekładu nazwy precedensowe stanowią jedną z najbardziej wymagających kategorii nazw własnych, ponieważ ich podstawowym zadaniem jest aktywizowanie utrwalonych w kulturze wyjściowej skojarzeń, wartościowań oraz wzorców interpretacyjnych. Znaczenie tych nazw ma zatem charakter nie tylko denotacyjny, lecz przede wszystkim konotacyjny i pragmatyczny – są one ściśle związane z kompetencją kulturową odbiorcy. W konsekwencji formalne przeniesienie nazwy do języka docelowego nie gwarantuje zachowania jej funkcji tekstowej. Jeżeli odbiorca przekładu nie dysponuje wiedzą umożliwiającą rozpoznanie implikowanych odniesień, dochodzi do osłabienia lub utraty warstwy aluzyjnej, a tym samym do ograniczenia potencjału interpretacyjnego tekstu. Aluzyjność nie jest bowiem

¹²⁶ Н.А. Володько, *Прецедентные имена собственные в произведениях В. Сорокина*, „Филология и человек” 2012, nr 2, s. 159.

właściwością samej nazwy, lecz efektem współdziałania jej znaczenia z kontekstem, pamięcią kulturową oraz siecią odniesień intertekstualnych. W tym sensie nazwy precedensowe pełnią funkcję sygnałów interpretacyjnych, które ukierunkowują proces lektury i inicjują rekonstrukcję znaczeń nieobecnych wprost na powierzchni tekstu.

W przekładzie mechanizm ten ulega osłabieniu. Nawet wierne odtworzenie formy nazwy nie zapewnia zachowania jej potencjału konotacyjnego i intertekstualnego, jeżeli odbiorca kultury docelowej nie jest w stanie odtworzyć uruchamianych przez nią skojarzeń¹²⁷. Z tego względu analiza nazw precedensowych nie może ograniczać się do oceny poprawności ich transferu, lecz powinna obejmować również ocenę stopnia zachowania pełnionych przez nie funkcji semantycznych, pragmatycznych i kulturowych.

Dodajmy, że nazwy własne w prozie Władimira Sorokina, w połączeniu z elementami języka podstandardowego, stylizacją i groteską, należą do najważniejszych składników jego idiosylu. Jak zauważa Anna Paluch, Sorokin przejawia „szczególną skłonność do tego rodzaju onomastycznej gry”¹²⁸.

Roman Lewicki podkreśla, że nazwy własne wymagają interpretacji oraz świadomych decyzji translatorskich, ponieważ ich znaczenie ujawnia się dopiero w konkretnym kontekście tekstowym¹²⁹. Z uwagi na to zasadne wydaje się też odwołanie do koncepcji Stanisława Karolaka, zgodnie z którą nazwa własna – choć wskazuje na obiekt jednostkowy – ujawnia swoje znaczenie dopiero w konkretnym użyciu i w relacji z odbiorcą. Oznacza to, że jej interpretacja, a tym samym przekład, ma charakter kontekstowy i funkcjonalny¹³⁰. W konsekwencji przekład nazw własnych wpisuje się w podejście funkcjonalne do procesu przekładu, zgodnie z którym decyzje translatorskie powinny być podporządkowane funkcji tekstu w kulturze docelowej. Jednym z podstawowych zadań tłumacza staje się zatem dążenie do możliwie pełnego

¹²⁷ В.А. Васильева, И.О. Окунева, *Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина)*, „Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология” 2015, nr 2, s. 131.

¹²⁸ A. Paluch, *Представление российских элит через призму ономастической языковой игры (на материале повести В. Сорокина „День опричника”)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Russologica” 2020, nr 13, s. 59.

¹²⁹ R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin 2017, s. 268.

¹³⁰ R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin 2017, s. 288–293; K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Katowice 2015, s. 148–158.

ujawnienia potencjału semantycznego nazwy własnej – nawet jeśli wymaga to odejścia od rozwiązań czysto formalnych¹³¹.

W praktyce translatorskiej tłumacz ma do dyspozycji wiele technik przekładowych, których dobór uzależniony jest od funkcji danej nazwy w tekście oraz zakresu niesionych przez nią konotacji. Do najczęściej stosowanych należą m.in. transliteracja i transkrypcja, transfer (rozumiany jako przeniesienie nazwy w niezmienionej postaci), tłumaczenie dosłowne (kalkowanie lub półkalkowanie), transpozycja, zastąpienie odpowiednikiem funkcjonalnym, tłumaczenie z modyfikacją, objaśnienie w tekście głównym lub w paratekście, adaptacja fonetyczna, adaptacja morfologiczna, a także opuszczenie, kompensacja oraz techniki mieszane, łączące różne procedury translatorskie w obrębie jednej jednostki onimicznej¹³².

Wybór określonej techniki nie jest jednak automatyczny – powinien wynikać z interpretacji funkcji, jaką dana nazwa pełni w tekście oraz z oceny możliwości zachowania jej potencjału semantycznego, kulturowego i intertekstualnego w przekładzie.

W celu identyfikacji technik translatorskich zastosowanych w badanym materiale wykorzystałem analizę kontekstową łączącą perspektywę językoznawczą, przekładoznawczą i literaturoznawczą. Takie podejście pozwala uwzględnić nie tylko właściwości językowe nazw własnych, lecz także ich miejsce w strukturze utworu oraz rolę w konstruowaniu znaczeń kulturowych i intertekstualnych. Analiza prowadzona jest zarówno na poziomie mikrokontekstu, obejmującego bezpośrednie otoczenie tekstowe danej nazwy, jak i makrokontekstu, uwzględniającego jej powiązania z organizacją świata przedstawionego, siecią odniesień intertekstualnych oraz kontekstem kulturowym.

W odniesieniu do *Kolejki* należy odnotować, że dotychczasowe badania – zarówno literaturoznawcze, jak i językoznawcze – koncentrowały się przede wszystkim na warstwie języka mówionego, dynamice dialogu oraz na częstotliwości występowania określonych środków językowych. Znacznie mniej uwagi poświęcono natomiast funkcjonowaniu nazw własnych, mimo że również one współtworzą strukturę znaczeń

¹³¹ В.А. Васильева, И.О. Окунева, *Проблемы перевода...*, s. 131.

¹³² M. Chrobak, *Nazwy własne...*, s. 79–80.

tego utworu. W *Kolejce* pojawiają się liczne, często implicytne odwołania onomastyczne, które niosą istotne treści kulturowe, historyczne i ideologiczne, choć nie zawsze są eksponowane w warstwie powierzchniowej tekstu. Z uwagi na to ich analiza wydaje się konieczna – pozwala uzupełnić dotychczasowe interpretacje o perspektywę onomastyczną oraz określić rolę nazw własnych w budowaniu sensów, które w przekładzie mogą ulegać przekształceniom lub częściowej utracie.

3.1.1 Chrematonimy: marki i realia codzienności

Istotną grupę nazw własnych w powieści *Kolejka* stanowią chrematonimy. Sorokin wykorzystuje je wyjątkowo często, czyniąc z nich jeden z podstawowych środków kreowania realiów późnego Związku Radzieckiego. Nie służą one jednak wyłącznie identyfikacji określonych obiektów, lecz odsyłają do kultury materialnej epoki, ujawniając mechanizmy społecznego prestiżu, hierarchii potrzeb oraz aspiracji konsumpcyjnych ówczesnego społeczeństwa. Chrematonimy współtworzą więc nie tylko warstwę referencyjną utworu, ale także jego wymiar kulturowy i społeczny. Ich przekład wymaga więc zachowania związanych z nimi konotacji oraz wartości interpretacyjnych.

W jednym z fragmentów powieści Sorokin wprowadza rozbudowane wyliczenie towarów dostępnych w dostawie. Scena ta przedstawia sytuację, w której jedna z osób oczekujących w kolejce odczytuje listę produktów przeznaczonych do sprzedaży. Na liście tej są zarówno meble i sprzęt radiowo-telewizyjny, jak i przedmioty codziennego użytku oraz towary należące do dóbr trudno dostępnych.

Na poziomie onomastycznym mamy tu do czynienia z licznym zespołem chrematonimów – nazw marek, modeli i produktów funkcjonujących w realiach gospodarki późnego Związku Radzieckiego. W większości przypadków nazwy te występują w połączeniu z rzeczownikiem pospolitym określającym kategorię przedmiotu, dzięki czemu identyfikują konkretny produkt, a zarazem uruchamiają konotacje związane z jego dostępnością, wartością użytkową oraz statusem społecznym:

— Саша, на, почитай, я без очков не вижу...

— Все подряд?

— Ага... подряд...

— Так. Продается. Стереомаягнитофон „Маяк-203”.

— Ага...

— Швейная машинка подольского завода.

— Ага...

— Разборный гараж.

— Так...

— Новый югославский палас.

— Так...

— Новый диван из холла „Виру”.

— Ага...

— Вертушка „Пионер”.

— Так...

— Старинная мебель красного дерева.

— Ясно...

— Пластинки „Курс немецкого языка”.

— Ага...

— Звуковой кинопроектор „Радуга”.

— Понятно...

— Недорогое немецкое пианино „Блютнер”.

— Так...

— Японская стереомаягнитола „Санио — 9940”.

— Ага...

— Вязальная машина „Северянка”.

— Ага...

— Новые колонки 35 АС.

— Ага...

— Рояль „Арнольд”. Недорого

— Так...

— Горные лыжи „Торнадо”.

— Ага...

— Монгольский ковер 3 х 4.

— Ага.
 — Видеомагнитофон „Ломо”.
 — Ага...
 — Пианино „Лира”.
 — Так...
 — Магнитофон „Весна — 306”.
 — Ага...
 — Модель детской железной дороги.
 — Так.
 — Фотоаппарат „Никон”.
 — Ага...
 — Полдома.
 — Ага...
 — Сборно-разборный металлический гараж.
 — Так...
 — Электрофон „Вега — 108”.
 — Ага...
 — Картины, старинная бронза.
 — Ага...
 — Усилитель „Бриг — 001”, стереокатушки.
 — Ага...
 — Стойка „Феникс — 005”.
 — Так...
 — Сервиз „Мадонна” на 12 персон.
 — Ага.
 — Трехстворчатый шкаф красного дерева.
 — Ясно...
 — Марки, монеты, значки...
 — Ага...
 — Надувная лодка
 с мотором.
 — Ага... (Очередь, s. 76–78)

Fragment ten jest bardzo interesujący również z punktu widzenia przekładu. Do celów analizy został on podzielony na krótsze partie:

- *Sasza, poczytaj mi. Ja bez okularów nie widzę...*
- *Jak leci?*
- *Aha... Jak leci...*
- *Więc tak. Sprzedam. Magnetofon stereo „Majak-203”.*
- *Aha...*
- *Maszyna do szycia z podolskiej fabryki.*
- *Aha...*
- *Garaż składany.*
- *Tak...*
- *Nowy jugosłowiański garnitur w prążki.*
- *Tak...*
- *Nowa kanapa „Wiru”.*
- *Aha...*
- *Wiatraczek „Pionier”. (Kolejka, s. 74–75)*

Jak zauważamy, początkowa część przekładu stosunkowo wiernie oddaje nazwy produktów i marek funkcjonujących w realiach późnego Związku Radzieckiego, takich jak *магнитофон „Маяк-203”* czy *швейная машинка подольского завода*. Przykładowo, *стереомагнитофон „Маяк-203”* odnosi się do jednego z modeli magnetofonów szpulowych produkowanych przez kijowskie zakłady Маяк należące do najbardziej rozpoznawalnych producentów sprzętu audio w ZSRR¹³³. Zachowanie nazwy własnej pozwala więc nie tylko zidentyfikować konkretny przedmiot, lecz także odtworzyć realia materialnej kultury późnosowieckiej, istotne dla interpretacji całego fragmentu.

W dalszej części wyliczenia pojawia się jednak rozwiązanie translatorskie prowadzące do istotnego przesunięcia znaczeniowego. Rosyjska nazwa *вертушка „Пионер”* została przetłumaczona jako *wiatraczek „Pionier”*. Interpretacja ta wynika

¹³³ *Виртуальный музей и справочник Отечественная техника XX века*, Portal [rwbase.narod.ru](https://rwbase.narod.ru/index1/mag_ml/mg_kat_set_/majak203.html): https://rwbase.narod.ru/index1/mag_ml/mg_kat_set_/majak203.html (data dostępu: 14.12.2025).

prawdopodobnie z odczytania podstawowego znaczenia rzeczownika *вертушка*, który może oznaczać przedmiot obracający się wokół własnej osi. W analizowanym kontekście jednak takie rozumienie okazuje się nieuzasadnione. W języku rosyjskim *вертушка* funkcjonuje bowiem również jako potoczne określenie gramofonu lub adaptera do płyt, które jest motywowane ruchem obrotowym talerza gramofonowego i wywodzi się od czasownika *вертеть* ('obrać', 'kręcić')¹³⁴. W połączeniu z nazwą „Пионер” odnosi się zatem jednoznacznie do gramofonu (adaptera) marki Pioneer – jednego z najbardziej rozpoznawalnych japońskich producentów sprzętu audio.

W polskim przekładzie dochodzi więc do zmiany referencji. Zamiast urządzenia odtwarzającego dźwięk odbiorca otrzymuje informację o bliżej nieokreślonym „wiatraczku”. Prowadzi to do utraty zarówno technicznego, jak i kulturowego sensu oryginału. Nie jest to wyłącznie przesunięcie leksykalne, lecz istotna zmiana wpływająca na sposób konstruowania świata przedstawionego. Wyliczenie przedmiotów przestaje być katalogiem pożądanых dóbr konsumpcyjnych charakterystycznych dla schyłkowego Związku Radzieckiego, a jeden z jego elementów zostaje pozbawiony funkcji kulturowego znaku epoki.

Z perspektywy przekładoznawczej przykład ten ilustruje tezę Romana Lewickiego, zgodnie z którą nazwy własne nie stanowią elementów neutralnych translacyjnie, lecz wymagają wcześniejszej interpretacji ich funkcji w tekście¹³⁵. W przypadku chrematonimów błędna identyfikacja desygnatu prowadzi nie tylko do zmiany znaczenia pojedynczej jednostki, lecz także do zniekształcenia obrazu przedstawianej rzeczywistości.

Nie można oczywiście z całą pewnością wskazać przyczyn tej decyzji translatorskiej. Należy jednak pamiętać, że przekład *Kolejki* powstał pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, kiedy możliwości weryfikowania realiów kulturowych były nieporównywalnie mniejsze niż obecnie. Tłumacze nie dysponowali elektronicznymi bazami danych, wyszukiwarkami ani łatwo dostępną dokumentacją dotyczącą zagranicznych marek i produktów. W tym kontekście omawiany przykład

¹³⁴ Portal lafargayherranz.ru, *Ручные и автоматические проигрыватели: преимущества и недостатки каждого типа*: <https://ru.lafargayherranz.com/articulos/guias/tocadiscos-manuales-vs-automaticos/?srsltid=AfmBOoqGnuFLkQg2TIsZMsYgw3WIMuhk0mqbHD5wDWQFD72PP6DTsAeb> (data dostępu: 12.10.2025).

¹³⁵ R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki...*, s. 277–278.

można interpretować nie tylko jako jednostkowy błąd translatorski, lecz także jako świadectwo ograniczeń warsztatu tłumacza wynikających z uwarunkowań technologicznych i informacyjnych epoki. Jednocześnie pokazuje on, że skuteczny przekład chrematonimów wymaga nie tylko kompetencji językowej, lecz także wiedzy realioznawczej i kulturowej, ponieważ dopiero ich właściwa identyfikacja pozwala zachować funkcje pełnione przez te nazwy w strukturze utworu.

W dalszej części wyliczenia pojawiają się kolejne chrematonimy współtworzące obraz świata dóbr luksusowych i trudno dostępnych, stanowiących przedmiot pożądania bohaterów:

- *Tak...*
- *Antyczne meble ze szlachetnego drzewa.*
- *Jasne...*
- *Płyty „Nauka języka niemieckiego”.*
- *Aha...*
- *Projektor „Raduga”.*
- *Rozumiem...*
- *Tanio pianino niemieckie „Blutner”.*
- *Tak...*
- *Japoński magnetofon stereofoniczny „Sanyo-9940”.*
- *Aha...*
- *Maszyna dziewiarska „Siewierianka”.*
- *Aha...*
- *Nowe kolumny 35 Wat.*
- *Aha...*
- *Fortepian „Arnold”. Niedrogo. (Kolejka, s. 75)*

W tej części przekładu tłumaczka w większości przypadków zachowuje nazwy własne, dzięki czemu możliwe jest odtworzenie materialnych realiów późnego Związku Radzieckiego. Dotyczy to między innymi nazwy „Радуга”. *Звуковой кинопроектор „Радуга”* to projektor dźwiękowy produkowany w ZSRR w drugiej połowie XX wieku. Był on wykorzystywany zarówno do projekcji edukacyjnych, jak i pokazów

organizowanych przez instytucje państwowe¹³⁶. Oddanie tej nazwy za pomocą transliteracji nie tylko pozwala zachować jej funkcję referencyjną i kulturową, ale także wskazuje na konkretny element radzieckiej rzeczywistości technicznej.

Podobną technikę zastosowano w odniesieniu do urządzenia *стереомагнитола „Сапуо-9940”*, które zostało przetłumaczone jako *japoński magnetofon stereofoniczny „Sanyo-9940”*. Zachowanie oryginalnej nazwy producenta umożliwia rozpoznanie przedmiotu jako symbolu wysokiej jakości i prestiżu. W realiach późnego ZSRR urządzenia firm takich jak „Sanyo” czy „Pioneer” należały do najbardziej pożądaných dóbr konsumpcyjnych i były wyznacznikiem statusu społecznego ich właścicieli.

Pewne zastrzeżenia natomiast budzi zapis nazwy *Блютнер*. Odnosi się ona do renomowanej niemieckiej firmy *Blüthner*, założonej w Lipsku w 1853 roku przez Juliusa Blüthnera. Firma ta należy do najbardziej prestiżowych producentów fortepianów i pianin w Europie. W przekładzie nazwa ta została zapisana jako *Blutner*, co oznacza rezygnację z oryginalnego zapisu. Zmiana ta nie utrudnia wprowadzić identyfikacji producenta, lecz może osłabiać rozpoznawalność marki. Jednocześnie obecność instrumentu tej klasy w katalogu przedmiotów oferowanych w *Kolejce* można interpretować jako kolejny element ironicznej gry z realiami gospodarki niedoboru – symbol wysokiej kultury i luksusu zostaje wpisany w absurdalny mechanizm zdobywania towarów deficytowych¹³⁷.

Podobną funkcję pełni nazwa *рояль „Арнольд”* oddana w przekładzie jako *fortepian Arnold*. Identyfikacja tego chrematonimu nie jest jednak jednoznaczna. Można jedynie przypuszczać, że dana nazwa nawiązuje do instrumentów produkowanych przez zakłady Arnolda Fibigera w Kaliszu, które należały do najważniejszych producentów fortepianów i pianin w Europie Środkowej na przełomie XIX i XX wieku¹³⁸. Ta hipoteza wydaje się prawdopodobna ze względu na obecność instrumentów tej marki na rynkach

¹³⁶ Portal livejournal.com, *СССР Ретро Кинопроектор Радыга 2*: <https://rashinboy.livejournal.com/1567.html> (data dostępu: 11.10.2025).

¹³⁷ *Blüthner. The Golden Tone*, Portal bluthner.klaviano.info: <https://bluthner.klaviano.info/pl/> (data dostępu: 14.12.2025).

¹³⁸ *Elwira Fibiger o niezwykłych twórcach fortepianów „Arnold Fibiger”*, Portal polskieradio.pl: <https://www.polskieradio.pl/8/9872/artykul/3024363,elwira-fibiger-o-niezwyklych-tworcach-forte-pianow-arnold-fibiger> (data dostępu: 14.12.2025).

Europy Środkowo-Wschodniej¹³⁹, jednak nie znajduje jednoznacznego potwierdzenia w analizowanym tekście.

Zestawienie chrematonimów takich jak „Sanyo”, „Blüthner”, „Arnold” czy „Raduga” pokazuje, że w *Kolejce* nazwy produktów są wykorzystywane jako znaki porządku społecznego i kulturowego, odzwierciedlające system wartości schyłkowego okresu Związku Radzieckiego. W realiach gospodarki permanentnego niedoboru dobra konsumpcyjne przestają być wyłącznie przedmiotami użytkowymi, a stają się symbolami prestiżu, nowoczesności i trudno osiągalnego dobrobytu.

Z perspektywy przekładu zachowanie tych nazw ma znaczenie nie tylko referencyjne, lecz także interpretacyjne. Każdy z analizowanych chrematonimów aktywizuje określone konotacje kulturowe i uczestniczy w budowaniu obrazu świata przedstawionego. Utrata lub błędna identyfikacja takiej nazwy prowadzi zatem nie tylko do przesunięcia znaczeniowego pojedynczej jednostki, lecz także do częściowego osłabienia mechanizmu, za pomocą którego Sorokin rekonstruuje mentalność społeczeństwa późnosowieckiego oraz jego stosunek do dóbr materialnych.

Mechanizm ten pozostaje widoczny również w dalszej części analizowanego wyliczenia:

- *Tak...*
- *Narty „Tornado”.*
- *Aha.*
- *Dywan mongolski 3x4.*
- *Aha.*
- *Magnetowid „Lomo”.*
- *Aha...*
- *Pianino „Lira”.*
- *Tak...*
- *Magnetofon „Wiosna-306”.*
- *Aha...*
- *Model kolejki dziecięcej.*

¹³⁹ Warto przy tym zauważyć, że poza wspomnianym wcześniej błędem dotyczącym interpretacji nazwy gramofonu Pioneer, większość pojawiających się w tekście marek pozostaje rozpoznawalna dla odbiorcy przekładu. Część z nich była bowiem obecna również w przestrzeni kulturowej Polski okresu późnego PRL-u.

- *Tak...*
- *Aparat fotograficzny „Nikon”.*
- *Aha...*
- *Pół domu.*
- *Aha...*
- *Metalowy garaż do montażu.*
- *Tak...*
- *Elektrofon „Wega-108”.*
- *Aha...*
- *Obrazy, stare wyroby z brązu.*
- *Aha...*
- *Wzmacniacz „Bryg-001”, taśmy stereofoniczne.*
- *Aha...*
- *Statyw „Feniks-005”.*
- *Tak...*
- *Serwis „Madonna” na dwanaście osób.*
- *Aha...*
- *Szafa trzydrzwiowa, ze szlachetnego drzewa.*
- *Jasne...*
- *Znaczki pocztowe, monety, plakietki...*
- *Aha...*
- *Nadmuchiwana łódka z motorem...*
- *Aha... (Kolejka, s. 75–76)*

W tej partii przekładu nazwy własne zostały zasadniczo zachowane w postaci zbliżonej do oryginału, co świadczy o konsekwentnym wykorzystaniu transferu i transliteracji. Podobnie jak we wcześniejszych fragmentach, katalog obejmuje zarówno produkty zachodnie, jak i wyroby pochodzące z ZSRR oraz innych państw bloku wschodniego. Na pierwszy plan wysuwają się marki o wysokim kapitale symbolicznym, takie jak „Nikon” – symbol nowoczesnej technologii fotograficznej, czy „Lomo” – reprezentujący radziecki przemysł optyczny i elektroniczny. Dla odbiorcy przekładu nazwy te pełnią przede wszystkim funkcję referencyjną. Ich znaczenie nie

ogranicza się jednak do identyfikacji producentów, bowiem każda z nich przywołuje określony fragment rzeczywistości społecznej i ekonomicznej.

Interesującym przykładem jest też nazwa „Wega-108”, która odnosi się do produkowanego w krajach bloku wschodniego gramofonu lub zestawu gramofonowego z wbudowanym wzmacniaczem. Urządzenie to było bardzo popularne w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku¹⁴⁰. W przekładzie tej nazwy tłumaczka zastosowała transfer. Taka decyzja translatorska pozwala wprawdzie odtworzyć realia epoki, jednak bez odpowiedniej wiedzy kulturowej część jej potencjału konotacyjnego pozostaje dla odbiorcy przekładu niedostępna.

Na szczególną uwagę zasługuje również *serwis „Madonna”* produkowany w Niemieckiej Republice Demokratycznej i należący do najbardziej rozpoznawalnych symboli luksusu w krajach bloku wschodniego. W realiach społecznych tego okresu był on nie tylko elementem wyposażenia domu, lecz także oznaką statusu materialnego i symbolem prestiżu społecznego¹⁴¹. Jego obecność w katalogu przedmiotów wymienianych w *Kolejce* wzmacnia obraz świata, w którym dobra materialne przestają być zwykłymi przedmiotami użytkowymi, a stają się nośnikami aspiracji społecznych oraz wyznacznikami pozycji jednostki.

Z perspektywy przekładu analizowany fragment potwierdza, że zachowanie chrematonimów w ich oryginalnym brzmieniu pozwala odtworzyć materialny wymiar przedstawionej rzeczywistości, jednakże nie gwarantuje zachowania wszystkich znaczeń kulturowych związanych z ich funkcjonowaniem w kulturze wyjściowej. Im większy dystans kulturowy i historyczny dzieli czytelnika przekładu od realiów późnego Związku Radzieckiego, tym większe staje się ryzyko, że nazwy te będą odbierane jedynie jako egzotyczne elementy świata przedstawionego, a nie jako znaki określonego systemu społecznego i ekonomicznego.

Interesującym zjawiskiem związanym z chrematonimami w *Kolejce* jest także celowe niedopowiedzenie, któremu towarzyszy aura tajemniczości obecna w wypowiedziach bohaterów. Jednym z przykładów tego zabiegu jest kilkakrotne

¹⁴⁰ *Gramofony na eksport – kierunek wschód* (2016), Portal technique.pl: https://www.technique.pl/mediawiki/index.php/Gramofony_na_eksport_kierunek_wsch%C3%B3d_%282016%29 (data dostępu: 14.12.2025).

¹⁴¹ *Wszystko o usługach Madonny*, Portal fashionhub.pl: <https://fashionhub-pl.decorapro.com/servizy/madonna/> (data dostępu: 17.10.2025).

użycie przymiotnika *американские* bez wskazania rzeczownika, który byłby przez niego określany. Czytelnik długo pozostaje w stanie niepewności i niewiedzy, co dobrze odzwierciedla sytuację komunikacyjną przedstawioną w powieści – w gwarze rozmów toczących się w kolejce, pełnej urywanych zdań i półsłówek, uczestnicy nie zawsze są w stanie uchwycić sens wypowiedzi. W ten sposób Sorokin doskonale oddaje akustyczną i semantyczną fragmentaryczność komunikacji w przestrzeni publicznej późnego Związku Radzieckiego:

— В ГУМе неделю назад американские давали.

— Ну, их мало выбрасывают.

— Шведские даже лучше. Они мягенькие такие, приятные.

— Зато фирма есть фирма.

— Да что за фирмой гнаться. Главное, чтоб удобно и красиво. (Очередь, s. 28)

— Tydzień temu w GUM-ie dawali amerykańskie.

— Amerykańskie rzadko rzucają.

— Szwedzkie są nawet lepsze. Takie miękkie, przyjemne.

— Ale zawsze co firma, to firma.

— Nie ma co się uganiać za firmą. Najważniejsze, żeby były ładne i wygodne. (Kolejka, s. 25)

W przytoczonym fragmencie bohaterowie wymieniają się informacjami o zagranicznych towarach, wspominając o GUM-ie (ros. *Государственный универсальный магазин*) – jednym z najbardziej znanych domów towarowych Związku Radzieckiego, który znajduje się przy Placu Czerwonym w Moskwie. Budynek ten został otwarty w 1893 roku jako *Верхние торговые ряды* i mimo licznych planów przebudowy przetrwał zarówno rewolucję bolszewicką, jak i okres stalinizmu. Po śmierci Stalina został odrestaurowany i ponownie udostępniony mieszkańcom Moskwy¹⁴². Od drugiej połowy XX wieku GUM był jedną z najbardziej rozpoznawalnych instytucji handlowych w Związku Radzieckim. Sprzedawano tam

¹⁴² I. Domingo, *GUM w Moskwie: znacznie więcej niż luksusowe centrum handlowe*, Portal rosjaland.pl: <https://rosjaland.pl/moscow-gum-shopping-mall/> (data dostępu: 19.10.2025).

zarówno produkty krajowe, jak i importowane, a dla wielu obywateli był symbolem względnej dostępności dóbr konsumpcyjnych w systemie gospodarki niedoboru¹⁴³.

Wzmianka o GUM-ie w *Kolejce* przywołuje zatem konkretną przestrzeń symboliczną, w której ponownie codzienność braków stykała się z pozorem obfitości. Sorokin wykorzystuje ten kontekst, aby oddać język codziennych rozmów i atmosferę życia w społeczeństwie, w którym sama nazwa GUM uruchamiała rozbudowany system skojarzeń związanych z dostępem do deficytowych towarów¹⁴⁴.

Przymiotnik *американские* pojawia się w powieści ponownie w innym fragmencie rozmowy bohaterów.

— Да... а ты представляешь, там пришел контейнер с американскими!

— Шутишь!

— Серьезно.

— Сволочи! Нам не достанется. (*Очередь*, s. 38)

— Так... wyobraź sobie, że przywieźli kontener z amerykańskimi!

— Żartujesz!

— Poważnie.

— Dranie! Do nas nie dojdzie. (*Kolejka*, s. 35)

Podobnie jak we wcześniej analizowanym fragmencie, rzeczownik określany przymiotnikiem *американские* pozostaje niewyrażony. Czytelnik otrzymuje jedynie informację, że chodzi o towar sprowadzony w kontenerze, co nie pozwala jeszcze ustalić jego rodzaju. Dopiero dalszy przebieg rozmowy stopniowo uzupełnia brakujące informacje:

— Американские прочней...

— Да и красивее ткань намного. (*Очередь*, s. 44)

¹⁴³ М. Усачев, *Легенды советской торговли: ГУМ моей мечты*, Portal retailer.ru: <https://retailer.ru/legendy-sovetskoj-torgovli-gum-moej-mechty/> (data dostępu: 19.10.2025).

¹⁴⁴ Tamże.

- *Amerykańskie są trwalsze.*
— *I materiał znacznie ładniejszy. (Kolejka, s. 41)*

Pojawienie się rzeczownika *ткань* zawęża pole interpretacji, sugerując, że rozmowa dotyczy wyrobów tekstylnych. Ostateczne doprecyzowanie następuje jednak dopiero kilka wersów później:

- *Они в пакетиках таких фирменных.*
— *А какая фирма?*
— *Ли, кажется.*
— *Ли?*
— *Ли.*
— *Хорошо. (Очередь, s. 44)*

- *Są w takim firmowym opakowaniu.*
— *A jaka firma?*
— *Zdaje się, że Lee.*
— *Lee?*
— *Lee.*
— *Dobrze. (Kolejka, s. 41)*

Nazwa marki „Lee”, która się tutaj pojawia, pozwala jednoznacznie zrekonstruować sens wcześniejszych wypowiedzi. Bohaterowie rozmawiają o dżinsach, które w realiach schyłkowego Związku Radzieckiego należały do najbardziej pożądanых dóbr konsumpcyjnych i stanowiły jeden z najbardziej rozpoznawalnych symboli Zachodu. Ich wartość nie wynikała z jakości wykonania, lecz przede wszystkim z przypisywanego im prestiżu oraz ograniczonej dostępności.

Interpretację tę potwierdzają również wypowiedzi samego Sorokina. W jednym z wywiadów pisarz wspomina sytuację z lat osiemdziesiątych, kiedy odmówiono mu wstępu do restauracji z powodu noszenia dżinsów. Jak podkreśla, były one wówczas postrzegane jako atrybut kultury zachodniej – przedmiot powszechnie pożądaný, zdobywany na czarnym rynku, a jednocześnie oficjalnie nieakceptowany:

Pamiętam, jak w Kijowie w latach 80. nie wpuszczono mnie do restauracji, bo byłem w dżinsach. Dżinsy były atrybutem Zachodu; wszyscy chcieli je mieć, przepłacali na czarnym rynku, ale oficjalnie były zakazane¹⁴⁵.

Z perspektywy przekładu zachowanie nazwy „Lee” pozwala odtworzyć podstawowy sens analizowanego fragmentu. Jednocześnie pełne odczytanie jego wymowy wymaga od odbiorcy wiedzy o szczególnej pozycji, jaką zachodnie marki odzieżowe zajmowały w kulturze późnego Związku Radzieckiego. Bez tego kontekstu rozmowa bohaterów może zostać odebrana jedynie jako wymiana informacji o trudno dostępnym towarze, podczas gdy w oryginale odsłania ona znacznie szerszy obraz aspiracji społecznych oraz symbolicznego znaczenia zachodnich dóbr konsumpcyjnych.

Stopniowe ujawnianie przedmiotu rozmowy stanowi zarazem charakterystyczny element konstrukcji dialogów w *Kolejce*. Sorokin świadomie operuje elipsą i niedopowiedzeniem, rekonstruując sposób funkcjonowania spontanicznej komunikacji w przestrzeni kolejki. Informacje pojawiają się fragmentarycznie, a odbiorca zmuszony jest samodzielnie rekonstruować ich sens na podstawie kolejnych wypowiedzi.

Zabieg ten nie tylko zwiększa realizm dialogu, lecz także angażuje czytelnika w proces interpretacji, który przebiega analogicznie do procesu rozumienia rozmowy prowadzonej przez jej uczestników.

Z perspektywy polskiego odbiorcy fragment ten jest interesujący również z innego względu. Pojawia się w nim bowiem odwołanie do tzw. trzeciej kultury, rozumianej jako „wszystkie te elementy tekstu oryginału i/lub przekładu, które są obce zarówno językowi i kulturze oryginału, jak i językowi i kulturze przekładu”¹⁴⁶. W analizowanym przypadku funkcję tę pełni właśnie nazwa marki odzieżowej „Lee”, należąca do globalnego obiegu kultury konsumpcyjnej i wykraczająca poza tradycyjny podział na kulturę wyjściową i docelową.

Interesująca jest także różnica wynikająca z odmiennego sposobu zapisu tej nazwy w obu językach. W oryginale marka występuje w postaci „Ли”. Poza kontekstem

¹⁴⁵ Cyt. za: A. Żebrowska, *Średniowiecze w Mercedesie...*

¹⁴⁶ D. Urbanek, *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*, Warszawa 2004, s. 160.

jednak taka forma może pozostawać dla rosyjskiego odbiorcy niejednoznaczna, ponieważ *ли* funkcjonuje również jako partykuła pytajna. Dopiero rozwój dialogu pozwala jednoznacznie zidentyfikować ją jako nazwę marki odzieżowej.

W przekładzie polskim zachowano natomiast oryginalny zapis „Lee”, dzięki czemu nazwa pozostaje wyraźnie wyodrębniona jako element obcego systemu kulturowego i łatwiej ujawnia swój charakter chrematonimu.

Należy ponadto zwrócić uwagę na sam wybór tej marki. W przeciwieństwie do dłuższych nazw producentów dżinsów, takich jak „Levi’s” czy „Wrangler”, zapis „Ли” jest wyjątkowo krótki i dobrze wpisuje się w rytm dialogu opierającego się właśnie na krótkich, urywanych replikach. Trudno oczywiście przesądzić, czy był to świadomy zabieg autora, jednak rozwiązanie to niewątpliwie sprzyja zachowaniu charakterystycznej dla *Kolejki* ekonomii wypowiedzi, a jednocześnie pozwala stopniowo odsłaniać znaczenie rozmowy wraz z rozwojem dialogu.

Zauważmy przy tym, że przywołane w *Kolejce* chrematonimy odnoszą się do przedmiotów, które dziś nie stanowią już wyłącznie artefaktów minionej epoki. W wielu przypadkach ich wartość wzrosła, o czym świadczy zainteresowanie nimi zarówno kolekcjonerów, jak i badaczy kultury materialnej późnego socjalizmu¹⁴⁷. Współczesny odbiorca, korzystając z łatwo dostępnych źródeł informacji, może stosunkowo łatwo zidentyfikować większość produktów wymienionych w powieści oraz odtworzyć ich kontekst historyczny i kulturowy. Sprzyja to pogłębionej lekturze tekstu i pełniejszemu rozpoznaniu znaczeń zakodowanych w warstwie onimicznej.

Na poziomie kompozycji utworu nagromadzenie nazw własnych stanowi jeden z charakterystycznych elementów poetyki *Kolejki*. Wielość marek, modeli i nazw produktów tworzy efekt katalogowego wyliczenia przypominający estetykę kolażu. Zabieg ten wpisuje się w postmodernistyczną technikę konstruowania tekstu z gotowych elementów rzeczywistości kulturowej, a zarazem oddaje doświadczenie bohaterów, dla których przedmioty stają się podstawowym punktem odniesienia codziennej egzystencji.

¹⁴⁷ ЛОМО ВК-1/2, Portal vidachestvo.ru: https://vidachestvo.ru/ЛОМО_ВК-1/2?utm (data dostępu: 17.10.2025); Форумы сайта „Отечественная радиотехника XX века”, Portal rt20.getbb.ru (forum): <https://rt20.getbb.ru/viewtopic.php?t=105852&utm> (data dostępu: 17.10.2025).

Analiza przekładu pokazuje natomiast, że zdecydowana większość analizowanych chrematonimów została oddana za pomocą transferu polegającego na przeniesieniu nazwy własnej do tekstu docelowego w postaci niezmienionej lub jedynie dostosowanej do norm języka polskiego. Zastosowanie tej techniki pozwala zachować odniesienia do realiów świata przedstawionego oraz kulturowe zakotwiczenie opisywanych przedmiotów. Od tej zasady występują jednak pojedyncze odstępstwa. Najbardziej wyrazistym przykładem jest nazwa związana z urządzeniem marki „Pioneer”, w której tłumaczka zinterpretowała potoczne rosyjskie określenie *вертушка* jako *wiatraczek*, stosując tłumaczenie dosłowne. Decyzja ta prowadzi do zmiany referencji i eliminuje kontekst techniczny oraz kulturowy obecny w tekście oryginału. Poza tym przypadkiem sposób przekładu chrematonimów jest konsekwentny i pozwala zachować ich podstawowe funkcje tekstowe. Sprzyja temu niewątpliwie również częściowa wspólnota doświadczeń społecznych i kulturowych Polski oraz państw byłego bloku wschodniego. Dzięki niej wiele marek i nazw produktów obecnych w *Kolejce* wywołuje u polskiego odbiorcy skojarzenia zbliżone do tych, które mogły towarzyszyć czytelnikowi rosyjskiemu, choć nie zawsze mają one identyczny zakres i siłę oddziaływania.

3.1.2 Antroponimy w *Kolejce*. Obraz zbiorowości późnoradzieckiej

Najliczniejszą grupę nazw własnych występujących w *Kolejce* stanowią antroponimy – przede wszystkim nazwiska. Można je podzielić na dwie zasadnicze grupy. Pierwszą tworzą nazwiska uczestników wydarzeń przedstawionych w powieści, funkcjonujące jako element bieżącej sytuacji komunikacyjnej, drugą zaś – nazwiska identyczne z nazwiskami osób znanych z historii, polityki i kultury lub podobne do nich.

Analiza zgromadzonego materiału prowadzi do pytania o funkcję tych antroponimów w strukturze utworu. W przeciwieństwie do późniejszych tekstów Sorokina, w których autor chętnie sięga po deformacje nazw własnych, gry słowne i aluzje onomastyczne, w *Kolejce* antroponimy nie opierają się na fonetycznych przekształceniach ani na parodystycznych modyfikacjach. Zachowują swoją konwencjonalną postać, a ich znaczenie nie wynika z formalnych zabiegów

językowych. Nie oznacza to jednak, że pozostają semantycznie neutralne. Sorokin wprowadza do świata przedstawionego nazwiska znanych postaci bez eksponowania ich biografii czy bezpośrednich odniesień intertekstualnych.

Sama ich rozpoznawalność może jednak uruchamiać dodatkowe skojarzenia kulturowe, zwłaszcza u odbiorcy rosyjskiego. Mechanizm ten nie opiera się zwykle na jawnej aluzji ani parodii, lecz na zestawieniu nazw powszechnie kojarzonych z historią i kulturą rosyjską z prozaiczną sytuacją oczekiwania w kolejce. Dzięki temu Sorokin osiąga subtelny efekt demitologizacji – postaci funkcjonujące w pamięci zbiorowej zostają symbolicznie wpisane w przestrzeń codziennego doświadczenia późnego socjalizmu.

Analizę antroponimów rozpocznę od sceny, w której jedna z kobiet ma odczytać nazwiska osób oczekujących w kolejce. Scenę tę poprzedza sekwencja krótkich, urywanych wypowiedzi dialogowych. Ich układ stopniowo organizuje sytuację komunikacyjną, ukazując reakcje uczestników kolejki oraz sposób, w jaki anonimowa zbiorowość przygotowuje się do rozpoczęcia procedury wyczytywania nazwisk:

— *А вон он. Он щас может сам скажет.*

— *А где женщина наша?*

— *Не видать. (Очередь, s. 104)*

— *Trzeba zapytać milicjanta.*

— *O, jest. Może zaraz sam powie.*

— *A gdzie ta kobieta? (Kolejka, s. 101)*

Jak zauważamy, dialog ten opiera się na krótkich wymianach zdań – są to pytania, zdania eliptyczne i lakoniczne komentarze. Taka organizacja wypowiedzi oddaje stan zbiorowego oczekiwania oraz skupienia uwagi uczestników kolejki na zbliżającym się wydarzeniu. W centrum zainteresowania znajduje się anonimowa kobieta, której pojawienie się wywołuje natychmiastową reakcję zgromadzonych:

— *Вон эта женщина.*

— *Пойдемте поближе, а то не слышно...*

- *Она встанет повыше... вот, правильно...*
- *Да и на лавочку можно было. (Очередь, s. 104)*

- *Jest ta kobieta.*
- *Chodźmy bliżej, bo nic nie usłyszymy.*
- *Ona sama podejdzie... o, słusznie.*
- *Nie szkodzi, tak też jest dobrze. Wszyscy widzą. (Kolejka, s. 101)*

W kolejnych replikach dialog staje się coraz bardziej dynamiczny. Krótkie wypowiedzi, powtarzające się wezwania i nakładające się na siebie komentarze odtwarzają rytm spontanicznej komunikacji charakterystycznej dla tłumu oczekującego na rozstrzygnięcie ważnej dla niego sytuacji. Indywidualne głosy pozostają trudne do wyodrębnienia, a uwaga wszystkich uczestników koncentruje się na jednej czynności – odczytaniu listy nazwisk.

Wraz z kolejnymi replikami rytm dialogu przyspiesza, a scena osiąga punkt kulminacyjny:

- *Я-то думал, мы уже близко...*
- *А что, разве далеко?! Немного осталось.*
- *Скажите, а не кончаются там?*
- *Нет. Товару много. Только что еще фургон привезли.*
- *ОТОЙДИТЕ ОТ ТУРНИКЕТОВ! ОТОЙДИТЕ!*
- *Если кто не ответит, я того вычеркиваю... Да, и еще... Номера, выбывшие нами, уже заполнены новыми людьми.*
- *Правильно. Чтоб не было путаницы...*
- *Слушайте, а может просто вы фамилии зачитаете, а мы будем отвечать? А то так до обеда перекликиваться будем!*
- *А чего, правильно!*
- *Читайте фамилии одни!*
- *И так настоялись, черт знает что...*
- *Читайте одни фамилии. Кто не ответит — того вычеркнем.*
- *Конечно...*
- *Так логичней.*

— Вась, ент, иди сюда!
— Ну что, фамилии одни?
— Читайте фамилии!
— Фамилии!
— Ну ладно... Значит, тогда я вон те номера не беру, которые за загородками... они уже покупать будут... так, значит, с номера... какой у вас? Женицина!
(Очередь, s. 105)

— A ja myślałem, że już jesteśmy blisko...
— A czy to jest daleko?! Teraz już pójdzie raz dwa!
— Proszę powiedzieć, czy dla nas wystarczy?
— Wystarczy. Towaru jest dużo. Właśnie przyjechała jeszcze jedna furgonetka.
— ODSUNĄĆ SIĘ OD BARIEREK! ODSUNĄĆ SIĘ!
— Każdego, kto nie odpowie, wykreślam... Aha i jeszcze jedno... Numery, które odeszły zapelniliśmy nowymi ludźmi.
— Słusznie. Porządek musi być.
— A może pani po prostu przeczyta nazwiska, a my będziemy odpowiadać? Bo inaczej nie skończymy do obiadu!
— Ma rację!
— Czytać same nazwiska!
— I tak stoimy cholera wie jak długo...
— Niech pani czyta same nazwiska. Kto się nie odezwie, tego wykreślamy.
— Oczywiście...
— Tak jest logiczniej.
— Wasia, kurna, chodź tutaj!
— No więc jak, same nazwiska?
— Nazwiska czytać!
— Nazwiska!
— No dobrze. A więc nie biorę tych numerów, które za barierkami... oni już kupują tak, znaczy od numeru... jaki ma pani numer? Ej, do pani mówię! (Kolejka, s. 102)

W tej scenie nazwiska nie zostały jeszcze ujawnione, jednak samo oczekiwanie na ich odczytanie nadal organizuje przebieg dialogu. Kolejne wypowiedzi dotyczą już

nie towaru, lecz sposobu przeprowadzenia procedury wywoływania osób z listy. Tym samym antroponimy zostają wprowadzone do utworu nie jako element charakterystyki bohaterów, lecz jako narzędzie porządkowania zbiorowości.

Zauważmy przy tym, że Sorokin prawdopodobnie celowo opóźnia moment ujawnienia tych nazwisk. Zastosowany przez niego zabieg sprawia, że przez pewien czas uczestnicy kolejki funkcjonują przede wszystkim jako anonimowa wspólnota podporządkowana regułom oczekiwania. Dopiero odczytanie listy umożliwia ich formalną identyfikację, jednak odbywa się ona wyłącznie w ramach procedury administracyjnej. Nazwisko nie odsłania indywidualności bohatera, lecz pełni funkcję organizacyjną – pozwala uporządkować kolejkę zgodnie z obowiązującymi regułami. Mamy tu więc pokazany charakterystyczny mechanizm rzeczywistości radzieckiej, w której relacje społeczne zostają podporządkowane logice ewidencji, numeracji i kontroli.

W dalszej części utworu następuje zapowiadany wcześniej moment odczytania nazwisk osób oczekujących w kolejce. Lista obejmuje sto dwadzieścia cztery antroponimy, co zdecydowanie wykracza poza potrzeby realistycznej narracji i nadaje temu fragmentowi wyraźnie autonomiczną wartość kompozycyjną. Charakterystyczne dla poetyki Sorokina rozbudowane wyliczenie przestaje pełnić wyłącznie funkcję informacyjną, stając się samodzielnym środkiem organizacji tekstu:

— Семьсот двадцатый. Кузьмина я.

— Так, семьсот двадцатый. Значит, каждый просто вычитет это число из своего известного номера и все будет ясно... Микляев!

— Я!

— Я!

— Я!

— Кораблева!

— Седаков!

— Одесский

— Здесь!

— Я!

— Я!

— Викентьев!

— Глузман!

— Болотова!

— Я!

— Мы!

— Я!

— Золотарев!

— Чистякова!

— Николаев!

— Я!

— Я здесь!

— Я!

— Буркина!

— Прикамская!

— Ромко!

— Здесь мы!

— Я!

— Я!

— Кочетова	— Разорваев!	— Жуков!
— Я!	— Здесь!	— Я!
— Ласкаржевский!	— Трупицына!	— Ногинский!
— Я!	— Я!	— Я!
— Бурмистрова!	— Карамышева!	— Бригите!
— Я	— Я!	— Вычеркиваю...
— Федорова	— Костенко	— Егоров!
— Я!	— Я!	— Я!
— Столбова!	— Матвеевский!	— Петровский!
— Я!	— Я!	— Я!
— Смекалина!	— Зайцева!	— Хабалова!
— Я!	— Я!	— Я!
— Рыбаков!	— Файн!	— Прохоронеко!
— Вычеркиваю...	— Я!	— Я!
— Зверева	— Чабанек!	— Кривопапцев!
— Я!	— Я!	— Я!
— Семенова!	— Фельдман!	(Очередь, s. 105–107)

Enumeracja nie służy jednak, jak już wskazywałem, indywidualizacji bohaterów. Kolejne nazwiska następują po sobie w szybkim tempie, przeplatane niemal identycznymi odpowiedziami (*Я!*, *Здесь!*, *Мы!*), przez co poszczególne osoby pozostają dla czytelnika nierozróżnialne. Antroponimy stają się więc wyłącznie elementami procedury administracyjnej regulującej funkcjonowanie zbiorowości.

Tak skonstruowany fragment można też interpretować jako przykład charakterystycznej dla Sorokina strategii wykorzystującej nadmiar materiału językowego. Długie wyliczenie nazwisk nie prowadzi do poszerzenia wiedzy o bohaterach, lecz buduje efekt powtarzalności i mechaniczności, podporządkowując jednostki bezosobowemu porządkowi organizacyjnemu. Zabieg ten wpisuje się zarazem w estetykę konceptualistyczną, w której seryjność, katalogowanie i powielanie gotowych elementów rzeczywistości stają się istotnym środkiem artystycznym.

Wśród nazwisk pojawiających się w *Kolejce* można dostrzec jednostki o zróżnicowanym potencjale konotacyjnym. Obok antroponimów neutralnych

występują nazwiska, których budowa słowotwórcza lub podobieństwo do wyrazów pospolitych może uruchamiać określone skojarzenia językowe. Nie prowadzi to jednak do jednoznacznej charakterystyki bohaterów, lecz wzbogaca warstwę semantyczną tekstu, pozostawiając odbiorcy przestrzeń do interpretacji.

Interesującym przykładem jest nazwisko *Хабалова*, które może budzić skojarzenia z rzeczownikiem *хабальство*, oznaczającym grubiaństwo, ordynarność lub agresywny sposób zachowania¹⁴⁸. Rdzeń *хабал-* występuje również w innych jednostkach języka rosyjskiego, takich jak *хабалка*, *хабальный* czy *хабалить*¹⁴⁹ odnoszących się do zachowań naruszających normy grzecznościowe. Z tego względu nazwisko *Хабалова* można odczytywać jako antroponim o potencjale konotacyjnym, którego brzmienie aktywizuje określone skojarzenia leksykalne. Jednocześnie jednak należy zachować tu pewną ostrożność interpretacyjną, ponieważ samo podobieństwo formalne nazwiska do wyrazów pospolitych nie przesądza o jego funkcji w tekście. Potencjał konotacyjny ujawnia się przede wszystkim w określonym kontekście komunikacyjnym. W realiach *Kolejki*, gdzie dialogi odtwarzają atmosferę napięcia, rywalizacji i frustracji charakterystyczną dla codzienności gospodarki niedoboru, nazwisko to może nabierać dodatkowej wyrazistości, wpisując się w językowy obraz zbiorowości funkcjonującej w warunkach permanentnego deficytu.

Podobne przykłady pokazują, że nawet w pozornie mechanicznym wyliczeniu nazwisk Sorokin pozostawia odbiorcy sygnały interpretacyjne, które wykraczają poza ich funkcję referencyjną. Antroponimy nie służą wówczas wyłącznie identyfikacji uczestników kolejki, lecz współtworzą obraz społeczności zróżnicowanej pod względem językowym, kulturowym i społecznym, zachowując przy tym charakterystyczną dla poetyki autora wieloznaczność.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że *Kolejka* została opublikowana w Rosji dopiero w 1992 roku, ponieważ wcześniej jej wydanie uniemożliwiała cenzura¹⁵⁰. Dla pierwszych odbiorców powieści pojawiające się w tekście nazwiska mogły być

¹⁴⁸ Толковый словарь русского языка, red. Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков, Том IV, Москва 1940, s. 1129–1130.

¹⁴⁹ Толковый словарь живого великорусского языка, сост. В. Даль, Том IV, Москва 1956, s. 540; Происхождение фамилии Хабалов: <https://familio.org/surnames/e02f00e9-d706-4f0c-a6c2-fd875c35afac> (data dostępu: 22.10.2025).

¹⁵⁰ *Life Stories: Original Works by Russian Writers. Russian Information Services*, red. P.E. Richardson, Montpellier 2009, s. 328.

odczytywane przede wszystkim jako element realistycznego obrazu zbiorowości radzieckiej. Jednocześnie niektóre z nich odsyłają do szerszego kontekstu historycznego wykraczającego poza samą fabułę utworu.

Interesującym przykładem jest nazwisko *Ласкаржевский* (*Łaskarzewski*). W materiałach archiwalnych dotyczących represji stalinowskich odnotowano osoby noszące to nazwisko, między innymi *Николая Иосифовича Ласкаржевского* skazanego w 1937 roku na podstawie art. 58 kodeksu karnego ZSRR¹⁵¹ oraz *Вячеслава Адольфовича Ласкаржевского* aresztowanego pod zarzutem działalności antysowieckiej. W źródłach pojawia się również informacja o pokrewieństwie pierwszego z nich z Iwanem Buninem¹⁵². Fakty te pokazują, że dane nazwisko funkcjonuje w rosyjskiej pamięci historycznej i występuje w dokumentach związanych z okresem represji stalinowskich¹⁵³.

Nie ma jednak wystarczających podstaw, by jednoznacznie stwierdzić, że Sorokin świadomie nawiązuje do tych konkretnych postaci. Bardziej uzasadnione wydaje się potraktowanie tego przykładu jako ilustracji szerszego zjawiska. Nazwiska wykorzystane w *Kolejce* niekiedy są zakorzenione w rzeczywistej przestrzeni historycznej, dzięki czemu mogą uruchamiać u części odbiorców dodatkowe skojarzenia wykraczające poza ich funkcję identyfikacyjną. Potencjał ten pozostaje jednak zależny od kompetencji kulturowej czytelnika i nie stanowi warunku koniecznego interpretacji utworu.

Podobny potencjał konotacyjny można dostrzec również w przypadku innych nazwisk pojawiających się w powieści. Przykładem jest nazwisko *Файн*, które u części odbiorców może przywoływać skojarzenie z Reubenem Fine'em¹⁵⁴ – amerykańskim szachistą należącym do światowej czołówki w latach trzydziestych XX wieku.

Znacznie silniejszy potencjał asocjacyjny ma jednak nazwisko *Жуков*, niemal automatycznie odsyłające do postaci marszałka Gieorgija Żukowa – jednego

¹⁵¹ Portal ru.openlist.wiki, *Ласкаржевский Николай Иосифович (1902)*: [https://ru.openlist.wiki/Ласкаржевский_Николай_Иосифович_\(1902\)](https://ru.openlist.wiki/Ласкаржевский_Николай_Иосифович_(1902)) (data dostępu: 20.10.2025).

¹⁵² *Племянник Бунина жил в Бобруйске*, Portal bobruisk.guru: <https://bobruisk.guru/bunin-s-nephew/> (data dostępu: 20.10.2025).

¹⁵³ Portal ru.openlist.wiki, *Ласкаржевский Вячеслав Адольфович*: [https://ru.openlist.wiki/Ласкаржевский_Вячеслав_Адольфович_\(1892\)](https://ru.openlist.wiki/Ласкаржевский_Вячеслав_Адольфович_(1892)) (data dostępu: 20.10.2025).

¹⁵⁴ *Звезды мировых шахмат*, Portal [chess.com](https://www.chess.com): <https://www.chess.com/ru/players/reuben-fine> (data dostępu: 15.12.2025).

z najbardziej rozpoznawalnych dowódców wojskowych Związku Radzieckiego i symbolu zwycięstwa w II wojnie światowej. W tym przypadku źródłem konotacji nie jest podobieństwo formalne, lecz wyjątkowa rozpoznawalność tego nazwiska w rosyjskiej pamięci historycznej.

Możliwe skojarzenia mogą wywoływać także inne antroponimy, na przykład *Коноваленко*, kojarzone z nazwiskiem legendarnego radzieckiego bramkarza hokejowego Wiktora Konowalenki, wielokrotnego mistrza olimpijskiego i jednego z najbardziej znanych sportowców ZSRR.

Trudno jednak rozstrzygnąć, czy podobne asocjacje wynikają ze świadomego doboru nazwisk przez autora, czy też są efektem funkcjonowania tych antroponimów w rosyjskiej przestrzeni kulturowej. Z perspektywy analizy onomastycznej istotniejsze od rekonstrukcji intencji autora wydaje się więc określenie funkcji, jaką pełni tak rozbudowany wykaz nazwisk w strukturze utworu.

Sorokin wykorzystuje antroponimy przede wszystkim do stworzenia obrazu anonimowej zbiorowości, jednocześnie jednak pozostawia odbiorcy możliwość aktywizowania dodatkowych skojarzeń historycznych, kulturowych lub społecznych. Potencjał ten ma jednak charakter otwarty i nie jest, jak już podkreślałem, warunkiem koniecznym odczytania tekstu.

Zachowanie nazwisk w polskiej wersji utworu pozwala odtworzyć formalną strukturę wyliczenia oraz rytm dialogu, nie gwarantuje jednak zachowania wszystkich konotacji kulturowych obecnych w tekście oryginału. Nazwiska silnie zakorzenione w rosyjskiej pamięci historycznej, takie jak *Żukow*, mogą być rozpoznawalne również przez polskiego odbiorcę, jednak większość pozostałych antroponimów funkcjonuje przede wszystkim jako element rozbudowanej listy organizującej przebieg opisywanej sytuacji:

— *Siedemset dwadzieścia. Kuźmina jestem.*

— *Tak siedemset dwudziesty. Znaczy, każdy po prostu odejmie tę liczbę od własnego znanego sobie numeru i wszystko będzie jasne...*

— *Mikłajew!*

— *Gluzman!*

— *Jest!*

— *Jestem!!*

— *Jesteśmy!!*

— *Nikołajew!*

— <i>Korablewa!</i>	— <i>Czistiakowa!</i>	— <i>Jest!</i>
— <i>Obecna!</i>	— <i>Obecna!</i>	— <i>Romko!</i>
— <i>Wikentiew!</i>	— <i>Prikamska!</i>	— <i>Jest!</i>
— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>	— <i>Żukow!</i>
— <i>Zołotariew!</i>	— <i>Razorwajew!</i>	— <i>Jest!</i>
— <i>Jest!</i>	— <i>Obecny!</i>	— <i>Nogiński!</i>
— <i>Burkina!</i>	— <i>Trupicyna!</i>	— <i>Jest!</i>
— <i>Tu jesteście!</i>	— <i>Jestem!</i>	— <i>Brygite!</i>
— <i>Koczetowa!</i>	— <i>Karamyszewa!</i>	— <i>Wykreślam...Jegorow!</i>
— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>
— <i>Łaskarzewski!</i>	— <i>Kostienko!</i>	— <i>Pietrowski!</i>
— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>
— <i>Burmistrowa</i>	— <i>Matwiejewski!</i>	— <i>Chabalowa!</i>
— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>
— <i>Fiodorowa!</i>	— <i>Zajcewa!</i>	— <i>Prochoronienko!</i>
— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>
— <i>Stołbowa!</i>	— <i>Fajn!</i>	— <i>Kriwopalcew!</i>
— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>
— <i>Smiekalina!</i>	— <i>Czabaniok!</i>	
— <i>Jest!</i>	— <i>Jest!</i>	
— <i>Rybaków!</i>	— <i>Feldman!</i>	
— <i>Wykreślam...Zwieriowa</i>	— <i>Jest!</i>	
— <i>Jest!</i>	— <i>Odesski!</i>	
— <i>Siedakow!</i>	— <i>Jest!</i>	(<i>Kolejka</i> , s. 103–105)
— <i>Jest!</i>	— <i>Bałatowa</i>	

Przytaczanie w tym miejscu całej listy nazwisk nie wydaje się konieczne, ponieważ przykłady omówione wcześniej pozwalają uchwycić ogólną zasadę organizującą ten fragment powieści.

W innych partiach *Kolejki* Sorokin wykorzystuje podobny zabieg, wprowadzając obok nazwisk anonimowych bohaterów nazwiska postaci należących do rosyjskiego kanonu kultury:

— Я!

— Толстой!

— Я! (*Очередь*, s. 121)

— Хохлова... Тысяча двести пятьдесят девять.

— Чайковский.

— Тысяча двести шестьдесят. (*Очередь*, s. 50)

— Jest!

— Tolstoj!

— Jest! (*Kolejka*, s. 119)

— Chochłowa... Tysiąc dwieście pięćdziesiąt dziewięć.

— Czajkowski.

— Tysiąc dwieście sześćdziesiąt. (*Kolejka*, s. 47)

Zestawienie nazwisk takich jak *Tolstoj* czy *Czajkowski* z innymi, pospolitymi (np. *Kuźmina*) oraz z nazwiskami o obcym brzmieniu (np. *Feldman*, *Bialik*, *Grammatikati*) prowadzi do celowego zatarcia różnic między poszczególnymi jednostkami. W strukturze dialogu wszystkie nazwiska funkcjonują na tych samych prawach – jako kolejne pozycje odczytywane z listy. W efekcie nazwiska należące do najwybitniejszych przedstawicieli rosyjskiej kultury zostają wpisane w tę samą procedurę administracyjną co nazwiska anonimowych uczestników kolejki.

Należy jednak podkreślić, że zabieg ten nie jest wymierzony w same postacie Tolstoja czy Czajkowskiego. Ironia dotyczy raczej mechanizmu przedstawiania rzeczywistości, w którym nazwiska należące do kanonu kultury zostają sprowadzone do roli kolejnych pozycji na liście obecności. Kolejka staje się w ten sposób przestrzenią

symbolicznego zrównania wszystkich uczestników, niezależnie od ich statusu i miejsca w pamięci kulturowej.

W przekładzie tłumaczka konsekwentnie stosuje transfer, dostosowując zapis do norm języka polskiego. Dzięki takiemu rozwiązaniu zachowane zostają zarówno kompozycja wyliczenia, jak i możliwość rozpoznania nazwisk należących do kanonu kultury rosyjskiej. Antroponimy takie jak *Tolstoj* czy *Czajkowski* są oczywiście czytelne również dla polskiego odbiorcy, jednak większość pozostałych nazwisk nie aktywizuje analogicznych konotacji kulturowych. Nie wpływa to jednak na podstawową funkcję analizowanego fragmentu, ponieważ jego znaczenie wynika przede wszystkim z organizacji całego wyliczenia, a nie z interpretacji poszczególnych antroponimów.

Podsumowując tę część analizy, można stwierdzić, że antroponimy w *Kolejce*, podobnie jak analizowane wcześniej chrematonimy, pełnią przede wszystkim funkcję tekstotwórczą. Nie tworzą jeszcze rozbudowanego systemu odniesień precedensowych charakterystycznego dla późniejszej twórczości Władimira Sorokina, lecz organizują strukturę dialogów, współtworzą obraz anonimowej zbiorowości oraz odzwierciedlają społeczną rzeczywistość późnego Związku Radzieckiego. Ich znaczenie wynika przede wszystkim z miejsca zajmowanego w strukturze tekstu i z sytuacji komunikacyjnej, a nie z indywidualnych odniesień biograficznych czy rozbudowanych konotacji intertekstualnych.

Jednocześnie, jak zauważamy, już w tej wczesnej powieści funkcje nazw własnych nie ograniczają się wyłącznie do identyfikacji poszczególnych postaci. W wielu przypadkach nazwy te uruchamiają dodatkowy potencjał konotacyjny podporządkowany realistycznej organizacji świata przedstawionego. Dopiero w późniejszych utworach Sorokina antroponimy stają się jednym z najważniejszych narzędzi gry intertekstualnej i kulturowej, co znajduje również odzwierciedlenie w odmiennym charakterze problemów translatorskich.

3.1.3 Toponimy: model przestrzeni i geopolityki

W analizowanym materiale szczególne miejsce zajmują fragmenty, w których odniesienia do państw i regionów pojawiają się pośrednio – za pomocą etnonimów. W takich przypadkach nazwy narodowości wykraczają poza funkcję identyfikacyjną, stając się nośnikami utrwalonych wyobrażeń kulturowych i społecznych. Dzięki temu uczestniczą one w konstruowaniu obrazu świata przedstawionego oraz ujawniają sposób postrzegania relacji między poszczególnymi narodami w realiach późnego Związku Radzieckiego:

— *Опять грузины подошли... во, видите, видите, как у него просто! Женщина! Не пропускайте их! Наглецы!*

— *Наберут по двадцать штук, а потом перепродают. (Очередь, s. 12)*

— *Это хорошо... вон, опять грузин подошел...*

— *Я еще ни разу не видел, чтоб грузин в очереди стоял. (Очередь, s. 12)*

— *Знову Грузини сія вепchnęли... о, патрзcie no jak włążą! Ej, проszę pani! Nie wpuszczać bez kolejki! Jacy bezczelni!*

— *Бiorą po dwadziesięcia sztuk, а potem spekulują. (Kolejka, s. 10)*

— *To dobrze... о, znowu jakiś Грузин podchodzi...*

— *Jeszcze nigdy nie widziałem, żeby Грузин stał w kolejce. (Kolejka, s. 10)*

W przytoczonym powyżej fragmencie pojawia się etnonim *грузин* (*Gruzyn*), który pośrednio odsyła do Gruzji jako przestrzeni geograficznej i kulturowej. Na poziomie językowym jego przekład nie sprawia trudności – polski odpowiednik zachowuje zarówno znaczenie denotacyjne, jak i podstawową funkcję referencyjną. Znacznie bardziej złożona okazuje się jednak warstwa konotacyjna. W realiach radzieckich Gruzja była jedną z republik ZSRR, jednak udało jej się zachować wyraźną odrębność kulturową. To właśnie ta odmiennność sprzyjała utrwalaniu w rosyjskiej świadomości społecznej określonych wyobrażeń i stereotypów dotyczących tej

narodowości¹⁵⁵. Przedstawiano ich bowiem często jako osoby przedsiębiorcze, temperamentne i skłonne do wykorzystywania nieformalnych sposobów osiągania korzyści. Tego rodzaju wyobrażenia, obecne w języku potocznym i dyskursie społecznym, pozwalają lepiej zrozumieć agresywny ton wypowiedzi bohaterów oraz przypisywanie przedstawicielom tej grupy określonych zachowań.

Podkreślmy jednak, że Sorokin nie charakteryzuje tu bezpośrednio Gruzinów, a jedynie rekonstruuje sposób ich postrzegania przez uczestników dialogu, zwracając tym samym uwagę na mechanizmy stereotypizacji obecne w języku codziennym.

W polskim kręgu kulturowym etnonim *Gruzin* nie uruchamia analogicznego zespołu konotacji. Przez długi czas bowiem obraz Gruzji był kształtowany przede wszystkim przez dyskurs podróżniczy i reportażowy, eksponujący gościnność, tradycję oraz atrakcyjność kulturową tego kraju¹⁵⁶. W wyniku takiego postrzegania część stereotypowych znaczeń obecnych w rosyjskim tekście może pozostać dla odbiorcy przekładu mniej czytelna, mimo że warstwa referencyjna została zachowana.

Jak można zauważyć, przekład etnonimów nie sprowadza się do znalezienia odpowiednika leksykalnego. Równie istotne pozostaje pytanie o zakres konotacji kulturowych aktywizowanych przez daną nazwę w obu wspólnotach językowych.

Autor nie poprzestaje jednak na odniesieniach do Gruzji. W powieści pojawia się również odwołanie do Ameryki:

— *Виктор Николаич! Идите к нам!*

— *Слышать его тяжело. Он заикается здорово...*

— *Тари-ра-ра-раааа...*

— *Он только что из Америки вернулся.*

— *Ну и как там?*

— *Да по-разному... Преступность высокая. После восьми не выйдешь... Барахла полно. Но работать надо, как лошадь.*

¹⁵⁵ J. Gościńska, *Jeden kraj – wiele twarzy. Współczesne problemy Federacji Rosyjskiej na przykładzie wybranych reportaży Barbary Włodarczyk ze zbioru Nie ma jednej Rosji*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2016, nr 12 (1), s. 48.

¹⁵⁶ Zob. np., M. Meller, A. Meller, *Gaumardžos! Opowieści z Gruzji*, Warszawa 2011. Należy jednak zauważyć, że w ostatnich latach obraz Gruzinów w polskiej przestrzeni publicznej ulega stopniowym przeobrażeniom. Jednym z czynników wpływających na tę zmianę są medialne doniesienia dotyczące działalności przestępczej części obywateli Gruzji przebywających w Polsce. Zagadnienie to pozostaje jednak poza zakresem niniejszej pracy.

— Конечно. Даром ничего не бывает.

— А у нас гуляй хоть всю ночь...

— Ну, не скажите. Вон у нас во дворе за три года — два убийства было. С ограблением.

— Это случайности...

— Да, да! Ничего себе — случайности.

— А главное американец вечно чего-то боится — что его выгонят с работы, что кто-то изнасилует его жену, что его машину угонят... страх какой-то...

— Зато у них таких очередей нет...

— Да. Очередей нет. Это верно...

— У них вкапывать надо, а у нас пришел на работу пьяным и хоть бы что.

— Ага... (Очередь, s. 156)

— Wiktorze Nikolajewiczu! Niech pan idzie do nas!

— Ciężko go słuchać... strasznie się jęka.

— Tari-ra-ra-raam...

— Dopiero co wrócił z Ameryki.

— No i jak tam?

— Rozmaicie... Wysoka przestępczość. Po ósmej nie sposób wyjść...

— Pełno wszystkiego. Ale pracować musisz jak wół.

— Oczywiście. Nic nie ma za darmo.

— А u нас można spokojnie spacerować... choćby całą noc.

— Nie powiedziałbym. W naszej kamienicy w ciągu trzech lat — dwa morderstwa. Żeby ograbić.

— No, to przypadkowy zbieg okoliczności...

— Aha! Przyjemny zbieg okoliczności.

— А przede wszystkim Amerykanin wiecznie czegoś się boi — że go z pracy wyrzucą, że ktoś mu zgwałci żonę, że mu ukradną samochód... ciągły strach...

— Za to u nich nie ma takich kolejek.

— Tak. Kolejek nie ma. To prawda. (Kolejka, s. 155)

W przytoczonym dialogu Ameryka funkcjonuje nie tyle jako określenie konkretnej przestrzeni geograficznej, ile jako nośnik znaczeń ideologicznych. Rozmowa

bohaterów odtwarza charakterystyczną dla okresu zimnej wojny opozycję dwóch modeli rzeczywistości – Zachodu przedstawianego jako miejsce dobrobytu okupionego brakiem bezpieczeństwa oraz Związku Radzieckiego, który mimo licznych niedogodności miał gwarantować obywatelom stabilność i porządek społeczny.

Obraz ten nie jest jednak jednoznaczny. W wypowiedziach bohaterów pojawiają się charakterystyczne elementy radzieckiego dyskursu propagandowego dotyczącego Stanów Zjednoczonych: wysoka przestępczość, niepewność zatrudnienia oraz wszechobecny lęk przed utratą bezpieczeństwa. Jednocześnie rozmówcy przyznają Zachodowi przewagę w sferze życia codziennego, zgodnie zauważając, że „u nich takich kolejek nie ma”. W efekcie przedstawiony obraz nie stanowi spójnej charakterystyki Stanów Zjednoczonych, lecz ujawnia współlistnienie propagandowych haseł z obserwacjami podważającymi oficjalną narrację. Bohaterowie nie odwołują się do zweryfikowanej wiedzy o rzeczywistości amerykańskiej, lecz reprodukuja stereotypy, opinie i fragmentaryczne informacje funkcjonujące w obiegu społecznym¹⁵⁷.

Z perspektywy analizy nazw własnych istotne jest to, że toponim *Ameryka* organizuje w tym fragmencie podstawową opozycję aksjologiczną, wokół której konstruowany jest dialog. Nazwa ta przestaje pełnić wyłącznie funkcję referencyjną i staje się elementem szerszego modelu świata obecnego w świadomości bohaterów. Jej znaczenie kształtowane jest nie przez odniesienie do konkretnego miejsca, lecz przez sieć przypisywanych jej wyobrażeń i wartościowań. Jednocześnie Sorokin subtelnie podważa ten schemat, konfrontując powielane stereotypy z prostym, lecz znaczącym stwierdzeniem o braku kolejek. W rezultacie nazwa własna staje się narzędziem ukazania rozdźwięku między oficjalnym obrazem Zachodu a doświadczeniem codzienności w okresie późnego Związku Radzieckiego.

W dialogu, który przytaczam poniżej, nazwa *Ameryka* funkcjonuje z kolei jako element szerszego obrazu świata zorganizowanego wokół geopolitycznej rywalizacji charakterystycznej dla okresu zimnej wojny. Rozmowa bohaterów nie koncentruje się na temacie samych Stanów Zjednoczonych, lecz na wydarzeniach rozgrywających się na Bliskim Wschodzie. Ocena konfliktów w Libanie oraz wojny iracko-irańskiej

¹⁵⁷ *Америка 70-х глазами Советского человека*, Portal my-cccp.ru: <https://my-cccp.ru/foto/amerika-70-h-glazami-sovetskogo-cheloveka> (data dostępu: 14.12.2025).

podporządkowana zostaje logice bipolarnego podziału świata, w której lokalne wydarzenia interpretowane są przez pryzmat rywalizacji mocarstw:

— *Как там в Ливане?*

— *Да все по-старому, кажется. Бомбят.*

— *Варвары...*

— *Обнагтели совсем. А арабы эти ни черта не воюют.*

— *Да. Они привыкли, что мы за них все делаем.*

— *Не в этом дело. Евреев больше.*

— *И армия лучше. Америка для них миллионов не жалеет.*

— *Что не месяц — то война какая-нибудь. Ирак с Ираном тоже не поделили что-то. (Очередь, s. 71)*

— *Co tam w Libanie?*

— *Wszystko jak było, zdaje się. Bombardują.*

— *Barbarzyńcy...*

— *W głowie im się poprzewracało. A ci Arabowie za cholerę nie chcą się bić.*

— *Tak. Przyzwyczaili się, że my za nich wszystko robimy.*

— *Nie o to chodzi. Żydów jest więcej.*

— *I armię mają lepszą. Ameryka nie żałuje im milionów.*

— *Co miesiąc gdzieś jakaś wojna. Irak z Iranem też czegoś tam nie podzielili. (Kolejka, s. 69–70)*

W tym kontekście *Ameryka* staje się skrótem myślowym odnoszącym się do całego zachodniego bloku politycznego. Wypowiedź – *Америка для них миллионов не жалеет* – odwołuje się do utrwalonego w dyskursie radzieckim obrazu Stanów Zjednoczonych jako państwa aktywnie wspierającego swoich sojuszników i wywierającego wpływ na przebieg konfliktów międzynarodowych¹⁵⁸. Sorokin nie rozstrzyga jednak prawdziwości tych opinii. Przedstawia sposób interpretacji wydarzeń

¹⁵⁸ Zob. A.B. Фатеев, *Образ врага в советской пропаганде. 1945–1954 гг.*, Москва 1999.

charakterystyczny dla uczestników danego dialogu, rekonstruuując język codziennych rozmów¹⁵⁹.

Z perspektywy przekładu istotne pozostaje to, że nazwa *Ameryka* została przeniesiona do polskiego tekstu bez jakichkolwiek zmian. Zachowane zostały zatem zarówno jej referencja, jak i funkcja organizująca przedstawiony obraz świata. Nie oznacza to jednak pełnej ekwiwalencji odbioru. Konotacje związane z tą nazwą kształtowały się bowiem w obu wspólnotach językowych odmiennie. W radzieckim dyskursie publicznym Ameryka stanowiła jeden z podstawowych symboli przeciwnika ideologicznego, podczas gdy w polskiej świadomości społecznej drugiej połowy XX wieku znacznie częściej kojarzona była z dobrobytem, nowoczesnością oraz większym zakresem wolności politycznej i obywatelskiej¹⁶⁰.

Jak więc widzimy, identyczna formalnie nazwa własna może aktywizować odmienny zespół skojarzeń u odbiorców należących do różnych przestrzeni kulturowych. Odbiór toponimów może być determinowany przez doświadczenia historyczne, pamięć zbiorową oraz kontekst kulturowy właściwy danej wspólnocie językowej.

¹⁵⁹ Zob. *Имагология холодной войны: „свои” и „чужие” в массовой культуре СССР И США*. Сборник научных статей, red. О.В. Рябов, Санкт-Петербург 2024.

¹⁶⁰ Zob. D. Malesa, *Ameryka.pl Opowieści o Polakach w USA*, Kraków 2019.

3.2 Nazwy własne w dylogii (*Dzień oprycznika, Cukrowy Kreml*)

W *Dniu oprycznika* i *Cukrowym Kremlu* funkcje nazw własnych ulegają wyraźnemu rozszerzeniu w porównaniu z *Kolejką*. We wcześniejszej powieści antroponimy, chrematonimy i toponimy służyły przede wszystkim organizacji świata przedstawionego oraz budowaniu obrazu zbiorowości późnosowieckiej, w dylogii natomiast stają się jednym z podstawowych mechanizmów kreowania znaczeń. Współtworzą wielowarstwową strukturę utworów i uczestniczą w konstruowaniu odniesień historycznych, kulturowych i politycznych.

Szczególną rolę odgrywają antroponimy poddawane różnorodnym przekształceniom formalnym i semantycznym, które uruchamiają mechanizmy gry intertekstualnej oraz pamięci kulturowej. Zabiegi te zdecydowanie wykraczają poza funkcję stylistyczną. W świetle koncepcji nazw precedensowych Jurija Karaulowa mogą być interpretowane jako sygnały odsyłające do utrwalonych w pamięci kulturowej postaci, wydarzeń i tekstów, których rozpoznanie staje się jednym z warunków pełniejszego odczytania utworów¹⁶¹.

Zmiana ta ma istotne konsekwencje również z perspektywy przekładu. W przeciwieństwie do *Kolejki*, w której zasadniczym problemem było zachowanie odniesień do realiów społecznych późnego Związku Radzieckiego, w dylogii tłumacz mierzy się przede wszystkim z koniecznością odtworzenia wielowarstwowych konotacji kulturowych oraz funkcji pełnionych przez celowo przekształcone nazwy własne. Oznacza to, że przedmiotem analizy staje się nie tylko sposób ich przekładu, lecz również zakres zachowania ich potencjału interpretacyjnego w kulturze docelowej.

Dylogia może być odczytywana równocześnie na kilku poziomach interpretacyjnych. Z jednej strony wykorzystuje motywy związane z historią Rosji, odwołując się do tradycji caratu i opryczniny. Z drugiej zaś tworzy satyryczną wizję przyszłości, w której liczne nazwy własne odsyłają zarówno do współczesnych autorowi zjawisk politycznych i kulturowych, jak i do ich hipotetycznych konsekwencji. Z uwagi

¹⁶¹ Zob. Ю. Н. Караулов, *Русский язык и языковая личность*, Москва 2010.

na to system onimiczny staje się jednym z najważniejszych elementów organizujących strukturę znaczeniową obu utworów.

3.2.1 Antroponimy: mechanizmy aluzji i deformacji

Antroponimy występujące w *Dniu oprycznika* można podzielić na dwie zasadnicze grupy. Pierwszą stanowią nazwy odsyłające do rosyjskiej tradycji politycznej oraz aparatu władzy, drugą natomiast – antroponimy związane z szeroko rozumianym dziedzictwem kulturowym, obejmującym m.in. literaturę i sztukę filmową.

Genezę oraz funkcje tych nazw szczegółowo omówiła już Anna Paluch¹⁶². W niniejszej pracy ustalenia tej badaczki stanowią punkt wyjścia do analizy przekładoznawczej, której przedmiotem jest sposób zachowania w polskim przekładzie funkcji intertekstualnych i kulturowych antroponimów oraz ich udziału w konstruowaniu satyrycznej i groteskowej wizji świata przedstawionego.

Ze względu na centralną rolę głównego bohatera powieści – Andrieja Daniłowicza Komiagi (Андрей Данилович Комяга) – analizę rozpoczynam od antroponimów związanych z jego postacią. To właśnie wokół nich koncentruje się rozbudowana sieć odniesień historycznych i literackich, która współtworzy wielowarstwową strukturę znaczeniową utworu oraz stanowi jedno z najważniejszych wyzwań interpretacyjnych i translatorskich. Komiaga reprezentuje współczesne wcielenie oprycznika, a jego zachowanie, język i sposób postrzegania rzeczywistości zostały osadzone w tradycji służby Iwana Groźnego. Do jej historycznych atrybutów należały psia głowa i miotła przytwierdzone do siodła, symbolizujące tropienie zdrady i „wymiatanie” przeciwników cara. W powieści znaki te zostają przeniesione w realia przyszłości i umieszczone na samochodach opryčników, co prowadzi do groteskowego zespolenia archaicznej symboliki z nowoczesną techniką.

Konstrukcja postaci Komiagi może uruchamiać również skojarzenia z opryčnikiem Kiriłowiczem z poematu Michaiła Lermontowa *Песня про царя*

¹⁶² Zob. A. Paluch, *Ономастикон произведений русского постмодернизма как проявление непереводимости (на материале повести Владимира Сорокина „День опричника”)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2017, nr 1 (157), s. 86–101.

Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова (*Pieśń o carze Iwanie Wasylewiczu, młodym opryczniku i dzielnym kupcu Kałasznikowie*). Bohater Lermontowa został przedstawiony jako pewny siebie, uprzywilejowany sługa monarchy, ostentacyjnie manifestujący własną pozycję:

Как сяду-поеду на лихом коне. За Москву-реку покататься, Кушачком подтянуться шелковым, заломлю на бочок шапку бархатную, черным соболем отороченную¹⁶³.

Podobieństwo obu postaci nie polega jednak na prostym powtórzeniu wzorca fabularnego, lecz na wykorzystaniu utrwalonego w rosyjskiej tradycji literackiej modelu oprycznika jako bezwzględnego wykonawcy woli władcy. W *Dniu oprycznika* model ten zostaje przekształcony i wpisany w rzeczywistość antyutopijną, w której archaiczne formy lojalności oraz sakralizacji przemocy współistnieją z elementami nowoczesności. Komiaga nie jest zatem wyłącznie bohaterem futurystycznej dystopii, lecz również współczesnym wariantem postaci głęboko zakorzenionej w rosyjskiej pamięci historycznej i literackiej.

W polskim przekładzie imię, patronimik i nazwisko bohatera – Andriej Daniłowicz Komiaga – zostały oddane za pomocą transkrypcji, bez ingerencji w ich strukturę. Rozwiązanie to zachowuje formę antroponimu, lecz samo w sobie nie ujawnia rozbudowanego zaplecza kulturowego postaci. Jego znaczenie aktualizuje się bowiem dopiero w powiązaniu z działaniami bohatera, symboliką opryczniny oraz literackimi przedstawieniami sług władzy carskiej. Rozpoznanie tej warstwy wymaga zatem wiedzy wykraczającej poza znajomość samej nazwy.

Komiaga funkcjonuje przede wszystkim jako reprezentant systemu władzy. Przemoc stosowana przez oprychników wobec przeciwników politycznych nie wynika z indywidualnych cech tego bohatera, lecz stanowi element porządku legitymizowanego przez monarchę. Dotyczy to między innymi represji wobec osób określanych w oryginale jako *столбовые*, czyli przedstawicieli dawnej szlachty rodowej. W polskim przekładzie nazwę tę oddano jako *szlachciurzy*, wprowadzając wyraźnie pejoratywne

¹⁶³ М. Лермонтов, *Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова*, Portal Интернет Библиотека А. Комарова: <https://ilibrary.ru/text/1151/p.1/index.html> (data dostępu: 10.12.2025).

nacechowanie, które dobrze oddaje pogardliwy stosunek opryczników do tej grupy społecznej.

Odwołanie do tradycji opryczniny stanowi istotny klucz interpretacyjny tej sceny. Dla odbiorcy znającego ten kontekst działania Komiagi wpisują się w utrwalony model rosyjskiej kultury politycznej, a nie jedynie w fikcyjny świat przedstawiony. Z perspektywy przekładu oznacza to, że formalne zachowanie nazw i realiów historycznych nie gwarantuje pełnej rekonstrukcji ich znaczenia, jeśli odbiorca nie rozpoznaje kulturowego zaplecza tych odniesień.

Istotną postacią epizodyczną jest również *Iwan Iwanowicz Kunicyn* (Иван Иванович Куницын) – jeden ze *столбовых*, skazany przez opryczników na śmierć. Antroponim ten może uruchamiać skojarzenia z nazwiskiem współczesnego rosyjskiego krytyka literackiego i pisarza Wiaczesława Kuricyna (Вячеслав Курицын¹⁶⁴). Zbieżność fonetyczna obu nazw nie wydaje się przypadkowa, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że Kuricyn należał do pierwszych komentatorów twórczości Sorokina, a z czasem sam zaczął publikować utwory utrzymane w estetyce postmodernistycznej wykazujące wyraźne powinowactwo z jego poetyką¹⁶⁵.

W przekładzie antroponim ten został oddany zgodnie z zasadami polskiej transkrypcji jako *Iwan Iwanowicz Kunicyn*. Rozwiązanie to wiernie odtwarza formę oryginału, jednak nie pozwala dostrzec możliwej relacji fonetycznej z nazwiskiem Kuricyn. W wyniku tego potencjalna aluzja staje się w przekładzie znacznie mniej czytelna. Nie wynika to jednak z decyzji tłumacza, lecz z odmiennych uwarunkowań funkcjonowania obu tekstów w kulturze wyjściowej i docelowej.

Należy przy tym podkreślić, że również w oryginale rozpoznanie tej aluzji wymaga znajomości współczesnego życia literackiego. Możliwość powiązania postaci Kunicyna z Wiaczesławem Kuricynem nie jest zatem warunkiem koniecznym interpretacji utworu, lecz stanowi jeden z elementów poszerzających jego wielowarstwowość. Jeżeli takie odczytanie zostanie uruchomione, wzmocni ono autotematyczny wymiar powieści i wpisze ją w dialog nie tylko z rosyjską tradycją kulturową, lecz także z własnym zapleczem krytycznoliterackim.

¹⁶⁴ Н. Н. Андреева, Е. С. Биберган, *Игры и тексты...*, Санкт-Петербург 2012, s. 266–269.

¹⁶⁵ Przykładem może być tu jego powieść *Акварель для Матадора*: В. Курицын, *Акварель для Матадора*, Санкт-Петербург 2004.

Kolejną postacią o wyraźnym potencjale precedensowym jest Nikołaj Płatonowicz – zmarły ojciec monarchy. Biorąc pod uwagę system odniesień obecny w *Dniu oprycznika*, można przyjąć, że imię i patronimik tej postaci odsyłają do Nikołaja Patruszewa (Николай Платонович Патрушев), dyrektora Federalnej Służby Bezpieczeństwa Federacji Rosyjskiej w latach 1999–2008, który objął to stanowisko po Władimirze Putinie. Taką identyfikację proponuje również Anna Paluch¹⁶⁶. Odczytanie to wpisuje dany antroponim w szerszy kontekst współczesnej kultury politycznej Rosji, w której aparat bezpieczeństwa postrzegany jest jako jeden z fundamentów systemu władzy:

Супротивных много, это верно. Как только восстала Россия из пепла Серого, как только осознала себя, как только шестнадцать лет назад заложил государев батюшка Николай Платонович первый камень в фундамент Западной Стены, как только стали мы отгораживаться от чуждого извне, от бесовского изнутри — так и полезли супротивные из всех щелей, аки сколопендрии зловерное. Истинно — великая идея порождает и великое сопротивление ей. Всегда были враги у государства нашего, внешние и внутренние, но никогда так яростно не обострялась борьба с ними, как в период Возражения Святой Руси. (День опричника, s. 38–39)

Przywołany fragment wykracza, jak się wydaje, poza funkcję zwykłej charakterystyki postaci. Umieszczenie Nikołaja Płatonowicza w genealogii monarchy oraz przypisanie mu roli inicjatora budowy Zachodniego Muru nadają tej postaci wymiar symboliczny. Antroponim przestaje pełnić wyłącznie funkcję identyfikacyjną i staje się nośnikiem określonego modelu państwa, opartego na izolacji, militaryzacji oraz dominującej roli struktur siłowych. W tym sensie ewentualne odniesienie do Patruszewa nie ogranicza się do wskazania konkretnej osoby, lecz uruchamia szerszy kontekst związany z mechanizmami sprawowania władzy we współczesnej Rosji:

Nieprzyjaciół jest wielu, to prawda. Gdy tylko podniosła się Rosja z popiołu szarego, gdy tylko rozeznała się w sobie, gdy tylko szesnaście lat temu monarszy ojczulo Nikołaj

¹⁶⁶ A. Paluch, *Ономастикон произведений...*, s. 89.

Platonowicz położył kamień węgielny pod fundamenty Zachodniego muru, gdy tylko zaczęliśmy się odgradzać od obcego z zewnątrz, od diabelskiego od środka — wraz wyleźli nieprzyjaciele ze wszystkich szczelin jako ta skolopendra szkodliwa. Zaprawdę, wielka idea i wielki sprzeciw rodzi. Zawsze byli wrogowie państwa naszego, zewnętrzni i wewnętrzni, ale nigdy tak wściekle nie zaostrzała się walka z nimi, jak w okresie Odrodzenia świętej Rusi. (Dzień oprycznika, s. 39)

W przekładzie omawiany antroponim zachowuje swoją formę językową, jednak jego funkcja interpretacyjna pozostaje w dużej mierze ukryta. Brak komentarza objaśniającego sprawia, że rozpoznanie możliwego odniesienia do Nikołaja Patruszewa zależy wyłącznie od pozatekstowej wiedzy odbiorcy. Nie jest to jednak konsekwencja zastosowanej techniki translatorskiej, lecz raczej specyfiki nazw precedensowych, których funkcjonowanie opiera się na aktywizowaniu wspólnej pamięci kulturowej. W kulturze docelowej mechanizm ten ulega częściowemu osłabieniu, ponieważ nie wszyscy odbiorcy dysponują kompetencją pozwalającą powiązać antroponim z konkretnym kontekstem politycznym. W wyniku tego nazwa zachowuje swoją referencję tekstową, natomiast jej potencjał interpretacyjny zostaje ograniczony.

Kolejną postacią, której imię pojawia się w *Dniu oprycznika*, jest Aleksandr Nikołajewicz (Александр Николаевич) przedstawiony jako brat monarchy. Interesujący jest przy tym fakt, że jego imię i patronimik zostają przywołane w powieści tylko raz. Tak oszczędne wprowadzenie postaci wydaje się jednak celowe. Choć zestawienie imienia *Aleksandr* z patronimikiem *Nikołajewicz* może budzić skojarzenie z carem Aleksandrem II Nikołajewiczem, sam tekst nie dostarcza przesłanek pozwalających na jednoznaczną identyfikację historyczną. Potwierdzają to ustalenia Anny Paluch, która konstatuje, że odbiorca „nie otrzymuje żadnych podstaw do tworzenia między nimi paraleli”¹⁶⁷.

Допиваем чай, выходим на воздух. Здесь у них похолоднее, чем в Москве. С таможенниками у нас, опричных, старая война. И конца ей не видно. А все потому, что таможенные под братом Государевым Александром Николаевичем ходят. И будут еще долго ходить. А Александр свет Николаевич нашего Батю

¹⁶⁷ A. Paluch, *Ономастикон произведений...*, s. 89.

на дух не переваривает. Что-то там у них было такое, что сам Государь помирить их не в силах. И ничего не попишешь — была война, есть и будет...
(*День опричника*, s. 128)

Z wypowiedzi Komiagi wynika, że Aleksandr Nikołajewicz sprawuje zwierzchnictwo nad urzędem celnym (*таможенный приказ*) będącym jednym z elementów aparatu państwowego przedstawionego w powieści. Sama nazwa tej instytucji¹⁶⁸ zostanie omówiona w części poświęconej chrematonimom, jednak już w tym miejscu warto zauważyć, że powiązanie brata monarchy z administracją państwową wpisuje się w charakterystyczny dla utworu model organizacji władzy, oparty na ścisłym splocie więzi rodzinnych i struktur państwowych. Mamy tu bowiem odwołanie do utrwalonego w rosyjskiej tradycji modelu sprawowania władzy, w którym najważniejsze urzędy powierzane są członkom rodziny panującego. Praktyka ta była obecna zarówno w okresie carskim, czego przykładem mogą być funkcje pełnione przez Konstantego Pawłowicza i Konstantego Nikołajewicza, jak i we współczesnej historii Rosji, gdzie aparat państwowy pozostawał silnie powiązany z kręgiem osób tworzących najbliższe otoczenie władzy¹⁶⁹.

W tym sensie Aleksandr Nikołajewicz nie jest portretem jednostkowej postaci, lecz reprezentantem określonego modelu organizacji państwa i mechanizmów reprodukcji elit politycznych.

W przekładzie antroponim ten nie sprawia trudności formalnych i został oddany zgodnie z zasadami transkrypcji. Zachowana zostaje zatem jego funkcja identyfikacyjna, natomiast pełne odczytanie jego znaczenia nadal wymaga rozpoznania odniesień historycznych i politycznych wpisanych w strukturę utworu. Podobnie jak

¹⁶⁸ Nazwa ta odsyła do ФТС – Федеральной таможенной службы России (*Federalnej Służby Celnej Federacji Rosyjskiej*). A. Paluch wskazuje, że wspomniane w powieści napięcia i rywalizacja między oprycznikami a służbami celnymi mogą nawiązywać do rzeczywistych wydarzeń z 2005 roku, kiedy w Rosji wybuchł głośny skandal związany z nieprawidłowościami w strukturach celnych. Ujawniono wówczas liczne nadużycia i przypadki korupcji wśród wysokich rangą funkcjonariuszy Federalnej Służby Celnej, rywalizujących o kontrolę nad urzędami celnymi i nielegalnymi przepływami pieniędzy związanymi z przemysłem. Doprowadziło to do znacznych strat finansowych państwa: A. Paluch, *Ономастикон произведений...*, s. 89–90.

¹⁶⁹ Mechanizm ten znajduje potwierdzenie w historii Rosji, między innymi w działalności wielkich książąt Konstantina Pawłowicza i Konstantina Nikołajewicza, którym powierzano odpowiedzialne funkcje państwowe i wojskowe. Konstantin Pawłowicz, brat Aleksandra I, pełnił funkcję naczelnego dowódcy armii Królestwa Polskiego, Konstantin Nikołajewicz – brat Aleksandra II – kierował Ministerstwem Morskim, a następnie objął stanowisko przewodniczącego Rady Państwa: A. Paluch, *Ономастикон произведений...*, s. 90.

w przypadku innych nazw precedensowych, przekład nie jest w stanie samodzielnie uaktywnić wszystkich kontekstów kulturowych, od których zależy jego potencjał interpretacyjny.

W procesie analizy pomocne może być też odwołanie do pojęcia kapitalizmu oligarchicznego opisującego mechanizmy funkcjonowania państwa rosyjskiego w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku. Zjawisko to szczegółowo analizuje Paul Klebnikow w książce *Ojciec chrzestny Kremla. Rosja w dobie gangsterskiego kapitalizmu*¹⁷⁰, ukazując ściśle powiązania między elitami politycznymi, wielkim kapitałem a strukturami przestępczymi. Perspektywa ta pozwala lepiej zrozumieć świat przedstawiony *Dnia oprycznika*, w którym aparat państwowy opiera się na sieci osobistych zależności, lojalności i nieformalnych układów.

Sorokin nie rekonstruuje jednak obrazu współczesnej Rosji w sposób realistyczny. Łącząc elementy państwa carskiego z realiami postsowieckimi, tworzy model władzy ukazujący trwałość określonych mechanizmów politycznych. Archaiczne symbole i instytucje zostają wpisane w rzeczywistość XXI wieku, dzięki czemu przeszłość i teraźniejszość funkcjonują w powieści jako wzajemnie przenikające się porządki znaczeniowe.

Z perspektywy przekładu antroponim *Aleksandr Nikolajewicz* nie stwarza trudności formalnych. Znacznie większym wyzwaniem pozostaje zachowanie jego funkcji interpretacyjnej. Rozpoznanie odniesień historycznych i politycznych wymaga bowiem znajomości współczesnych realiów Rosji oraz sposobu, w jaki Sorokin wykorzystuje je do budowania wielowarstwowej wizji państwa. Brak takiej wiedzy oczywiście nie uniemożliwia lektury utworu, ogranicza jednak możliwość pełnego odczytania sieci odniesień organizujących świat przedstawiony. Jest to zarazem znacząca cecha poetyki Sorokina, opartej na wieloznaczności, niedopowiedzeniu i stopniowym aktualizowaniu sensów w zależności od kompetencji interpretacyjnej odbiorcy:

¹⁷⁰ Zob. P. Klebnikow, *Ojciec chrzestny Kremla. Rosja w dobie gangsterskiego kapitalizmu*, przeł. N. Smolar, Warszawa 2010.

Dopijamy herbatę, wychodzimy na powietrze. Tutaj u nich jest chłodniej niż w Moskwie. Ze strażą graniczną, my, oprycznicy, toczymy starą wojnę. A wszystko dlatego, że straż graniczna podlega bratu Monarchy, Aleksandrowi Nikołajewiczowi. I jeszcze długo będzie podlegać. A jaśnie Aleksander Nikołajewicz naszego Ojczulka nie trawi. Coś tam między nimi zaszło takiego, że nawet sam Monarcha nie jest w stanie ich pogodzić. I nic na to człowiek nie poradzi — była wojna, jest i będzie...
(*Dzień oprycznika*, s. 130–131)

Omówione dotychczas antroponimy ukazują sposób, w jaki Sorokin wykorzystuje nazwy własne do budowania obrazu władzy i jej historycznej ciągłości. Odwołania do rosyjskiej tradycji politycznej oraz współczesnych elit państwowych współtworzą jeden z podstawowych mechanizmów interpretacyjnych *Dnia oprycznika*.

Drugą grupę stanowią antroponimy odnoszące się do środowiska literackiego i artystycznego. W przeciwieństwie do nazw związanych z aparatem władzy, ich funkcja polega przede wszystkim na prowadzeniu ironicznego dialogu z przedstawicielami współczesnej kultury rosyjskiej.

Jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów jest postać *Ananija Memzera* (Ананий Мемзер):

Над квадратом сим парят трое укрупненных: седобородый председатель Писательской Палаты Павел Олегов с неизменно страдальческим выражением одутловатого лица и два его еще более седых и угрюмо озабоченных заместителя — Ананий Мемзер и Павло Басиня. (День опричника, s. 58)

Za tą fikcyjną postacią kryje się Andriej Nemzer (Андрей Немзер) – rosyjski krytyk literacki i historyk literatury, autor licznych prac poświęconych literaturze XX i XXI wieku¹⁷¹. Sorokin przekształca jego nazwisko, zastępując początkową głoskę *H*

¹⁷¹ A. Paluch, *Представление российских элит...*, s. 60; *Литературная месть: как писатели расправляются со своими критиками*, Portal discours.io: <https://discours.io/articles/culture/literaturnaya-mest-kak-pisateli-raspravlyayutsya-so-svoimi-kritika> (data dostępu: 16.12.2025).

głoską *M*, oraz zmienia imię Andriej na archaiczne Ananij. Zabieg ten nadaje antroponimowi wyraźnie prześmiewczy charakter¹⁷².

Jak zauważyła Anna Paluch, kierunek tej deformacji odpowiada mechanizmowi określanemu jako *эхо-нпуём* (językowe „echo”), który polega na tworzeniu fonetycznie zbliżonych, lecz semantycznie zdeprecjonowanych wariantów wyrazu (np. *доктор-умоктор, закон-умакох*)¹⁷³. W tym ujęciu zniekształcenie nazwiska pełni funkcję satyryczną i wpisuje się w charakterystyczną dla Sorokina strategię parodystycznego przetwarzania języka.

Interpretację tę wzmacnia też kontekst pozatekstowy. Andriej Nemzer należał do krytyków sceptycznie oceniających twórczość Sorokina, zarzucając jej wtórność i schematyczność. Umieszczenie zdeformowanego antroponimu wśród przedstawicieli Izby Pisarskiej można zatem odczytywać jako element ironicznego dialogu z rosyjskim środowiskiem krytycznoliterackim¹⁷⁴.

Nad kwadratem onym unoszą się trzej w powiększeniu: siwobrody przewodniczący Izby Pisarskiej Paweł Olegow z niezmiennie cierpiętniczym wyrazem obrzmiałej twarzy i dwaj jego jeszcze bardziej posiwiali i ponuro zatroskani zastępcy — Ananij Memzer i Pawło Basinia. (Dzień oprycznika, s. 60)

W przekładzie nazwisko *Memzer* zostało zachowane w niezmienionej postaci, dzięki czemu odtworzono jego brzmieniową relację z oryginałem. Nie oznacza to jednak pełnego wykorzystania potencjału interpretacyjnego. Rozpoznanie związku między Memzerem a Andriejem Nemzerem wymaga bowiem znajomości współczesnego życia literackiego Rosji. Bez tej wiedzy antroponim funkcjonuje przede wszystkim jako element świata przedstawionego, a jego wymiar satyryczny pozostaje ukryty. Zauważmy przy tym, że również w kulturze wyjściowej odniesienie to będzie czytelne przede wszystkim dla odbiorców związanych ze środowiskiem literackim.

Przykłady analizowane dotychczas dotyczyły przede wszystkim antroponimów, których funkcja interpretacyjna jest mocno powiązana z rosyjskim kontekstem

¹⁷² A. Paluch, *Представление российских элит...*, s. 60.

¹⁷³ Tamże.

¹⁷⁴ Tamże.

kulturowym. W kolejnym fragmencie natomiast obserwujemy inne rozwiązanie. Tłumaczka świadomie zastępuje nazwisko występujące w oryginale odpowiednikiem funkcjonalnym, podporządkowując decyzję translatorską potencjalnemu odbiorcy tekstu w kulturze docelowej:

Вяло советует столоначальник Пушкина омолодить — уж лет двенадцать играет его один и тот же немолодой актер Хапенский. Но знаем — бесполезно. (День опричника, s. 65)

Dominantę onomastyczną analizowanego fragmentu stanowi antroponim *Хапенский*, który eksplicytnie nawiązuje do znanego rosyjskiego aktora Konstantina Chabińskiego. Sorokin deformuje to nazwisko, zastępując początkową głoskę *Xab-* formą *Xan-*, która wywołuje skojarzenia z czasownikiem *xanamb*¹⁷⁵ ('chwycić', 'zagarnąć', 'przywłaszczać'). W wyniku tego antroponim zyskuje dodatkowe nacechowanie pejoratywne, wpisując tę postać w satyryczny obraz środowiska artystycznego. Dla odbiorcy rosyjskiego związek z Konstantinem Chabińskim jest łatwy do rozpoznania, choć znaczenie tej deformacji nie sprowadza się jedynie do identyfikacji konkretnej osoby. Przekształcenie nazwiska pełni również funkcję wartościującą, charakterystyczną dla ironicznej poetyki Sorokina.

W przekładzie fragment otrzymuje następującą postać:

Naczelnik referatu ospale radzi odmłodzić Пущкина - już dwanaście lat gra go ten sam aliści niemłody, актор Домогаровский. Але wiemy, że to daremne. (День опричника, s. 67)

Jak zauważamy, pojawia się tutaj antroponim *Домогаровский* odsyłający do postaci aktora – Aleksandra Domogarowa¹⁷⁶. Tłumaczka rezygnuje więc z transferu

¹⁷⁵ Hasło: *ханамь*: Толковый словарь Ожегова: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=34186> (data dostępu: 17/01/2025).

¹⁷⁶ Podobnie, jak Konstantin Chabiński, Domogarow przez długi czas konsekwentnie unikał twardych deklaracji politycznych. Funkcjonował jako popularny aktor, nagradzany przez państwo (zasłużony artysta, itd.), ale bez jednoznacznej roli ideologicznej. Był nawet niegdyś sygnatariuszem listu w obronie niezależności NTV skierowanego przeciwko przejęciu stacji i naciskom władz. Sytuacja zmieniła się gwałtownie po 2022 roku, kiedy publicznie wypowiedział się pozytywnie na temat tzw. „specjalnej operacji wojskowej” przeciwko Ukrainie. W

nazwiska Chabienskiego na rzecz odpowiednika funkcjonalnego¹⁷⁷, zastępując rosyjskie odniesienie kulturowe postacią dobrze rozpoznawalną przez polskiego odbiorcę początku XXI wieku. Rozwiązanie to prowadzi do utraty części konotacji wpisanych w zdeformowaną postać nazwiska *Хапенский*, jednak pozwala zachować podstawową funkcję analizowanego fragmentu – odbiorca rozpoznaje, że przedmiotem ironicznego komentarza jest znany aktor. Z perspektywy przekładu jest to przykład trafnie zastosowanej ekwiwalencji funkcjonalnej, w której zachowanie funkcji pragmatycznej okazuje się ważniejsze niż dosłowne odtworzenie konkretnego odniesienia kulturowego.

W *Dniu oprycznika* Sorokin konsekwentnie wykorzystuje antroponimy jako jeden z podstawowych mechanizmów budowania wielowarstwowości znaczeniowej powieści. Obok aluzji do świata kultury pojawiają się tu liczne odniesienia do współczesnej rosyjskiej polityki i ideologii:

Подбегают к ней двое старых шутов — Павлушка-еж и Дуга-леший, подхватывают под руки, ведут, расцеловывая пальцы. Круглолицый Павлушка бормочет неизменное свое:

— В-асть, в-асть, в-асть! Волосатый Дуга ему подкрякивает:

— Ев-газия, Ев-газия, Ев-газия! (День oprycznika, s. 172)

Antroponim *Дуга-леший* stanowi czytelną aluzję do Aleksandra Dugina – jednego z głównych ideologów współczesnego neoeurazjyzmu rosyjskiego. Jego koncepcje, łączące elementy tradycjonalizmu, imperializmu i antyliberalizmu, opierają się na przeciwstawieniu „eurazjatyckiej” tożsamości Rosji zachodniemu uniwersalizmowi oraz na postulacie budowy świata wielobiegunowego¹⁷⁸.

Sorokin nie poprzestaje jednak na prostym przywołaniu nazwiska. Łączy jego zdeformowaną postać z określeniem *леший* oznaczającym w słowiańskiej demonologii ducha lasu. Zabieg ten nadaje tej postaci groteskowy i deprecjonujący charakter,

Polsce Domogorow zyskał popularność m.in. dzięki roli Bohuna w filmie *Ogniem i mieczem* oraz udziałowi w produkcjach telewizyjnych emitowanych na początku XXI wieku.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ Zob. A. Шеховцов, *Палингенетический проект неоевразийства: идеи возрождения в мировоззрении Александра Дугина*, „Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры”, 2009, nr 2, s. 105–126.

przedstawiając Dugina jednocześnie jako ideologa i błazna, funkcjonującego na pograniczu świata polityki i mitu. Dodatkowym elementem gry językowej jest tu forma *Ев-газиз* będąca parodystycznym przekształceniem wyrazu *Евразия* i zarazem wyraźnym nawiązaniem do eurazjatyckiej doktryny Dugina.

W polskim przekładzie fragment ten przyjmuje postać:

Podbiega do niej dwóch starych błaznów Pawłuszka-jeż i Duga-licho, podchwytyją ją pod ręce, prowadzą, obcałowują jej palce. Krągłolicy Pawłusza mamrocze swoje niezmiennie: — W'adza! W'adza! W'adza! Bujnowłosa Duga pochrząkuje do niego: — Eu-gazja, Eu-gazja, Eu-gazja! (Dzień oprycznika, s. 174)

Tłumaczka zastępuje słowo *леший* rzeczownikiem *licho*, który – choć nie jest jego dosłownym odpowiednikiem – zachowuje negatywne konotacje zakorzenione w polskiej tradycji ludowej¹⁷⁹. Zmianie ulega więc konkretny kod kulturowy, jednak podstawowy mechanizm wartościowania postaci zostaje zachowany. Jednocześnie, ze względu na ograniczoną rozpoznawalność Aleksandra Dugina wśród polskich odbiorców, tłumaczka uzupełnia tekst przypisem identyfikującym pierwowzór:

Czyli Aleksandr Dugin — politolog, lider Międzynarodowego Ruchu Eurazjatyckiego, szef Centrum Analiz Geopolitycznych. (Dzień oprycznika, s. 174)

Przypis przejmuje w tym przypadku część funkcji interpretacyjnej, umożliwiając odbiorcy odczytanie aluzyjnego charakteru antroponimu.

Drugi z błaznów – *Павлушка ёж* – może być interpretowany jako aluzja do Gleba Pawłowskiego, jednego z najbardziej wpływowych rosyjskich technologów politycznych przełomu XX i XXI wieku. Powiązanie to wydaje się uzasadnione zarówno jego rolą w kształtowaniu systemu polityczno-medialnego Rosji i zaplecza politycznego Władimira Putina, jak i aktywnością podczas wydarzeń poprzedzających pomarańczową rewolucję na Ukrainie. Choć w późniejszym okresie Pawłowski

¹⁷⁹ Portal wsjp.pl, *Licho*, w: *Wielki słownik języka polskiego*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/36431/licho/5186655/diabel> (data dostępu: 08.12.2025).

zdystansował się wobec putinizmu¹⁸⁰, nie zmienia to faktu, że w czasie powstawania *Dnia oprycznika* pozostawał jedną z najbardziej wpływowych postaci kremlowskiego zaplecza politycznego. Sorokin wykorzystuje zdeformowaną formę antroponimu, wpisując ją w charakterystyczną dla swojej twórczości strategię groteskowej karykatury.

W przekładzie również w tym przypadku zastosowano transfer nazwy własnej, uzupełniony przypisem:

Czyli Gleb Olegowicz Pawłowski, nazywany „mistyfikatorem, manipulatorem, geniuszem PR”, szef m.in. Fundacji Efektywnej Polityki, Agencji Informacji Społecznej (Dzień oprycznika, s. 174).

Podobnie jak w przypadku Dugina, przypis pełni tu funkcję kompensacyjną, ponieważ sama zdeformowana postać nazwiska nie pozwala polskiemu odbiorcy na samodzielne rozpoznanie aluzji. Mechanizm zastosowany przez tłumaczkę pokazuje, że w odniesieniu do antroponimów precedensowych paratekst może stać się istotnym narzędziem zachowania funkcji interpretacyjnej tekstu.

Wśród współczesnych pierwowzorów postaci obecnych w świecie przedstawionym pojawiają się również znani reżyserzy i pisarze, zwłaszcza ci kojarzeni z poparciem dla władz na Kremlu. Jedną z najbardziej przejrzystych aluzji tego typu zawiera następujący fragment:

„Великая Русская Стена” ... Лет десять тому назад это снято великим нашим Федором Лысым по прозвищу Федя-Съел-Медведя. Важнейшее кино в истории Возрожденной России. (День oprycznika, s. 116–117)

Antroponim *Федор Лысый* odsyła do Fiodora Bondarczuka (Фёдор Бондарчук), reżysera znanego m.in. z filmu *9 рота*. Jego twórczość, realizowana przy wsparciu państwowych instytucji filmowych i wpisująca się w oficjalny nurt rosyjskiej polityki kulturalnej, stanowi istotne tło satyrycznego odczytania tej postaci. Efekt

¹⁸⁰ *Doradzałem Putinowi i nie żałuję. Dzisiaj jest okrutny, kiedyś taki nie był*, rozm. prow. W. Bieliaszyn, Portal wyborcza.pl: <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26760839,gleb-pawlowski-doradzałem-putinowi-i-nie-zaluje-dzisiaj.html> (data dostępu: 14.11.2025).

deprecjonujący wzmacnia przezwisko *Федя Съел Медведя*, zbudowane na rytmicznej, groteskowej rymowance.

W polskim przekładzie fragment ten przyjmuje następującą postać:

Wielki Mur Rosyjski... Jakieś dziesięć lat temu nakręcił to nasz wielki Fiodor Łysy o przezwisku Fiedzia zjadł Niedźwiedzia. Stworzył najważniejsze filmy w historii odrodzonej Rosji. (Dzień oprycznika, s. 119)

Jak widzimy, tłumaczka zachowuje zdeformowaną nazwę w postaci transkrybowanej, a rzeczywisty pierwowzór identyfikuje w przypisie:

Aluzja do znanego reżysera rosyjskiego Fiodora Bondarczuka (Dzień oprycznika, s. 119).

Przezwisko *Федя Съел Медведя* oddaje jako *Fiedzia zjadł Niedźwiedzia*, dzięki czemu odtwarza rytm, rym i komiczny charakter oryginału. Zmianie nie ulega zatem stylistyczny mechanizm karykatury, choć rozpoznanie jej konkretnego adresata wymaga wsparcia paratekstowego.

Nawiązań do rosyjskiej kinematografii w *Dniu oprycznika* jest znacznie więcej, przy czym stopień ich czytelności zależy od sposobu konstruowania antroponimu. W niektórych przypadkach Sorokin wykorzystuje deformację fonetyczną nazwisk, w innych zaś aluzja opiera się przede wszystkim na funkcji pełnionej przez postać w świecie przedstawionym. Tak skonstruowany został również antroponim *князь Собакин*:

Зашевелились зрители высокие. Смотрят на князя Собакина. Подкручивает он свой ус, задумавшись. Молвит:

— Нуте-с, какие будут мнения, господа? Столоначальник:

— Я вижу явный элемент похабищины. Хотя пещь актуальная и сделана с „огоньком”. (День oprycznika, s. 67)

Nazwisko *Собакин* zwraca uwagę swoim historycznym rodowodem. Było ono związane z dawnym rodem moskiewskim, a jego najbardziej znaną przedstawicielką była Marfa Sobakina, trzecia żona Iwana IV Groźnego¹⁸¹. Odwołanie to wpisuje się w charakterystyczną dla Sorokina strategię łączenia elementów historii Rosji z dystopijną wizją przyszłości i wzmacnia archaizującą stylizację świata przedstawionego.

Jednocześnie sposób wykreowania tej postaci pozwala dostrzec jeszcze jeden poziom odniesień. Książę Sobakin występuje jako osoba oceniająca przekaz artystyczny i współdecydująca o granicach tego, co może zostać dopuszczone do obiegu kultury. Funkcja ta, w połączeniu z autorytarnym sposobem wypowiadania sądów, przywołuje na myśl Nikitę Michalkowa – reżysera, który od lat odgrywa istotną rolę w rosyjskich instytucjach kultury oraz konsekwentnie wspiera politykę władz państwowych. Interpretację tę wzmacnia jego działalność w Rosyjskim Funduszu Kultury oraz Związku Filmowców¹⁸².

W polskim przekładzie fragment ten brzmi następująco:

Poruszyli się znaczni widzowie. Patrzą na księcia Sobakina. On podkręca wąsa, zamyślił się. I tako rzecze:

— Nuże, panowie, jakie będą opinie?

Naczelnik referatu:

— Widzę tu wyraźny element sprośności. Choć rzecz aktualna i wykonana z ikrą.
(Dzień oprycznika, s. 69)

Transkrypcja nazwiska *Sobakin* pozwala zachować jego rosyjskie brzmienie, jednak nie uruchamia u polskiego odbiorcy historycznych ani współczesnych konotacji obecnych w kulturze wyjściowej. W przeciwieństwie do wcześniej analizowanych przykładów tłumaczka nie opatruje tego miejsca przypisem, pozostawiając identyfikację możliwej aluzji kompetencji interpretacyjnej czytelnika. W wyniku takiej decyzji postać Sobakina funkcjonuje w przekładzie przede wszystkim jako fikcyjna

¹⁸¹ *Царица на 15 дней*, Portal diletant.media: <https://diletant.media/articles/44051053/#> (data dostępu: 08.12.2025).

¹⁸² A. Paluch, *Представление российских элит...*, s. 91.

postać urzędnika sprawującego kontrolę nad kulturą, podczas gdy jej potencjalny związek z Nikitą Michajłowem pozostaje dla odbiorcy w znacznej mierze nieczytelny.

Takie „zamaskowanie” postaci poprzez grę aluzyjną może przybierać różny stopień czytelności. Interesującym przykładem jest *граф Ухов* (*hrabia Uchow*):

Сворачиваю на Воздвиженку. Теребит меня мобило тремя ударами кнута: тысячник из отряда „Добры молодцы” докладывает, что все готово у них к гашению. Но хочет детали уточнить, утрясти, обмозговать, обкумекать. Не уверен, ясное дело. Так на то я к тебе и еду, садовая голова! Этим отрядом молодой граф Ухов из Внутреннего Круга верховодит, а подчиняются они лично Государю. Полное название их: „Союз российских добрых молодцев во имя добра”. Ребята они молодые, горячие, правильные, но присмотра требуют. (День опричника, s. 109)

W przypadku tej postaci uwagę zwraca przede wszystkim sam antroponim. Nazwisko *Ухов* można interpretować jako nawiązanie do dawnego rosyjskiego modelu tworzenia nazwisk nieślubnych potomków rodów arystokratycznych. Powstające w ten sposób nazwiska pełniły funkcję znaku przynależności rodowej, ale zarazem wskazywały na wykluczenie z pełni praw przysługujących członkom rodu¹⁸³.

Samo nazwisko nie pozwala jednak na jednoznaczną identyfikację prototypu postaci. Anna Paluch wskazuje na możliwość powiązania Uchowa z Pierrem Bezuchowem¹⁸⁴ z *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja, który również był nieślubnym synem arystokraty. W takim ujęciu antroponim odsyła nie tyle do konkretnej osoby współczesnej, ile do utrwalonego w kulturze rosyjskiej motywu genealogii i niepełnej legitymizacji społecznej.

Znacznie istotniejsza wydaje się jednak funkcja, jaką Uchow pełni w świecie przedstawionym. Stoi on na czele organizacji Союз российских добрых молодцев во имя добра, której nazwa, przesadnie patetyczna i przeładowana semantycznie, parodiuje retorykę prорządowych organizacji młodzieżowych działających w Rosji na początku XXI wieku. Jak wykazuje Anna Paluch, formacja ta stanowi aluzyjne

¹⁸³ Tamże, s. 92.

¹⁸⁴ Tamże.

nawiązanie do ruchu Идущие вместе (Idący razem), znanego między innymi z kampanii wymierzonej przeciwko twórczości Sorokina w 2002 roku¹⁸⁵. W tym kontekście postać Uchowa można interpretować jako literackie przetworzenie wizerunku Wasilija Jakimenki – lidera ruchu i jednego z organizatorów młodzieżowego zaplecza ideowego putinizmu.

Jeśli przyjąć taką interpretację, wykorzystanie nazwiska odwołującego się do motywu „niepełnego rodowodu” nabiera dodatkowego, satyrycznego znaczenia i wpisuje się w charakterystyczną dla Sorokina strategię symbolicznej delegitymizacji przedstawicieli aparatu władzy. Jednocześnie jest to jedna z bardziej hermetycznych aluzji w powieści. Jej rozpoznanie wymaga nie tylko znajomości współczesnej historii politycznej Rosji, lecz również wiedzy o konflikcie Sorokina z ruchem Идущие вместе oraz o okolicznościach recepcji jego twórczości.

W polskim przekładzie omawiany fragment przyjmuje następującą postać:

Wyjeżdżam na Wozdwiżenkę. Szarpie mnie komórka trzema uderzeniami knuta: tysiącznik z oddziału Ochoczy Junacy melduje, że wszystko już przyszykowali do gaszenia. Ale chce szczegóły omówić, załatwić, zmiarkować, załapać. Nie jest pewien, jasna sprawa. No toć po to tam do ciebie jadę, barani łbie! Tym oddziałem dowodzi młody hrabia Uchow z Kręgu Wewnętrznego, a oddział podlega bezpośrednio Monarsze. Jego pełna nazwa brzmi: Ochotniczy Związek Rosyjskich Prawych Junaków dla Czynienia Dobra. Chłopcy są młodzi, żarliwi, szlachetni, jeno wymagają dozoru. (Dzień oprycznika, s. 111–112)

Tłumaczka zachowuje nazwisko Uchow, stosując technikę transferu. Rozwiązanie to pozwala utrzymać formalną strukturę antroponimu, nie umożliwia jednak odtworzenia jego potencjalnych odniesień kulturowych. Dla polskiego odbiorcy identyfikacja związku z Wasilijem Jakimenką jest mało prawdopodobna, ponieważ działalność ruchu Idący Razem nigdy nie funkcjonowała szerzej w polskiej przestrzeni medialnej. W rezultacie postać Uchowa odbierana jest przede wszystkim jako element

¹⁸⁵ A. Paluch, *Ономастикон произведений...*, s. 93.

fikcyjnego świata przedstawionego, natomiast jej możliwy wymiar polityczny pozostaje ukryty.

Przykład ten pokazuje ograniczenia przekładu antroponimów aluzyjnych odwołujących się do bieżącego kontekstu politycznego. Zachowanie formy nazwy własnej nie gwarantuje bowiem zachowania jej funkcji interpretacyjnej, jeżeli odbiorca nie dysponuje kompetencją kulturową pozwalającą uruchomić wpisaną w nią sieć odniesień.

W *Dniu oprycznika* Sorokin wielokrotnie wykorzystuje antroponimy odsyłające do współczesnych pisarzy i przedstawicieli rosyjskiego życia kulturalnego. Nie pełnią one jednak funkcji prostych aluzji personalnych. Zostają włączone do dystopijnej wizji państwa, w której kultura podlega całkowitemu podporządkowaniu mechanizmom władzy. Charakterystycznym przykładem jest scena prezentująca katalog „współczesnej prozy ojczystej”:

Народ у нас книгу уважает. В левой створе — православная литература, в правой — классика русская, а посередь — новинки современных писателей. Сперва разглядываю новинки прозы отечественной: Иван Коробов „Береза белая”, Николай Воропаевский „Отцы наши”, Исаак Эпштейн „Покорение тундры”, Рашид Заметдинов „Россия — родина моя”, Павел Олегов „Нижегородские десятины”, Савватий Шаркунов „Будни Западной Стены”, Иродиада Денюжкина „Друг мой сердечный”, Оксана Подробская „Нравы детей новых китайцев”. Этих авторов я хорошо знаю. Известны они, заслуженны. Любовью народной и Государевой обласканы. (День опричника, s. 104)

Już sam sposób skonstruowania tej listy wskazuje, że nie chodzi o przypadkowy zestaw nazwisk. Sorokin tworzy swoisty parodystyczny kanon literatury oficjalnej. Pojawiające się antroponimy – *Иван Коробов, Николай Воропаевский, Исаак Эпштейн, Рашид Заметдинов, Павел Олегов, Савватий Шаркунов, Иродиада Денюжкина* oraz *Оксана Подробская* – odsyłają do rzeczywistych pisarzy funkcjonujących w rosyjskiej przestrzeni literackiej, jednak poprzez różnego rodzaju deformacje zostają wpisane w nowy, satyryczny kontekst. Powstaje w ten sposób obraz

kultury podporządkowanej państwu, które arbitralnie ustanawia własny kanon i symbolicznie przejmuje kontrolę nad polem literackim.

Jedną z proponowanych interpretacji jest identyfikacja nazwiska *Boponaевский* z Iwanem Wyrypajewem. Jeśli przyjąć takie odczytanie, to nasuwa się pytanie o zasadność takiego wyboru. Wyrypajew nie należał przecież do twórców utożsamianych z oficjalną polityką państwa rosyjskiego, a po 2022 roku został skazany za rozpowszechnianie – według władz rosyjskich – „fałszywych informacji” o armii¹⁸⁶. Trudno jednak uznać, że Sorokin przypisuje tej postaci konkretne poglądy polityczne. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że wykorzystuje rozpoznawalne nazwisko jako element ironicznego mechanizmu zawłaszczania kultury przez państwo. W takim ujęciu Woropajewski nie jest literackim portretem Wyrypajewa, lecz reprezentantem fikcyjnego „kanonu państwowego”, który podporządkowuje twórców ideologii władzy.

W polskim przekładzie lista autorów została zachowana:

Naród nasz książki szanuje. W lewym skrzydle — literatura prawosławna, w prawym — rosyjska klasyka, a pośrodku — dzieła pisarzy współczesnych. Najpierw oglądam nowości prozy ojczystej: Iwan Korobow Biała brzoza, Nikołaj Woropajewski Ojcowie nasi, Isaak Epsztejn Okiełznanie tundry, Raszyd Zamietdinow Rosja — moja ojczyzna, Paweł Olegow Niżniegorodzkie dziesięciny, Sawwatij Szarkunow Dzień powszedni Zachodniego Muru, Herodiada Dieniuzkina Przyjaciel mój serdeczny, Oksana Podrobska Obyczaje dzieci chińskich nuworyszów. Tych autorów znam ci ja dobrze. Popularni są, zasłużeni. Otoczeni miłością narodu i Monarchy. (Dzień oprycznika, s. 106)

Rozwiązanie to umożliwia zachowanie ogólnego mechanizmu gry onomastycznej, jednak tylko częściowo pozwala odtworzyć jej znaczenie. Niektóre nazwiska – przede wszystkim Wyrypajewa – mogą zostać rozpoznane również przez polskiego odbiorcę dzięki obecności autora w polskim życiu teatralnym. Większość

¹⁸⁶ M. Dubrowska, *Kreml go ściga listem gończym. A co znany reżyser robi w Polsce?*, Portal wyborcza.pl: <https://wyborcza.pl/7,75410,29760428,rezyser-iwan-wyrypajew-i-aktorka-karolina-gruszka-stworzyli.html> (data dostępu: 08.12.2025).

pozostałych odniesień pozostaje jednak hermetyczna i wymaga znajomości współczesnego rosyjskiego życia literackiego.

Szczególnie interesującym przykładem jest *Иродиада Денюшкина*, której pierwowzorem najprawdopodobniej jest Irina DienieŹkina. W tym przypadku Sorokin nie ogranicza się do deformacji nazwiska, lecz przekształca również imię bohaterki. Nadanie jej imienia *Иродиада*¹⁸⁷ (Herodiada), silnie zakorzenionego w tradycji biblijnej i obciążonego negatywnymi konotacjami, wyraźnie wzmacnia satyryczny charakter postaci. Dodatkowy poziom znaczeń tworzy nazwisko *Денюшкина*, którego rdzeń (*денюж-*) przywołuje skojarzenia z pieniędzmi (*деньги, денюжка*). Zabieg ten można interpretować jako ironiczne nawiązanie do komercyjnego sukcesu Iriny DienieŹkiny po publikacji zbioru *Дай мне!*.

W przekładzie mechanizm ten ulega częściowemu osłabieniu. Imię *Herodiada*, zgodne z polską tradycją biblijną, zachowuje swoje konotacje kulturowe, lecz jednocześnie jeszcze bardziej oddala postać od jej pierwowzoru. Również transliteracja nazwiska (*Dieniuzkina*) nie uruchamia u polskiego odbiorcy skojarzeń obecnych w języku rosyjskim. Tłumaczka opatruje zatem cały fragment przypisem:

Wśród wymienionych postaci kryją się aluzje do wielu popularnych współczesnych autorów rosyjskich, jak Irina DienieŹkina, Oksana Robski, itd. (Dzień oprycznika, s. 106).

Objaśnienie to sygnalizuje obecność gry intertekstualnej, jednak nie pozwala na pełną rekonstrukcję wszystkich indywidualnych odniesień ani różnic między zastosowanymi przez Sorokina sposobami deformacji nazw własnych. W wyniku tego przekład zachowuje sam fakt istnienia aluzyjnego katalogu pisarzy, lecz tylko częściowo odtwarza jego wielowarstwowy potencjał interpretacyjny.

Na liście „pisarzy ojczystych” pojawia się jednak również postać wykraczająca poza środowisko literackie – monarcha Nikołaj Płatonowicz. Jej obecność nie jest przypadkowa. Zdeformowane nazwiska pisarzy służą bowiem przede wszystkim jako

¹⁸⁷ Postać ta kojarzona jest z intrygą i moralną dwuznacznością, co pozwala odczytać ją jako ironiczny komentarz do wizerunku pisarki funkcjonującej w przestrzeni medialnej na początku XXI wieku. Zob. A. Paluch, *Представление российских элит через призму языковой игры...*, s. 63.

narzędzie satyrycznej charakterystyki kultury podporządkowanej państwu, natomiast antroponim monarchy organizuje ideologiczny wymiar całego świata przedstawionego. Sorokin konstruuje obraz państwa, którego legitymizacja opiera się na świadomie przywoływanej tradycji monarchii rosyjskiej oraz na micie ciągłości władzy autokratycznej.

Nikołaj Płatonowicz nie jest postacią psychologiczną ani indywidualnym bohaterem. Funkcjonuje przede wszystkim jako figura władzy, skupiająca w sobie cechy rosyjskiego modelu państwowości. Jego imię przywołuje skojarzenia z carami z dynastii Romanowów, zwłaszcza z Mikołajem I i Mikołajem II, natomiast sam sposób przedstawienia monarchy odsyła do utrwalonego w kulturze rosyjskiej obrazu władcy jako ojca narodu oraz gwaranta porządku politycznego. Szczególnie wymowny jest motyw położenia kamienia węgielnego pod Zachodni Mur, który symbolizuje świadome odgródzenie Rosji od świata zewnętrznego. W ten sposób Sorokin wpisuje monarchę w charakterystyczny dla rosyjskiej kultury politycznej mit „oblężonej twierdzy”, obecny zarówno w tradycji imperialnej, jak i we współczesnym dyskursie państwowym.

Można więc powiedzieć, że antroponim ten pełni podwójną funkcję. Z jednej strony organizuje strukturę świata przedstawionego, wyznaczając centrum jego porządku politycznego, z drugiej zaś uruchamia rozbudowaną sieć odniesień historycznych i ideologicznych. Nie jest więc jedynie nazwą własną bohatera, lecz jednym z najważniejszych nośników sensów w całej powieści.

Z kolei fragment otwierający opowiadanie *Марфушина радость* ukazuje scenę, w której bohaterka oddaje pokłon „żywemu” portretowi monarchy. Już na początku utworu Sorokin wprowadza tu antroponim *Wasilij Nikołajewicz*, nadając mu szczególną rangę symboliczną. Monarcha nie zostaje przedstawiony jako uczestnik wydarzeń, lecz jako figura organizująca porządek ideologiczny świata przedstawionego. Sposób jego prezentacji odsyła jednocześnie do dwóch nakładających się tradycji kulturowych: monarchii rosyjskiej oraz praktyk propagandowych okresu sowieckiego:

— *Здравы будьте, Государь Василий Николаевич!*

Улыбается ей Государь, глазами голубыми смотрит приветливо:

— Здравствуй, Марфа Борисовна. Прикосновением руки правой Марфуша умную машину свою оживила:

Здравствуй, Умница! (Сахарный Кремль, s. 8)

Scena ta przywołuje też dobrze utrwalony w kulturze rosyjskiej model organizacji przestrzeni domowej. W domu epoki imperialnej centralne miejsce zajmował tzw. czerwony kąt (красный угол), przeznaczony dla ikon i stanowiący symboliczne centrum życia religijnego¹⁸⁸. Choć car nie był przedmiotem kultu religijnego, postrzegano go jako pomazańca Bożego i gwaranta porządku państwowego. Po rewolucji funkcję tę przejęły portrety przywódców komunistycznych. Szczególnym przejawem tej praktyki były tzw. „kąciki Lenina”, które zachowywały dawny układ przestrzenny, zastępując treści religijne symboliką ideologiczną. Jak zauważa Alexandra George¹⁸⁹, rozwiązanie to stanowiło jeden z elementów systemowej indoktrynacji społeczeństwa:

W szkołach podstawowych i średnich jedno pomieszczenie zarezerwowane było na spotkania Pionierów i Komsomół. W rogu wisiały portrety Lenina i innych działaczy komunistycznych, czerwone flagi i szkarłatne chusty. Takie „kąciki” zastępowały tradycyjne ołtarzyki z domowymi ikonami, lampkami oliwnymi i świeczkami. Propaganda przenikała do świadomości masowej, by tworzyć niewolniczo podporządkowane społeczeństwo¹⁹⁰.

W tym kontekście scena z *Cukrowego Kremla* okazuje się świadomym przepisaniem dawnego rytuału na język dystopijnej przyszłości. Sorokin zachowuje strukturę zachowania religijnego – pokłon, pozdrowienie oraz usytuowanie wizerunku w centralnym miejscu domu – lecz zastępuje ikonę holograficznym portretem monarchy. Sakralizacja władzy zostaje więc przeniesiona w przestrzeń technologii, co prowadzi do ironicznego zespolenia archaicznych form legitymizacji państwa z futurystyczną wizją społeczeństwa.

¹⁸⁸ B. M. Редчун, *Некоторые аспекты семантики красного угла традиционного жилища славян-переселенцев дальнего востока конца XIX – начала XX века*, „Культура и наука Дальнего Востока” 2023, nr 1 (34), s. 68.

¹⁸⁹ Zob. A. George, *Ucieczka z „sali numer sześć” Rosja na rozdrożu przeszłości i teraźniejszości*, tłum. B. Bratny, Warszawa 2004.

¹⁹⁰ A. George, *Ucieczka z „sali numer sześć” ...*, s. 82.

W przekładzie zachowane zostają zarówno antroponim *Wasilij Nikołajewicz*, jak i podstawowa struktura opisywanego rytuału:

Marfusza udała się do swojego kącika, ubrała się, szybko się pomodliła, złożyła dyg głęboki przed żywym portretem Monarchy na ścianie:

— Bądź pozdrowiony, Panie nasz, Wasiliju Nikołajewiczu!

Uśmiecha się do niej Monarcha, oczyma niebieskimi spogląda dobrotliwie:

— Dzień dobry, Marfo Borisowna! (Cukrowy Kreml, s. 11)

Znacznie trudniejsze do odtworzenia okazuje się jednak kulturowe zaplecze tej sceny. Jej pełna interpretacja wymaga bowiem znajomości zarówno tradycji prawosławnego *красного угла*, jak i praktyk propagandowych okresu sowieckiego. Polski odbiorca rozpoznaje gest oddania czci monarsze, jednak może nie dostrzec, że Sorokin świadomie nakłada na siebie dwa modele kultu – religijny i polityczny – tworząc groteskową wizję państwa, w którym technologia nie znosi dawnych mechanizmów legitymizacji władzy, lecz staje się ich nowym nośnikiem.

Uwagę zwraca tu ponadto sposób wyrażenia obecności monarchy w świecie przedstawionym. Wasilij Nikołajewicz pozostaje postacią niemal niewidoczną fabularnie. Czytelnik poznaje go przede wszystkim poprzez portrety, hologramy, rytuały oraz wypowiedzi innych bohaterów. Sorokin świadomie rezygnuje z psychologicznego portretowania władcy, czyniąc z niego figurę wszechobecną, lecz zarazem nieuchwytną władzy. Dzięki temu antroponim monarchy przestaje oznaczać konkretną osobę, a staje się symbolem systemu organizującego całe uniwersum przedstawione w powieści.

Groteskowy wymiar tej sakralizacji ujawnia się jeszcze wyraźniej w opowiadaniu *Петрушка (Pietruszka)*. Bohater – karzeł pełniący funkcję błazna dworskiego – uruchamia w swoim mieszkaniu hologram monarchy, jednak scena ta stanowi odwrócenie rytuału przedstawionego wcześniej w opowiadaniu *Марфушина падость*. Marfusza oddaje władcy pełen czci pokłon, natomiast Pietruszka konsekwentnie degraduje cały ceremoniał. Pijany, częściowo nagi, próbuje przed hologramem wykonywać błazeńskie popisy, a następnie dopuszcza się gestów jawnie profanacyjnych.

Sorokin zestawia więc dwa przeciwstawne sposoby zachowania, które prowadzą do tej samej konstatacji – kult monarchy okazuje się pustym rytuałem, funkcjonującym już wyłącznie jako element ideologicznej inscenizacji:

Шатающийся Петруша выхватил у него колпак, нахлобучил на голову, скинул халат, оставшись голым.

— Самого давай! — закричал он. Сразу же исчезла голограмма Риты и возникла другая: государь, сидящий в царской ложе Большого театра.

— Здравы будьте, государь Василий Николаич! — выкрикнул Петруша и попытался пройти „самоваром”, но упал.

— Здравы, здравы будьте... (Сахарный Кремль, s. 52)

Chwiejąc się, Pietrusza wyrwał mu kołpaczek, naciągnął na głowę, zsunął szlafrok, pozostał nagi.

— Dawaj jego samego! — wrzasnął.

Od razu znikł hologram Rity i pojawił się drugi: Monarcha siedzący w carskiej łoży Teatru Wielkiego.

— Bądź pozdrowiony, panie nasz, Wasiliju Nikolaiczu! — wykrzyknął Pietrusza i spróbował udawać „samowar”, ale upadł.

— Bądź pozdrowiony, bądź... (Cukrowy Kreml, s. 119)

Scena ta należy do najbardziej wyrazistych przykładów sorokinowskiej groteski. Wybór bohatera nie jest przypadkowy. Pietruszka odsyła do utrwalonej w kulturze rosyjskiej figury błazna i trickstera, czyli postaci, która narusza obowiązujące normy i demaskuje pozorność oficjalnego porządku. Wprowadzając właśnie jego do przestrzeni ceremonialnego kultu monarchy, Sorokin podważa sakralny charakter całego rytuału.

Równie istotną rolę odgrywa sam hologram. Monarcha nie pojawia się jako realna osoba, lecz jako obraz, który można dowolnie uruchamiać, wyłączać i zastępować innymi projekcjami. Władza zostaje zredukowana do medialnego przedstawienia istniejącego przede wszystkim jako spektakl.

Kontrast między podniosłą formułą powitania (*Здравы будьте, государь Василий Николаич!*) a zachowaniem Pietruszki stopniowo narasta, osiągając kulminację w scenie pokazania władcy „figi”. Gest ten nie stanowi jedynie obraźliwego znaku wobec monarchy. Jego znaczenie polega przede wszystkim na odwróceniu rytuału czci – miejsce pokłonu zajmuje gest pogardy, a ceremonialny język zostaje zestawiony z zachowaniem błazna. Sorokin nie tyle ośmiesza samego monarchę, ile demaskuje mechanizm sakralizacji władzy, ukazując go jako pustą, mechaniczną formę pozbawioną rzeczywistego znaczenia:

И протянув руку, вынул из робота рюмку, расплескивая, понес ко рту, хотел было выпить, но остановился, перехватил рюмку в левую руку, а правой показал голограммам кукиш:

— *Вот тебе! Толкнул локтем робота:*

— *Егорр!*

Робот сложил кукиш из серебристых пальцев, показал голограммам:

— *Вот Вам, государь Василий Николаевич.*

Два кукиша, один серебристо-строгий наверху, другой розовато-белый, покачивающийся, внизу, надолго повисли в воздухе. (Сахарный Кремль, s. 53)

I wyciągnąwszy rękę, wyjął z robota kieliszek, rozpryskując, uniósł do ust, chciał wypić, ale zatrzymał się, przelożył kieliszek do lewej ręki, a prawą pokazał hologramom figę:

— *A masz! Szturchnął robota łokciem.*

— *Jegorr!*

Robot zrobił ze srebrzystych palców figę, pokazał hologramom:

— *Macie, panie nasz, Wasiliju Nikołajewiczu.*

Dwie figi, jedna surowosrebrzysta w górze, druga różowobiała, kołysząca się na dole, na długo zawisły w powietrzu. (Cukrowy Kreml, s. 121)

Szczególnie wymowne okazuje się zakończenie sceny. Pietruszka nie ogranicza się do wykonania gestu samodzielnie, lecz zmusza robota do jego powtórzenia. Powstaje w ten sposób podwojony obraz profanacji – gest wykonuje zarówno człowiek, jak i maszyna. Sorokin przeciwstawia tu dwa rodzaje automatyzmu – mechaniczne

odtworzenie rytuału lojalności oraz równie mechaniczne odtworzenie gestu buntu. W rezultacie obie postawy okazują się jednakowo pozbawione autentyczności.

W świecie *Cukrowego Kremla* również sprzeciw wobec władzy zostaje wpisany w logikę spektaklu, a sam monarcha pozostaje przede wszystkim obrazem reprodukowanym przez technologię, a nie realnym uczestnikiem świata przedstawionego.

Przedstawiony wcześniej model rytualnego kultu monarchy zostaje w *Pietruszce* poddany radykalnej reinterpretacji. Sorokin zachowuje te same elementy ceremoniału – obecność holograficznego wizerunku monarchy oraz obowiązującą formułę powitania – całkowicie zmienia jednak ich funkcję. Patos ustępuje miejsca grotesce, a rytuał oddawania czci zostaje przekształcony w akt demonstracyjnej profanacji:

Он заворочался, поднялся, шатаясь. Поклонился государю, отдал честь и забормотал:

— Есть подарочек для Вашей царской милости от болотной гнилости, от медной ступы, от конской залуны, от кошачьей сраки, от хромой собаки, от голодной бляди, от больного дяди, от мясной колоды, от сырой погоды, от битой рожки, от рваной одежды, от ползучего гада, от ядерного распада, от гнилого крыльца, от клейменого молодца, от худого лукошка да от меня немножко.. (Сахарный Кремль, s. 52)

Zaczął się gramolić, wstał chwiejnie. Pokłonił się monarsze, oddał honory i wymamrotał:

— Jest prezencik dla waszej carskiej miłości od błotnej zgniłości, od miedzianego moździerza i fujary jak w mordę jeża, od kociej sraki, od kulawej sobaki, od głodnego kurwieszona, od sparszywiałego dzwona, od tłustego golibrody, od mokrej pogody, od zbitego ryja, od obdartego stryja, od promieniowania jądrowego, od zgniłego zęba trzonowego, od napiętnowanego chłopaczka, od robaczywego borowiaczka, od pełznącego gada przyziemnie i troszeczkę ode mnie. (Cukrowy Kreml, s. 120)

Rymowana wypowiedź Pietruszki stanowi kolejny etap tej degradacji. Bohater zastępuje oficjalny język dworski ciągiem rytmizowanych, wulgarnych inwektyw, które

– mimo komicznej formy – pełnią określoną funkcję semantyczną. Sorokin nie ogranicza się do ośmieszenia postaci monarchy. Przedmiotem groteskowej deformacji staje się przede wszystkim sam rytuał oddawania czci władzy, który utracił swój sakralny wymiar i funkcjonuje już jedynie jako mechanicznie odtwarzana forma ideologiczna. W ten sposób autor konsekwentnie rozwija motyw obecny w poprzednim opowiadaniu – kult monarchy zostaje przedstawiony jako pusty ceremoniał pozbawiony autentycznej treści.

Kulminację tej sekwencji stanowi scena symbolicznego zniszczenia holograficznego wizerunku monarchy:

Он наклонился, выставив свой сухонький зад прямо перед спокойным лицом государя:

— Егорр! Запал!!

Робот поднес к задку свой средний палец-зажигалку, вспыхнул огонек. Петруша громко выпустил газы. Они вспыхнули зеленовато-желтым. Быстрое пламя съело голову государя и погасло. В голограмме образовалась дыра. Государь по-прежнему сидел в ложе, но без головы и части левого плеча. (Сахарный Кремль, s. 52)

Pochylił się, wystawiając chudy tyłek wprost przed spokojne oblicze Monarchy.

— Jegorr! Zapalnik!

Robot uniosł do zadka swój środkowy palec-zapalniczkę, zapłonął ogieniek. Pietrusza głośno wypuścił gazy. Te wybuchły na zielonkawożółto. Płomień błyskawicznie pochłonął głowę Monarchy i zgasł. W hologramie wytworzyła się dziura. Monarcha nadal siedział w loży, ale bez głowy i części lewego ramienia. (Cukrowy Kreml, s. 120)

Opis ten należy do najbardziej sugestywnych przykładów sorokinowskiej groteski. Pietruszka, jak już podkreślałem, nie ogranicza się do obraźliwego gestu wobec monarchy, lecz wykorzystuje robota do wykonania aktu profanacji. Sorokin przeciwstawia w ten sposób dwa rodzaje automatyzmu – mechaniczne odtwarzanie rytuału lojalności oraz równie mechaniczne odtworzenie gestu buntu.

Nie mniej znaczący jest sam sposób przedstawienia monarchy. Zniszczeniu ulega wyłącznie holograficzny obraz – głowa i część ramienia znikają, podczas gdy pozostała część postaci nadal trwa w loży.

Zabieg ten ma wyraźny wymiar symboliczny. Profanacja nie prowadzi do obalenia systemu ani nie narusza samej struktury władzy. Niszczy jedynie jej medialną reprezentację, odsłaniając zarazem jej pozorność. Monarcha pozostaje przede wszystkim obrazem reprodukowanym przez technologię, a nie realnie obecnym uczestnikiem świata przedstawionego. Sorokin ukazuje więc władzę jako konstrukcję opartą na rytuale i przedstawieniu, której trwałość nie zależy od fizycznej obecności władcy.

Dla odbiorcy polskiego część konotacji kulturowych związanych z sakralizacją postaci Wasilija Nikołajewicza może pozostać mniej czytelna niż dla odbiorcy rosyjskiego. Nie osłabia to jednak zasadniczego sensu analizowanej sceny. Nawet bez pełnej znajomości rosyjskiej tradycji monarchicznej czy praktyk propagandowych epoki sowieckiej czytelnik rozpoznaje mechanizm absolutyzacji władzy oraz jego groteskowego odwrócenia.

Przywołane przykłady pokazują zarazem, że w przypadku antroponimu *Wasilij Nikołajewicz* zasadniczym nośnikiem znaczeń nie jest sama nazwa własna, lecz towarzyszące jej rytuały, gesty i praktyki społeczne. Zastosowany w przekładzie transfer pozwala zachować referencyjną tożsamość antroponimu, jednak jego pełna funkcja aktualizuje się dopiero w powiązaniu z całym systemem symbolicznych przedstawień monarchy. To właśnie zestawienie rytualnego kultu z jego groteskową profanacją czyni z Wasilija Nikołajewicza nie tyle bohatera powieści, ile jedną z najważniejszych postaci ideologicznych dystopijnego świata *Cukrowego Kremla*.

W postmodernistycznej wizji Sorokina istotne miejsce zajmują również antroponimy odsyłające do współczesnej rosyjskiej przestrzeni medialnej. W przeciwieństwie do analizowanych wcześniej nazwisk związanych z elitami politycznymi czy środowiskiem literackim, przedmiotem gry onomastycznej stają się tutaj osoby współtworzące oficjalny dyskurs propagandowy.

Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów jest postać Władimira Sołowjowa. Już w momencie publikacji *Cukrowego Kremla* należał on do rozpoznawalnych

komentatorów telewizyjnych, natomiast w kolejnych latach stał się jedną z głównych twarzy rosyjskiej propagandy państwowej.

Aluzja ta pojawia się w opowiadaniu *Кабак* (*Karczma*), którego akcja rozgrywa się w lokalu o znamiennej nazwie *Счастливая Московия* (*Szczęśliwa Moskowia*). Sorokin kreśli tam groteskowy obraz środowiska współtworzącego oficjalny przekaz medialny, ukrywając jego przedstawicieli pod przekształconymi antroponimami. Zabieg ten wpisuje się w charakterystyczną dla autora strategię deformacji nazw własnych, która pozwala jednocześnie zachować rozpoznawalność pierwowzorów i poddać je satyrycznej reinterpretacji:

Появляется цирковой коверный Володька Соловей. Подсаживается к своим, пьет, хмелея быстро, заводит старый разговор: когда его опендалят, то есть турнут из цирка? Заходится, плачет, оправдывается:

— Я же лучший коверный! Лу-у-у-учший! Как они могут?! (Сахарный Кремль, s. 57)

Bohater występujący pod nazwiskiem *Володька Соловей* stanowi wyraźną aluzję do Władimira Sołowjowa. Zmiana nazwiska (z *Соловьёв* na *Соловей*) jest niewielka, dzięki czemu rosyjski odbiorca bez większych trudności rozpoznaje pierwowzór. Jednocześnie nie jest to przypadkowa deformacja. Wyraz *соловей* (słowik) wnosi dodatkową warstwę znaczeniową, przywołując skojarzenia z pięknym śpiewem i retoryczną sprawnością. W kontekście powieści metafora ta nabiera wyraźnie ironicznego charakteru – medialny komentator zostaje sprowadzony do roli wykonawcy określonego repertuaru, którego zadaniem jest nie tyle przekazywanie informacji, ile powtarzanie narracji pożądaných przez władzę.

Interpretację tę wzmacnia sposób przedstawienia bohatera. Sorokin ukazuje go jako cyrkowego klauna, który w pijackim amoku żali się współtowarzyszom, obawiając się usunięcia z zespołu. Następuje w ten sposób odwrócenie statusu społecznego autorytetu medialnego. Zamiast wpływowego komentatora politycznego czytelnik otrzymuje postać artysty wykonującego przedstawienie dla publiczności. Metafora ta demaskuje propagandę jako spektakl, którego uczestnicy pozostają wykonawcami ról z góry im przypisanych.

Polski przekład wygląda następująco:

Pojawia się komik cyrkowy Wołodka Sołowiej. Przysiada się do swoich, pije, szybko się upijając, zaczyna starą gadkę: kiedy go wykopsają, znaczy wywalą z cyrku? Rozdygotany, we łzach, tłumaczy:
— *Przecież jestem najlepszym klaunem! Najle-e-e-e-epszym! Jak oni mogą?!*
(*Cukrowy Kreml*, s. 133)

Jak widzimy, zastosowano tu technikę transferu. Rozwiązanie to pozwala zachować fonetyczne podobieństwo do rosyjskiego oryginału oraz komiczny charakter nazwiska (*Wołodka Sołowiej*), nie umożliwia jednak pełnego odtworzenia jego funkcji aluzyjnej. Dla polskiego odbiorcy nazwisko *Sołowiej* nie uruchamia bowiem automatycznie skojarzenia z Władimirem Sołowjowem, a brak przypisu dodatkowo utrudnia identyfikację pierwowzoru.

Szczególnie interesującym przykładem sorokinowskiej gry onomastycznej jest antroponim *Пургенян* odsyłający do Siergieja Kurginiana. W przeciwieństwie do wielu wcześniej analizowanych nazwisk, deformacja nie opiera się tutaj wyłącznie na podobieństwie fonetycznym. Jej podstawę stanowi również gra semantyczna. Człon *пурга* (zamieć śnieżna) aktywizuje rosyjski idiom *нести (знать) пургу*¹⁹¹ oznaczający „pleść bzdury”, „wygadywać niedorzeczności”. Już sama konstrukcja tego nazwiska staje się więc nośnikiem wartościowania, wpisując bohatera w sferę pustosłowania, manipulacji retorycznej i pozorowanej erudycji:

Мелькает-перекачивается в дыму табачном какой-то Пургенян, как говорят, известный надуватель щек и испускатель ветров государственных бьют друг друга воблой по лбу двое дутиков, Зюга и Жиря, шелестит картами краплеными околоточный Грызло, цедят квасок с газом цирковые, разгибатель подков Медведко и темный фокусник Пу и Тин, хохочет утробно круглый дворник

¹⁹¹ В. Галкин, *О происхождении выражения „Нести (знать) пургу”*, Portal vadim-galkin.ru: <https://vadim-galkin.ru/business-basics/interesting-facts/o-proisxozhdenii-vyrazheniya-nesti-gnat-purgu/> (data dostępu: 23.11.2025); *Путин заявил, что Песков иногда „несет пургу”*, Portal vedomosti.ru: <https://www.vedomosti.ru/politics/news/2018/03/10/753131-putin-peskov> (data dostępu: 23.11.2025).

*Лужковец, грустно кивает головою сладенький грустенья Гришика Вец.
(Сахарный Кремль, s. 58)*

*Przemyka, przetacza się w dymie papierosowym jakiś Purgienian, jak mówią ludzie,
znany nadymacz policzków i wydzielacz wiatrów monarszych, biją się płótkami po
łbach dwa dąsacze, Ziuga i Żyria, szeleści znaczone kartami cyrkulowy Gryzłó,
sączą kwasek z gazem cyrkowcy, prostowacz podków Miedwedko i ciemny iluzjonista
Pu I Tin, rechocze jakz becзки głuchym rykiem okrągły dozorca Łużkowiec, siedzi
zafrasowany i kiwa głową słodziutki smutas Griszka Wiec. (Cukrowy Kreml, s. 133)*

Taka skonstruowany antroponim koresponduje ze sposobem przedstawienia tej postaci. Kurginian był już w okresie powstawania *Cukrowego Kremla* rozpoznawalnym filozofem, publicystą i komentatorem politycznym, kojarzonym z konserwatywnym, państwowo zorientowanym dyskursem ideologicznym. W kolejnych latach jego obecność w mediach prorządowych jeszcze się umocniła, między innymi dzięki regularnym występom w programie *Вечер с Владимиром Соловьёвым* Sorokin nie tworzy jednak realistycznego portretu danej postaci. Przedstawia ją jako „nadymacza policzków i wydzielacza wiatrów państwowych”, sprowadzając patos oficjalnej retoryki do poziomu fizjologicznej groteski. Charakterystyczny dla propagandowego dyskursu język powagi zostaje w ten sposób całkowicie skompromitowany.

Istotne znaczenie ma również kompozycja całej sceny. *Пургенян* nie funkcjonuje jako odosobniona aluzja, lecz jako jeden z elementów groteskowego korowodu postaci reprezentujących współczesne rosyjskie elity polityczne, medialne i ideologiczne. Obok niego pojawiają się kolejne zdeformowane antroponimy (*Зюга, Жиря, Грызло, Медведко, Пу и Тин, Лужковец*), które wspólnie tworzą satyryczny katalog osób kreujących oficjalny dyskurs państwowy. Sorokin nie ośmiesza jednak wyłącznie pojedynczych bohaterów, lecz poddaje karnawalizacji całe środowisko związane z mechanizmami sprawowania i legitymizowania władzy.

W polskim przekładzie zastosowano technikę transferu, zachowując formę *Purgienian*. Rozwiązanie to pozwala odtworzyć fonetyczne podobieństwo do rosyjskiego oryginału, nie umożliwia jednak przeniesienia najistotniejszego elementu gry językowej. Polski odbiorca nie ma bowiem dostępu do idiomatycznych skojarzeń

wywoływanych przez leksem *нурга*, a więc również do wpisanej w to nazwisko ironicznej oceny bohatera. Dodatkowo postać Siergieja Kurginiana pozostaje znacznie mniej rozpoznawalna w polskiej przestrzeni kulturowej niż w Rosji.

Jak już wskazywałem, w omawianym fragmencie pojawia się szereg skróconych antroponimów, które również odsyłają do konkretnych postaci rosyjskiego życia politycznego i kulturalnego. W przeciwieństwie do bardziej rozbudowanych deformacji fonetycznych analizowanych wcześniej, ich konstrukcja opiera się przede wszystkim na skróceniu nazwiska lub jego nieznacznej modyfikacji. Zabieg ten nie zaciera rozpoznawalności pierwowzorów dla odbiorcy rosyjskiego, nadaje im jednak potoczny, a niekiedy wyraźnie deprecjonujący charakter.

Do tej grupy należy przede wszystkim antroponim *Зюга*, interpretowany jako aluzja do Giennadija Ziuganowa (Геннадий Зюганов), wieloletniego przewodniczącego Komunistycznej Partii Federacji Rosyjskiej. Skrócenie nazwiska zachowuje jego rozpoznawalność, a jednocześnie pozbawia je oficjalnego charakteru. W podobny sposób funkcjonuje forma *Жиря*¹⁹² odsyłająca do Władimira Żyrinowskiego (Владимир Жириновский), którego agresywna retoryka zostaje sprowadzona do poziomu groteskowej maski.

Z kolei antroponim *Медведко* można interpretować jako aluzję do Dmitrija Miedwiediewa, natomiast *Грызло* – do Borisa Gryzłowa. W obu przypadkach deformacja jest niewielka i służy przede wszystkim do wpisania tych postaci w groteskowy rejestr świata przedstawionego.

Szczególne miejsce zajmuje antroponim *Пу и Тун*, którego identyfikacja nie nastęrcza większych trudności. W przeciwieństwie do pozostałych przykładów autor nie deformuje tu samego brzmienia nazwiska, lecz rozdziela je na dwa odrębne człony. Zabieg ten prowadzi do jego symbolicznej dezintegracji, a jednocześnie zachowuje pełną rozpoznawalność odniesienia do Władimira Putina.

Do tej samej grupy należy również forma *Лужковец*, odnosząca się do Jurija Łużkowa, wieloletniego mera Moskwy. W przeciwieństwie do wcześniejszych przykładów nazwisko Łużkowa było w pewnym stopniu obecne także w polskim

¹⁹² I. Sobczyk, *Bójka w Dumie*, Portal dziennikpolski24.pl: <https://dziennikpolski24.pl/bojka-w-dumie/ar/1490874> (data dostępu: 23.11.2025).

dyskursie medialnym, co może ułatwiać jego identyfikację. Nie zmienia to jednak faktu, że zastosowana deformacja pełni przede wszystkim funkcję satyryczną, podporządkowaną ogólnej poetyce groteski.

Na tym tle interesująco prezentuje się antroponim *Гришка Вeu*, interpretowany jako aluzja do dramatopisarza i reżysera Jewgienija Griszkowca (Евгений Гришковец). W przeciwieństwie do większości omawianych postaci Griszkowiec nie był utożsamiany z aparatem państwowej propagandy. Jak zauważa Grzegorz Przebinda, należy on do nielicznych współczesnych pisarzy, którzy konsekwentnie rozwijają tradycję niezależnej refleksji literackiej¹⁹³. Włączenie tej postaci do galerii bohaterów *Karczmy* pokazuje zatem, że Sorokin nie ogranicza się do satyry politycznej. Tworzy raczej groteskowy obraz całej rosyjskiej przestrzeni publicznej obejmującej zarówno świat polityki, jak i kultury. Obecność postaci Griszkowca można odczytywać jako świadomy kontrapunkt wobec postaci reprezentujących oficjalny dyskurs państwowy¹⁹⁴.

W przekładzie wszystkie omawiane antroponimy zostały przekazane za pomocą transferu. Rozwiązanie to pozwala odtworzyć ich brzmienie, nie zapewnia jednak zachowania ich funkcji aluzyjnej. W większości przypadków polski odbiorca nie dysponuje bowiem kompetencją kulturową umożliwiającą identyfikację zdeformowanych nazwisk ani rozpoznanie wpisanych w nie gier językowych. Dotyczy to zwłaszcza postaci mniej obecnych w polskiej przestrzeni medialnej, takich jak Gryzłow czy Kurginian. W rezultacie antroponimy te funkcjonują przede wszystkim jako element groteskowej stylistyki utworu, podczas gdy znaczna część ich potencjału intertekstualnego pozostaje w przekładzie nieaktualizowana.

Nieco odmienną funkcję pełnią natomiast antroponimy odnoszące się do przedstawicieli rosyjskiej opozycji. Ich obecność poszerza zakres sorokinowskiej diagnozy, wskazując, że przedmiotem satyry nie jest wyłącznie aparat władzy, lecz cała współczesna rosyjska przestrzeń polityczna.

W przytoczonej poniżej scenie, do „Szczęśliwej Moskowii” wpada zdyszany aktywista, informując o kolejnych zatrzymaniach:

¹⁹³ G. Przebinda, *Rosyjskie idee i wojska*, „Przegląd Rusycystyczny” 2022, nr 3 (179), s. 216.

¹⁹⁴ Евгений Гришковец о войне, Portal starsaboutwar.in.ua: <https://starsaboutwar.in.ua/ru/evhenyi-hryshkovets> (data dostępu: 25.11.2025).

Вбегает в „Счастливую Московию” запыхавшийся наutilus в светящемся ватнике со значком „Народ и Воля”, прибегает к своим, выпивает залпом стакан кувалды, сообщает:

— На Пушкинской опять твердых приняли.

— Кого?

— Каспара, Касьяна и Лимона.

— Всех? Да ну?!

— Вот те и да ну.

— По-подлому?

— Нет, по-честному. (Сахарный Кремль, s. 57)

W polskim przekładzie wygląda to następująco:

Wbiega do Szczęśliwej Moskowiei zziębnięty „nautilus” w świecącym waciaku ze znakiem „Narod i Wola”, przedziera się do swoich, wypija duszkiem szklanę Łapy niedźwiedzia, informuje:

— Na placu Puszkina znowu „twardych” złapali.

— Kogo?

— Kaspara, Kasjana i Limona.

— Wszystkich? No, no?!

— No i masz swoje „no, no”.

— Podle?

— Nie, uczciwie. (Cukrowy Kreml, s. 133)

Centralnym elementem analizowanego fragmentu jest zestawienie trzech skróconych antroponimów – *Каспар*, *Касьян* i *Лимон*. Zabieg ten wpisuje się w konsekwentnie stosowaną w *Cukrowym Kremlu* strategię skracania i deformowania antroponimów, która jednocześnie pozostawia możliwość identyfikacji postaci oraz wpisuje je w groteskową stylistykę utworu.

Forma *Каспар* stanowi czytelną aluzję do Garriego Kasparowa, jednego z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli rosyjskiej opozycji. *Касьян* można interpretować jako odniesienie do Michaiła Kasjanowa, byłego premiera Federacji

Rosyjskiej, który po odejściu z rządu zaangażował się w działalność opozycyjną. Z kolei *Лимон* odsyła do Eduarda Limonowa – pisarza i działacza politycznego o wyrazistym, lecz ideologicznie niejednoznacznym profilu.

Znaczenie tej sceny nie wynika jednak z samych odniesień do poszczególnych osób, lecz z ich celowego zestawienia. Sorokin przywołuje tu przedstawicieli różnych nurtów rosyjskiej opozycji, którzy w rzeczywistości reprezentowali odmienne środowiska polityczne i nie tworzyli jednolitego obozu. W świecie przedstawionym różnice te są jednak mało istotne. Wszyscy bohaterowie funkcjonują jako przedstawiciele jednej kategorii przeciwników systemu, których spotyka ten sam los. Szczególnie wymowny jest poprzedzający ich wymienienie komunikat *опять твердых приняли*. Określenie *твердые* pełni funkcję zbiorczej etykiety¹⁹⁵ redukującej zróżnicowane środowiska opozycyjne do jednolitej grupy „nieprzejednanych”, wobec której aparat państwowy stosuje powtarzalny mechanizm represji. Indywidualne biografie ponownie więc ustępują miejsca językowi klasyfikacji typowemu dla systemu autorytarnego.

W przekładzie stopień transparentności poszczególnych aluzji pozostaje zróżnicowany. Nazwisko Kasparowa, obecne również w polskim dyskursie publicznym, może zostać rozpoznane stosunkowo łatwo. Znacznie mniej czytelne pozostają natomiast odniesienia do Kasjanowa i Limonowa, których obecność w polskiej przestrzeni medialnej była zdecydowanie mniejsza. Oddanie wszystkich trzech antroponimów za pomocą transferu pozwala zachować formalną strukturę oryginału, nie gwarantuje jednak pełnej rekonstrukcji jego potencjału aluzyjnego. Odbiorca nieposiadający wiedzy o rosyjskim życiu politycznym pierwszej dekady XXI wieku nie ma bowiem podstaw do samodzielnej identyfikacji wszystkich pierwowzorów. Mimo to zasadnicza funkcja sceny zostaje zachowana – czytelnik rozpoznaje, że chodzi o kolejną falę represji wobec przeciwników systemu.

Jak pokazuje analiza materiału, zasadnicza trudność przekładu sorokinowskich antroponimów nie polega na znalezieniu ich formalnych odpowiedników, lecz na

¹⁹⁵ W przypadku przekładu antroponim *Limon* zachowuje stosunkowo wysoki stopień rozpoznawalności, choć jego identyfikacja nadal wymaga od odbiorcy określonego zaplecza kulturowego: A. Żebrowska, *Wielki ekscentryk Eduard Limonow (1943–2020): Polacy to naród równie niedobry jak my, Rosjanie*, Portal wyborcza.pl: <https://wyborcza.pl/7,75517,12733997,wielki-ekscentryk-eduard-limonow-1943-2020-polacy-to-narod.html> (data dostępu: 08.12.2025).

przeniesieniu ich potencjału aluzyjnego. Zgodnie z koncepcją André Lefevere’a nazwy własne mogą pełnić funkcję nośników ideologii i pamięci kulturowej, współtworząc system odniesień, od którego zależy sposób odczytania tekstu w kulturze docelowej¹⁹⁶. W powieściach Sorokina zdeformowane antroponimy funkcjonują jako skrótowe sygnały intertekstualne, których interpretacja wymaga rozpoznania konkretnych osób, wydarzeń i zjawisk życia publicznego. W przekładzie formalna postać nazw zostaje zwykle zachowana, jednak ich funkcja interpretacyjna ulega częściowemu osłabieniu. Odbiorca polski identyfikuje tylko część odniesień, natomiast wiele z nich pozostaje nierozpoznanych z powodu odmiennych kompetencji kulturowych.

Świadoma tego problemu tłumaczka konsekwentnie uzupełnia przekład przypisami objaśniającymi. W omawianym fragmencie zastosowała rozbudowany komentarz identyfikujący większość postaci ukrytych pod zdeformowanymi antroponimami:

Tu wszystkie postacie odnoszą się do osób publicznych, m. in. Władimir Sołowjow — znany i popularny dziennikarz telewizyjny, Nikita Michalkow — reżyser, Władimir Żyrynowski, Giennadij Ziuganow, Borys Gryzłow — jedni z bardziej rozpoznawalnych polityków od wielu lat zasiadających w Dumie Państwowej, opozycjoniści obecnej władzy — Garri Kasparow, Michaił Kasjanow, Eduard Limonow, Jurij Łużkow — mer Moskwy od kilku kadencji, Siergiej Kurginian — politolog, reżyser, Jewgienij Griszkowiec — aktor, dramaturg, pisarz, Tatiana Tolstoj — pisarka, Dunia Smirnowa — scenarzystka, Władimir Putin — premier Rosji, Dmitrij Miedwiediew — prezydent Rosji (Cukrowy Kreml, s. 132)

Przypis ten nie rekonstruuje oczywiście wszystkich konotacji wpisanych w poszczególne antroponimy, umożliwia jednak odbiorcy rozpoznanie pierwowzorów, a tym samym częściowo kompensuje utratę przejrzystości kulturowej wynikającą z zastosowania transferu.

¹⁹⁶ A. Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London–New York 1992, zwł. rozdz. 1–2 (dotyczące pojęcia patronatu oraz ideologicznego uwarunkowania przekładu).

Wśród osób wymienionych w przypisie znajdują się również przedstawicielki rosyjskiego życia literackiego i medialnego – Tatiana Tołstoj oraz Awdotia (Dunia) Smirnowa. W tekście Sorokina występują one jako Tanieczka i Dunieczka:

С шумом и хохотом вкатываются в кабац Танечка и Дунечка, неразлучные цветочницы с Трубной. Как только распродают они незабудки свои, так сразу подружек на клюковку тянет-пробивает. Танечка статуарна, корпулентна, Дунечка изгибиста да извивиста. Завсегдатаи к ним сразу:

— Ярлык проходной!

Понимают Танечка с Дунечкой. Раскрывают рты, языки свои раздвоенные показывают, языками вибрируют. Хлопают завсегдатаи, посвистывают, пропускают. Кто-то из студентов остроумит:

— Вы нам нижние язычки покажите, верхние-то мы уже видали! (Сахарный Кремль, s. 57)

Z hałasem i chichotem wtaczają się do knajpy Tanieczka i Dunieczka, nierozłączne kwiaciarki z placu Trubnego. Jak tylko rozprzedają swoje niezabudki, od razu ciągnie je na żurawinówkę. Tanieczka jest posągowa, korpulentna, Dunieczka giętka, gibka. Stali bywalcy od razu do nich pohukują:

— Wyświechtana marka!

Tanieczka z Dunieczką rozumieją. Otwierają usta. Pokazują swoje rozdwojone języki, wibrują nimi. Klaszczą bywalcy, pogwizdują, przepuszczają. Któryś ze studentów dowcipkuje:

— Wy nam dolne języczki pokażcie, górneśmy już widzieli! (Cukrowy Kreml, s. 132–133)

Zestawienie obu bohaterek nie jest przypadkowe. Tatiana Tołstoj i Awdotia Smirnowa przez wiele lat współprowadziły program *Школа злословия* (2002–2014), należący do najbardziej znanych programów publicystyczno-literackich współczesnej Rosji¹⁹⁷.

¹⁹⁷ В. Барышников, *Последний звонок „Школы злословия”*, Portal svoboda.org: <https://www.svoboda.org/a/25404335.html> (data dostępu: 08.12.2025).

Przytoczony fragment wykorzystuje humor oparty na dwuznaczności seksualnej, jednakże nie ma podstaw, by wiązać go bezpośrednio z medialnym wizerunkiem Tatiany Tołstoj i Awdotii Smirnowej¹⁹⁸. Funkcja obu postaci polega przede wszystkim na wpisaniu rozpoznawalnych przedstawicielek rosyjskiej kultury w groteskowy świat przedstawiony.

Obecność Tatiany Tołstoj w świecie *Cukrowego Kremła* uruchamia jeszcze jeden poziom odniesień intertekstualnych. Tołstoj jest autorką antyutopijnej powieści *Кысь*, która – podobnie jak *День опричника* – przedstawia wizję Rosji poddanej cywilizacyjnemu regresowi i podporządkowanej autorytarnemu modelowi władzy¹⁹⁹. Badacze wielokrotnie zwracali uwagę na podobieństwa obu utworów, obejmujące archaizację języka, groteskową stylizację rzeczywistości oraz sakralizację władzy. W tym kontekście wprowadzenie postaci Tanieczki można odczytywać nie tylko jako aluzję personalną, lecz również jako subtelny dialog Sorokina z innym ważnym tekstem współczesnej rosyjskiej dystopii.

Где тайна — там и служба государева. (Кысь, s. 26)

Государева воля — закон и загадка. И слава Богу. (День опричника, s. 38)

Związki między twórczością Tatiany Tołstoj a prozą Sorokina nie ograniczają się tylko do ogólnych podobieństw wizji świata, lecz obejmują również sposób przedstawiania języka i władzy. W powieści *Kyś* oficjalny porządek kulturowy ulega degradacji, a język staje się świadectwem cywilizacyjnego regresu; analogiczne zjawisko obserwujemy w *Dniu опричника*, gdzie archaizacja, leksyka podstandardowa i rytualne formuły współtworzą obraz państwa opartego na przemocy i ideologicznym podporządkowaniu. W literaturze przedmiotu wskazuje się ponadto na podobieństwo

¹⁹⁸ Школа злословия: Игорь Кон | 23.11.2009, Portal youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=JUfYMjjv-AA> (data dostępu: 26.11.2025).

¹⁹⁹ Н.Н. Андреева, Е.С. Биберган *Игры и тексты...*, s. 290. Zob. też: И. Любоха-Круглик, *Перевод как явление культуры (на материале романа «Кысь» Татьяны Толстой*, w: red. И.П. Лысакова, *Русистика и современность*, t. 1. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация, Санкт-Петербург 2007, s. 316–320.

sposobu konceptualizowania tajemnicy państwowej i nieprzeniknionej woli władcy, czego przykładem są następujące formuły:

Где тайна — там и служба государева. (Кысь, s. 26)

Государева воля — закон и загадка. И слава Богу. (День опричника, s. 38)

Mniej jednoznaczne wydaje się natomiast zestawienie motywu niedźwiedzia obecnego w obu utworach. W *Kysiu* pojawia się on w obrazie istoty mówiącej i zachowującej się jak człowiek:

Живет, говорит, медведь и не умывшись. (Кысь, s. 18)

W *Dniu oprycznika* symbolika niedźwiedzia może dodatkowo przywoływać utrwalone wyobrażenie Rosji jako państwa dysponującego siłą, lecz zarazem nieprzewidywalnego i budzącego lęk²⁰⁰.

Sama obecność tego motywu nie stanowi jednak wystarczającej podstawy do przyjęcia bezpośredniej zależności między utworami; może być raczej traktowana jako element wspólnego repertuaru symbolicznego rosyjskiej kultury.

Obecność Tanieczki i Dunieczki należy przede wszystkim interpretować jako groteskowe przetworzenie rozpoznawalnych postaci rosyjskiego życia kulturalnego i medialnego. Obecne w analizowanym fragmencie obsceniczne elementy wynikają z poetyki świata przedstawionego, a nie z biografii lub poglądów ich pierwowzorów. Nie ma więc podstaw, jak już podkreślałem, by traktować seksualną dwuznaczność omawianej sceny jako komentarz do charakteru programu *Школа зловония* czy relacji między jego prowadzącymi.

W polskim przekładzie ogólny efekt groteskowy oraz komizm oparty na dwuznaczności zostają zachowane, natomiast identyfikacja pierwowzorów i uruchomienie odniesień do programu Tołstoj i Smirnowej wymagają objaśnienia paratekstowego. Przypis tłumaczki sygnalizuje obecność aluzji personalnej, nie rekonstruuje jednak całej sieci możliwych powiązań intermedialnych i literackich.

²⁰⁰ Tamże, s. 290–293.

Przykład ten po raz kolejny potwierdza, że zdeformowane antroponimy Sorokina funkcjonują nie tylko jako odsyłacze do konkretnych osób, lecz także jako elementy bardziej rozbudowanej organizacji intertekstualnej utworu.

Odminną kategorię tworzą nazwy odnoszące się do samych oprychników. Nie przywołują one konkretnych przedstawicieli współczesnej polityki czy kultury, lecz współtworzą zamknięty system nazewniczy elitarnej i ściśle zhierarchizowanej formacji. Anna Paluch zwraca uwagę, że wiele z tych antroponimów nawiązuje do historycznych wzorców imienniczych dawnej Rusi i uczestniczy w archaizacji świata przedstawionego²⁰¹.

W niniejszej analizie istotne pozostaje przede wszystkim to, w jakim stopniu ich nacechowanie historyczne, społeczne i stylistyczne zostaje zachowane w polskim przekładzie.

Część nazw ma postać dawnych imion lub form stylizowanych na archaiczne, dziś nieużywanych albo występujących jedynie na peryferiach współczesnego systemu antroponimicznego. Inne zbliżają się do przezwisk, ponieważ opierają się na nazwach cech fizycznych, przedmiotów, zwierząt lub właściwości przypisywanych ich nosicielom. Do tej grupy należą między innymi: *Варёный* – *Warionyj*, *Игла* – *Igła*, *Мосол* – *Mosoł*, a także *Авила*, *Балдохай*, *Бубиен*, *Вахуй*, *Вогул*, *Воск*, *Јолка*, *Јероча*, *Зwierог*, *Зибиел*, *Комол*, *Комиага*, *Крипло*, *Масло*, *Мокры*, *Нагул*, *Нieczай*, *Обдул*, *Очлоп*, *Рогода*, *Росоха*, *Ротроха*, *Ротыка*, *Рожарок*, *Равда*, *Рамосја*, *Рвирид*, *Рзary*, *Риволај*, *Ртиерна*, *Ртиагло*, *Рчрул*, *Рчепига* i *Ршелет*.

W polskim przekładzie nazwy te zostały zasadniczo przeniesione w postaci transkrybowanej, a w niektórych przypadkach dostosowane do polskiej formy graficznej lub zastąpione bliskim odpowiednikiem leksykalnym. Zachowują dzięki temu brzmieniową niezwykłość i wyraźne nacechowanie stylistyczne. Nie zawsze odtwarzają jednak informacje dostępne odbiorcy rosyjskiemu – archaiczny rodowód, pochodzenie dialektalne, znaczenie podstawy słotwórczej lub skojarzenie z dawnym modelem imiennictwa. W przekładzie mogą więc być postrzegane przede wszystkim jako osobliwe przydomki członków hermetycznej formacji, podczas gdy ich związek z historyczną stylizacją świata przedstawionego staje się mniej wyraźny.

²⁰¹ A. Paluch, *Ономастикон произведений...*, s. 95.

Znaczenie tego systemu nazewniczego ujawnia się w pełni w kontekście opryczniny Iwana Groźnego, do której Sorokin konsekwentnie nawiązuje. Historyczna oprycznina służyła umocnieniu władzy cara, podporządkowaniu części elit bojarstwa oraz represjonowaniu rzeczywistych i domniemyanych przeciwników monarchy. W dylogii model ten zostaje przeniesiony do dystopijnej przyszłości i połączony z nowoczesnymi instrumentami kontroli, ekonomią przywileju oraz ideologicznym uzasadnianiem przemocy państwowej. Archaizowane nazwy członków formacji uczestniczą zatem w budowaniu ciągłości między dawnym aparatem terroru a projektowanym przez Sorokina systemem politycznym.

Antroponimy opryczników nie służą przy tym wyłącznie rozróżnianiu postaci. Współtworzą ich zbiorową tożsamość i sygnalizują przynależność do wyodrębnionej grupy podporządkowanej władcy. Indywidualizacja poszczególnych bohaterów zostaje ograniczona: imiona, przypominające niekiedy przezwiska lub kryptonimy, akcentują przede wszystkim ich miejsce w strukturze oraz wykonywaną przez nich funkcję. System nazewniczy odzwierciedla więc organizację samej opryczniny – hermetycznej, hierarchicznej i opartej na bezwarunkowej lojalności.

Polski odbiorca może wiązać te formy z nazewnictwem środowisk przestępczych lub paramilitarnych, zwłaszcza że część z nich brzmi jak przezwiska. Takie skojarzenie nie jest całkowicie sprzeczne z kreacją opryczników jako brutalnej, uprzywilejowanej grupy działającej ponad prawem, przesuwając jednak punkt ciężkości interpretacji. W oryginale nazwy te uczestniczą przede wszystkim w archaizującej rekonstrukcji modelu opryczniny; w przekładzie silniej może ujawniać się ich potoczny, środowiskowy i kryminalny charakter.

Nie oznacza to, że antroponimy te tracą w przekładzie swoją podstawową funkcję. Nadal odróżniają opryczników od pozostałych postaci, podkreślają zamknięty charakter formacji i współtworzą groteskową wizję świata opartego na przemocy oraz hierarchii. Zmienia się natomiast zakres dostępnych konotacji – zaplecze historyczne i językowe nazw zostaje częściowo osłabione, a ich znaczenie jest w większym stopniu rekonstruowane na podstawie działań bohaterów i organizacji świata przedstawionego. Znajomość dziejów opryczniny poszerza interpretację dylogii, lecz nie stanowi warunku rozpoznania jej zasadniczej diagnozy systemu autorytarnego.

W tym miejscu warto przywołać kolejny przykład odnoszący się do realiów społeczeństwa postsowieckiego:

— *А после по ходу Белая Смута началась?* — спросил Савоська.

— *Точно... ммм... потом и Белая Смута началась.*

— *Это когда Трехпалый Враг на танке в Москву въехал?* — осторожно спросил Санек. (*Сахарный Кремль*, s. 49)

Aluzję do postaci *Трёхпалого Врага* omawia m.in. Natalia Wołodźko, interpretując ją jako odniesienie do Borysa Jelcyna – postaci symbolizującej zarówno polityczny przełom końca lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych, jak i ambiwalentnie oceniany okres transformacji ustrojowej²⁰².

W polskim przekładzie zastosowano technikę transferu (*Trójpalczy Wróg*), nie uzupełniając jej jednak żadnym objaśnieniem:

— *А потом что, с места zaczęла się Бiała Смута?* — запытал Sawośka.

— *Докладнее... ммм... потом się zaczęла Бiała Смута.*

— *То wtedy як Трójпалцы Врóg вjechał на цzołгу до Москвы?*

— *ostrożnie spytał Saniok.* (*Cukrowy Kreml*, s. 108)

Sama konstrukcja dialogu dostarcza jednak pewnych wskazówek interpretacyjnych. *Biała Smuta* może być odczytywana jako aluzja do okresu przemian ustrojowych lat dziewięćdziesiątych, natomiast obraz „wjazdu na czołgu do Moskwy” przywołuje wydarzenia z sierpnia 1991 roku, kiedy Borys Jelcyn, występując przeciwko uczestnikom puczu, wygłosił przemówienie, stojąc na czołgu przed Domem Rządowym²⁰³. To właśnie ten epizod sprawia, że utożsamienie *Trójpalczego Wroga* z Jelcynem wydaje się interpretacją bardzo prawdopodobną.

²⁰² Н.А. Володько, *Прецедентные имена...*, s. 162.

²⁰³ P. Tomica, *Pucz na pancerzu, czyli czołgi na ulicach Moskwy*, Portal <https://mowiacwprost.pl/>: <https://mowiacwprost.pl/2021/12/26/pucz-na-pancerzu-czyli-czolgi-na-ulicach-moskwy/> (data dostępu: 27.11.2025).

Jednocześnie system nazewnictwa odnoszącego się do kolejnych „smut” nie tworzy u Sorokina jednoznacznego systemu odniesień²⁰⁴. W literaturze przedmiotu spotkać można różne próby jego uporządkowania – Czerwoną Smutę interpretuje się najczęściej jako aluzję do okresu radzieckiego, Białą Smutę wiąże się z wojną domową lub przemianami po rozpadzie ZSRR, natomiast Szarą Smutę – z kryzysem i transformacją lat dziewięćdziesiątych²⁰⁵. Rozbieżności te pokazują, że Sorokin świadomie pozostawia swój system odniesień historycznych otwarty na różne odczytania. Z tego względu utożsamienie Trójpalczego Wroga z Jelcynem należy traktować jako interpretację uzasadnioną, ale nie jedyną możliwą.

Z perspektywy przekładu zasadniczy problem nie dotyczy samego sposobu oddania antroponimu, lecz możliwości odczytania jego funkcji aluzyjnej. Transfer zachowuje formę nazwy, nie zapewnia jednak odbiorcy dostępu do kontekstu historycznego, który warunkuje jej interpretację. Polski czytelnik może więc odebrać *Trójpalczego Wroga* jako zagadkową postać świata przedstawionego, nie wiążąc jej z konkretnymi wydarzeniami politycznymi ani z postacią Jelcyna.

Jak wynika z przedstawionych tu rozważań, antroponimy w *Dniu oprycznika* i *Cukrowym Kremlu* pełnią funkcję znacznie wykraczającą poza identyfikację postaci. Sorokin wykorzystuje je jako narzędzie budowania wielopoziomowej gry intertekstualnej, łącząc odniesienia do historii Rosji, współczesnej polityki, kultury wysokiej, kultury popularnej oraz dyskursu medialnego. Deformacje fonetyczne, archaizacja, skrócenia i przekształcenia nazwisk nie mają charakteru przypadkowego – służą kondensacji znaczeń o charakterze ideologicznym, satyrycznym i kulturowym, stając się jednym z podstawowych mechanizmów organizujących świat przedstawiony.

Omówiony materiał prowadzi do wniosku, że zasadnicze trudności przekładowe nie wynikają z wyboru konkretnej techniki translatorskiej, lecz z odmiennego funkcjonowania pamięci kulturowej w kulturze wyjściowej i docelowej. Aktualizacja znaczeń wpisanych w antroponimy wymaga bowiem rozpoznania ich odniesień

²⁰⁴ Antroponim *Трёхпалый Враг* nie pozostaje jednoznaczny, semantyka nazwy nie jest oczywista, a jej rozszyfrowanie wymaga zarówno świadomości realiów politycznych, jak i znajomości kontekstu historycznego. Z drugiej jednak strony pojawia się lekkie nieporozumienie związane z nazewnictwem: *Красная смута*, *Белая смута*, *Серая смута*. Z powyższego przykładu wynikałoby, że *Biała smuta* miałaby być okresem poradzieckim: A. Polak, *Dzień oprycznika Władimira Sorokina, czyli o chorej Rosji, która „wyzdrowiała”*, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2017, s. 320.

²⁰⁵ Н.Н. Андреева, Е.С. Биберган, *Игры и тексты...*, s. 266.

historycznych, politycznych i intertekstualnych, co jest możliwe przede wszystkim dla odbiorcy uczestniczącego w rosyjskiej wspólnotie kulturowej. Problem ekwiwalencji ma zatem charakter przede wszystkim kulturowy i interpretacyjny, a dopiero w dalszej kolejności językowy.

W badanym materiale dominującą techniką przekładową jest transfer, niekiedy uzupełniany o przypisy objaśniające. Rozwiązanie to pozwala zachować formalną tożsamość nazw własnych, jednak nie gwarantuje odtworzenia ich funkcji pragmatycznej ani pełnego potencjału semantycznego. W wielu przypadkach antroponimy tracą część swojej przejrzystości aluzyjnej, a ich interpretacja zostaje ograniczona do poziomu referencyjnego. Przypisy tłumaczkі częściowo kompensują te straty, jednak stosowane są selektywnie, przez co stopień dostępności poszczególnych odniesień pozostaje zróżnicowany.

Na tym tle szczególnie interesujący jest przykład *Ханенский* – *Domagarowski*, stanowiący jedyny wyraźny przypadek świadomej adaptacji kulturowej. Rezygnacja z zachowania konkretnego odniesienia na rzecz nazwiska – również rosyjskiego, ale znanego polskiemu odbiorcy – pozwala odtworzyć podstawowy mechanizm skojarzeniowy obecny w oryginale. Jednocześnie rozwiązanie to prowadzi do przesunięcia znaczenia – funkcja pragmatyczna zostaje w znacznej mierze zachowana, natomiast ulega osłabieniu specyfika historyczno-kulturowa pierwowzoru.

Szczególnie wyraźnie uwidacznia się przy tym, że antroponimy w prozie Sorokina funkcjonują jako nazwy precedensowe w rozumieniu koncepcji Jurija Karaułowa. Ich znaczenie nie wynika wyłącznie z relacji referencyjnej, lecz z aktywizowania utrwalonych w pamięci zbiorowej tekstów kultury, wydarzeń historycznych, stereotypów oraz postaci życia publicznego. Z tego względu ich przekład wymaga uwzględnienia nie tylko ekwiwalencji formalnej, lecz przede wszystkim mechanizmów aktualizacji znaczeń w kulturze odbiorcy.

Przeprowadzone rozważania prowadzą zatem do szerszego wniosku dotyczącego przekładu nazw własnych o wysokim stopniu nasycenia kulturowego. W przypadku tego typu jednostek zachowanie formy językowej nie jest równoznaczne z zachowaniem ich funkcji tekstowej. O ekwiwalencji decyduje bowiem nie tyle podobieństwo struktury językowej, ile możliwość uruchomienia porównywalnych procesów interpretacyjnych

u odbiorcy przekładu. W tym sensie antroponimy w prozie Sorokina pokazują, że granice przekładu wyznaczane są nie tylko przez system językowy, lecz także przez zakres pamięci kulturowej²⁰⁶.

3.2.2 Chrematonimy i nazwy realiów: obszary przenikania

W *Dniu oprycznika* i *Cukrowym Kremlu* chrematonimy często funkcjonują na pograniczu nazw realiów, co utrudnia jednoznaczne przypisanie ich do jednej kategorii onomastycznej. Sorokin świadomie wykorzystuje wyrazy pospolite jako nazwy własne instytucji, organizacji, przedmiotów czy zjawisk, nadając im nowe funkcje znaczeniowe. W rezultacie jednostki te nie ograniczają się do identyfikowania elementów świata przedstawionego, lecz współtworzą jego wymiar ideologiczny, historyczny i intertekstualny. Ich znaczenie aktualizuje się przede wszystkim w kontekście, a nie wynika wyłącznie z przynależności do określonej klasy nazw własnych.

Relacja między chrematonimami a nazwami realiów należy do zagadnień dyskusyjnych i wykracza poza zakres niniejszej pracy. W dalszych rozważaniach uwaga zostanie skoncentrowana na tych jednostkach, w których przenikanie się obu kategorii ma istotne znaczenie dla interpretacji tekstu oraz jego przekładu. Taka perspektywa pozwala uchwycić nie tylko sposób konstruowania sorokinowskiego świata przedstawionego, lecz także problemy translatorskie wynikające z niejednoznacznego statusu analizowanych nazw.

Jednym z pierwszych przykładów przenikania się chrematonimów i nazw realiów jest nazwa ikony *Спас Ярое Око*, przed którą Komiaga modli się w Soborze Uspieńskim:

Крестимся мы и кланяемся. Молюсь любимой иконе своей — Спасу Ярое Око, трепещу под неистовыми очами Спасителя нашего. (День oprycznika, s. 38)

²⁰⁶ Zob. np. J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa, *Культурная память и прецедентные имена. Переводческий аспект*, w: *Tradycja i nowoczesność: z zagadnień języka i literatury Słowian Wschodnich*, red. A. Kotkiewicz, B. Ostrowski, M. Knurowska, Kraków 2019, s. 218–229.

Nazwa ta nawiązuje do tradycji ikonograficznych przedstawień Chrystusa Pantokratora oraz języka dawnej pobożności prawosławnej²⁰⁷. Nie odpowiada jednak nazwie konkretnej, historycznie poświadczonej ikony, lecz stanowi stylizowaną konstrukcję wpisującą się w sorokinowską archaizację świata przedstawionego. Dzięki temu pełni jednocześnie funkcję religijną i literacką – przywołuje skojarzenia z kultem prawosławnym, a zarazem współtworzy dystopijną wizję państwa odwołującego się do sakralnych wzorców legitymizacji władzy.

Znaczenie tej nazwy ujawnia się przede wszystkim w kontekście danej sceny. Sorokin zestawia tu akt modlitwy z późniejszymi działaniami Komiagi, eksponując kontrast między rytuałem religijnym a przemocą stosowaną w imię państwa. W rezultacie *Снас Япое Око* staje się elementem ironicznej gry z językiem sacrum, w której symbolika religijna zostaje podporządkowana logice przemocy i władzy.

W przekładzie nazwę oddano jako *Chrystus Gniewne Oko*:

Bijemy pokłony, kreślimy znak krzyża. Modłę się do ukochanej mej ikony — to Chrystus Gniewne Oko, drzę pod nieokielznanym wzrokiem naszego Zbawiciela Groźny Zbawiciel, niezłomny w swym sądzie. (Dzień oprycznika, s. 38)

Rozwiązanie to zachowuje podstawowy sens leksykalny oraz ekspresję oryginału, nie odtwarza jednak w pełni konotacji związanych z rosyjską tradycją ikonograficzną i stylem prawosławnej pobożności. Dla polskiego odbiorcy nazwa ta będzie przede wszystkim stylizowanym określeniem Chrystusa, podczas gdy dla odbiorcy rosyjskiego uruchomi dodatkowo skojarzenia z utrwalonym sposobem nazywania ikon.

Jednym z najbardziej charakterystycznych mechanizmów organizujących świat przedstawiony *Dnia oprycznika* jest łączenie elementów należących do różnych porządków historycznych i kulturowych, na co już wielokrotnie wskazywałem. Sorokin zestawia symbole epoki carskiej, radzieckiej i futurystycznej, tworząc rzeczywistość,

²⁰⁷ *Иконография восточно-христианского искусства*, Portal icons.pstgu.ru: <https://icons.pstgu.ru/icon/2132> (data dostępu: 07.12.2025).

w której dawne i współczesne kody kulturowe funkcjonują równolegle. Mechanizm ten wyraźnie ujawnia się również w następującym fragmencie:

Поет Краснознаменный Кремлевский хор. Мощно поет, хорошо. Звонит песня так, что слезы наворачиваются. Несется „мерин” к Белокаменной, мелькают деревни да усадьбы. (День опричника, s.16)

Śpiewa odznaczony Orderem Czerwonego Sztandaru Chór Kremłowski. Potężnie śpiewa, godnie. Pieśń brzmi tak, że łza się kręci w oku. Pędzi merc ku białokamiennnej Moskwie, za oknem przemykają wioski i dwory. (Dzień oprycznika, s. 17)

Jednym z istotnych elementów tego fragmentu jest nazwa *Краснознаменный Кремлевский хор* stylizowana na oficjalne nazewnictwo instytucji radzieckich. Nagromadzenie określeń wartościujących (*краснознаменный, мощно, хорошо*) przywołuje retorykę propagandową charakterystyczną dla języka późnego Związku Radzieckiego. Choć nazwa ta nie odsyła do jednej konkretnej instytucji, może uruchamiać skojarzenia z zespołami reprezentacyjnymi, takimi jak Chór Aleksandrowa, stanowiącymi ważny element oficjalnej kultury radzieckiej.

Ten patetyczny obraz zostaje jednak skonfrontowany z odmiennym sposobem przedstawiania historii Rosji. W tym samym utworze narrator przywołuje bowiem kolejne „Smuty” – Czerwoną, Białą i Szarą – ujmując dzieje państwa jako ciąg następujących po sobie okresów kryzysu i przemocy:

Помнят они, помнят Смуту Красную, помнят Смуту Белую, помнят Смуту Серую, помнят и Возрождение Руси. (День опричника, s. 18)

Pamiętają i Czerwoną Smutę, pamiętają i Białą, pamiętają też Szarą Smutę, pamiętają i Odrodzenie Rusi. (Dzień oprycznika, s. 19)

Kontrast między podniosłym obrazem państwa a narracją eksponującą kolejne okresy historycznego chaosu ilustruje charakterystyczną dla Sorokina strategię zestawiania wzajemnie wykluczających się sposobów opisywania rosyjskiej

przeszłości. Historia nie zostaje tu przedstawiona jako spójna opowieść o ciągłości państwa, lecz jako przestrzeń ścierania się różnych narracji.

Istotnym elementem analizowanego fragmentu jest również epitet *Белокаменная*, tradycyjnie odnoszony do Moskwy. W kulturze rosyjskiej funkcjonuje on jako utrwalone określenie historyczne przywołujące średniowieczne dzieje miasta oraz kamienne fortyfikacje Kremla.

W przekładzie zastosowano dosłowny przekład (*bialokamienna Moskwa*), który zachowuje odniesienie referencyjne, nie odtwarza jednak kulturowego statusu tej jednostki jako epitetu zakorzonego w rosyjskiej pamięci historycznej.

Na szczególną uwagę zasługuje także leksem *мерух*, który ilustruje przenikanie nazw realiów i chrematonimów. Formalnie pozostaje on wyrazem pospolitym oznaczającym wałacha, jednak w języku potocznym funkcjonuje również jako określenie samochodu marki Mercedes. Sorokin świadomie wykorzystuje tę dwuznaczność, zestawiając tradycyjny środek transportu z symbolem współczesnego luksusu i prestiżu. W efekcie pojedyncza jednostka leksykalna staje się nośnikiem jednego z podstawowych mechanizmów organizujących świat przedstawiony – współobecności archaiczności i nowoczesności.

W przekładzie zastosowano ekwiwalent *merc*²⁰⁸, który oddaje potoczny charakter wypowiedzi i zachowuje odniesienie do marki samochodu. Rozwiązanie to nie pozwala jednak odtworzyć dodatkowego skojarzenia z koniem, które obserwujemy w oryginale. W wyniku tego zredukowany zostaje jeden z poziomów znaczeniowych tej gry językowej, choć podstawowa funkcja komunikacyjna analizowanej jednostki pozostaje zachowana.

Omawiane przykłady pokazują, że chrematonimy oraz nazwy realiów w prozie Sorokina stają się elementami złożonego systemu znaków kulturowych, dzięki któremu symbole różnych epok współtworzą spójną wizję dystopijnej Rosji.

W przekładzie zasadniczy sens tych odniesień zostaje zachowany, jednak część konotacji historycznych i intertekstualnych ulega osłabieniu lub pozostaje niedostępna.

²⁰⁸ Hasło: *merc*, w: *Słownik języka polskiego*: <https://sjp.pl/merc> (data dostępu: 24.10.2025); M. Czeszewski, *Słownik polszczyzny...*, s. 168.

Kolejnym przykładem chrematonimu o wyraźnym potencjale aluzyjnym jest *Указ 37* pojawiający się w *Dniu oprycznika*:

И что самое удивительное — народ то наш сразу с пониманием воспринял Указ 37. После ряда показательных процессов, после протягивания на главных площадях городов российских, после свиста бычьего кнута на Сенной и воплей на Манежной в одночасье перестал люд простой употреблять паскудные слова, навязанные ему в старину иноземцами. (День опричника, s. 80)

I co najdziwniejsze — nasz naród od razu ze zrozumieniem przyjął ów dekret. Po szeregu pokazowych procesów, po chłostach na głównych placach miast rosyjskich, po świście bykowca na placu Siennym i lamentach na placu Maneżowym prosty lud w jednej chwili przestał używać szkaradnych łów, przejętych w dawnych czasach od cudzoziemców. (Dzień oprycznika, s. 82)

Указ 37 jest fikcyjnym aktem normatywnym wydanym przez monarchę, zakazującym używania wulgaryzmów. Jego znaczenie wykracza jednak daleko poza funkcję referencyjną. Liczba 37 stanowi bowiem czytelne odwołanie do roku 1937, który w rosyjskiej pamięci historycznej funkcjonuje jako symbol kulminacji wielkiego terroru stalinowskiego – okresu masowych represji, pokazowych procesów, aresztowań i egzekucji²⁰⁹. Jak więc widzimy, pozornie neutralne oznaczenie aktu prawnego zostaje obciążone dodatkowymi znaczeniami, stając się nośnikiem pamięci historycznej oraz znakiem przemocy ukrytej pod pozorem legalności.

Charakterystyczne dla Sorokina jest zestawienie archaizującej formy *указ*, przywołującej tradycję carską, z liczbą jednoznacznie odsyłającą do doświadczeń stalinizmu. W obrębie jednego chrematonimu spotykają się zatem dwa porządki historyczne – monarchiczny i radziecki.

Zabieg ten ilustruje konsekwentnie realizowaną w powieści strategię nakładania się różnych epok, dzięki której przemoc dawnego samodzierżawia i totalitaryzmu XX

²⁰⁹ Письмо Г. Димитрова И. В. Сталину о постановлении ИККИ о роспуске Компартии Польши. 28 ноября 1937 г., Portal docs.historyrussia.org: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/100595-pismo-g-dimitrova-i-v-stalinu-o-postanovlenii-ikki-o-rospuske-kompartii-polshi-28-noyabrya-1937-g> (data dostępu: 07.12.2025).

wieku zostaje przedstawiona jako element jednego, nieprzerwanego modelu sprawowania władzy.

W przekładzie zastosowano rozwiązanie *trzydziesty siódmy dekret*, które oddaje charakter analizowanej jednostki. Wyraz *dekret* zachowuje urzędowy charakter aktu normatywnego i pozostaje funkcjonalnie bliski rosyjskiemu *указ*. Trudniej natomiast przenieść warstwę kulturową związaną z samą liczbą 37. Dla odbiorcy rosyjskiego stanowi ona niemal automatyczne odwołanie do jednego z najbardziej traumatycznych okresów historii XX wieku, podczas gdy w polskiej przestrzeni kulturowej skojarzenie to nie ma takiego charakteru.

Jednym z chrematonimów silnie zakorzenionych w rosyjskiej tradycji kulturowej jest tytuł zbioru *Заветные сказки* pojawiający się w jednej ze scen *Dnia oprycznika*:

Стоит раскорякой, оправляется. Из-под кафтана книжка вываливается. Поднимаю. Открываю — „Заветные сказки”. Читаю зачин вступительный: В те стародавние времена на Руси Святой ножей не было, посему мужики говядину хуями разрубали. А книжонка — зачитана до дыр, замусолена, чуть сало со страниц не капает. (День опричника, s. 32)

Stoi na rozkraczonych nogach, łapie równowagę. Spod kaftana wypada książka. Podnoszę. Otwieram — Tajemne baśnie. Czytam początek: W one starodawne czasy Na świętej Rusi noży nie było. Przeto chłopcy wołu chujami rąbali. A książeczka — wyczytana do dziur, zatuszczona, smalec niemal ze stronic kapie. (Dzień oprycznika, s. 33)

Przywołany zbiór odsyła do folklorystycznej kolekcji Aleksandra Afanasjewa obejmującej ludowe opowieści o wyraźnym zabarwieniu erotycznym i obscenicznym. Teksty te przez długi czas pozostawały poza oficjalnym obiegiem wydawniczym i ukazywały się przede wszystkim za granicą, co wynikało z obowiązujących norm obyczajowych oraz ograniczeń cenzuralnych.

Odwołanie do tego zbioru pełni w powieści funkcję znacznie szerszą niż zwykła aluzja intertekstualna. Sorokin sięga po tekst silnie związany z kulturą ludową, cielesnością i sferą tabu, przeciwstawiając go oficjalnej ideologii państwa, które

deklaruje walkę z wulgaryzmami i kontrolę nad językiem²¹⁰. Nieprzypadkowo książka znajduje się w rękach jednego z opryczników. Zestawienie to ujawnia rozdźwięk między publicznie głoszoną moralnością a rzeczywistymi praktykami przedstawicieli aparatu władzy, czyniąc z tego chrematonimu ironiczny komentarz do mechanizmów cenzury i społecznej hipokryzji.

Z perspektywy przekładu istotne znaczenie ma sposób oddania samego tytułu. Przymiotnik *заветный* oznacza m.in. ‘najskrytszy’, ‘najbardziej upragniony’, ‘sekretny’ lub ‘tajemny’. Zastosowany przez tłumaczkę ekwiwalent *Tajemne baśnie* należy więc uznać za dobre rozwiązanie, ponieważ zachowuje zarówno podstawowe znaczenie leksykalne, jak i atmosferę tajemniczości obecną w oryginale. Jednocześnie polski odbiorca raczej nie ma skojarzeń związanych z afanasjewowskim zbiorem, ponieważ nie jest on utrwalonym elementem polskiej kultury. W związku z tym analizowany tytuł może być odbierany przede wszystkim jako element fikcyjnego świata przedstawionego, a nie jako odwołanie do konkretnego tekstu kultury.

Nie oznacza to jednak zasadniczej utraty funkcji analizowanego chrematonimu. Nawet bez rozpoznania jego źródła czytelny pozostaje groteskowy efekt zestawienia archaizowanej stylizacji z ostentacyjnie obsceniczną treścią.

Jednym z charakterystycznych zabiegów stosowanych przez Władimira Sorokina jest nadawanie przedmiotom codziennego użytku dodatkowych znaczeń ideologicznych. Dotyczy to również nazw produktów spożywczych, które w jego prozie stają się elementami komentarza do rosyjskiej rzeczywistości społecznej.

Przykładem tego zjawiska jest pojawiający się w *Dniu oprycznika* chrematonim *сыр „Российский”*:

Видать, парень с юмором. Доставая бумажник, разглядываю витрину. Стандартный набор продуктового ларька: сигареты „Родина” и папирсы „Россия”, водка „Ржаная” и „Пшеничная”, хлеб черный и белый, конфеты „Мишка косолапый” и „Мишка на Севере”, повидло яблочное и сливовое, масло коровье и постное, мясо с костями и без, молоко цельное и топленое, яйца куриное

²¹⁰ *Запретные сказки Российской империи „Заветная сказка” о зубастом лоне и ищущей голове из сборника Афанасьева*, Portal arzamas.academy: <https://arzamas.academy/materials/74> (data dostępu: 07.12.2025).

и перепелиное, колбаса вареная и копченая, компот вишневый и грушевый, и наконец — сыр „Российский”. (День опричника, s. 103)

Widać, że koleś ma poczucie humoru. Wyjmując portfel, oglądam witrynę. Standardowe zaopatrzenie kiosku spożywczego: papierosy „Ojczyzna” i papierosy „Rosja”, wódka „Żytnia” i „Pszeniczna”, chleb czarny i biały, cukierki czekoladowe i pianki w czekoladzie, powidła śliwkowe, i dżem jabłkowy, masło i olej roślinny, mięso z kością i bez, mleko pełne i odtłuszczone, jaja kurze i przepiórcze, kielbasa gotowana i wędzona, kompot z wiśni i kompot z gruszek i w końcu — ser „Rosyjski”. (Dzień oprycznika, s. 104–105)

Сыр „Российский” jest nazwą rzeczywistego produktu spożywczego, którego recepturę opracowano w latach sześćdziesiątych XX wieku w Ugliczu²¹¹. U rosyjskiego odbiorcy nazwa ta wywołuje skojarzenia z codziennością późnego Związku Radzieckiego, masową produkcją żywności oraz standaryzacją artykułów spożywczych. W świecie przedstawionym powieści chrematonim ten zyskuje jednak dodatkowy wymiar, ponieważ określenie „Российский” przestaje oznaczać wyłącznie rodzaj sera, a zaczyna funkcjonować jako znak ujednoliconej i zinstytucjonalizowanej „rosyjskości”. Znaczenie tej nazwy wzmacnia sposób organizacji całego wyliczenia. Większość produktów występuje bowiem w parach opartych na zasadzie pozornego wyboru (chleb czarny i biały, różne rodzaje wódki, kielbasy czy kompotu). Na tym tle *сыр „Российский”* pojawia się jako jedyny produkt niepodlegający takiemu podziałowi. Zabieg ten można więc odczytywać jako ironiczne uwydatnienie idei jednej, obowiązującej „rosyjskości” przeciwstawionej iluzorycznej różnorodności pozostałych towarów.

Jak można zauważyć, Sorokin wykorzystuje język codzienności do ukazania mechanizmów ideologizacji życia społecznego, w których nawet najbardziej zwyczajne przedmioty zostają podporządkowane logice standaryzacji państwowej. Ewentualne skojarzenie z rosyjskim powiedzeniem *бесплатный сыр только в мышеловке* może

²¹¹ *Сыр Российский: история создания*, Portal mildar.ru: <https://mildar.ru/syr-rossiyskiy-istoriya-sozdaniya> (data dostępu: 07.12.2025).

dodatkowo wzbogacać interpretację, nie wydaje się jednak konieczne do odczytania sensu analizowanej sceny.

W przekładzie zastosowano ekwiwalent *ser „Rosyjski”*, który wiernie oddaje znaczenie referencyjne oryginału, nie odtwarza jednak wszystkich skojarzeń obecnych w rosyjskiej świadomości kulturowej. Czytelny pozostaje natomiast podstawowy mechanizm ironii polegający na zestawieniu języka oficjalnych nazw z obrazem świata podporządkowanego ideologii i standaryzacji.

Na uwagę zasługuje również sposób oddania nazw słodczy. W oryginale pojawiają się *Мишка косопланый* oraz *Мишка на Севере*, które w przekładzie zostały zastąpione ogólnymi określeniami – *cukierki czekoladowe* oraz *pianki w czekoladzie*. Zastosowana generalizacja prowadzi do neutralizacji znaczeń obecnych w tekście wyjściowym, ponieważ oba produkty są w kulturze rosyjskiej markami o ugruntowanej tradycji. *Мишка косопланый* funkcjonuje w przestrzeni kulturowej od końca XIX wieku, natomiast *Мишка на Севере*²¹² pojawił się w XX wieku i również należy do kanonu rosyjskich wyrobów cukierniczych.

Znaczenie tych nazw nie ogranicza się jednak do identyfikacji konkretnych produktów. Uruchamiają one również skojarzenia związane z figurą niedźwiedzia – symbolem silnie zakorzenionym zarówno w rosyjskiej kulturze, jak i w zachodnioeuropejskich stereotypach dotyczących Rosji. Zastąpienie nazw opisowymi odpowiednikami prowadzi zatem do osłabienia nie tylko ich rozpoznawalności kulturowej, lecz także warstwy aluzyjnej. Można przypuszczać, że tłumaczka uznała brak funkcjonalnych odpowiedników w polskiej kulturze za wystarczającą przesłankę do zastosowania generalizacji. W rezultacie jednak fragment traci część swojej wielowarstwowości, ponieważ Sorokin konsekwentnie wykorzystuje nawet pozornie drugorzędne elementy codzienności jako nośniki dodatkowych znaczeń kulturowych.

Podobny mechanizm można zaobserwować w kolejnym przykładzie z *Cukrowego Kremla*:

²¹² „Мишка косопланый”: конфеты с историей, Portal snegovik.ru: <https://www.snegovik.ru/stati/mishka-kosolapyy-konfety-s-istoriey/> (data dostępu: 07.12.2025).

*Все у тебя из хрусталя прозрачного — и ноги, и руки, и внутренние органы.
Печень, почки, селезенка — все хрустальное. Даже прямая кишка — и то звенит!
А уж яйца звенят, аки колокольцы валдайские. Удивительный ты человек,
Смирнов! (Сахарный Кремль, s. 30)*

*Wszystko masz z przezroczystego kryształu — i nogi, i ręce, i organy wewnętrzne.
Wątrobę, nerki, śledzionę — wszystko kryształowe. Nawet jelito proste — ono też
dźwięczy! Ajaja to dzwonią niczym dzwonki wałdajskie. Zadziwiający z ciebie
człowiek, Smirnow! (Cukrowy Kreml, s. 64)*

Na szczególną uwagę zasługuje tutaj przymiotnik *валдайские* użyty w wyrażeniu *колокольцы валдайские*. W przekładzie został on oddany jako *dzwonki wałdajskie* i opatrzony przypisem odwołującym się do Monastynu Wałdajskiego. Objasnienie to poprawnie identyfikuje źródło nazwy, nie wyczerpuje jednak jej potencjału kulturowego. W rosyjskiej tradycji dzwonki wałdajskie są bowiem symbolem podróży, dawnej komunikacji oraz historycznego pejzażu Rosji. W świecie przedstawionym Sorokina wpisują się one w charakterystyczne dla autora zestawianie elementów folkloru z groteską i deformacją.

Można wprawdzie dostrzec również współczesne skojarzenia związane z nazwą *Wałdaj*, jednak tekst nie dostarcza wystarczających podstaw, by wiązać analizowany fragment z działalnością Klubu Wałdajskiego. Tego rodzaju interpretację należałoby więc traktować jako możliwe, lecz niekonieczne rozszerzenie odczytania.

Podobnie jak w wielu wcześniej omawianych przykładach, pełna aktualizacja znaczeń zależy przede wszystkim od kompetencji kulturowej odbiorcy. Przypis tłumaczki częściowo kompensuje brak tej wiedzy („Nawiązanie do słynnych dzwonów dzwonnicy Wałdajskiego Monastynu – klasztoru męskiego pod miasteczkiem Wałdaj w okręgu nowogrodzkim”, *Cukrowy Kreml*, s. 64), nie odtwarza jednak całego pola skojarzeń obecnego w kulturze rosyjskiej.

Do podobnych przesunięć dochodzi również w przekładzie nazw organizacji. Przykładem jest tu *Союз российских добрых молодцев во имя добра* przełożony jako *Ochotniczy Związek Rosyjskich Prawych Junaków dla Czynienia Dobra*.

Rozwiązanie to zachowuje patetyczny i ideologicznie nacechowany charakter oryginału, ale jednocześnie wprowadza pewne przesunięcia znaczeniowe. Szczególnie interesujący jest pierwszy człon tej nazwy – *Ochotniczy Związek*. W języku polskim przymiotnik *ochotniczy* kojarzy się przede wszystkim z dobrowolnym uczestnictwem w organizacjach społecznych, takich jak Ochotnicze Straże Pożarne. Rosyjski oryginał nie uruchamia jednak tego rodzaju skojarzeń; większy nacisk położony jest w nim na wspólnotowy i państwowy charakter organizacji niż na dobrowolność uczestnictwa.

Nie oznacza to jednak, że przekład prowadzi do zniekształcenia głównego sensu. Pozostałe elementy nazwy – *Rosyjskich Prawych Junaków dla Czynienia Dobra* – zachowują emfaticzny, propagandowy styl charakterystyczny dla języka Sorokina. W wyniku tego odbiorca nadal postrzega tę organizację jako twór podporządkowany oficjalnej ideologii, choć część skojarzeń obecnych w rosyjskim oryginale zostaje zastąpiona innymi, wynikającymi z polskich doświadczeń kulturowych.

Z przekładowego punktu widzenia na szczególną uwagę zasługują chrematonimy pełniące funkcję tytułów, zwłaszcza tytuły poszczególnych opowiadań. W *Cukrowym Kremlu* każdy z nich niesie odmienny potencjał znaczeniowy, a część z nich wymaga dodatkowego komentarza ze względu na silne zakorzenienie w rosyjskiej tradycji kulturowej.

Tworząc tytuły, Sorokin często wykorzystuje nazwy realiów oraz archaizmy. Przykładem jest tytuł opowiadania *Калики* przedstawiającego grupę wykluczonych bohaterów przemierzających okolice Moskwy w dystopijnej rzeczywistości.

Leksem *калика* nawiązuje do tradycji *калики переходящие*²¹³ – wędrownych pielgrzymów i śpiewaków obecnych w kulturze ruskiej od czasów Rusi Kijowskiej aż po XIX wiek. W literaturze i leksykografii termin ten łączy kilka komponentów znaczeniowych – pielgrzymowanie, żebractwo oraz fizyczne kalectwo. Ich współwystępowanie znajduje odzwierciedlenie w konstrukcji bohaterów Sorokina – osób żyjących na marginesie społecznym, naznaczonych niepełnosprawnością²¹⁴ i pozostających w nieustannym ruchu:

²¹³ Є. Оनाцький, *Українська мала енциклопедія*, Buenos Aires 1959, s. 579.

²¹⁴ *Толковый словарь живого великорусского языка*, сост. В. Даль, Т 2, Москва 1956, s. 78.

КАЛИКИ

Середина апреля. Подмосковье. Вечереет. Развалины усадьбы Куницына, спаленной опричниками. Сквозь пролом в высоком заборе на территорию усадьбы пролезают калики перехожие — Софрон, Сопля, Ванюша и Фролович. Ванюша слепой, Фролович без ноги, Сопля прихрамывает. Из черных развалин дома выбегает стая бродячих собак, лает на калик. (Сахарный Кремль, s. 17)

DZIADY KALWARYJSKIE

Środek kwietnia. Okolice Moskwy. Zmierzcha. Gruzy dworu Kunicyna obróconego w perzynę przez opryczników. Przez wyłom w wysokim ogrodzeniu na teren dworu przechodzą dziady wędrowne — SOFRON, SŁABIAK WANIUSZA i FROŁOWICZ. WANIUSZA jest ślepy, FROŁOWICZ bez nogi, SŁABIAK kulawy. Z czarnego gruzowiska domu wybiega sfora bezdomnych psów. Szczekają na kaleki. (Cukrowy Kreml, s. 34)

W przekładzie tytuł *Калики* oddano jako *Dziady kalwaryjskie*, natomiast w pierwszym zdaniu polskiej wersji opowiadania pojawia się inne określenie – *dziady wędrowne*. Polski przekład wprowadza więc dwa różne ekwiwalenty odnoszące się do tej samej grupy postaci, podczas gdy w oryginale Sorokin konsekwentnie posługuje się jedną nazwą – *калики перехожие* – dzięki czemu zachowana zostaje spójność systemu nazewniczego.

Rozwiązanie zaproponowane przez tłumaczkę przy przekładzie tytułu jest niewątpliwie interesujące. Wyrażenie *dziady kalwaryjskie* uruchamia bowiem w polskiej kulturze skojarzenia z tradycją wędrownych żebraków i pielgrzymów związanych z kalwariami²¹⁵, a więc częściowo odtwarza nacechowanie społeczne i aksjologiczne rosyjskiego leksemu *калика*. Jednocześnie jednak przenosi odbiorcę w odmienny krąg kulturowy. Przymiotnik *kalwaryjskie* z kolei odsyła do specyficznie polskiej tradycji religijnej, nieobecnej w świecie przedstawionym Sorokina. W rezultacie dochodzi tutaj do nałożenia dwóch odmiennych kodów kulturowych, co prowadzi do częściowej reinterpretacji analizowanego chrematonimu.

²¹⁵ M. Borman, *Słownik współczesnego języka polskiego*, T 1, Warszawa 1998, s. 215.

Można przypuszczać, że tłumaczka dążyła przede wszystkim do zachowania archaizującego i stylizowanego charakteru tytułu. Trudno jednak uznać przyjęte rozwiązanie za w pełni konsekwentne, skoro już w pierwszym zdaniu opowiadania rezygnuje z tego ekwiwalentu na rzecz określenia *dziady wędrowne*, znacznie bliższego znaczeniowo rosyjskiemu *калики перехожие* i pozbawionego lokalnych odniesień kulturowych. W efekcie przekład traci spójność nominacyjną, a wraz z nią częściowo osłabieniu ulega również starannie zaprojektowana przez Sorokina warstwa stylizacyjna i intertekstualna.

Co istotne, wyrażenie *калики перехожие* pojawia się również w poprzedzającej *Cukrowy Kreml* powieści *Dzień oprycznika*. W jednej ze scen czytamy:

Челядь набрала по мешку баракла. Бредут покорно, как калики перехожие. Пропускаем их к воротам. А там, у пролома, стрельцы с лучестрелами дежурят. Покидает челядь усадьбу, оглядывается. (День опричника, s. 24)

Czeladź zebrała po worku kłopotów. Pełnie pokornie jak pielgrzymi. Przepuszczamy ich do wrót. A tam przy wylomie, stoją czujni strzelcy z promieniostrzałami. Opuszcza czeladź dwór, ogląda się za siebie. (Dzień oprycznika, s. 26)

Przytoczony fragment przedstawia moment zniszczenia majątku Kunicyna oraz egzekucji jego właściciela. Służba otrzymuje od oprychników pozwolenie na opuszczenie dworu wraz z częścią dobytku. W oryginale pojawia się porównanie *бредут покорно, как калики перехожие*. Konstrukcja ta nie pełni wyłącznie funkcji opisowej. Przywołuje bowiem utrwalony w kulturze rosyjskiej obraz ludzi pozostających na marginesie społecznym – pielgrzymów, żebraków i osób naznaczonych kalectwem – podkreślając ich bezradność, podporządkowanie i utratę sprawczości.

W przekładzie zastosowano natomiast ekwiwalent *pielgrzymi*, który zachowuje religijny wymiar porównania oraz motyw pokory, eliminuje jednak pozostałe komponenty znaczeniowe obecne w rosyjskim wyrażeniu. Jak więc widzimy, porównanie zostaje semantycznie zawężone i traci właściwą oryginałowi wieloznaczność.

Można się tu zastanawiać, czy większej ekwiwalencji funkcjonalnej nie zapewniłoby zastosowanie określenia *dziady wędrowne*, ewentualnie – przy zachowaniu przyjętej wcześniej koncepcji tłumaczki – *dziady kalwaryjskie*. Jak się bowiem wydaje, rozwiązania te lepiej oddają złożony status postaci funkcjonujących na styku religijności, żebractwa i wykluczenia społecznego.

Jednocześnie jednak zauważmy, że w polskiej tradycji kulturowej postać „dziada” kojarzy się przede wszystkim z całkowitym pozbawieniem majątku, podczas gdy bohaterowie analizowanej sceny zachowują możliwość zabrania części swojego dobytku. Wybór tłumaczki można więc uznać za próbę dostosowania ekwiwalentu do lokalnego kontekstu narracyjnego.

Dopiero jednak zestawienie wszystkich trzech ekwiwalentów wyrażenia *калики непехожие* pozwala dostrzec szerszy problem translatorski. W poszczególnych miejscach przekładu pojawiają się bowiem trzy różne odpowiedniki: *dziady kalwaryjskie*, *dziady wędrowne* oraz *pielgrzymi*. Z perspektywy pojedynczych fragmentów każde z tych rozwiązań można uzasadnić. W ujęciu całościowym prowadzą one jednak do osłabienia konsekwencji systemu nazewniczego.

Jest to o tyle istotne, że – jak pokazują również inne elementy języka *Dnia oprycznika* i *Cukrowego Kremla* (np. konsekwentnie powracające archaizmy, takie jak *токмо*) – Sorokin świadomie buduje stylistyczną spójność swoich utworów poprzez regularne powracanie do tych samych jednostek leksykalnych. Powtarzalność nie ma tu charakteru przypadkowego, lecz stanowi jeden z mechanizmów organizujących strukturę tekstu i utrwalających jego rozpoznawalną stylistykę. Wprowadzenie zróżnicowanych ekwiwalentów osłabia ten efekt, utrudniając odbiorcy uchwycenie powracających motywów językowych. Z tego względu bardziej konsekwentne stosowanie jednego odpowiednika – na przykład *dziady wędrowne* – lepiej odtwarzałoby organizację tekstu oryginału, zachowując zarówno jego spójność stylistyczną, jak i powtarzalność systemu nazewniczego.

Kolejnym utworem ze zbioru *Cukrowy Kreml* jest opowiadanie *Харчевание* (*Сахарный Кремль*, s. 39), które w polskim przekładzie otrzymało tytuł *Szamanko* (*Cukrowy Kreml*, s. 86).

Już na poziomie tytułu widoczna jest zasadnicza różnica między oryginałem a przekładem. Sorokin sięga po formę archaiczną, wpisującą się w konsekwentnie realizowaną strategię stylizacji językowej, podczas gdy tłumaczka wybiera współczesny kolokwializm, przesuając tym samym tekst w stronę rejestru potocznego.

Wyraz *харчевание* wywodzi się od leksemów *харч* ('pożywienie'), *харчевать*²¹⁶ ('jeść', 'karmić') oraz pokrewnych form staroruskich, obecnie uznawanych za przestarzałe. Wybór takiego tytułu wpisuje się w charakterystyczną dla Sorokina strategię zestawiania archaizacji z elementami futurystycznego świata przedstawionego oraz nakładania na siebie różnych porządków językowych i czasowych.

Znaczenie tego rozwiązania ujawnia się w pełni dopiero w kontekście samego opowiadania. Przedstawia ono dzień pracy przy budowie *Wielkiego Muru Rosyjskiego* (*Беликая русская стена*) będącego w istocie elementem systemu obozów pracy. Jednym z bohaterów jest Ukraińiec Sawczenko, którego odrębność zostaje wyraźnie zaakcentowana poprzez obecność ukraińskich wtrąceń, a nawet całych wypowiedzi w języku ukraińskim:

— *Це ще не тринадцять, хлопче, — устало усмехнувся жилистий, носатий Савченко і став стряхивать с рук в ведро прилипший раствор, поглядывая в чистое, безоблачное небо. — Да тільки нэ бачу я архангелив. А дэ ж вони?* (*Сахарный Кремль*, s. 39)

— *Ceszczce ne tiynadciat',* chłopcze — *ze zmęczeniem na twarzy uśmiechnął się połgębkiem żylasty, nosaty Sawczenko i zaczął strząsać z rąk do wiadra przylepioną zaprawę, spoglądając na czyste, bezchmurne niebo.*

— *Da tylky ne baczu ja archanheływ. A die ż wony?* (*Cukrowy Kreml*, s. 87)

W przekładzie wypowiedź ta nie została przetłumaczona na język polski, lecz oddana za pomocą stylizowanej transkrypcji mającej sygnalizować odmienność językową bohatera. Rozwiązanie to pozwala zachować informację o jego tożsamości

²¹⁶ *Толковый словарь живаго великорускаго языка*, сост. В. Даль, Санкт-Петербург, Москва 1882, s. 542.

etniczno-językowej, ogranicza jednak dostęp odbiorcy do treści wypowiedzi i osłabia jej funkcję semantyczną.

W tym kontekście tytuł *Харчевание* nabiera dodatkowego wymiaru znaczeniowego. Rdzeń *харч-* jest wspólny dla języków wschodniosłowiańskich, a jego współczesna kontynuacja (*харчування*) funkcjonuje w języku ukraińskim²¹⁷. Archaiczna forma tytułu pozostaje więc jednocześnie zakorzeniona w tradycji językowej oraz uruchamia skojarzenia z ukraińskim kodem językowym obecnym w samym opowiadaniu. W ten sposób Sorokin ponownie buduje wielowarstwową sieć odniesień łączących archaizację z wewnętrznym zróżnicowaniem językowym świata przedstawionego.

W przekładzie efekt ten ulega wyraźnemu osłabieniu. Tytuł *Szamanko* wywodzi się od potocznego czasownika *szamać* i należy do współczesnego rejestru kolokwialnego²¹⁸. Zastąpienie archaizmu formą slangową prowadzi zatem do wyraźnego przesunięcia dominanty stylistycznej – od stylizacji historycznej ku potoczności.

Zmiana ta wpływa również na odbiór całego opowiadania. W oryginale zderzenie archaizującej formy językowej z futurystycznym obrazem państwa totalitarnego stanowi jeden z mechanizmów budowania groteski. W przekładzie mechanizm ten zostaje częściowo zastąpiony efektem kolokwializacji. Odbiorca nadal odczytuje ironię i groteskę, jednak ich źródło ulega zmianie – zamiast kontrastu między dawnym a nowym pojawia się kontrast między oficjalnością świata przedstawionego a potocznym charakterem tytułu.

W omawianym przypadku mamy więc do czynienia z adaptacją stylistyczną, która zwiększa naturalność odbioru w języku polskim, a jednocześnie osłabia jeden z charakterystycznych elementów poetyki Sorokina oparty na konsekwentnym wykorzystaniu archaizacji jako narzędzia organizującego świat przedstawiony.

Kolejnym analizowanym utworem jest opowiadanie *Кабак (Сахарный Кремль*, s. 54), którego tytuł w polskim przekładzie oddano jako *Karczma (Cukrowy Kreml*, s. 124). Leksem *кабак* oznacza lokal przeznaczony przede wszystkim do spożywania

²¹⁷ Великий тлумачний словник сучасної української мови..., s. 1557.

²¹⁸ M. Czeszewski, *Słownik polszczyzny...*, s. 299.

alkoholu i spotkań towarzyskich, co znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w fabule opowiadania. Zastosowany ekwiwalent można uznać za funkcjonalnie uzasadniony, ponieważ polska *karczma* również odnosi się do tradycyjnego miejsca pełniącego podobną funkcję społeczną i pozostaje jednostką dobrze zakorzenioną w kulturze odbiorcy. Między rosyjskim *кабак* a polską *karczmą* występuje jednak istotna różnica aksjologiczna. We współczesnej polszczyźnie *karczma* nie ma wyraźnie pejoratywnego nacechowania i kojarzy się przede wszystkim z lokalem stylizowanym na dawny, często o charakterze folklorystycznym lub turystycznym²¹⁹. Natomiast rosyjski *кабак* odsyła do przestrzeni pijaństwa, moralnego upadku i przemocy. Takie wartościowanie utrwalone jest zarówno w paremiologii (np. „Озорника ищи в тюрьме, а пьяницу в кабаке”²²⁰), jak i w szerszym uzusie językowym, gdzie *кабак* funkcjonuje jako określenie miejsca brudu, agresji i społecznej degradacji²²¹.

Różnica ta ma znaczenie interpretacyjne. W świecie przedstawionym Sorokina *кабак* nie jest jedynie miejscem akcji, lecz elementem organizującym obraz rzeczywistości zdegradowanej moralnie i społecznie. Przekład *Karczma* zachowuje wprowadzić podstawowe odniesienie referencyjne, częściowo jednak neutralizuje wartościujące nacechowanie obecne w oryginale.

Analiza chrematonimów występujących w prozie Władimira Sorokina pokazuje, że nazwy własne tej kategorii pełnią funkcje znacznie wykraczające poza identyfikację przedmiotów, instytucji czy produktów. Autor konsekwentnie wykorzystuje je jako nośniki znaczeń kulturowych, historycznych i ideologicznych, czyniąc z nich integralny element organizacji świata przedstawionego. Ich funkcjonowanie opiera się na zestawianiu różnych porządków – dawnych i współczesnych, sakralnych i profanicznych, oficjalnych i potocznych – co prowadzi do powstawania

²¹⁹ Hasło: *Karczma*, w: Portal dobryslownik.pl: <https://dobryslownik.pl/slowo/karczma/20004/> (data dostępu: 06.12.2025).

²²⁰ *Толковый словарь живого великорусского языка*, сост. В. Даль, Санкт-Петербург, Москва 1882, s. 69.

²²¹ Przykładem może być utwór rosyjskiego zespołu punkrockowego *Сектор Газа* (*Сектор Газа*), w którym słowo to wykorzystano w sposób jednoznacznie pejoratywny, jako określenie miejsca nacechowanego brudem i agresją. Fragment tekstu piosenki ilustruje takie ujęcie:

Здесь такая грязь, здесь такая мразь,

Здесь такое ощущение, что попал на Кавказ.

Здесь швыряются деньгами и ножами, если ты

Хочешь всё это увидеть – тотчас иди в кабак.

Текст песни КАБАК – Сектор Газа, Portal txt-pesen.ru: <https://txt-pesen.ru/russkij-rok/sektorgaza/kabak-sektor-gaza.html> (data dostępu: 06.12.2025).

wielowarstwowych struktur znaczeniowych opartych na ironii, grotesce oraz intertekstualności.

Charakterystyczną cechą analizowanego materiału jest również zacieranie granic między chrematonimami a nazwami realiów. Sorokin chętnie wykorzystuje jednostki o niejednoznacznym statusie, łącząc ich funkcję referencyjną z rozbudowanym potencjałem symbolicznym i aksjologicznym. W rezultacie interpretacja tych nazw wymaga od odbiorcy nie tylko kompetencji językowej, lecz także znajomości rosyjskiej historii, kultury i tradycji literackiej.

Przeprowadzona analiza wskazuje, że tłumaczka nie wypracowała jednolitej strategii w odniesieniu do tej grupy nazw. Obok transferu i tłumaczenia referencyjnego pojawiają się rozwiązania o charakterze adaptacyjnym, generalizacje oraz modyfikacje stylistyczne. Poszczególne decyzje translatorskie są uzasadnione lokalnym kontekstem tekstowym i często zapewniają komunikatywność przekładu. Jednocześnie jednak prowadzą do różnego rodzaju przesunięć znaczeniowych obejmujących przede wszystkim osłabienie nacechowania aksjologicznego, zmianę rejestru stylistycznego, częściową utratę odniesień intertekstualnych oraz redukcję konotacji kulturowych. W kilku przypadkach widoczny jest również brak konsekwencji w przekładzie powtarzających się jednostek leksykalnych (np. *калики перехожие*), które w oryginale współtworzą spójność stylistyczną i semantyczną utworu.

Przykłady te pokazują, że trudności translatorskie nie wynikają wyłącznie z właściwości poszczególnych chrematonimów, lecz są konsekwencją samej poetyki Sorokina. Autor buduje bowiem znaczenia nie tylko poprzez pojedyncze nazwy, lecz również poprzez ich wzajemne relacje, powtarzalność oraz konsekwentne wpisywanie w określone sieci odniesień kulturowych. W takich przypadkach zachowanie formalnego odpowiednika nie gwarantuje zachowania funkcji pełnionej przez daną jednostkę w strukturze tekstu.

Można zatem stwierdzić, że chrematonimy należą do najbardziej wymagających elementów przekładu analizowanych utworów. Ich adekwatne odtworzenie wymaga nie tylko kompetencji językowej, lecz także pogłębionej wiedzy kulturowej i świadomości mechanizmów organizujących świat przedstawiony. To właśnie na styku języka, pamięci kulturowej i poetyki ujawniają się najistotniejsze ograniczenia ekwiwalencji

przekładowej, których nie sposób całkowicie wyeliminować za pomocą jednej uniwersalnej strategii translatorskiej.

3.2.3 Toponimy: model przestrzeni miejskiej

W analizowanej dylogii toponimy nie stanowią najliczniejszej kategorii nazw własnych, jednak odgrywają istotną rolę w konstruowaniu świata przedstawionego. Nie służą wyłącznie lokalizacji wydarzeń, lecz współtworzą historyczny i kulturowy wymiar świata przedstawionego. Sorokin konsekwentnie wykorzystuje rzeczywistą topografię Rosji, wpisując ją w alternatywną historię państwa i nadając znanym miejscom nowe funkcje ideologiczne.

Do najbardziej znaczących przykładów należy *Площадь трёх вокзалов* pojawiający się we wspomnieniu tzw. Białej Smuty:

Номер следующий — страница недавнего прошлого смутного, печального. Площадь трех вокзалов в Москве, годы Белой Смуты Проклятой. Стоят простые люди, вынесенные на площадь смутной волною из домов своих и понужденные торговать чем ни попадя, дабы заработать на кусок хлеба, преступными правителями у них отобранного. (День опричника, s. 62)

Następny numer — stronie niedawnej przeszłości, niespokojnej, smutnej. Plac Trzech Dworców w Moskwie, lata Białej Smuty przekłetej. Stoją prości ludzie, wyniesieni na plac falą niepokoju z domów swoich i zmuszeni handlować, czym popadło, ażeby zarobić na kawałek chleba, odebranego im przez przestępnych rządzących (Dzień oprycznika, s. 64)

Toponim ten odnosi się do rzeczywistej przestrzeni Moskwy, położonej przy stacji metra Komsomolskaja, gdzie znajdują się trzy główne dworce kolejowe: Kazański, Jarosławski i Leningradzki. Miejsce to od dawna pełni funkcję jednego z najważniejszych węzłów komunikacyjnych Rosji, będąc zarazem miejscem intensywnego przepływu ludzi oraz symbolem mobilności.

Sorokin wykorzystuje jednak ten punkt topograficzny w odmienny sposób. W jego wizji Plac Trzech Dworców staje się przestrzenią związaną z doświadczeniem Białej Smuty, gdzie ludzie pozbawieni środków do życia zostają zmuszeni do handlu przypadkowymi przedmiotami. Realna topografia zostaje więc wpisana w alternatywną historię państwa, a znane miejsce zyskuje nowy wymiar symboliczny. Charakterystyczne dla poetyki autora nakładanie się rzeczywistości historycznej i fikcyjnej prowadzi do przekształcenia przestrzeni miejskiej w nośnik pamięci o traumie społecznej.

W przekładzie zastosowano dosłowne tłumaczenie – *Plac Trzech Dworców*, które wiernie odtwarza strukturę nazwy i nie utrudnia identyfikacji miejsca. Nie oznacza to jednak zachowania wszystkich funkcji oryginalnego toponimu. Dla odbiorcy rosyjskiego nazwa przywołuje bowiem szereg dodatkowych skojarzeń związanych z historią Moskwy oraz symbolicznym znaczeniem tej części miasta, podczas gdy w odbiorze polskim pozostaje przede wszystkim określeniem przestrzeni komunikacyjnej.

W tym samym kręgu znaczeniowym pojawiają się również *Сенная площадь* oraz *Манежная площадь*, przywołane w kontekście fikcyjnego *Ukazu 37*:

[...] после свиста бычьего кнута на Сенной и воплей на Манежной... (День опричника, s. 80)

Pierwszy z tych toponimów odnosi się do jednego z najbardziej rozpoznawalnych miejsc Petersburga. Plac Sienny, nazywany niekiedy „brzuchem Petersburga”²²², przez dziesięciolecia pozostawał przestrzenią handlu, ubóstwa i zamieszek społecznych²²³. Utrwalił się również w literaturze rosyjskiej, przede wszystkim dzięki *Zbrodni i karze* Fiodora Dostojewskiego oraz powieści *Петербургские труппы* Wsiewołoda Krestowskiego²²⁴.

²²² Е. Магола, *Сенная площадь: история и легенды*, Portal peterburg.center: <https://peterburg.center/ln/sennaya-ploshchad-istoriya-i-legendy.html> (data dostępu: 07.12.2025).

²²³ Tamże.

²²⁴ *Сенная площадь и ее окрестности в произведениях Ф.Достоевского и Вс.Крестовского*, лекция Б. Тихомирова, Portal md.spb.ru: https://www.md.spb.ru/kalendar_sobytij/Sennaya_ploshchad_i_ee_okrestnosti_v_proizvedeniyah_FDostoevskogo_i_VsKrestovskogo_1023/ (data dostępu: 07.12.2025).

Plac Maneżowy w Moskwie reprezentuje z kolei odmienny typ przestrzeni symbolicznej. Jest miejscem licznych demonstracji, zgromadzeń i wydarzeń politycznych, szczególnie silnie obecnym w pamięci zbiorowej okresu pieriestrojki i przemian ustrojowych końca XX wieku²²⁵.

Także w tych przypadkach przekład nie budzi zastrzeżeń na poziomie referencyjnym. Nazwy *Plac Sienny* i *Plac Maneżowy* poprawnie identyfikują miejsca, jednak nie są w stanie automatycznie uruchomić u polskiego odbiorcy skojarzeń historycznych i literackich, które dla czytelnika rosyjskiego stanowią naturalny element ich interpretacji. Ograniczeniu ulega zatem nie tyle możliwość rozpoznania referentu, ile zakres znaczeń aktywizowanych przez nazwę.

Można więc stwierdzić, że analizowane toponimy ilustrują problem obecny również w przypadku antroponimów i chrematonimów. Trudność przekładowa nie polega na odtworzeniu samej nazwy, lecz na zachowaniu jej funkcji kulturowej. W prozie Sorokina nazwy miejsc współtworzą pamięć historyczną i ideologiczny wymiar świata przedstawionego, podczas gdy w przekładzie ich odbiór częściej ogranicza się do funkcji lokalizacyjnej.

²²⁵ *Завершено расследование беспорядков на Манежной площади*, Portal [bbc.com: https://www.bbc.com/russian/russia/2011/07/110711_manezhnaya_investigation](https://www.bbc.com/russian/russia/2011/07/110711_manezhnaya_investigation) (data dostępu: 07.12.2025); *Что происходит на Манежке? – Прямая трансляция*, Portal [24tv.ua: https://24tv.ua/ru/chto_proishodit_na_manezhke_prjamaja_transljacija_n526948](https://24tv.ua/ru/chto_proishodit_na_manezhke_prjamaja_transljacija_n526948) (data dostępu: 07.12.2025); *А. Яневский, 30 лет назад в Москве состоялся самый массовый митинг в истории СССР*, Portal [golosameriki.com: https://www.golosameriki.com/a/most-massive-rally-in-history-of-ussr-took-place-in-moscow-30-years-ago/5809275.html](https://www.golosameriki.com/a/most-massive-rally-in-history-of-ussr-took-place-in-moscow-30-years-ago/5809275.html) (data dostępu: 07.12.2025).

3.3 Wnioski z analizy nazw własnych

Przeprowadzone rozważania pokazują, że nazwy własne w *Kolejce*, *Dniu oprycznika* i *Cukrowym Kremlu* nie ograniczają się do identyfikowania osób, miejsc, instytucji czy wytworów kultury. Współtworzą organizację świata przedstawionego, jego stylistykę oraz wymiar aksjologiczny i ideologiczny. Sorokin wykorzystuje ich brzmienie, budowę słowotwórczą, powtarzalność i zakorzenienie kulturowe, aby konstruować aluzje, deformować rozpoznawalne elementy rzeczywistości oraz łączyć porządki historyczne, polityczne i językowe. W przypadku dylogii nazewnictwo staje się jednym z podstawowych narzędzi budowania dystopijnej wizji Rosji, w której tradycja carska, doświadczenie radzieckie i odniesienia do współczesności tworzą pozornie spójny, lecz wewnętrznie hybrydalny model państwa.

Zastosowany repertuar technik translatorskich nie jest rozbudowany – dominują tu: transfer, tłumaczenie dosłowne oraz rozwiązania objaśniające, rzadziej zaś substytucja, adaptacja, generalizacja lub opuszczenie. O konsekwencjach przekładu nie decyduje jednak liczba wykorzystanych technik, lecz ich oddziaływanie na funkcje konkretnych nazw. Nawet niewielka modyfikacja może bowiem zmienić ich rejestr stylistyczny, osłabić nacechowanie aksjologiczne albo zatrzeć relację z innymi elementami systemu nazewniczego. Szczególnie istotna okazuje się przy tym konsekwencja w oddawaniu jednostek powracających w różnych częściach utworu lub dylogii. Zróznicowanie ekwiwalentów może być uzasadnione lokalnym kontekstem, lecz zarazem osłabiać powtarzalność, która w oryginale organizuje styl i pozwala odbiorcy rozpoznawać powracające motywy językowe.

Największe trudności dotyczą jednostek, których znaczenie opiera się na wiedzy kulturowej wykraczającej poza samą referencję. Antroponimy odsyłające do postaci polityków, pisarzy, artystów i przedstawicieli rosyjskiego życia medialnego mogą być dla odbiorcy oryginału stosunkowo czytelne dzięki podobieństwu fonetycznemu, deformacji słowotwórczej lub znajomości opisywanych realiów. W przekładzie zachowanie ich formy nie uruchamia automatycznie analogicznych skojarzeń. Dotyczy to również chrematonimów i toponimów, które przywołują określone doświadczenia

historyczne, tradycje religijne, realia codzienności późnosowieckiej albo utrwalone obrazy przestrzeni miejskiej.

Granica przekładalności nie przebiega zatem między nazwami możliwymi i niemożliwymi do przeniesienia, lecz między zachowaniem ich postaci językowej a możliwością odtworzenia sposobu, w jaki uczestniczą one w wytwarzaniu sensu.

Analiza materiału egzemplifikacyjnego nie pozwala wskazać jednej strategii, która zapewniałaby porównywalny efekt we wszystkich przypadkach. Transfer chroni obcość i formalną tożsamość nazwy, lecz często sprawia, że jej aluzje stają się nieaktywne. Tłumaczenie dosłowne umożliwia identyfikację referenta, ale może neutralizować utrwalone konotacje. Generalizacja zwiększa komunikatywność kosztem nacechowania kulturowego, natomiast adaptacja pozwala niekiedy odtworzyć funkcję pragmatyczną, choć zmienia jej konkretne zakotwiczenie. Szczególnie wyrazistym przykładem ostatniego rozwiązania jest zastąpienie antroponimu *Ханенский* nazwiskiem *Domagarowski*. Tłumaczka zachowała mechanizm rozpoznania popularnego aktora przez odbiorcę docelowego, zrezygnowała jednak z odniesienia do konkretnej postaci rosyjskiego życia kulturalnego oraz z części znaczeń wpisanych w zdeformowaną formę nazwiska. Przypadek ten pokazuje, że ekwiwalencja funkcjonalna może wymagać rezygnacji z ekwiwalencji referencyjnej, lecz nie usuwa wszystkich strat wynikających ze zmiany kodu kulturowego.

Istotną rolę pełnią także przypisy, które ułatwiają identyfikację pierwowzorów i uzupełniają wiedzę nieobecną w tekście głównym. Nie odtwarzają jednak sposobu oddziaływania aluzji w chwili lektury. Odbiorca oryginału może rozpoznać zdeformowane nazwisko natychmiast i jednocześnie odczytać jego ironiczne lub pejoratywne nacechowanie, podczas gdy odbiorca przekładu najpierw styka się z nieprzejrzystą formą, a dopiero później otrzymuje wyjaśnienie. Paratekst kompensuje więc brak informacji referencyjnej, ale nie zawsze przywraca efekt stylistyczny, tempo rozpoznania ani wieloznaczność wpisaną w nazwę. Ponieważ objaśnienia stosowane są selektywnie, dostępność poszczególnych odniesień pozostaje nierównomierna.

Różnice między oryginałem a przekładem ujawniają się zatem nie tylko w obrębie pojedynczych jednostek, lecz również na poziomie całych sieci nazewniczych. Sorokin buduje znaczenia poprzez zestawianie nazw, ich powracanie

oraz relacje z innymi składnikami tekstu. Antroponimy tworzą galerie zdeformowanych postaci życia publicznego, imiona opryczników współtworzą hermetyczny kod formacji, toponimy nakładają fikcyjną historię na realną przestrzeń, natomiast chrematonimy łączą codzienność materialną z pamięcią historyczną i ideologią. Z uwagi na to ocena przekładu nie powinna ograniczać się do pojedynczego ekwiwalentu. Należy uwzględniać również fakt, czy przyjęte rozwiązania zachowują relacje między nazwami oraz ich funkcję w kompozycji utworu.

Przekład nie uniemożliwia jednak odczytania zasadniczego obrazu świata przedstawionego. Polski odbiorca rozpoznaje autorytarny charakter państwa, groteskowe zespolenie archaiczności z nowoczesnością, przemoc aparatu władzy oraz sprzeczność między oficjalną ideologią a praktyką społeczną. Częściowemu osłabieniu ulegają natomiast sensy zależne od szczegółowej znajomości rosyjskiej historii, kultury popularnej, życia politycznego oraz tradycji językowej. Może to przesuwać odbiór od rozpoznania konkretnych aluzji ku bardziej ogólnej wizji rosyjskiego autorytaryzmu. Nie oznacza to całkowitej utraty funkcji onimów, lecz zmianę proporcji między ich wymiarem referencyjnym, stylistycznym a kulturowym.

Ustalenia te potwierdzają, jak się wydaje, trafność funkcjonalnego podejścia do przekładu nazw własnych, zgodnie z którym o wyborze rozwiązania nie powinna decydować wyłącznie forma jednostki, ale również jej rola w tekście. W prozie Sorokina funkcja ta bywa jednak rozproszona między brzmieniem nazwy, jej podstawą słowotwórczą, rozpoznawalnym pierwowzorem, kontekstem wystąpienia oraz relacjami z innymi elementami utworu. Tłumacz nie wybiera więc jedynie między zachowaniem a zmianą nazwy, lecz ustala, które z jej właściwości mają pierwszeństwo, a które mogą zostać odtworzone w kulturze docelowej.

Nazwy własne stanowią tym samym szczególnie wyrazisty przejaw materialności języka Sorokina. Ich znaczenie nie sprowadza się do tego, kogo lub co oznaczają, lecz powstaje w wyniku współdziałania formy, kontekstu i pamięci kulturowej. Przekład nie może w pełni odtworzyć wszystkich tych zależności, może jednak rekonstruować wybrane mechanizmy ich oddziaływania.

Badany materiał nie uzasadnia zatem wniosku o zasadniczej nieprzekładalności warstwy onimicznej. Pokazuje raczej jej selektywną przekładalność – poszczególne

rozwiązania zachowują określone funkcje nazw, jednocześnie osłabiając lub przekształcając inne. W tym właśnie wyborze ujawniają się zarówno granice ekwiwalencji, jak i interpretacyjny charakter pracy tłumacza.

Zakończenie

Celem niniejszej rozprawy było określenie, w jakim stopniu polskie przekłady wybranych utworów Władimira Sorokina odtwarzają ich złożoność językową, stylistyczną i kulturową oraz jakie przesunięcia zachodzą w procesie przenoszenia tej prozy do innej przestrzeni kulturowej.

Szczególną uwagę poświęcono zjawiskom podstandardowym, stylizacji oraz nazwom własnym o rozbudowanym potencjale aluzyjnym. Przyjęto, że elementy te nie stanowią jedynie lokalnych trudności leksykalnych, lecz należą do podstawowych mechanizmów organizujących poetykę badanych utworów. Przeprowadzone badania potwierdziły, że ich przekład utrudnia nie tyle dystans systemowy między językiem rosyjskim a polskim, ile zakorzenienie poszczególnych jednostek w rosyjskiej historii, pamięci zbiorowej, ideologii oraz praktykach społecznych i kulturowych. Bliskość obu języków może zatem ułatwiać odtworzenie formy lub znaczenia referencyjnego, nie gwarantuje jednak zachowania funkcji pełnionej przez dany element w strukturze oryginału.

Kolejnym celem było ustalenie, w jaki sposób wybór strategii i technik translatorskich kształtuje polską recepcję twórczości Sorokina. Przyjęta w rozprawie perspektywa funkcjonalna, nawiązująca między innymi do koncepcji Hansa Vermeera, Kathariny Reiss i Lawrence'a Venutiego, pozwoliła potraktować przekład nie jako neutralne odtworzenie uprzednio ustalonego sensu, lecz jako rezultat decyzji wpływających na hierarchię znaczeń dostępnych odbiorcy docelowemu. Tłumaczka nie tylko pośredniczy między językami, lecz wybiera, które właściwości tekstu zachować, które zrekonstruować za pomocą odmiennych środków, a które mogą ulec osłabieniu.

Jak wykazała analiza materiału, polskie przekłady utworów Władimira Sorokina zachowują zasadniczą strukturę narracyjną, podstawowy wymiar fabularny oraz główne idee organizujące świat przedstawiony. Polski odbiorca jest również w stanie rozpoznać wiele odniesień historycznych i politycznych, zwłaszcza związanych z doświadczeniem Związku Radzieckiego, historią Rosji oraz mechanizmami funkcjonowania władzy

autorytarnej. Rozpoznanie to ma jednak najczęściej charakter ogólny. Znacznie trudniej dostępna pozostaje bowiem warstwa znaczeń oparta na szczegółowych odniesieniach kulturowych, aluzjach intertekstualnych, historycznych i środowiskowych, które dla rosyjskiego czytelnika stanowią naturalny element procesu interpretacji.

Zgromadzony materiał pokazuje jednocześnie, że nawet w przypadkach formalnie trafnych rozwiązań translatorskich nie zawsze udaje się zachować pełny zakres funkcji pełnionych przez jednostki tekstu wyjściowego. Dotyczy to przede wszystkim tych fragmentów, w których określone środki językowe jednocześnie organizują strukturę stylistyczną utworu, budują obraz świata przedstawionego, odsyłają do konkretnych zjawisk kulturowych oraz współtworzą jego wymowę ideową. W takich sytuacjach tłumacz nie wybiera jedynie ekwiwalentu leksykalnego, lecz dokonuje interpretacji, rozstrzygając, które elementy znaczenia uznać za najistotniejsze z perspektywy odbiorcy przekładu. Największe trudności ujawniają się przy tym nie na poziomie systemu językowego, lecz na poziomie pamięci kulturowej i kompetencji interpretacyjnej odbiorców należących do odmiennych wspólnot komunikacyjnych.

W pierwszej kolejności szczególnej uwagi wymagały zjawiska podstandardowe, które w prozie Sorokina pełnią funkcję strukturalną, a nie jedynie ekspresywną. Leksyka potoczna, wulgarna i obsceniczna nie służy wyłącznie charakterystyce postaci ani intensyfikacji wypowiedzi, lecz współtworzy postmodernistyczną organizację tekstu, konsekwentnie naruszając granice między stylem wysokim a niskim, językiem oficjalnym a potocznym oraz literackością a brutalną dosłownością. Badania wykazały, że przekład tej warstwy językowej wiąże się przede wszystkim z ryzykiem przesunięć stylistycznych i pragmatycznych. Nawet w przypadkach zachowania podstawowego sensu wypowiedzi trudne okazuje się odtworzenie jej konotacji społecznych i kulturowych. W efekcie osłabieniu ulega jeden z podstawowych mechanizmów organizujących poetykę Sorokina – groteska, oparta na zderzaniu się przeciwstawnych rejestrów językowych, będąca zarazem narzędziem krytyki społecznej i politycznej.

Drugim obszarem, w którym szczególnie wyraźnie ujawniły się ograniczenia przekładu, okazała się stylizacja językowa. W analizowanych utworach jest ona jednym z podstawowych mechanizmów kreowania świata przedstawionego, pozwalających autorowi budować alegoryczny obraz współczesnej Rosji oraz demaskować

mechanizmy władzy poprzez zestawianie elementów należących do różnych porządków czasowych i stylistycznych. Zgromadzony materiał pokazuje, że odtworzenie tej funkcji jest jednym z najtrudniejszych zadań translatorskich. Wymaga ono bowiem nie tyle reprodukcji archaicznych form językowych, ile zachowania ich roli w strukturze utworu oraz ich udziału w konstruowaniu sensów ideowych.

Równie istotne miejsce w badanym materiale zajmują nazwy własne, które w prozie Sorokina współtworzą jej wymiar kulturowy, ideologiczny i intertekstualny. Antroponimy, toponimy i chrematonimy nie pełnią wyłącznie funkcji identyfikacyjnej. Stanowią element rozbudowanej sieci odniesień do rosyjskiej historii, literatury, kultury popularnej i współczesnego dyskursu politycznego, poddawanych przez autora groteskowej deformacji i ironicznej reinterpretacji. Właśnie w obrębie tej kategorii szczególnie wyraźnie ujawniają się ograniczenia przekładu wynikające nie z różnic językowych, lecz z odmiennego zaplecza kulturowego odbiorców. Im silniej dana nazwa zakorzeniona jest w pamięci zbiorowej kultury wyjściowej, tym trudniej zachować w przekładzie pełny zakres jej funkcji semantycznych i pragmatycznych.

Odpowiedź na główne pytanie badawcze nie ma zatem charakteru jednoznacznego. Polskie przekłady pozwalają zachować zasadniczy tok narracji, podstawową wymowę ideową oraz najważniejsze właściwości artystyczne analizowanych utworów, dzięki czemu twórczość Sorokina może funkcjonować w polskim obiegu literackim bez utraty rozpoznawalnej tożsamości estetycznej. Jednocześnie przeprowadzone badania pokazują, że stopień ekwiwalencji zależy od rodzaju analizowanych zjawisk językowych. Największą skuteczność przekład osiąga tam, gdzie możliwe jest wykorzystanie zasobów polszczyzny o zbliżonym potencjale ekspresywnym, przede wszystkim w odniesieniu do zjawisk podstandardowych. Znacznie trudniejsze okazuje się natomiast odtworzenie tych elementów, których funkcjonowanie opiera się na zakorzenieniu w rosyjskiej pamięci kulturowej, historycznej i literackiej. W takich przypadkach tłumacz nie rekonstruuje wszystkich znaczeń obecnych w oryginale, lecz dokonuje ich selekcji i hierarchizacji, wpływając na sposób, w jaki tekst będzie odczytywany przez odbiorcę docelowego.

Jak zauważamy, część elementów szczególnie silnie zakorzenionych w rosyjskiej kulturze i pamięci historycznej nie może zostać w pełni odtworzona w przekładzie bez

osłabienia ich funkcji. Dotyczy to przede wszystkim jednostek, których znaczenie powstaje na styku języka, kontekstu kulturowego i doświadczenia wspólnotowego. W takich przypadkach przekład nieuchronnie staje się interpretacją, wymagającą wyboru między zachowaniem formy a odtworzeniem funkcji. Można więc uznać, że przekład prozy Sorokina ma charakter kompromisowy – zachowuje integralność dzieła, lecz nie zawsze pozwala na jednakowo pełną rekonstrukcję wszystkich poziomów jego organizacji znaczeniowej.

Analiza materiału potwierdziła również, że największe trudności translatorskie pojawiają się tam, gdzie środki językowe jednocześnie organizują strukturę tekstu i uruchamiają rozbudowane konteksty kulturowe oraz ideologiczne. Dotyczy to przede wszystkim antroponimów, chrematonimów i toponimów, ale także innych jednostek silnie zakorzenionych w rosyjskiej pamięci kulturowej. W twórczości Sorokina elementy te współtworzą mechanizm groteski, parodii i demaskacji, dlatego ich częściowa neutralizacja wpływa nie tylko na pojedyncze fragmenty tekstu, lecz także na sposób odbioru całego świata przedstawionego.

Wniosek ten prowadzi do szerszej refleksji nad recepcją przekładu. Zgodnie z przywołanymi wcześniej koncepcjami współczesnego przekładoznawstwa tłumacz nie jest wyłącznie pośrednikiem między językami, lecz współtwórcą sposobu, w jaki dzieło funkcjonuje w kulturze docelowej. W przypadku prozy Sorokina oznacza to, że polski odbiorca otrzymuje tekst zachowujący jego podstawową strukturę artystyczną, jednak nie zawsze dysponuje narzędziami pozwalającymi na odczytanie wszystkich zawartych w nim odniesień historycznych, kulturowych i intertekstualnych. Znacznie łatwiej dostrzegalna pozostaje natomiast warstwa najbardziej ekspresywna – oparta na leksyce obsceniczej, brutalizacji języka i prowokacji – co potwierdziły wyniki przeprowadzonych analiz. W konsekwencji twórczość Sorokina może być odbierana przede wszystkim przez pryzmat swojej najbardziej spektakularnej i skandalizującej warstwy, podczas gdy subtelniejsza gra z rosyjską tradycją kulturową, historią i pamięcią zbiorową pozostaje częściowo niedostępna. Taki sposób recepcji wzmacnia również medialny wizerunek samego autora, którego twórczość od wielu lat funkcjonuje w przestrzeni publicznej przede wszystkim jako literatura kontrowersji

i prowokacji, choć – jak wykazały przeprowadzone badania – stanowi znacznie bardziej złożony projekt artystyczny i kulturowy.

Porównanie tekstów oryginalnych z ich polskimi przekładami pokazuje, że różnice między nimi nie sprowadzają się wyłącznie do poziomu językowego. Obejmują one przede wszystkim zakres aktualizowanych odniesień historycznych, kulturowych, literackich i społecznych. Zgromadzony materiał egzemplifikacyjny dowodzi, że nawet w przypadku dwóch blisko spokrewnionych języków zachowanie znaczenia referencyjnego nie gwarantuje zachowania funkcji pełnionej przez dany element w strukturze utworu. Potwierdza to, że interpretacja tekstu literackiego pozostaje nierozdzielnie związana z kompetencją kulturową odbiorcy, natomiast przekład wymaga przeniesienia nie tylko znaczeń językowych, lecz również sposobów ich zakorzenienia w określonej wspólnocie doświadczeń i pamięci kulturowej. W tym sensie bariery językowe okazują się jednocześnie barierami kulturowymi, ponieważ język stanowi podstawowe medium przekazu wartości, doświadczeń i kodów interpretacyjnych właściwych danej wspólnocie. Rolą tłumacza nie jest zatem wyłącznie przeniesienie treści do innego języka, lecz także mediowanie między odmiennymi porządkami kulturowymi oraz podejmowanie decyzji, które umożliwią możliwie pełne odtworzenie funkcji tekstu w nowym środowisku odbiorczym.

Ostatecznie można stwierdzić, że proza Władimira Sorokina należy do utworów szczególnie wymagających z perspektywy przekładoznawczej. Jej tłumaczenie wymaga nie tylko wysokich kompetencji językowych, lecz również pogłębionej wiedzy historycznej, kulturowej, literackiej i pragmatycznej. Badania przeprowadzone w niniejszej rozprawie pokazują, że przekład tej twórczości nie polega na prostym przeniesieniu treści z jednego języka do drugiego, lecz na rekonstrukcji złożonych mechanizmów znaczeniowych w odmiennym środowisku kulturowym. Rekonstrukcja ta nigdy nie jest pełna, jednak nie przekreśla możliwości zachowania zasadniczych właściwości artystycznych badanych utworów oraz ich podstawowej wymowy ideowej. Można zatem przyjąć, że w przypadku literatury o wysokim stopniu nasycenia kulturowego tradycyjnie rozumiana ekwiwalencja językowa nie stanowi podstawowego kryterium oceny przekładu. Znacznie istotniejsze okazuje się zachowanie funkcji, jakie poszczególne elementy tekstu pełnią w strukturze dzieła oraz

w kulturze, z której wyrastają. Analiza prozy Władimira Sorokina pokazuje bowiem, że granice przekładalności wyznaczają przede wszystkim nie różnice między systemami językowymi, lecz odmienne sposoby organizowania doświadczenia kulturowego i pamięci zbiorowej. To one decydują o możliwości aktualizacji znaczeń ukrytych w stylizacji, nazwach własnych, aluzjach historycznych, intertekstualności czy zjawiskach podstandardowych. W tym sensie przekład literacki jawi się nie jako proces prostego przenoszenia tekstu między językami, lecz jako próba odtworzenia sposobu jego funkcjonowania w odmiennej wspólnocie interpretacyjnej. Twórczość Władimira Sorokina stanowi szczególnie wyrazisty przykład tak rozumianego przekładu, ponieważ ujawnia zarówno jego możliwości, jak i nieuniknione ograniczenia. Dzięki temu pozwala spojrzeć na przekład literacki nie tylko jako na praktykę translatorską, lecz także jako na proces interpretacji i mediacji między kulturami.

Bibliografia

Źródła

- Sorokin W., *Kolejka*, tłum. I. Lewandowska, Gdańsk 2005.
- Sorokin W., *Cukrowy Kreml*, tłum. A. Lubomira-Piotrowska, Warszawa 2011.
- Sorokin W., *Dzień oprycznika*, tłum. A. Lubomira-Piotrowska, Warszawa 2008.
- Sorokin W., *Zamieć*, tłum. A. Lubomira-Piotrowska, Wołowiec 2013.
- Сорокин В.Г., *День опричника*, Москва 2018.
- Сорокин В.Г., *Голубое сало*, Москва 1999.
- Сорокин В.Г., *Метель*, Москва 2010.
- Сорокин В.Г., *Очередь*, Москва 2002.
- Сорокин В.Г., *Сахарный Кремль*, Москва 2008.
- Сорокин В.Г., *Тридцатая любовь Марины*, Москва 1995.

Literatura

- Aptekman M., *The Old New Russian: The Dual Nature of Style and Language in Day of the Oprichnik and Sugar Kremlin*, w: *Vladimir Sorokin's Languages*, red. T. Roesen, D. Uffermann, Bergen 2022, s. 282–297.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako „wojna światów”*, Poznań 2009.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. I. Kania, Gdańsk 2007.
- Bednarczyk A., *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Śląsk, Katowice 2002.
- Bednarczyk A., *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa 2008.
- Bednarczyk A., *Zmagania z przekładem w przestrzeni rosyjskojęzycznej. Teoria i praktyka w ewolucji*, Gdańsk 2016.
- Bertens H., Fokkema D., *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam–Philadelphia 1997.

- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 2003.
- Borenstein E., *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture*, London 2008.
- Brzozowski J., *Stanąć po stronie tłumacza*, Kraków 2011.
- Budrowska C., *Studia i szkice o cenzurze w Polsce Ludowej*, Białystok 2009.
- Burridge A., K., and K., *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge 2006.
- Chrobak M., *Nazwy własne w przekładzie. Teoria i praktyka*, Kraków 2024.
- Chudziński E., *Kontrkultura i postmodernizm: na przykładzie Teatru STU*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2002, nr 1, s. 113–120.
- Dąbrowski M., *Postmodernizm: fakty i znaki*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1995, nr XXX, s. 5–10.
- Epstein M., *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst 1995.
- Epstein M., Genis A., Vladiv-Glover S., *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Berghahn Books, New York–Oxford 1999.
- Fiedler L.A., *Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism*, New York 1972.
- George A., *Ucieczka z „sali numer sześć” Rosja na rozdrożu przeszłości i teraźniejszości*, przeł. B. Bratny, Warszawa 2004.
- Gołuch D., *Precesja przekładów? O wpływie postmodernizmu oraz poststrukturalizmu na przekład i przekładoznawstwo*, w: *Nie/konsekwencje ponowoczesności. Wybór tekstów*, red. P. Płucienniczak, A. Szczepan, W. Szymański, Kraków 2008, s. 95–109.
- Gościńska J., *Jeden kraj – wiele twarzy. Współczesne problemy Federacji Rosyjskiej na przykładzie wybranych reportaży Barbary Włodarczyk ze zbioru Nie ma jednej Rosji*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2016, nr 12 (1), s. 35–57.
- Groys B., *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton 1992.
- Hejwowski K., *Iluzja przekładu*, Katowice 2015.
- Hejwowski K., *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2006.
- Hoffman D.E., *Oligarchowie. Bogactwo i władza w nowej Rosji*, przeł. M. Kukliński, Warszawa 2016.
- House J., *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, Tübingen 1997.
- Janaszek-Ivanickova H., *Postmodernizm rosyjski z perspektywy międzynarodowej*, „Acta Neophilologica” 2002, nr 4, s. 54–69.

- Jaworski M., *Образы прошлого и будущего в прозе Владимира Сорокина и Сергея Лебедева. Творческие пути русских эмигрантов к пониманию настоящего*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2024, nr 34, s. 1–11.
- Kiereś H., *Kultura klasyczna wobec postmodernizmu*, „Człowiek w Kulturze” 1998, nr 11, s. 235–250.
- Klebnikov P., *Ojciec chrzestny Kremla. Rosja w dobie gangsterskiego kapitalizmu*, przeł. N. Smolar, Warszawa 2010.
- Klemensiewicz Z., *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*, w: *Pochodzenie polskiego języka literackiego*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1956.
- Kochanowski J., *Na lipę*, w: *Fraszki, Księgi wtóre*, Warszawa 1976, s. 9–10.
- Kovalev M., *Empty Words? Obscene language(s) in Vladimir Sorokin's Goluboe Salo*, w: *Vladimir Sorokin's Languages*, red. T. Roesen, I. Lunde, Bergen 2013, s. 149–170.
- Kovalev M., *Empty Words? The Function of Obscene Language(s) in Vladimir Sorokin's Blue Lard*, 2013: boap.uib.no/books/sb/catalog/download/9/8/167?inline=1.
- Kovalev M., *Law and (Verbal) Order: The Politics of Russian Obscene Language from Soviet Russia to the Present Day*, „Zeitschrift für Slavische Philologie” 2016, vol. 72, nr 2, s. 323–348.
- Kozak B., *Rosja za kamiennym murem: nowe średniowiecze w twórczości Władimira Sorokina (na przykładzie powieści „Dzień oprycznika”)*, „Acta Neophilologica” 2016, t. 18, cz. 2, s. 213–221.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kulas D., *Dyskurs filozofii postmodernistycznej*, Katowice 2006.
- Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia*, red. T. Roesen, I. Lunde, Bergen 2006.
- Lavrynovych L.B., *Postmodernizm v ukrainskii, polskyi ta rosiiskii prozi: Typolohiia obrazu-personazha* (Doctoral dissertation), Lutsk 2002.
- Ledeneva A.V., *Russia's economy of favours: blat, networking, and informal exchange*, New York 1998.
- Lefevere A., *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London–New York 1992.
- Lefevere A., *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, w: *Współczesne teorie przekładu*, pod red. M. Heydel i P. Bukowskiego, Kraków, 2009, s. 224–246.

- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1986.
- Lewicki R., *Konotacja obcości w przekładzie*, Lublin 1993.
- Lewicki R., *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*, Lublin 1986.
- Lewicki R., *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin 2017.
- Life stories: original works by Russian writers*. Russian Information Services, red. P.E. Richardson, Montpellier 2009.
- Lipovetsky M. i in., *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, Oxford 2024, s. 21–22.
- Lipovetsky M., *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*, Boston 2011.
- Lipovetsky M., *Post-Soviet Literature and the Aesthetics of Excess*, „*Slavic Review*” 2002, nr 61(1), s. 51–67.
- Lipovetsky M., *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*, Armonk–London 1999.
- Lipovetsky M., *The Aesthetic Code of Russian Postmodernism*, w: *Russian Culture in the 1990s*, red. D. N. Shalin, Las Vegas 2012, s. 1–36.
- Lipowiecki M., *Paralogie. Transformacje dyskursu (post)modernistycznego w kulturze rosyjskiej lat 1920–2000*, przeł. P. Fast, P. Łaniewski, K. Syska, Katowice 2018.
- Ljung M., *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, Basingstoke–New York 2011.
- 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.
- Lubocha-Kruglik J., Małysa O., *Культурная память и прецедентные имена. Переводческий аспект*, w: *Tradycja i nowoczesność: z zagadnień języka i literatury Słowian Wschodnich*, red. A. Kotkiewicz, B. Ostrowski, M. Knurowska, Kraków 2019, s. 218–229.
- Lubocha-Kruglik J., *Victor Pelevin's Postmodern Plays and Their Reflection in Translation*, w: *Narrative des Wandels: Transformationsprozesse nach 1989 in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, TRANSitions. Transdisziplinäre, transmediale und transnationale Studien zur Kultur, red. R. Dampc-Jarosz, A. Kałuża, Göttingen 2022, vol. 1, s. 229–242.
- Lubocha-Kruglik J., *Бравый новый мир Виктора Пелевина. К вопросу о польском переводе романа S.N.U.F.F.*, „*Przekłady Literatur Słowiańskich*” 2024, T. 14, s. 1–19.
- Liotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

- Malendowicz P., *Wulgaryzmy w komunikowaniu politycznym*, „Świat Idei i Polityki” 2020, t. 19, s. 276–298.
- Malesa D., *Ameryka.pl Opowieści o Polakach w USA*, Kraków 2019.
- Małek M., *Zjawiska podstandardowe w przekładzie scenicznym*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Russologica” 2020, nr 13
- Manasterska-Wiącek E., *Kompetentny odbiorca poszukiwany, czyli jak zakłócić komunikację w przekładzie*, w: „Przekład – Język – Kultura II”, red. R. Lewicki, Lublin 2010, s. 165–175.
- Manasterska-Wiącek E., *Primum non nocere, czyli o ukrytej dominancie w przekładzie*, „Między Oryginałem a Przekładem XVIII. Dominanta a przekład”, red. A. Bednarczyk, J. Brzozowski, Kraków 2012, s. 331–348.
- Manasterska-Wiącek E., *Od stylizacji do błędu w przekładzie*, „Między Oryginałem a Przekładem”. Dylematy stylizacji w przekładzie, cz. 2, nr 4 (30) Kraków 2015, s. 69–88.
- Mocarz-Kleindienst M., *Kompetencja interkulturowa w dydaktyce przekładu*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 62, z. 10, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2014, s. 127–137.
- Mocarz-Kleindienst M., *Kapuściński po rosyjsku. O strategiach przekazu inności kulturowej w oryginale i w przekładzie „Imperium”*, w: *W świecie wartości naszych i innych. Z najnowszych badań nad literaturą, kulturą i językiem Słowian Wschodnich*, red. M. Mocarz-Kleindienst, A. Nowacki, B. Siwek, Lublin 2014, s. 179–186.
- McHale B., *Postmodernist Fiction*, London–New York 1987.
- Meller M., Meller A., *Gaumardżos! Opowieści z Gruzji*, Warszawa 2011.
- Mięsowska L., *Powrót do korzeni. Władimira Sorokina język pozarozumowy*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, Numer Specjalny, s. 185–198.
- Miławska M., *„To kłamstwo! Kopernik była kobietą!” – sposoby budowania komizmu językowego w wybranych filmach Juliusza Machulskiego*, w: *Kreatywność językowa w przestrzeni medialnej*, red. K. Burska, B. Cieśla, Łódź 2014, s. 339–349.
- Mróz R., *Skazanie*, Poznań 2022.
- Nida E.A., *Toward a Science of Translating*, Leiden 1964.
- Paluch A., *Ономастикон произведений русского постмодернизма как проявление непереводимости (на материале повести Владимира Сорокина „День опричника”)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2017, nr 1 (157), s. 86–101.

- Paluch A., *Представление российских элит через призму ономастической языковой игры (на материале повести В. Сорокина „День опричника“)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Russologica” 2020, nr 13, s. 59–69.
- Pannwitz R., *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg 1917.
- Pietraś E., *Moskiewski konceptualizm – między awangardą a postmodernizmem*, „Acta Neophilologica” 2007, nr IX, s. 131–136.
- Polak A., *Dzień oprycznika Władimira Sorokina, czyli o chorej Rosji, która „wyzdrowiała”*, w: *Choroba – ciało – dusza w literaturze i kulturze*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2017, s. 319–331.
- Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007.
- Potoczek A., *Zagłada Rosji ukryta w postmodernistycznym labiryncie – „Lód” Władimira Sorokina*, „Slavia Orientalis” 2008, nr 2, s. 273–290.
- Prus B., *Lalka. Powieść w trzech tomach*, t. 1, Warszawa 1890, s. 249.
- Przebinda G., *Rosyjskie idee i wojska*, „Przegląd Rusycystyczny” 2022, nr 3 (179), s. 196–220.
- Roesen T., Uffelman D., *Vladimir Sorokin's Discourses: A Companion*, Boston 2020.
- Saldanha G., O'Brien S., *Research Methodologies in Translation Studies*, London–New York 2013.
- Siniawska-Sujkowska T., *Adekwatność funkcjonalna przekładu a sygnały metakomunikacyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.
- Słomski W., Czarnecki P., *Wstęp do filozofii Jean-François Lyotarda*, „Prosopon: Europejskie Studia Społeczno-Humanistyczne”, 2018, nr 25(4), s. 119–142.
- Słomski W., *Derrida i Lyotard. Obok siebie*, „Prosopon Europejskie Studia Społeczno-Humanistyczne” 2018, nr 24(4), s. 147–156.
- Stryjakowska A., *Transgresyjny wymiar cielesności w powieści Голубое сало Władimira Sorokina*, „Rocznik słupski” 2016, nr 14, s. 105–116.
- Szahaj A., *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos” 1996, nr 33–34, s. 63–78.
- Szahaj A., *Postmodernizm*, w: *Słownik społeczny*, red. B. Szlachta i in., Kraków 2004, s. 935–942.
- Szczerbowski T., *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*, Kraków 2018.
- Szymczak G., *Z recepcji rosyjskiej literatury postmodernistycznej w Polsce (na przykładzie twórczości Władimira Sorokina, Wiktora Jerofiejewa i Wiktora Pielewina)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2015, nr XX, s. 135–144.

- Tomczok P., *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018.
- Trojanowska B., *Deszyfryzacja zmysłów dotyku i smaku w dylogii Władimira Sorokina: „Dzień oprycznika” i „Cukrowy Kreml”*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2024, nr 14, s. 125–137.
- Urbanek D., *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*, Warszawa 2004.
- Vermeer H.J., *Skopos and Commission in Translational Action*, w: *Readings in Translation Theory*, red. A. Chesterman, Helsinki 1989, s. 173–175.
- Vermeer H. J., *Skopos and Commission in Translational Action*, w: *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, London–New York 2000, s. 221–232.
- Vladimir Sorokin’s Languages*, red. T. Roesen, D. Uffelman, Bergen 2022.
- Warchała J., *Kategoria potoczności*, Katowice 2003.
- Wawrzyńczak A., *Zbrodnia na literaturze. Powieść „Roman” Władimira Sorokina*, w: *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007, s. 185–198.
- Welsch W., Sandbothe M., *Postmodernity as a Philosophical Concept*, w: *International Postmodernism. Comparative History of Literatures in European Languages*, 1997, vol. XI, s. 75–87.
- Wilkoń A., *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 2000.
- Woźniak-Łabieniec M., *Cenzorskie lekcje literatury. Polityka wobec słowa w PRL*, Łódź 2014.
- Wołodźko-Butkiewicz A., „Grabarz literatury rosyjskiej”? (Spory wokół Władimira Sorokina), „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 3, s. 71–84.
- Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*, red. J. Kita-Huber, R. Makarska, Kraków 2020.
- Zywert A., *Mechanizmy i strategie konstruowania języka w dystopii Władimira Sorokina „Dzień oprycznika”*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2025, t. L/1, s. 93–106.
- Zywert A., *Smak życia – smak śmierci. Uczta Władimira Sorokina*, „Slavica Wratislaviensia” 2014, nr 158, s. 337–347.
- Андреева Н.Н., Биберган Е.С., *Игры и тексты Владимира Сорокина*, Санкт-Петербург 2012.
- Ахметова Т.В., *Русская ненормативная лексика. История, структура и семантика*, Москва 1994.

- Богданова О. В., Жилене Е. С., *Московский концептуализм: поиски и обретения*, Санкт-Петербург 2026.
- Вакамия Л.Р., *Отвратительное у Сорокина*, przeł. М. Колопотин, „НЛО” 2013, nr 2 (120): https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/120_nlo_2_2013/article/10376/# (data dostępu: 12.12.2025).
- Васильев Н., *Русский мат: казнить нельзя помиловать*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Russologica” 2012, nr V.
- Васильева В.А., Окунева И.О., *Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина)*, „Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология” 2015, nr 2, s. 130–141.
- Володько Н.А., *Прецедентные имена собственные в произведениях В. Сорокина*, „Филология и человек” 2012, nr 2, s. 162. 158–164.
- Гегелова Н.С., *Телевизионная речь как явление культуры*, „Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика” 2009, nr 2, s. 91–98.
- Дёготь Е., Захаров В. (ред.), *Московский концептуализм*, Москва 2005.
- Ермолович Д.И., *Имена собственные на стыке языков и культур. Заимствование и передача имен собственных с точки зрения лингвистики и теории перевода*, Москва 2001.
- Имагология холодной войны: „свои” и „чужие” в массовой культуре СССР И США. Сборник научных статей*, red. О.В. Рябов, Санкт-Петербург 2024.
- Kalafatics Z., *Идейный контекст повести Владимира Сорокина „День опричника”*, „SlavVaria” 2022, t. 2, nr 1, s. 105–114.
- Караулов Ю.Н., *Русский язык и языковая личность*, Москва 2010.
- Кобринский, *Авангард после авангарда*, „Дружба народов” 2004, nr 4: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2004/4/avangard-posle-avangarda.html> (data dostępu: 12.01.2025).
- Ковалев М., *Пустые слова? Функция Ненормативной лексики в романе В. Сорокина „Голубое Сало”*: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/119_nlo_1_2013/article/10318/ (data dostępu: 19.03.2026).
- Козлов В.В., *Колхоз. Гонимки*, Москва 2003.

- Козырев Л.И., „Кривая коза” в зеркале языка, в: *Язык и социум: Материалы VII Междунар. науч. конф.*, г. Минск, 1–2 декабря 2006 г.: в 2 ч. Ч. 2, ред. Л. Н. Чумак, Минск 2007, s. 46–48.
- Курицын В., *Акварель для Матадора*, Санкт-Петербург 2004.
- Липовецкий М., *Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема*, „Новое литературное обозрение” 2018, nr 3 (151), s. 223–245.
- Липовецкий М., *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997.
- Липовецкий М., *Сорокин-троп: карнализация*, Журнальный клуб Интерлос, НЛО 2013, nr 120: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/120-2013/18863-sorokin-trop-karnalizaciya.html> (data dostępu: 10.03.2025).
- Любоха-Круглик И., *Перевод как явление культуры (на материале романа «Кысь» Татьяны Толстой*, в: И.П. Лысакова (red.), *Русистика и современность*. Т. 1. *Лингвокультурология и межкультурная коммуникация*, Санкт-Петербург 2007, s. 316–320.
- Маленова Е.Д., *Антропологический фактор в аудиовизуальном переводе: креативность и цензура (на материале советской дублированной версии кинофильма „В джазе только девушки”)*, „Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки” 2023, t. 16, nr 7, s. 1102–1107.
- Марусенков М., *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина. Заум, гротеск и абсурд*, Санкт-Петербург 2012.
- Мельников М.Н., *Русский детский фольклор*, Москва 1987.
- Мерзлякова С.И., Мерзлякова Т.П., *Музыкально-игровой материал для школьников и младших школьников. Наш веселый хоровод*, Москва 2002.
- Михайлин В.Ю., *Русский мат как мужской обценный код: проблема происхождения и эволюция статуса*, „Новое литературное обозрение” 2000, nr 43, s. 347–393.
- Мокиенко В.М., *Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное*, „Русистика” 1994, nr 1/2, s. 50–73.
- Никонов В. А., *Ищем имя*, Москва 1988.
- Пушкин А. С. Письмо Н. Н. Пушкиной от 2 октября 1833 г. // Пушкин А. С. *Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10: Письма 1831–1837 / под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 142–143.

- Редчун В.М., *Некоторые аспекты семантики красного угла традиционного жилища славян–переселенцев дальнего востока конца XIX – начала XX века*, „Культура и наука Дальнего Востока” 2023, nr 1 (34), s. 67–74.
- Скафтымов А., *Гротеск в литературе и искусстве*, Москва 1990.
- Скоропанова И., *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999.
- Скоропанов И., *Русская постмодернистская проза: стратегии и приемы*, Москва 2000.
- Тупицын В., *Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века*, Ad Marginem, Москва 1998.
- Uffelman D., *Дискурсы Владимира Сорокина*, przeł. Т. Пирусская, Москва 2022.
- Фатеев А.В., *Образ врага в советской пропаганде. 1945 – 1954 гг.*, Москва 1999.
- Федосюк М., *Русский мат: Лингвокультурологический анализ*, Москва 2008.
- Хельверт А., *Антиутопический роман „День опричника” Сорокина. Деконструкция реконструкции*, „Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры” 2013, nr 2, s. 294–310.
- Шеховцов А., *Палингенетический проект неоевразийства: идеи возрождения в мировоззрении Александра Дугина*, „Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры”, 2009, nr 2, s. 105–126.
- Эпштейн М., *Постмодернизм в России*, Санкт-Петербург 2019.
- Эткинд А., *Внутренняя колонизация: Имперский опыт России*, Москва 2013.
- Это просто буквы на бумаге, Владимир Сорокин: после литературы*, red. Е. Добренко, И. Калинин, М. Липовецкий, Москва 2018.

Słowniki, leksykony i encyklopedie

- Arct M., *Słownik ilustrowany języka polskiego*, Warszawa 1907.
- Borman M., *Słownik współczesnego języka polskiego*, T 1, Warszawa 1998.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1985.
- Czeszewski M., *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa 2008.
- Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, M. Kucała, wyd. 3 popr. i uzupeł., Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.
- Grochowski M., *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995.
- Mały słownik gwar polskich*, red. J. Wronicz, Kraków 2010.
- Miejski słownik slangu i mowy potocznej*: <https://www.miejski.pl/>.
- Portal dobry słownik.pl: <https://dobrysłownik.pl/>.
- Portal glosbe.pl: <https://pl.glosbe.com/pl/>.

Portal gramota.ru: <https://gramota.ru/>.
 Portal gufo.me: <https://gufo.me>.
 Portal kartaslov.ru: <https://kartaslov.ru/>.
 Portal openlist.wiki: <https://ru.openlist.wiki/>.
 Portal sanstv.ru: <https://sanstv.ru/dict/>.
 Portal *Słownik języka polskiego*: <https://sjp.pl>.
 Portal wikiquote: wikiquote.org.
 Portal wikisource.org: <https://pl.wikisource.org>.
Słownik biblijny, Portal wiara.pl: <https://biblia.wiara.pl/slownik/67ea4.Slownik-biblijny>.
Słownik języka polskiego PWN: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/>.
Słownik języka polskiego, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. V, Warszawa 1900–1927.
Słownik języka polskiego, red. W. Doroszewskiego: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/>.
Słownik rosyjsko-polski, Portal bab.la: <https://pl.bab.la/slownik/rosyjski-polski/>.
Słownik synonimów języka polskiego: <https://synonim.net/>.
Słownik synonimów: <https://sjp.pwn.pl/slownik-synonimow/>.
Uniwersalny słownik języka polskiego, red. S. Dubisz, T.1. Warszawa 2003.
Wielki słownik języka polskiego: <https://wsjp.pl/>.
Wikisłownik: <https://pl.wiktionary.org/>.
 Ахметова Т.В., *Толковый словарь. Русский мат*, Москва 2000.
Большой словарь мата, red. А. Плущер-Сарно, Санкт-Петербург 2005.
Большой словарь русских поговорок: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/proverbs/>.
Великий тлумачний словник сучасної української мови, red. В.Т. Бусел, Київ, Ірпінь 2009.
Викисловарь: <https://ru.wiktionary.org/wiki/>.
Воровской жаргон: https://argo_ru.academic.ru/.
Литературная энциклопедия: https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_literature/.
 Онацький Є., *Українська мала енциклопедія*, Buenos Aires 1959.
Понятия и категории: https://ponjatija.ru/node/12745?utm_source.
Словарь криминального и полукриминального жаргона: <https://fenya.academic.ru/>.
Словарь русского аргю: https://russian_argo.academic.ru/.
Словарь русского языка: <https://thesaurus.altervista.org/dict/ru/>.
Словарь синонимов русского языка: <https://sinonim.org/t/>.
Словарь современной лексики, жаргона и лексики: <https://argo.academic.ru/>.

Словарь современной лексики, жаргона и сленга: <https://rus-yaz.niv.ru/doc/jargon-dictionary/fc/slovar-199-1.htm#zag-1760>.

Словарь-справочник трудностей русского языка, ред. Ю.А. Бельчиков, О.И. Ражева: <https://gramota.ru/biblioteka/spravochniki/slovar-trudnostey/>.

Справочник по фразеологии: <https://gramota.ru/biblioteka/spravochniki/spravochnik-po-frazeologii/>.

Толковый словарь живого великорусского языка, сост. В. Даль, Санкт-Петербург, Москва 1882.

Толковый словарь живого великорусского языка, сост. В. Даль, Том II, Москва 1956.

Толковый словарь живого великорусского языка, сост. В. Даль, Том IV, Москва 1956.

Толковый словарь живого великорусского языка, сост. В. Даль, Том I, Санкт-Петербург, Москва 1912.

Толковый словарь Ожегова: <https://gufo.me/dict/ozhegov>.

Толковый словарь Ожегова: <https://slovarozhegova.ru/>.

Толковый словарь русского языка, ред. Б.М. Волин, Д.Н. Ушаков, Том IV, Москва 1940.

Толковый словарь русского языка, ред. Д.Н. Ушаков: <https://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/20/us488807.htm?cmd=0&istext=1>.

Толковый словарь Ушакова: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/>.

Украинская Советская Энциклопедия, Том 6, Киев 1981.

Энциклопедический словарь: <https://sanstv.ru/dict/>.

Źródła publicystyczne

Blüthner. The Golden Tone, Portal bluthner.klaviano.info: <https://bluthner.klaviano.info/pl/>.

Chłopaki nie płaczą, Portal youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=qiLJvKkhY80>.

Domingo I., *GUM w Moskwie: znacznie więcej niż luksusowe centrum handlowe*, Portal rosjaland.pl: <https://rosjaland.pl/moscow-gum-shopping-mall/>.

Doradzałem Putinowi i nie żałuję. Dzisiaj jest okrutny, kiedyś taki nie był, rozm. prow. W. Bieliaszyn, Portal wyborcza.pl: <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26760839,gleb-pawlowski-doradzałem-putinowi-i-nie-zaluje-dzisiaj.html>.

Dubrowska M., *Kreml go ściga listem gończym. A co znany reżyser robi w Polsce?*, Portal wyborcza.pl: <https://wyborcza.pl/7,75410,29760428,rezyser-iwan-wyrypajew-i-aktorka-karolina-gruszka-stworzyli.html>.

Elwira Fibiger o niezwykłych twórcach fortepianów „Arnold Fibiger”, Portal polskieradio.pl: <https://www.polskieradio.pl/8/9872/artykul/3024363,elwira-fibiger-o-niezwyklych-tworcach-forte-pianow-arnold-fibiger>.

Film dokumentalny *Copokuh mpun*: https://www.youtube.com/watch?v=iFTToOsby_2U.

Gancarz D., *Literatura bez granic*, Dziennik polski: <https://dziennikpolski24.pl/literatura-bez-granic/ar/1993266>.

Gramofony na eksport – kierunek wschód (2016), Portal technique.pl: https://www.technique.pl/mediawiki/index.php/Gramofony_na_eksport_kierunek_wsch%C3%B3d_%282016%29.

Kociakowska B., *OSM Hajnówka stawia na eksport. Ser carski jest hitem*, Portal poranny.pl: <https://poranny.pl/osm-hajnowka-stawia-na-eksport-ser-carski-jest-hitem/ar/5348080>.

Leontiew M., *Putin to zbawca, a Rosja wyzwoliciel*, Portal Newsweek.pl: <https://www.newsweek.pl/swiat/wladimir-putin-michail-leontiew-konflikt-rosja-ukraina-krym-newsweekpl/5r627dk>.

Młynarska: z ust producenta pada uwaga – „Niedoruchana jest”, Portal plejada.pl: <https://plejada.pl/wideo/mlynarska-z-ust-producenta-pada-uwaga-niedoruchana-jest/nvz4wrq?utm>.

New Law Banning Profanity in Media, 2014, The Moscow Times: <https://www.themoscowtimes.com/2014/07/01/new-law-banning-profanity-in-media-comes-into-effect-a36894>.

Nie żyje Toto Cutugno. Był wykonawcą przeboju „L’italiano”, Portal radioolsztyn.pl: <https://radioolsztyn.pl/nie-zyje-toto-cutugno-byl-wykonawca-przeboju-litaliano/01712787>.

Nowicki M., *Rosja ma dwie globalne marki: wódkę i literaturę. Dostojewski, Czechow czy Tolstoj to waluta, którą można płacić wszędzie*, Portal newsweek.pl: <https://www.newsweek.pl/kultura/wladimir-sorokin-o-rosji-alkoholu-i-swojej-powiesci-wywiad-z-wladimirem-sorokinem/qwcymj7>.

Portal livejournal.com: <https://swinokotleta.livejournal.com/194207.html>.

Portal nonsa.pl: https://nonsa.pl/wiki/Cytaty:Ferdynand_Kiepski.

Portal ozon.ru, *кружка с мемом „ну ёнмемь”*: <https://www.ozon.ru/product/kruzhka-s-memom-nu-eptet-1634413528/>.

Portal risovach.ru: <http://risovach.ru/kartinka/5082934>.

Portal sejm.gov.pl, *Rozdział II. Wolności, prawa i obowiązki człowieka i obywatela. Zasady ogólne*: <https://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/polski/2.htm>.

Portal tekstowo.pl: https://www.tekstowo.pl/piosenka,sektor_gaza,chastushki.html.

Portal wiara.pl: <https://biblia.wiara.pl/slownik/67ea4.Slownik-biblijny/>.

Portal youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=7cK-tY-ge_U.

Robert M., *Rosja Sorokina. Ciemno wszędzie, głucho wszędzie*, Xiegarnia.pl: <https://xiegarnia.pl/artykuly/rosja-sorokina-ciemno-wszedzie-gluchow-szedzie>.

Słynny pisarz na celowniku prawosławnej aktywistki. „Propaguje kanibalizm”, Portal tvn24: <https://tvn24.pl/swiat/slynnny-pisarz-na-celowniku-prawoslawnej-aktywistki-propaguje-kanibalizm-ra670850>.

Sobczyk I., *Bójka w Dumie*, Portal dziennikpolski24.pl: <https://dziennikpolski24.pl/bojka-w-dumie/ar/1490874>.

The Guts of the Russian Brontosaurus-Cow: A Conversation with Vladimir Sorokin, Portal The Paris Review: <https://www.theparisreview.org/blog/2025/07/21/the-guts-of-the-russian-brontosaurus-cow-a-conversation-with-vladimir-sorokin/>.

Tomica P., *Pucz na pancerzu, czyli czołgi na ulicach Moskwy*, Portal <https://mowiacwprost.pl/>: <https://mowiacwprost.pl/2021/12/26/pucz-na-pancerzu-czyli-czolgi-na-ulicach-moskwy/>.

Wojciechowski M., *Daj mi!, Dzienieżkina, Irina*, Portal wyborcza.pl: <https://wyborcza.pl/7,75517,2046818.html>.

Wszystko o usługach Madonny, Portal fashionhub.pl: <https://fashionhub-pl.decorapro.com/servizy/madonna/>.

Wykrzywiony obraz rosyjskiej transformacji, Portal rzeczpospolita.pl: <https://www.rp.pl/plus-minus/art15074461-wykrzywiony-obraz-rosyjskiej-transformacji?utm>.

ZASADY OGÓLNE, <https://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/polski/2.htm>.

Żebrowska A., *Średniowiecze w mercedesie*, Portal wyborcza.pl: <https://wyborcza.pl/7,75410,9069228,sredniowiecze-w-mercedesie.html>.

Żebrowska A., *Wielki ekscentryk Eduard Limonow (1943-2020): Polacy to naród równie niedobry jak my, Rosjanie*, Portal wyborcza.pl: <https://wyborcza.pl/7,75517,12733997,wielki-ekscentryk-eduard-limonow-1943-2020-polacy-to-narod.html>.

„W mordę jeża!”. *Takiego Arnolda Boczka zapamiętamy*, Portal kultura.onet.pl: <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/w-morde-jeza-najlepsze-cytaty-arnolda-boczka/8p09kek>.

Аксенов В., *Таинственная страсть. Роман о шестидесятниках*, Portal belousenko.com: http://belousenko.com/books/aksenov/aksenov_passion.htm.

Америка 70-х глазами Советского человека, Portal my-cccp.ru: <https://my-cccp.ru/foto/amerika-70-h-glazami-sovetskogo-cheloveka>.

Бабий А., *„Очереди за водкой были кровавыми побоищами”*, Portal newslab.ru: <https://newslab.ru/article/746086>.

Барышников В., *Последний звонок „Школы злословия”*, Portal svoboda.org: <https://www.svoboda.org/a/25404335.html>.

Виртуальный музей и справочник Отечественная техника XX века, Portal rwbase.narod.ru: https://rwbase.narod.ru/index1/mag_ml/mg_kat_set_/majak203.html.

Владимир Сорокин – о романе „Доктор Гарин”, портретах Достоевского и московском концептуализме: „Я написал столько разных книг, что имею полное право на какие-то повторы”, Oficjalna strona Władimira Sorokina: <https://vladimirsorokin.org/interview/ya-napisal-stolko-raznyh-knig-chto-imeyu-polnoe>.

Владимир Сорокин: В России у писателя два пути – писать или бояться, Oficjalna strona Władimira Sorokina: <https://srkn.ru/interview/vladimir-sorokin-v-rossii-u-pisatelya-dva-puti-pisat-ili-boyatsya.html>.

Владимир Сорокин: Самое скучное – это здоровые писатели, Oficjalna strona Władimira Sorokina: <https://www.srkn.ru/interview/vladimir-sorokin-samoe-skuchnoe-eto-zdorovye>.

Все интервью Пелевина, Portal pelevinlive.ru: <https://pelevinlive.ru/02>.

Галкин В., *О происхождении выражения „Нести (знать) пургу”*, Portal vadim-galkin.ru,: <https://vadim-galkin.ru/business-basics/interesting-facts/o-proisxozhdenii-vyrazheniya-nesti-gnat-purgu/>.

Гузева А., *Как в России боролись с матом в разные времена*, Portal окно в Россию: <https://ru.gw2ru.com/read/4211-rossiya-yazyk-mat-leksika>.

Для писателя Россия – это Эльдorado (интервью), Oficjalna strona Władimira Sorokina: <https://srkn.ru/interview/vladimir-sorokin-dlya-pisatelya-rossiya-eto-eldorado.html>.

Достоевский в чистом виде действует смертельно. Владимир Сорокин и его драматургическая судьба, Portal republic.ru: <https://republic.ru/posts/112018>.

Драка в очереди за водкой в Чите – 6 января 1991, Portal youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=Zou0luDKLOk>.

Евгений Гришковец о войне, Portal starsaboutwar.in.ua: <https://starsaboutwar.in.ua/ru/evhenyi-hryshkovets>.

Завершено расследование беспорядков на Манежной площади, Portal bbc.com: https://www.bbc.com/russian/russia/2011/07/110711_manezhnaya_investigation.

Запретные сказки Российской империи „Заветная сказка” о зубастом лоне и щучьей голове из сборника Афанасьева, Portal arzamas.academy: <https://arzamas.academy/materials/74>.

Звезды мировых шахмат, Portal chess.com <https://www.chess.com/ru/players/reuben-fine>.

Иконография восточно-христианского искусства, Portal icons.pstgu.ru: <https://icons.pstgu.ru/icon/2132>.

Интервью с Владимиром Сорокиным, Portal nevmenandr.net: <http://nevmenandr.net/personalia/sorokin.php>.

Интервью с Владимиром Сорокиным: „Мы живем во время гниения времени”, Portal Вестник Европы: <https://www.vestnik-evropy.ru/issues/intervyu-s-vladimirom-sorokinym.html>.

Лермонтов М., Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова, Portal Интернет Библиотека А. Комарова: <https://ilibrary.ru/text/1151/p.1/index.html>.

Литературная месть: как писатели расправляются со своими критиками, Portal discours.io: <https://discours.io/articles/culture/literaturnaya-mest-kak-pisateli-raspravlyayutsya-so-svoimi-kritikami>

ЛОМО ВК-1/2, Portal vidachestvo.ru: https://vidachestvo.ru/ЛОМО_ВК-1/2?utm.

Магола Е., Сенная площадь: история и легенды, Portal peterburg.center: <https://peterburg.center/ln/sennaya-ploshchad-istoriya-i-legendy.html>.

Марк Липовецкий – о постмодернизме, Portal youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=hS5e7yKzpPY&list=LL&index=225&t=1069s>.

Массовые представления об отношениях России с Америкой и странами Запада, Portal levada.ru: <https://www.levada.ru/2025/03/11/massovye-predstavleniya-ob-otnosheniyah-rossii-s-amerikoj-i-stranami-zapada/>.

Михаил Леонтьев о Грузии, 18.08.08, Portal youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=_iga2iXec_c.

Михаил Леонтьев: „Это была война не с грузинами”, Portal topwar.ru: <https://topwar.ru/17596-mihail-leontev-eto-byla-voyna-ne-s-gruzinami.html>.

Петухова Н., Дома терпимости: как работали бордели в дореволюционной Москве, Portal discours.io: <https://discours.io/articles/social/doma-terpimosti-kak-rabotali-bordeli-v-dorevolutsionnoy-moskve>.

Письмо Г. Димитрова И.В. Сталину о постановлении ИККИ о роспуске Компартии Польши. 28 ноября 1937 г., Portal docs.historyrussia.org: <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/100595-pismo-g-dimitrova-i-v-stalinu-o-postanovlenii-ikki-o-rospuske-kompartii-polshi-28-noyabrya-1937-g>.

Племянник Бунина жил в Бобруйске, Portal bobruisk.guru: <https://bobruisk.guru/bunin-s-nephew/>.

Полиция проверяет писателя Владимира Сорокина за рассказ „Настя”, Portal life.ru: <https://life.ru/p/894228>.

Пригов Д.А., *Советские тексты*, Portal kulichki.com: http://www.kulichki.com/moshkow/akm/txt/prigov/sovetskie_teksty-4.html.

Происхождение фамилии Хабалов: <https://familio.org/surnames/e02f00e9-d706-4f0c-a6c2-fd875c35afac>.

Путин заявил, что Песков иногда „несет пургу”, Portal vedomosti.ru: <https://www.vedomosti.ru/politics/news/2018/03/10/753131-putin-peskov>.

Рейснер Е., *Эрик Булатов – современный классик концептуализма*, Portal idemvmuzei.ru: <https://idemvmuzei.ru/blog/erik-bulatov-sovremennyj-klassik-konceptualizma-1694528921>.

Ручные и автоматические проигрыватели: преимущества и недостатки каждого типа, Portal lafargayherranz.ru: <https://ru.lafargayherranz.com/articulos/guias/tocadiscos-manuales-vs-automaticos/?srsltid=AfmBOoqGnuFLkQg2TIsZMsYgw3WIMuhk0mqbHD5wDWQFD72PP6DTsAeb>.

Сенная площадь и ее окрестности в произведениях Ф.Достоевского и В.Крестовского, лекция Б. Тихомирова, Portal md.spb.ru: https://www.md.spb.ru/kalendar_sobytij/Sennaya_ploschad_i_ee_okrestnosti_v_proizvedeniyah_FDostoevskogo_i_VsKrestovskogo_1023/.

Сорокин: Грузия и Украина – это ампутированные ноги имперской России, Portal delo.ua: <https://delo.ua/lifestyle/sorokin-gruzija-i-ukraina-ampu-88561/>.

СССР Ретро Кинопроектор Радуга 2, Portal livejournal.com: <https://rashinboy.livejournal.com/1567.html>.

Сыр Российский: история создания, Portal mildar.ru: <https://mildar.ru/syr-rossiyskiy-istoriya-sozdaniya>.

Текст песни КАБАК – Сектор Газа, Portal txt-pesen.ru: <https://txt-pesen.ru/russkij-rok/sektorgaza/kabak-sektor-gaza.html>.

Усачев М., *Легенды советской торговли: ГУМ моей мечты*, Portal retailer.ru: <https://retailer.ru/legendy-sovetskoj-torgovli-gum-moej-mechty/>.

Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 (с изм. от 05.05.2014) „О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию”: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_108808/#:~:text=%.

Федеральный закон от 05.05.2014 г. № 101-ФЗ: <https://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201405050044>.

Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика, Portal ruthenia.ru: <https://www.ruthenia.ru/folklore/zhigarina2.htm>.

Форумы сайта „Отечественная радиотехника XX века”, Portal rt20.getbb.ru (forum): <https://rt20.getbb.ru/viewtopic.php?t=105852&utm>.

Царица на 15 дней, Portal diletant.media: <https://diletant.media/articles/44051053/#>.

Что происходит на Манежке? – Прямая трансляция, Portal 24tv.ua: https://24tv.ua/ru/chto_proishodit_na_manezhke__prjamaja_transljacija_n526948https://24tv.ua/ru/chto_proishodit_na_manezhke__prjamaja_transljacija_n526948.

Школа злословия: Игорь Кон | 23.11.2009, Portal youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=JUfYMjjv-AA>.

Юрганов А.Л.: *Из истории табуированной лексики*, Portal dejavu.ru: <http://ec-dejavu.ru/b/Bljad.html#tabu>.

Яневский А., *30 лет назад в Москве состоялся самый массовый митинг в истории СССР*, Portal golosameriki.com: <https://www.golosameriki.com/a/most-massive-rally-in-history-of-ussr-took-place-in-moskow-30-years-ago/5809275.html>.

„Мишка косолапый”: конфеты с историей, Portal snegovik.ru: <https://www.snegovik.ru/stati/mishka-kosolapyy-konfety-s-istoriey/>.