

Iwona Anna NDiaye

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## ***Kobieta demoniczna* Teffi (1872–1952) w przekładzie Juliana Tuwima**

Teffi (właśc. Nadieżda Łochwicka) była jedną z najbardziej rozpoznawanych postaci przedrewolucyjnej Rosji, poetką, felietonistką i autorką opowiadań humorystycznych. Od momentu wystawienia w 1907 roku na scenach Teatru Małego w Petersburgu pierwszej sztuki *Kobieca sprawa* (*Женский вопрос*) utwory Teffi nie schodziły z teatralnych afiszy. Pisarka szybko zyskała uznanie w środowisku literackim, a nawet przychyłość w oczach władzy. Zachwycali się nią przedstawiciele różnych stanów i profesji, od urzędników po gimnazjalistów, od wymagających krytyków po imperatora Mikołaja II<sup>1</sup>. Również na obczyźnie, po tym jak wyemigrowała po przewrocie bolszewickim, w ekstremalnych warunkach, w jakich przyszło żyć rosyjskim emigrantom, zyskała popularność podobną do tej w kraju<sup>2</sup>. Po drugiej wojnie światowej jej utwory ukazywały się w najważniejszych emigracyjnych wydawnictwach Berlina, Paryża, Sztokholmu, Pragi, Nowego Jorku i in. Twórczość Teffi wysoko oceniali krytycy i pisarze, reprezentujący niekiedy bardzo odległe poglądy ideowe oraz twórcze. Wśród tych, którzy bardzo pochlebnie wypowiadali się na temat artyzmu jej prozy, był m.in. noblista Iwan Bunin.

Ponadczasowy, uniwersalny i ogólnoludzki charakter dorobku Teffi sprawia, że na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat jej utwory cieszą się niezmiennym zainteresowaniem czytelników, krytyków i literaturoznawców, oczywiście przede wszystkim w Rosji, ale także we Francji, w Anglii i USA. Natomiast w Polsce twórczość Teffi nie jest szerzej znana, pozostając w kręgu zainteresowań jedynie wąskiego grona literaturoznawców. Wśród nielicznych opracowań naukowych warto przypomnieć porównawcze studium Anny Woźniak, która analizuje kategorię pamięci w utworach Zinaidy Gippius i Teffi [Woźniak 2010, 55–67]. Pojedyncze artykuły koncentrujące się na wybranych aspektach twórczości emigrantki

<sup>1</sup> Potwierdzenie ogromnej popularności Teffi odnajdujemy we wspomnieniach współczesnych: „Что знаем мы сегодня о писателе с некогда огромной славой, чья популярность затмевала другие имена, кем «восхищались буквально все, начиная от почтово-телеграфных чиновников и аптекарских учеников — как известно, самой низшей ступени читателей тех лет — до... императора Николая II”. Сут. wg [Одоевцева 1989, 167].

<sup>2</sup> Jak pisała Elizabeth Neatrou: „Где бы ни появлялась писательница, она вызывала бурную реакцию слушателей”. Сут. wg [Нитрауп 1989, 10–11].

znalazły się w dorobku Piotra Głuszkowskiego [2016, 307–317] oraz autorki niniejszej publikacji [NDiaye 2012, 71–81].

Jako pierwsza w świadomości polskich czytelników zaistniała nowela *Kobieta demoniczna* opublikowana w 1922 roku w ramach znanej serii „Książki Ciekawe” [Teffi 1922]. Warto przy tym nadmienić, iż w serii opublikowano tylko dwóch pisarzy rosyjskich, oprócz Teffi wyróżniono jedynie Nikołaja Gogola. Po 50 latach utwór został włączony do *Antologii dawnej noweli rosyjskiej*, obok wybitnych dzieł pisarzy-klasyków (Aleksandra Puszkina, Nikołaja Karamzina, Michaiła Lermontowa, Aleksandra Bestużewa-Marlińskiego, Nikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa i in.) oraz pisarzy emigracyjnych (Iwana Bunina, Borisa Zajcewa, Zinaidy Gippius i in.) [*Antologia...* 1978]. W 1927 roku w ramach serii „Biblioteka Humoru Towarzystwa Wydawniczego” wydano tom *Dym bez ognia*, na który złożyły się następujące opowiadania Teffi: *Jak pisałam powieść*, *Korepetytor*, *Patryjota*, *Protekcja*, *O pamiętnikach*, *Francuski romans*. Wszystkie wymienione wyżej utwory ukazały się w tłumaczeniu Juliana Tuwima, popularyzatora i tłumacza literatury rosyjskiej w Polsce [Teffi 1927]. Ponadto w latach 40. nakładem lwowskiego wydawnictwa Książnica Polska „Leopolia” wydano cztery miniatury-skecze w tłumaczeniu J. Rodzyńkowskiego [Teffi 1937].

Od ponad 80 lat nie były podejmowane próby nowych tłumaczeń. Możliwe, że jedną z przyczyn słabej reprezentatywności różnorodnej gatunkowo twórczości Teffi w tradycji polskiego przekładu pozostają bariery translatoryczne. Pozornie przystępna twórczość rosyjskiej emigrantki pozostaje w istocie złożoną materią zarówno pod względem tematycznym, jak i stylistycznym. Z jednej strony szeroki rozgłos jej prozie zapewniały zrozumiała forma i treść oraz aktualność tematyki. Czytelnicy bez trudu identyfikowali się z realiami i bohaterami świata przedstawionego, w którym wszystko wydawało się znajome i bliskie: realizm sytuacyjny, biedny drobnomieszczanin borykający się z paradoksami otaczającego świata itd., z drugiej natomiast – walory artystyczne. Pod cienką warstwą satyry i ironii uważny czytelnik z łatwością dostrzeże ogromne pokłady refleksji i nostalgii. Satyrycznej wizji rzeczywistości w groteskowych niemal scenach z życia emigrantów autorka przeciwstawiała liryczne dygresje. Twórczość Teffi cechowała tym samym zadziwiająca umiejętność zespalandia przeciwstawnych elementów powagi i komedii, tragedii i anegdoty, co pozwala widzieć w niej bezpośrednią kontynuatorkę najlepszych tradycji literatury rosyjskiej, a przede wszystkim Nikołaja Gogola i Antona Czechowa.

Wszystko to sprawia, że proza Teffi staje się nieuchronnie prawdziwym wyzwaniem dla tłumaczy. Zasadność postawionej tezy postanowiliśmy zweryfikować na materiale tytułowej noweli ze zbioru *Демоническая женщина* i jej polskiego wariantu *Kobieta demoniczna* w tłumaczeniu Juliana Tuwima. Oceniając słuszność wyboru ekwiwalentów translatorskich z punktu widzenia indywidualnego stylu autora, uwzględniliśmy aspekt ideowo-tematyczny, fabularny i stylistyczny.

Koncepcja tomu, na który złożyło się dwanaście opowiadań: *Kobieta demoniczna*, *Subtelna psychologia*, *Pierwszy występ*, *Pod wpływem „sketchów”*, *Publiczność*, *Donżuan*, *Talent*, *Korepetytor*, *Opowiadania amerykańskie*, *Durnie*, *Prawdziwa legenda*, *Samodusić*, nieuchronnie sytuuje nasze rozważania w kontekście tzw. kwestii kobiecej, która zdominowała dyskurs literacki tego okresu. Twórczość Teffi była bowiem postrzegana jako wyraz feministycznej świadomości epoki. Przypomnijmy, że w jednoaktowej sztuce *Szczęśliwa miłość* (*Счастливая любовь*)<sup>3</sup> z 1912 roku z właściwą sobie wykwintnością i w humorystycznej manierze ogrywała stereotypowe wzajemne postrzeganie kobiet i mężczyzn. Dialogi zaprezentowane w tym utworze możemy odczytać jako świadectwo iluzoryczności wyobrażeń, mitomanii, w których funkcjonują bohaterowie. Wypowiedzi świadczą o podskórnym buncie, sprzeciwie, wewnętrznej walce. Kobiety rzucają wyzwanie zastanym standardom, odmawiają pełnienia roli zabawek, ofiar, posłusznych uczennic, chcą samodzielnie decydować o swoim losie.

W tym nurcie pozostaje również analizowana przez nas nowela, w której autorka przedstawia satyryczny wizerunek kobiety-wampa. Niezwykły wygląd zewnętrzny i nietypowy obraz życia bohaterki znalazły odzwierciedlenie w trzech wątkach tematycznych, budujących atmosferę zagadkowości, demoniczności i niezrozumiałości. Owa „fantastyka bytu” zrodziła konieczność użycia adekwatnych środków wyrazu. Stąd najbardziej reprezentatywną grupę stanowią słowa, które możemy przypisać do warstwy języka potocznego z familiarnym stylistycznym zabarwieniem. Wiele słów z tej grupy ma kwalifikator „pospolity”. W tym kontekście możemy podkreślić, iż kluczowe komponenty znalazły funkcjonalne ekwiwalenty przekładowe (zob. zestawienie 1).

Zestawienie 1

Kluczowy komponent	W oryginale <sup>a</sup>	W przekładzie <sup>b</sup>
<b>загадочность</b>	черный втайне тайна нельзя говорить никто не знает не должен знать загадочная странная	czarny po kryjomu tajemnica mówić nie wolno nikt nic nie wie wiedzieć nie powinien zagadkowa –

<sup>3</sup> Sztuka stanowiła inscenizację do opowiadania opublikowanego w tomie *Karuzela* (*Карусель*, 1912). Po raz pierwszy była wystawiona na scenie Teatru Litiejnyj w Sankt-Petersburgu w grudniu 1912 r. i wznowiona w październiku 1915 r. Zob. recenzję: „Новое время” 13 (26) октября 1915, № 14222. Opublikowana w tomie: [Тэффи 1913].

<b>демоничность</b>	проклята спасенья нет я тввварь	przekłeta niema zbawienia jestem podła
<b>непонятость</b>	отличается от женщины обыкновенной публика никогда не сможет понять их она не покажет их толпе застрелится этим самым цианистым кали	różni się od kobiety zwykłej publiczność nigdy ich nie zrozumie nie pokaże ich tłumowi zastrzelić się tym cyjankiem potasu

<sup>a</sup> Wszystkie przykłady odnoszące się do tekstu oryginalnego pochodzą z wydania: [Тэффи 2010].

<sup>b</sup> Wszystkie przykłady odnoszące się do wariantu polskiego w przekładzie J. Tuwima pochodzą z wydania, z zachowaniem oryginalnej pisowni: [Teffi 1922].

Zestawione „przekładowe ekwiwalenty” pozwalają ustalić wspólne dla języka polskiego i rosyjskiego ujmowanie fragmentów rzeczywistości. Liczną grupę stanowią wyrażenia identyczne pod względem znaczenia, struktury, składu leksykalnego, obrazowości i barwy stylistycznej. Jest to przykład identyczności leksykalnej i semantycznej. W polskim przekładzie odpowiadają zatem stylowi i ekspresywności rosyjskim związkom wyrazowym.

Należy jednak zaznaczyć, iż w pojedynczych przypadkach nie udało się zachować równowagi stylistycznej. Ważny dla ideowo-tematycznej konstrukcji utworu pozostaje *modus procedendi* głównej bohaterki. Kobieta demoniczna zawsze chce być w centrum uwagi, jej życzenia są na pierwszym miejscu, zawsze osiąga to, czego pragnie. Kobieta-wamp stawia żądania ludziom, którzy znajdują się w jej otoczeniu. Egocentryzm bohaterki podkreślają charakterystyczne konstrukcje gramatyczne z zaimkiem osobowym „Я” użytym w niewielkim objętościowo tekście aż 22 razy, wyrażenia: „Дайте мне, именно мне, слушайте меня, смотрите на меня” oraz powtórzona 14-krotnie fraza „Я хочу”. Tego efektu nie udało się zachować w wariantcie polskim. Zachowanie amplifikacji jednego z najbardziej wyrazistych środków stylistycznych prozy Teffi, i dominującego w analizowanym tekście, było utrudnione z uwagi na obowiązującą w języku polskim zasadę opuszczania zaimka osobowego. Ponadto tłumacz zrezygnował z powtórzeń leksykalnych, np. „Я хочу, хочу, хочу вина!” oddaje jako „Wina! chcę wina!”. Obrazują to przykłady w zestawieniu 2.

Zestawienie 2

Woryginalne	Wprzekładzie
– Селедка? Да, да, дайте мне селедки, я хочу есть селедку, я хочу, я хочу. Это лук? Да, да, дайте мне луку, дайте мне много всего, всего, селедки, луку, я хочу есть, я хочу пошлости, скорее... больше... больше, смотрите все... я ем селедку!	– Śledź? Tak, tak dajcie mi śledzia, chcę jeść śledzia, chcę, chcę! To cebula? Tak, tak, dajcie mi cebuli, dajcie mi dużo wszystkiego – i śledzia, i cebuli, chcę jeść, požądam banalności, pręcej, więcej! patrzcie wszyscy... ja jem – śledzia!

– Вина! Вина! Дайте мне вина, я хочу пить! Я буду пить! Я вчера пила! Я третьего дня пила и завтра... да, и завтра я буду пить!	– Wina! Wina! Dajcie mi wina! Chcę pić! Będę piła! Wczoraj piłam i przedwczoraj i jutro – tak i jutro będę piła!
Я хочу молиться и рыдать, пока еще не взошла заря.	Chcę się modlić i łkać, póki jeszcze zorza nie błysnęła.
– Отчего я смотрю на вас? Я вам скажу. Слушайте меня, смотрите на меня... Я хочу – вы слышите? – я хочу, чтобы вы дали мне сейчас же, – вы слышите? – сейчас же двадцать пять рублей. Я этого хочу. Слышите? – хочу. Чтобы именно вы, именно мне, именно мне, именно двадцать пять рублей. Я хочу! Я тввварь!...	– Dlaczego patrzę na pana? Powiem... Niech pan słucha i patrzy na mnie... Chcę – słyszy pan? chcę, aby mi pan dał natychmiast – słyszy pan? – natychmiast 25 rubli! Tak chcę! Słyszysz pan? Chcę! Żeby właśnie pan, właśnie mnie, właśnie dał, właśnie 25 rubli! Chcę! Jestem podła!

Podejmując zagadnienia przekładu literackiego, Jerzy Ziomek podkreślał: „...nie piszę zbioru dla tłumaczy i nie rozstrzygam (...). Twierdzę tylko, że tekst oryginału i tekst przekładu odnoszą się do siebie, a to odnoszenie zna różne warianty: od wchłonięcia do wyobcowania” [Ziomek 1975, 54]. Stąd bardziej właściwe w tym przypadku wydaje się stosowanie pojęcia „translokacji” (przeniesienie w inne miejsce), które najtrafniej oddaje istotę i złożoność przekazu prozy Teffi w przekładzie. Określając zastosowaną strategię tłumaczeniową owej translokacji, należy stwierdzić, że J. Tuwim zdecydował się na adaptację i polonizację tekstu, w rezultacie czego zostały pominięte obce polskiemu czytelnikowi realia historyczne odnoszące się do innego obszaru kulturowego. Najbardziej wymownym przykładem jest fragment silnie nacechowany stylistycznie poprzez nagromadzenie leksyki cerkiewnej (zob. zestawienie 3).

## Zestawienie 3

W oryginale	W przekładzie
Я хочу <b>молиться</b> и рыдать, пока еще не <b>взошла</b> заря. <b>Церковь</b> ночью заперта. Она знает, что она <b>проклята</b> , что <b>спасенья</b> нет, и <b>покорно склоняет голову</b> , уткнув нос в меховой шарф. Любезный кавалер предлагает рыдать прямо <b>на паперти</b> , но „она” уже угасла. (...) овладев с опасностью для жизни ее рукописью, прочел и потом рыдал всю ночь и даже, кажется, <b>молился</b> – последнее, впрочем, не наверное.	Chcę się <b>modlić</b> i łkać, póki jeszcze zorza nie błysnęła! <b>Kościół</b> są w nocy zamknięte. Wie, że jest <b>przeklęta</b> , że niema (sic!) <b>zbawienia</b> – i <b>chyli pokornie głowę</b> utkwivszy nos w boa. Uprzejmy młodzieniec proponuje łkać na ulicy, lecz „ona” – zgasiła już. (...) z narażeniem życia zawładnąć jej rękopisem, przeczytał, a potem szlochał przez całą noc. Podobno nawet <b>modlił się</b> , lecz nie na pewno.

Jak pokazują powyższe przykłady, tłumacz rezygnuje z elementów nacechowanych kulturowo, co ma swoje konsekwencje zarówno w planie ideowo-tematycznym, jak i stylistycznym. Cerkiewny leksem „подрясник” tłumacz określa „suknią”,

która budzi skojarzenia raczej z ubiorem wieczorowym niż suknią noszoną przez duchownych prawosławnych pod *riasą* – długą szatą z szerokimi rękawami. Natomiast scenę zlokalizowaną w cerkwi, o wyraźnej konotacji kultury prawosławnej, przenosi do kościoła. Ma to określone konsekwencje: skoro tłumacz zrezygnował z cerkwi, jako elementu sytuującego narrację w określonej przestrzeni, nie mógł także wprowadzić odpowiednika leksemu „паперть” – oznaczającego cerkiewną kruchtę. Dodajmy, że ten fragment tekstu w oryginale budzi dodatkowe skojarzenia nawiązujące do wyrażenia „стоять на паперти”, używanego w odniesieniu do biedaków, proszących o jałmużnę przy wejściu do cerkwi. Takiego odwołania siłą rzeczy pozbawiony jest tekst tłumaczenia.

Innym zabiegiem przybliżającym obce realia rodzimej kulturze jest konsekwentne przytaczanie swojsko brzmiących imion w miejsce rdzennie rosyjskich. „Марья Николаевна” staje się „Marią”, a krytyk „Александр Алексеевич” – krytykiem o inicjałach „NN”. Należy przy tym zaznaczyć, iż zabieg polonizowania imion w przekładach literatury rosyjskiej jest powszechną praktyką stosowaną przez polskich tłumaczy.

Główny środek stylistyczny charakterystyki bohaterki noweli stanowi opis. Wygląd zewnętrzny podkreślają części garderoby, nie występują natomiast elementy opisu, takie jak rysy twarzy czy figura. Zaś charakter kobiety demonicznej podkreśla sposób, w jaki zwraca się do innych osób, oraz jej zachowanie w typowych sytuacjach życia codziennego. Taka koncepcja opisu bohaterki wyrażona jest poprzez dużą frekwencję leksyki związanej z wyglądem zewnętrznym (np. *надевать, носить* itd.) oraz zaimków (*она, ее*), co obrazuje zestawienie 4.

Zestawienie 4

W oryginale	W przekładzie
Демоническая женщина отличается от женщины обыкновенной прежде всего манерой одеваться.	Kobieta demoniczna różni się od kobiety zwykłej przede wszystkim ubiorem.
Она носит черный бархатный подрясник, цепочку на лбу, браслет на ноге, кольцо с дыркой „для цианистого калия, который ей непременно пришлют в следующий вторник”, стилет за воротником, четки на локте и портрет Оскара Уайльда на левой подвязке.	Nosi czarną aksamitną suknię, łańcuszek na czole, bransoletkę na nodze, pierścionek ze skrytką („dla cyjanku potasu, który jej obiecano przynieść w przyszły wtorek”), sztylecik za kołnierzykiem, paciorki na łokciu i portret Oskara Wilde’a na lewej podwiązce.
Носит она также и обыкновенные предметы дамского туалета, только не на том месте, где им быть полагается.	Nosi także zwykłe części toalety kobiecej, lecz nie tam, gdzie je nosić należy.

Kobietę demoniczną utożsamić można z tym, co nosi: strojami, detalami biżuterii i dodatków (*браслет, воротник, кольцо, подрясник, пояс, серьга, шарф, цепочка, часы, четки* itd.). Strój podkreśla stan emocjonalny bohaterki, co ilustrują następujące przykłady w zestawieniu 5.

Zestawienie 5

W oryginale	W przekładzie
Кавалеру, провожающему ее с бала и ведущему томную беседу об эстетической эротике с точки зрения эротического эстета, она вдруг говорит, <b>вздрагивая всеми перьями на шляпе</b> : – Едем в церковь, дорогой мой, едем в церковь, скорее, скорее, скорее.	Młodzieńcowi, który odprowadza ją z balu i rozprawia namiętnie o erotyce estetycznej z punktu widzenia erotycznego estety, potrafi powiedzieć, <b>zadrżawszy nagle</b> : – Mój drogi! Chodźmy do kościoła, do kościoła, prędej, prędej, prędej!
Она знает, что она проклята, что спасенья нет, и покорно склоняет голову, уткнув нос в <b>меховой шарф</b> .	Wie, że jest przeklęta, że niema (sic!) zbawienia – i chyli pokornie głowę utkwiwszy nos w <b>boa</b> .

Redukcję w przekładzie nazewnictwa elementów ubioru, którą widzimy w pierwszym przykładzie, należy uznać za zabieg niekorzystny w kontekście tematyczno-ideowego aspektu utworu. Inaczej niż w drugim przypadku, w którym tłumacz nie decyduje się na wariant „długi szal z futra”, będący dosłownym ekwiwalentem dla oryginalnego opisu garderoby „меховой шарф”. Proponuje „boa”, budzący skojarzenia z szalem z piór strusich, który w naszej ocenie lepiej obrazuje kontrast stylistyczny, wzmagając tym samym efekt ironiczny oraz komizm sytuacyjny.

Pierwszy z przedstawionych powyżej przykładów wskazuje na jeszcze jeden aspekt, a mianowicie intertekstualności w przekładzie. We fragmencie „вздрагивая всеми перьями на шляпе” możemy doszukiwać się aluzji do wierszy Aleksandra Błoka *Nieznanjoma i W restauracji*, np. „I wiele wieków wierzeniami / Kapelusz o żałobnych piórach...” (tłum. Włodzimierz Słobodnik), której nie uwzględnia wariant przekładu.

Przedstawiony materiał pozwala zatem wysnuć tezę, iż twórczość Teffi stanowi ciekawy materiał badawczy do rozważań w kontekście problemów współczesnego przekładu literackiego, które wymagają pogłębionej analizy zwłaszcza z uwzględnieniem aspektu komunikacyjnej teorii tekstu. Zaistnienie *Kobiety demonicznej* na gruncie translatorskim należałoby utożsamić przede wszystkim z pojęciem stylistycznej adekwatności. Dokonana przez nas próba zestawienia obu tekstów nie określa w sposób jednoznaczny sposobu translokacji poszczególnych elementów tekstu w przekładzie. Ten niewielki, kilkustronicowy utwór jak w soczewce skupia różnorodne problemy, z którymi musi zmierzyć się tłumacz tekstów humorystycznych

początku ubiegłego stulecia. Przedstawiony materiał świadczy o złożoności procesu przekładu związków frazeologicznych, o istocie elementów przekazu artystycznego, takich jak: warunek wewnętrznej spójności oraz koherencji względem tekstu źródłowego, kompetencje literackie polskiego odbiorcy, stylistyka, względy kulturowe, strategia wobec odbiorcy czy kontekst historycznoliteracki.

### Bibliografia

- Antologia dawnej noweli rosyjskiej*. 1978. Red. Śliwowski R. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Głuszowski Piotr. 2016. *Obraz bolszewików w wspomnieniach Tëffi* [Образ большевиков в воспоминаниях Тэффи]. W: *Pisarki rosyjskiej zagranicą – w literaturze, kulturze, korespondencji*. Red. Kozak B., NDiaye I.A. Olsztyn: Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej: 307–317.
- NDiaye Iwona Anna. 2012. *Pod maską Tali... Emigracyjna twórczość Nadzieży Tëffi*. W: *Powrót do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji*. Red. Nefagina G. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku: 71–81.
- Nitraur Èlizabet. 1989. „*Žizn' smeetsà i plačet...*”. *O sud'be i tvorčestve Tëffi*. W: *Tëffi, Nostal'già. Rasskazy. Vospominanià*. Leningrad: Hudožestvennaà literatura: 10–11 [Нитраур Элизабет. 1989. „Жизнь смеется и плачет...”. *O судьбе и творчестве Тэффи*. В: Тэффи, *Ностальгия. Рассказы. Воспоминания*. Ленинград: Художественная литература: 10–11].
- Odoevceva Irina. 1989. *Na beregah Seny*. Moskva: Hudožestvennaà literatura [Одоевцева Ирина. 1989. *На берегах Сены*. Москва: Художественная литература].
- Tëffi. 1913. *Vosem' miniatür*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo M.G. Kornfel'd [Тэффи. 1913. *Восемь миниатюр*. Санкт-Петербург: Издательство М.Г. Корнфельд].
- Tëffi [Buczynska Nadieżda]. 1922. *Kobieta demoniczna*. Tłum. Tuwim J. Seria „Książki Ciekawe”, t. 12. Warszawa: Druk. Z. Sakierskiego.
- Tëffi [Buczynska Nadieżda Aleksandrowna]. 1927. *Dym bez ognia (Opowiadania)*. Tłum. Tuwim J. (przeł. anonim.). Seria „Biblioteka Humoru Towarzystwa Wydawniczego”, t. 4. Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza.
- Tëffi. 1922. *Kobieta demoniczna*. Tłum. Tuwim J. Seria „Książki Ciekawe”. Warszawa: Druk. Z. Sakierskiego.
- Tëffi [Buczynska Nadieżda]. 1937. *Damski brydż. Szczęśliwa miłość (dwa skecze)*. Tłum. Rodzyrkowski J. Seria „Biblioteka Teatralna”, nr 13. Lwów: Książnica Polska „Leopolia”.
- Tëffi [Buczynska Nadieżda]. 1937. *Najlepsza przyjaciółka. Zaawansował (dwa skecze)*. Tłum. Rodzyrkowski J. Seria „Biblioteka Teatralna”, nr 14. Lwów: Książnica Polska „Leopolia”.
- Tëffi [Buczynska Nadieżda]. 1938. *Plusquamperfectum (skecz). Walc z przeżyciami (monolog)*. Tłum. Rodzyrkowski J. Seria „Biblioteka Teatralna”, nr 15. Lwów: Książnica Polska „Leopolia”.
- Tëffi. 2010. *Demoničeskaà ženšina*, V: Tëffi, *Tekst. Sost., vstup. st. Kalužnaà L.S.* Moskva: Izdatel'skij dom Zvonnica-MG: 56–59 [Тэффи. 2010. *Демоническая женщина*, В: Тэффи, *Текст. Сост., vstup. st. Калужная Л.С.* Москва: Издательский дом Звонница-МГ: 56–59].
- Trubilova Elena. 1990. *V poiskah strany Nigde*. V: Tëffi N.A. *Rasskazy*. Sost. Trubilova E. Moskva: Molodaà gvardià [Трубилова Елена. 1990. *В поисках страны Нигде*. В: Тэффи Н.А. *Рассказы*. Сост. Трубилова Е. Москва: Молодая гвардия].
- Woźniak Anna. 2010. *Zenska ja letopis Zinaidy Gippius i Nadieždy Tëffi. Dwie formy mimesis. „Studia Rossica” XX*, t. 2: *Memuarystyka rosyjska i jej konteksty kulturowe*. Warszawa: Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego: 55–67.
- Ziomek Jerzy. 1975. *Kto mówi?* „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” nr 6(24): 54–55.



## Summary

### *Demonic Woman* Teffi (1872–1952), translated by Julian Tuwim

This article deals with the specifics of the language and the translational difficulties of Teffi (Nadezhda Lochwicka), one of the most recognized figures of pre-revolutionary Russia, poet, columnist and author of humorous stories.

The author verifies the thesis essence on the material the novel's title from the collection *Demonic woman* and her Polish variant in the translation of Julian Tuwim. Evaluating the choice validity of translator equivalents from the standpoint of the author's individual style, the ideological-theatrical and the stylistic aspects were taken into account.

**Key words:** Teffi (Nadezhda Lochwicka), Julian Tuwim, demonic woman, literary translation, Russian emigration

Kontakt z Autorką:  
anna.ndiaye@uwm.edu.pl