Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Wydział Nauk Humanistycznych
Instytut Językoznawstwa

Ewelina Parafińska-Korybska
144762

Polsko-rosyjski projekt leksykograficzny: teatr, opera, muzyka. Od badań metaleksykograficznych do autorskiej koncepcji słownika

Rozprawa doktorska
napisana na seminarium językoznawczym
pod kierunkiem **dr hab. Marii Mocarz-Kleindienst, prof. KUL**

Lublin 2022

Wyrazy wdzięczności za pomoc w napisaniu tej pracy kieruję
w stronę dr hab. Marii Mocarz-Kleindienst, prof. KUL.
Dziękuję za wprowadzanie mnie w świat nauki, za troskę i ogromne zaangażowanie.
Cenne merytoryczne wskazówki, których Pani udzielała, uczyniły treść
tej rozprawy bogatszą, a okazywana serdeczność i życzliwość
– przyjemnością pracę nad nią.

SPIS TREŚCI

Wstęp 5

Rozdział I: Polsko-rosyjska leksykografia ogólna i specjalistyczna – stan badań 9

I.1. Leksykografia polsko-rosyjska – historia i stan obecny 9

I.2. Typologia słowników 22

I.3. Terminografia 29

I.4. Leksykografia przekładowa a dwujęzyczna 32

Rozdział II: Nowa leksykografia specjalistyczna – założenia metodologiczne 37

II.1. Sposoby poszukiwań i źródła pozyskiwania artykułów hasłowych 37

II.2. Zasady konstruowania artykułów hasłowych 57

Rozdział III: Charakterystyka jakościowa polskiego korpusu specjalistycznego z zakresu teatru, opery i muzyki 69

III.1. Teatr, opera i muzyka jako obiekt polsko-rosyjskiego opisu leksykograficznego 69

III.2. Charakterystyka semantyczna 78

III.3. Charakterystyka stylistyczna leksyki umieszczonej w słowniku 84

III.3.1. Terminy 85

III.3.2. Żargonizmy 90

III.4. Charakterystyka kategorialna: feminatywa w świecie teatru i opery 98

III.5. Charakterystyka leksyki zapożyczonej: włoskie określenia muzyczne 121

Rozdział IV: Opis poszukiwań i zasad doboru odpowiedników rosyjskich do siatki polskich haseł 124

IV.1. Ekwiwalencja i odpowiedniości leksykalne w ujęciu teoretycznym 124

IV.2. Opis źródeł poszukiwań i doboru odpowiedników rosyjskich 139

IV.3. Ekwiwalencja i typy odpowiedniości – zastosowanie praktyczne 156

IV.4. Sposoby ustalania par odpowiedników – studia kilku przypadków 181

IV.4.1. Nazwy głosów śpiewaczych 181

IV.4.2. Żargonizmy 193

IV.4.3. Feminatywa 196

IV.4.4. Włoskie określenia muzyczne 203

IV.5. Propozycje zmian i uzupełnień par odpowiedników polsko-rosyjskich skodyfikowanych we wcześniejszych pozycjach leksykograficznych 207

Informacje wprowadzające do Polsko-rosyjskiego słownika leksyki teatralnej, operowej i muzycznej 213
Polsko-rosyjski słownik leksyki teatralnej, operowej i muzycznej 215
Podsumowanie 267
Bibliografia 273
Spis tabel i ilustracji 297
Streszczenie 298
Summary 301

WSTĘP

Obecnie rynek wydawniczy oferuje nam wiele pozycji leksykograficznych. Bez trudu możemy skorzystać z różnego rodzaju słowników ogólnych, dwujęzycznych, specjalistycznych i in. Ofertę słowników wydanych w wersji tradycyjnej, papierowej poszerzają cieszące się dużą popularnością słowniki internetowe. Użytkownicy cenią je sobie za wygodę i szybkość korzystania w każdym miejscu i czasie. Czy można zatem powiedzieć, że powstawanie kolejnych słowników jest pozbawione sensu? Czy wszystkie dziedziny wiedzy zostały już w leksykografii opracowane? Czy w dobie powszechności Internetu i dostępu do informacji w niemal każdym miejscu na świecie poznanie znaczenia nieznanych słów wciąż może stanowić trudność?

Powstanie niniejszej rozprawy jest równoznaczne z trzykrotnym zaprzeczeniem na postawione pytania. Nadrzędny jej cel stanowi bowiem opracowanie koncepcji metodologicznej i stworzenie na tej podstawie korpusu polsko-rosyjskiego słownika specjalistycznego z zakresu teatru, opery i muzyki obejmującego m.in. takie zagadnienia, jak: nazwy elementów dzieła teatralnego i operowego, nazwy typów dzieł scenicznych, nazwy osób pracujących w teatrze, nazwy typów aktorów, nazwy elementów architektury teatralnej, nazwy elementów techniki teatralnej, nazwy dotyczące recepcji spektakli, nazwy instrumentów i ich grup, podstawowe pojęcia z zakresu teorii muzyki i harmonii, nazwy składów osobowych zespołów wykonawczych, nazwy głosów śpiewaczych, nazwy odnoszące się do śpiewu i higieny głosu, nazwy określające rodzaje teatrów, elementy żargonu teatralnego itd. Warto w tym miejscu wyjaśnić, dlaczego nie podjęto w niniejszym opracowaniu dziedziny, która zwykle łączy się tematycznie z wymienionymi w tytule pracy: mowa oczywiście o balecie. Jest to wszak jedna z odmian sztuk scenicznych. Rezygnacją z analizy leksyki baletowej kierowały dwie przesłanki. Po pierwsze – kierunek słownika. Balet jest sztuką, która ma bogatsze tradycje w Rosji niż w Polsce, w związku z tym większą zasadność upatrywalibyśmy w przygotowaniu słownika rosyjsko-polskiego tematycznie związanego z baletem. Po drugie słownictwo baletowe jest tak obszerne, że samo mogłoby stanowić przedmiot studium badawczego.

Słownik ma wypełnić lukę w dwujęzycznej leksykografii specjalistycznej w wymienionych dziedzinach, nie istnieje bowiem współczesny kompleksowy słownik, który obejmowałby swoim zasięgiem ten zakres tematyczny, co potwierdzono w pracy po przeanalizowaniu stanu leksykografii polsko-rosyjskiej ogólnej i specjalistycznej. Taki zbiór w założeniu ma być użyteczny dla określonej grupy specjalistów w celu ułatwienia im

komunikacji zawodowej w sytuacji braku podobnego opracowania na rynku wydawniczym. Sensowność przygotowania takiej pracy uzasadnia się również dostępnością i upowszechnieniem kultury w przestrzeni międzynarodowej i związaną z tym potrzebą tworzenia tekstów z nią tematycznie powiązanych: zarówno o charakterze informacyjnym, jak i użytkowym dla umożliwienia aktywnego w niej udziału. To z kolei implikuje konieczność zapewnienia sprawnej, wolnej od uchybień stylistyczno-leksykalnych komunikacji interlingwalnej. Istniejące pozycje leksykograficzne nie zawsze są w stanie sprostać tym zadaniom.

W tym miejscu należy wyjaśnić, że kierunek słownika – polsko-rosyjski – został podyktowany przede wszystkim względami praktycznymi. Postawiono pytanie: kto może być potencjalnym użytkownikiem takiego opracowania? Wydaje się, że najbardziej przydatne mogłoby ono być dla tłumaczy przekładających teksty z języka polskiego na rosyjski. Potencjalnie skorzystałyby z niego również osoby tworzące nowe teksty w języku rosyjskim. Słownik przeznaczony dla odbiorców polskojęzycznych w moim przekonaniu może mieć większą wartość, choć, bez wątpienia, idealną sytuacją byłoby stworzenie takiego opracowania w obu kierunkach.

Niniejsza praca ma zatem charakter leksykograficzny i opiera się na założeniach leksykografii specjalistycznej. Posiłkowano się jednak również narzędziami wypracowanymi przez inne obszary nauki – leksykografię ogólną, przekładoznawstwo, kulturoznawstwo i in. Cel pracy implikuje jej wyraźnie dwudzielną strukturę – słownik o charakterze *stricte* praktycznym i poprzedzającą go opisową część teoretyczną.

Opracowanie słownika o określonym zakresie tematycznym wymagało zrealizowania konkretnych zadań, które również uwarunkowały strukturę pracy w jej obecnym kształcie. Pierwszym z zadań było sprawdzenie stanu badań na leksykografią polsko-rosyjską i ustalenie, czy na rynku wydawniczym istnieją już podobne do opracowywanych pomoce. Kolejnym zadaniem było wypracowanie pewnych założeń metodologicznych dotyczących sposobu poszukiwania odpowiedników do siatki haseł, ich konstruowania, a także ustalania odpowiedników w języku rosyjskim. Założenia metodologiczne poczyniono w oparciu o przeanalizowaną literaturę przedmiotu, z której zaczerpnięto sposoby przystające do badanych dziedzin. Zakres tematyczny literatury ujętej w bibliografii jest bardzo szeroki, obejmuje bowiem zagadnienia leksykograficzne, przekładoznawcze, kulturoznawcze (dotyczące teatru, opery i muzyki), socjologiczne i in.

W celu opracowania siatki haseł zgromadzono literaturę tematyczną. Artykuły hasłowe pozyskano głównie z literatury specjalistycznej, przeanalizowano również obecność leksyki

teatralnej, operowej i muzycznej w już istniejących pozycjach leksykograficznych, włączając w to ogólne słowniki polsko-rosyjskie. Szczególnie warte podkreślenia wydają się w tym miejscu prace ściśle dotyczące leksyki teatralnej autorstwa: Anny Cegieły, Krystyny Nadurskiej, Elżbiety Frankowskiej, Rafała Kowalczyka i in. Dużą pomocą w pracy nad leksyką muzyczną okazały się dzieła Grzegorza Dąbkowskiego. Na gruncie rosyjskim warto w tym miejscu przywołać pracę *Театральные термины и понятия: Материалы к словарю*. Wszystkie trzy części tego źródła okazały się bogatym źródłem wiedzy o słownictwie teatralnym w Rosji. Na powstanie i obecny kształt niniejszej rozprawy wpłynęło bardzo wiele prac. Nie sposób przytoczyć tu wszystkich nazwisk i tytułów, będących źródłem cennej wiedzy i praktycznych wskazówek. Nie bez racji bowiem Ryszard Kapuściński powiedział: „Żeby napisać jedno własne zdanie, trzeba przeczytać tysiące cudzych". Z pewnością z tymi słowami może się identyfikować każda osoba zajmująca się nauką, w tym projektami leksykograficznymi.

Wiele poczynionych założeń zostanie bardziej szczegółowo wyartykułowanych w samej treści pracy we wprowadzeniach do poszczególnych rozdziałów lub podrozdziałów. W tym miejscu wydaje się jeszcze słuszne podkreślenie, że do pozyskiwania jednostek hasłowych wykorzystano dzieła powstałe oryginalnie w języku polskim lub rosyjskim, tj. nie brano pod uwagę przekładów. Uznano bowiem, że przekład, choćby wykonany najlepiej, może nosić ślady oddziaływania tekstu i języka oryginalnego. Aby uniknąć przenoszenia tego typu prawdopodobnych uchybień do słownika, zdecydowano o wykorzystywaniu literatury powstałej w językach oryginalnych.

Leksyka występująca w słowniku semantycznie odnosi się tylko do sfery teatru, opery oraz muzyki. Uwaga ta jest kluczowa w przypadku wyrazów wieloznacznych. Znaczenia wykraczające poza interesującą nas tematykę nie były przedmiotem badań i nie znalazły się w słowniku.

Niniejsza praca nie powstałaby bez pomocy wielu osób. Niejednokrotnie podkreślałam rolę konsultacji ze specjalistami, dzięki którym mogłam rozwiązać wiele napotkanych w badaniach problemów. Serdeczne podziękowania należą się Pani dr hab. Iwonie Sawulskiej, Pani Annie Barskiej, Pani Tatianie Iwaszkiewicz, Pani Elmirze Rostisławownie Kurylenko, pracownikom Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie. Ponadto chciałabym podziękować Pani prof. dr hab. Urszuli Paprockiej-Piotrowskiej za cenne wskazówki merytoryczne.

Praca oraz przeprowadzone badania stanowią próbę rzetelnego opracowania wybranej grupy leksyki w parze polsko-rosyjskiej, uzupełniając w ten sposób aktualny stan leksykografii ogólnej i specjalistycznej. Żywię nadzieję, że wkład włożony w powstanie tej pracy przyniesie

wymierne efekty w postaci usatysfakcjonowanych użytkowników oraz bezbłędnych tłumaczeń, a sama praca stanie się punktem wyjścia do kolejnych badań leksykograficznych.

ROZDZIAŁ I:
POLSKO-ROSYJSKA LEKSYKOGRAFIA OGÓLNA I SPECJALISTYCZNA – STAN BADAŃ

I.1. LEKSYKOGRAFIA POLSKO-ROSYJSKA – HISTORIA I STAN OBECNY

Na początku rozważań nakreślonych w tytule niniejszego rozdziału przytoczmy definicję leksykografii zaproponowaną przez Witolda Doroszewskiego: „Leksykografia jest rejestrowaniem i objaśnianiem wyrazów, pojęta zaś ogólniej jako praca nad badaniem historii wyrazów obejmuje także ich gromadzenie, a więc sporządzanie ich zbiorów, czyli słowników" (Doroszewski 1954: 5). Warto w tym miejscu przywołać także myśl Mirosława Bańki, który konstatuje, że leksykografia nie tyle jest nauką, działem językoznawstwa stosowanego, ile sztuką, rzemiosłem. Sztuka ta jest nieodłącznie związana z pracą naukową, ale nie można jej sprowadzać tylko do tego. Zdaniem badacza leksykografia jest równie bliska literaturze pięknej, co nauce – z uwagi na udział tradycji i konwencji (Bańko 2003: 128).

Obok leksykografii w literaturze przedmiotu często pojawia się także termin *leksykologia*. W rozumieniu Macieja Grochowskiego: „Leksykologia to dziedzina lingwistyki badająca relacje między jednostkami słownikowymi z punktu widzenia znaczenia tych jednostek i właściwości wynikających z różnych zakresów użycia jednostek" (Grochowski 1982: 19–20). W niniejszej pracy niejednokrotnie będziemy odwoływać się do tych dziedzin, gdyż naszym celem jest zarówno zgromadzenie i opracowanie materiału do dwujęzycznego korpusu leksykalnego, jak i selekcja zebranych jednostek pod kątem aspektu uzualnego, zbadania zakresów użycia itp.

W tym miejscu warto objaśnić jeszcze jedno pojęcie, a mianowicie metaleksykografii, które Piotr Żmigrodzki na potrzeby swojej pracy definiuje jako „wszelką refleksję nad leksykografią, zarówno rozumianą jako sztuka opracowywania słowników, jak i w sensie oferty słownikowej dostępnej na rynku" (Żmigrodzki 2008: 24). Badacz przytacza też, za Franzem Hausmannem, pięć głównych pól zainteresowania metaleksykografii. Są nimi:

– „teoria leksykograficzna,

– krytyka słowników,
– studia nad użytkowaniem słowników,
– badanie marketingu słowników,
– historia leksykografii" (Hausmann 1986, cyt. za: Żmigrodzki 2008: 23).

Jest to oczywiście skrótowe ujęcie metaleksykografii, dające jednak ogólny ogląd tego zagadnienia. W toku dalszych rozważań będziemy niejednokrotnie korzystać przynajmniej z części kierunków znajdujących się w polu zainteresowań tej dziedziny.

Rozwój leksykografii jest uzależniony od sytuacji politycznej i ekonomicznej, w której znajduje się dany rynek wydawniczy. Jest to widoczne już od XIX w., ale najpełniej wpływ rynku i finansów na leksykografię zauważa się w czasach współczesnych. Wśród czynników, które na nią oddziałują, Bańko wymienia także tradycję – leksykografia rozwija się bowiem stosunkowo wolno i w sposób ewolucyjny (Bańko 2003: 127).

Z kolei na rozwój leksykografii polsko-rosyjskiej z pewnością wpływa sąsiedztwo Polski i Rosji, historyczne uwarunkowania, relacje społeczne, gospodarcze, polityczne, kulturalne itp. między obu państwami i idąca za tym – potrzeba przekładu. Odpowiedzią na tę potrzebę są m.in. słowniki, wspomagające proces tłumaczenia.

W niniejszej części pracy omówione zostaną ważniejsze pozycje leksykograficzne w parze polsko-rosyjskiej. Ten kierunek językowy wyznaczony jest przez materiał badawczy gromadzony i zorientowany w ten sposób. To uwaga aktualna do całości niniejszej pracy.

Historia leksykografii polsko-rosyjskiej jest bardzo długa i ma bogatą tradycję. Kilka pierwszych tego typu publikacji wymienionych jest w Przedmowie do WSPR WP (*Wielkiego słownika polsko-rosyjskiego*, wyd. Wiedza Powszechna). Więcej informacji odnajdziemy jednak w publikacji Katarzyny Wojan *Język rosyjski w polskiej leksykografii przekładowej, Bibliografia słowników za lata 1795–2005* – to opracowanie metaleksykograficzne zawierające dane bibliograficzne słowników z lat 1795–2005, istotne dla zawartości niniejszego podrozdziału. Nie będziemy w tym miejscu wymieniać wszystkich słowników polsko-rosyjskich, ograniczymy się do podania kilku starszych tego typu opracowań, jak np.: *Słownik polsko-rosyjski* Kiriaka-Kondratowicza z 1775 r.; *Słownik polsko-rosyjski wedle układu Słownika Lindego i Akademii Petersburskiej*, St. Müllera (ze wznowieniami[1]) z 1828–1830 r.; *Nowy słownik polsko-rossyjski* Łubkowskiego z 1836 r.; *Słownik polsko-rosyjski i rosyjsko-*

[1] Nie zostaną w niniejszym zestawieniu podane wszystkie wznowienia tego i innego słownika, jeśli takowe wznowienia były. Autor wzmiankuje jedynie o obecności konkretnych pozycji.

polski (Podług Słownika polsko-niemieckiego J.K. Trojańskiego) D. Bartoszewicza z l. 1841–43; *Słownik kieszonkowy polsko-ruski, z dołączeniem wyrazów technicznych, używanych w korespondencji biurowej*, R.W. z 1866 r.; *Nowy kieszonkowy polsko-rosyjski i rosyjsko-polski słownik* Schmidta Johanna Adolfa Erdmanna z 1866 r.; *Podręczny polsko-ruski słownik z zastosowaniem do potrzeby urzędników* J. Szlezygiera z 1867 r.; *Nowy słownik polsko-rosyjski* J. Nowakowskiego z 1917 r.; *Nowy dokładny słownik polsko-rosyjski i rosyjsko-polski* J. Bohuszewicza z ok. 1920 r.; *Słownik rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*, cz. II: *Polsko-rosyjska* W. Jakubowskiego z 1947 r.; *Słownik polsko-rosyjski* pod red. N.I. Grekowa i M.F. Rozwadowskiej z 1949 r.; *Słownik polsko-rosyjski* pod red. M.F. Rozwadowskiej z 1958 r. (WSPR WP 2004: przedmowa, s. 8; Wojan 2006: 21–23, 26–27).

Omawiając aspekt historyczny, należy też wspomnieć o badaniach Włodzimierza Gruszczyńskiego, który sprawdził, jakie języki obce zestawiano z polskim w XVII- i XVIII-wiecznych słownikach. Języki słowiańskie wymienia na końcu całego zestawienia, stwierdzając, że słowniki w parze język polski – (jakiś) język słowiański należały do rzadkości, na co prawdopodobnie wpływał fakt, że komunikacja wśród Słowian była możliwa również bez takich pomocy, zważywszy na pokrewieństwo języków. W ramach tej rodziny językowej najpóźniej zdecydowano się na opracowanie słownika polsko-rosyjskiego, który wydano w 1775 r., o czym wspominaliśmy wyżej, przywołując badania Wojan. Dla porównania języki czeski, chorwacki i portugalski ujęto w *Thesaurusie* Megisera w 1603 r. (Gruszczyński 2011: 53, 67–69).

Współczesna leksykografia polsko-rosyjska również obejmuje liczne pozycje słownikowe i temu też zagadnieniu – w kontekście ich aktualności – przyjrzymy się nieco dokładniej. Nie ulega wątpliwości, że najbardziej popularne są słowniki ogólne, dwujęzyczne, spośród których warto wypmienić *Wielki słownik polsko-rosyjski* pod redakcją Jana Wawrzyńczyka (dalej: WSPR PWN), będący drugą częścią *Wielkiego słownika rosyjsko-polskiego*, wydanego w 2004 r. WSPR. Jak zapewniają autorzy we wstępie, słownik został opracowany zupełnie od podstaw, zawiera aktualną leksykę z rejestru neutralnego i potocznego, a także wybrane terminy naukowe z różnych dziedzin. Słownik wyróżnia się obecnością nazw własnych, w tym nazwisk znanych postaci, czego brakowało w poprzednich opracowaniach dwujęzycznych. Celem autorów słownika było osiągnięcie jego największej użyteczności z punktu widzenia odbiorcy, poprzez m.in. dopracowanie ustalonych ekwiwalentów, uwzględnienie czynników kulturowych, realiów czy rozbudowanie haseł o nowe, nienotowane wcześniej jednostki. Zauważenia wymaga też objętość hasłowa pozycji – 70 tys. haseł, jednak dzięki rozbudowanej ich siatce słownik zawiera ok 160 tys. polskich znaczeń, połączeń

wyrazowych, idiomów itp., w sumie zaś 520 tys. wyrazów polskich i rosyjskich (WSPR 2005: 5, 7).

Innym popularnym słownikiem, *notabene*, również z określeniem „wielki" w tytule, jest *Wielki słownik polsko-rosyjski* Dymitra Hessena i Ryszarda Stypuły[2] (dalej: WSPR WP). Po raz pierwszy został wydany w 1967 r., będąc wówczas najobszerniejszym słownikiem polsko-rosyjskim, kolejnych wznowień dokonano w latach: 1979, 1988, 1996, 1998 i 2004. Słownik zawiera około 80 tys. haseł, przykłady kontekstów, terminy, leksykę specjalistyczną z różnych dziedzin wiedzy, związki frazeologiczne. Autorzy zamieścili w nim słownictwo języka polskiego zarówno im współczesne, jak i starsze, notowane już w połowie XIX w. (WSPR WP 2004: 8).

Przymiotnikiem „wielki" opatrzony jest także *Wielki słownik polsko-rosyjski, rosyjsko-polski* pod redakcją Sergiusza Chwatowa i Mikołaja Timoszuka (dalej WSPRRP). Słownik ten ma być odpowiedzią na przemiany społeczne, polityczne, gospodarcze przełomu XX/XXI ww., a także rozwój różnych dziedzin nauki i środków masowego przekazu. Podkreśla się chęć zgromadzenia w nim aktualnej leksyki XXI w. Zawiera 300 tys. haseł w obu językach, został też opatrzony suplementem dotyczącym Unii Europejskiej i Rosji w obu wersjach językowych (WSPRRP 2008: 4).

Oprócz tych najbardziej znaczących słowników dostępnych jest też wiele mniejszych, za przykład niech posłuży *Słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski Kompakt plus* Chwatowa i Timoszuka3 Timoszuka zawierający 90 tys. haseł, w tym 120 tys. zwrotów i wyrażeń. Zgodnie z założeniami autorów, podobnie jak WSPRRP, jego cechą wyróżniającą ma być aktualność leksyki, gdyż do siatki haseł włączono słownictwo z początku XXI w. Znajdziemy więc w nim potocyzmy, żargonizmy, terminologię naukową, leksykę związaną z handlem, biznesem, religią itd. Pozycja zawiera też współczesne nazwy geograficzne. Słownik został również opatrzony informacjami realioznawczymi (SRPPR Kp 2002: V).

Wymieńmy także *Nowy słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski* pod red. J. Wawrzyńczyka, zawierający po 23 tys. haseł w każdej z części, notujący leksykę neutralną, potoczną, nieksiążkową, z naciskiem na jej aktualność. Uwzględniono leksykę handlową, bankową, techniczną, skupiono się na różnicach w języku polskim i rosyjskim, by pomóc

[2] Obecność i aktualność leksyki teatralnej i operowej w WSPR PWN i WSPR WP (oraz *Podręcznym idiomatykonie polsko-rosyjskim* pod red. Wojciecha Chlebdy) przeanalizowano w pracy: Parafińska-Korybska 2021: 181–193.

3 Pierwsze wydanie tego słownika pochodzi z 1967, kolejne uzupełnione i poprawione wydano w 1979 i 1988 r. (WSPR WP 2004: przedmowa, s. 8).

użytkownikowi uniknąć błędów interferencyjnych. Hasłami natomiast często są nie tylko pojedyncze wyrazy, ale też utarte wyrażenia i zwroty. Słownik opatrzono także podstawami gramatyki języka rosyjskiego (NSRPPR 2012: VII).

Uniwersalny słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski natomiast zawiera 70 tys. znaczeń, wyposażony jest również w dodatek, w którym omówiono m.in. zasady pisowni, niektóre zagadnienia gramatyczne, wybrane kolokacje, przysłowia, przegląd „fałszywych przyjaciół tłumacza" czy przydatne pytania i zwroty. Taki słownik ma być zatem nie tylko zbiorem leksyki i jej odpowiedników przekładowych, ale również pomocą w kwestiach merytorycznych.

Kolejnym przykładem może być *Słownik Plus polsko-rosyjski, rosyjsko-polski plus gramatyka* zawierający 60 tys. haseł i zwrotów, opatrzony obszernym dodatkiem gramatycznym.

To oczywiście zaledwie wybrane reprezentacje. Rynek wydawniczy tego typu niewielkich słowników czy też słowników kieszonkowych jest bardzo bogaty. Są one pomocne osobom uczącym się, mogą pełnić funkcję rozmówek, co może stanowić o ich wartości użytkowej. Zazwyczaj niewielkie rozmiary takich pozycji wpływają na wygodę użycia (choć z pewnością są one współcześnie wypierane przez słowniki internetowe, jak np. https://pl.glosbe.com czy https://pl.pons.com), jednak z punktu widzenia badań nad leksykografią nie stanowią znacznej wartości naukowej. Obiektem badań leksykograficznych stają się najczęściej duże słowniki, zawierające obszerny materiał leksykalny, który bywa poddawany analizie jakościowej i/lub ilościowej. Małe, kieszonkowe słowniki zasadniczo nie wnoszą niczego nowego do leksykografii, w szczególności specjalistycznej, zawierają podstawowe słowa i wyrażenia, choć można by oczywiście np. zbadać, czy materiał leksykograficzny w tego typu słownikach się pokrywa, jakich kryteriów użyto w procesie tworzenia siatki haseł itp. Z uwagi na ograniczoną objętość haseł eliminującą słownictwo specjalistyczne nie będą one obiektem naszej dalszej uwagi w niniejszej pracy.

Na rynku mamy także różnorodne słowniki specjalistyczne, prezentujące leksykę z jednej bądź kilku dziedzin. Wśród nich dosyć szeroką grupę stanowią słowniki o tematyce ekonomicznej, handlowej, biznesowej. Są to np.: *Dyplomacja i polityka. Rosyjsko-polski słownik przekładowy А–Д*; *Słownik polsko-rosyjski terminów ekonomicznych, handlowych i finansowych*; *Słownik polsko-rosyjski Biznes i gospodarka*; *Polsko-rosyjski słownik handlowy*; *Słownik eksportera polsko-rosyjski*; *Słownik biznesu rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*;

Podręczny polsko-rosyjski słownik biznesmena; *Słownik polsko-rosyjski, rosyjsko-polski dla biznesmenów*; *Słownik terminów ubezpieczeniowych polsko-rosyjski, rosyjsko-polski*[4].

Dostępne są także słowniki o tematyce prawnej, prawniczej i policyjnej, np.: *Słownik terminologii prawniczej polsko-rosyjski*; *Słownik prawniczy polsko-rosyjski*; *Polsko-rosyjski, rosyjsko-polski słownik interwencji policyjnych (z suplementem argot)*.

Liczną grupę stanowią słowniki dotyczące szeroko rozumianych nauk ścisłych, w tym nauk medycznych, technicznych, przyrodniczych i in.: *Słownik fizyczny polsko-rosyjski (dla słuchaczy kursów języka polskiego dla cudzoziemców)*; *Słownik medyczny polsko-rosyjski, rosyjsko-polski, z definicjami haseł*; *Podręczny słownik medyczny polsko-rosyjski i rosyjsko-polski*; *Słownik lekarski polsko-rosyjski*; *Słownik naukowo-techniczny polsko-rosyjski*; *Słownik psychologiczny polsko-rosyjski i rosyjsko-polski*; *Кратκий русско-польский и польско-русский технический словарь*; *Polsko-rosyjski słownik rolniczy*; *Słownik techniczny polsko-rosyjski, obejmujący: inżynierię, budownictwo, górnictwo, rzemiosło i nauki matematyczno-fizyczne*; *Słownik chemiczno-farmaceutyczny rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*; *Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski słownik przeróbki surowców mineralnych*; *Słownik agrofizyczny polsko-rosyjski i rosyjsko-polski*.

Oprócz tego można wyróżnić słowniki wielojęzyczne, tj. słowniki specjalistyczne zawierające pary przekładowe w więcej niż dwóch językach: *Словарь экономических терминов на 11 языках: английский, немецкий, французский, итальянский, испанский, нидерландский, шведский, польский, чешский, венгерский, русский*; *Praktyczny polsko-rosyjsko-ukraiński słownik ekonomiczno-handlowy*; *Słownik elektroniczny polsko-angielsko-rosyjski*; *Słownik restauracyjny polsko-angielsko-francusko-hiszpańsko-niemiecko-portugalsko-rosyjski*; *Słownik policyjno-prawniczy: polsko-angielsko-francusko-niemiecko-rosyjski*; *Słownik skrótów transportowych. Polsko-niemiecko-angielsko-francusko-hiszpańsko-włosko-rosyjsko-holenderski*, *Słownik morski polsko-angielsko-francusko-niemiecko-rosyjski*.

Słowniki specjalistyczne nie są jednak domeną wyłącznie czasów współczesnych, takie istniały już w XIX w., np.: *Словарь польско-русский, административный и судебный. Słowik polsko-ruski administracyjny i sądowy* (1847); *Słownik polsko-rosyjski administracyjno-sądowo-techniczny* (1873); *Słownik polsko-rosyjsko-francusko-niemiecki i*

[4] Dokładne dane bibliograficzne, tj. nazwiska redaktorów, rok wydania poszczególnych słowników itp. są zawarte w bibliografii. O słownikach tych – w odróżnieniu od wcześniej wymienianych wielkich słowników – tylko wzmiankujemy, nie odwołujemy się do ich treści w toku pracy, dlatego przywołujemy w tym miejscu jedynie ich tytuły.

rosyjsko-polski (z dodaniem wyrazów odnoszących się do mineralogii, chemii oraz ważniejszych rzemiosł kruszcowych), tudzież glossarz średniowiecznej łaciny górniczej w Polsce (1868); *Słowniczek techniczny kolejowy polsko-rosyjski i rosyjsko-polski* (1880); *Wojskowy słowniczek lotniczy polsko-francusko-niemiecko-rosyjski* (1922); *Słownik podręczny prawniczy polsko-rosyjski* (1832); *Słownik polsko-rosyjsko-niemiecki terminów garbarskich* (1895) (Wojan 2006: 62, 66, 81, 84, 95, 98).

Odrębną grupę stanowią słowniki rejestrujące pewne fakty językowe: *Wielki słownik frazeologiczny polsko-rosyjski, rosyjsko-polski*; *Polsko-rosyjski słownik tematyczny*; *Słownik przysłów i powiedzeń rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*; *Polsko-rosyjski słownik nazw własnych*; *Polsko-rosyjski słownik wyrazów obcych*; *Polsko-rosyjski słownik wyrazów i zwrotów trudnych*; *Krótki słownik polsko-rosyjski terminologii glottodydaktycznej (Materiały do ćwiczeń z dydaktyki języka rosyjskiego)*; wymieńmy tu jeszcze pozycję, niebędącą słownikiem w ścisłym tego słowa znaczeniu – *Przysłowia w sześciu językach*, tj. angielskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim i łacińskim, dla których wyjściowym (i szóstym) językiem jest polski.

Leksyka zróżnicowana tematycznie znajduje się także w słownikach tematycznych. Dla przykładu przywołajmy *Polsko-rosyjski słownik tematyczny* Wioletty Grzybowskiej, który przeznaczony jest w szczególności dla osób uczących się, studiujących, nauczycieli, tłumaczy i tych, którzy chcą pogłębić swoją wiedzę w zakresie języka rosyjskiego. Publikacja ta obejmuje takie grupy leksyki, jak: przyroda i ziemia, świat zwierząt, człowiek, zdrowie i służba zdrowia, mieszkanie i skupiska ludzkie, kulinaria, nauka i praca, finanse, sklepy, odpoczynek, kultura i sztuka, sport, transport, kolory, liczby i cyfry, czas i kalendarz, zwroty grzecznościowe, wulgaryzmy. Każdy z tych 18 rozdziałów dzieli się jeszcze na mniejsze segmenty o węższym zakresie. W optyce tej pracy istotna jest część zatytułowana Kultura i sztuka, w której ujęto następujące zagadnienia: kultura, sztuka; okresy, kierunki, twórcy; literatura, terminy literackie, twórcy; kompozycja, środki stylistyczne; teatr, estrada; budowa teatru; malarstwo, grafika, rzeźba; materiał, narzędzia, techniki; twórcy; muzeum, eksponaty, ludzie; kino, kinematografia; film; muzyka, utwory muzyczne; instrumenty muzyczne; przedstawienia teatralne, muzyczne, baletowe; ludzie teatru, muzyki, filmu; mass media; prasa, ludzie; radio, telewizja. Istotne jest, by zauważyć obecność podrozdziałów poświęconych interesującym nas zagadnieniom, tj. teatrowi i pośrednio też muzyce. Opera *sensu stricto* nie została wyodrębniona. Cenne w tym słowniku są przykłady użycia, które, oprócz haseł pojęciowych, autorka umieściła w podrozdziałach – mogą być one pomocne przy konstruowaniu wypowiedzi w obcym języku. Pojęcia są jednak dość podstawowe, większość z

nich odnajdziemy w większym dwujęzycznym słowniku, z tą jednak różnicą, że zebranie materiału tematycznego w całość z pewnością może pomóc uczącym się języka.

Dostępny online jest z kolei *Polsko-rosyjski, rosyjsko-polski słownik tematyczny* Andrzeja Wijasa. To publikacja dwuczęściowa, część pierwsza jest polsko-rosyjska, druga – w kierunku odwrotnym, ale zawierająca te same obszary tematyczne. Zakres tematyczny tego słownika obejmuje pięć grup. Są nimi: I. Leksyka specjalistyczna (algebra, armia, woda, geometria, górnictwo i geologia, gramatyka, gry, komputery, medycyna, zaimki, okoliczniki miejsca i strony świata, prawo, święta, budownictwo, ekonomia), II. Odgłosy zwierząt, III. Przysłowia i powiedzenia, IV. Frazeologizmy i idiomy, V. Skróty. Widzimy zatem, że w tym słowniku nie poświęcono uwagi interesującej nas tematyce.

Przy okazji omawiania słowników specjalistycznych nie sposób nie wspomnieć także o *Podręcznym idiomatykonie* – szczególnej odmianie słownika. We wstępie do *Zeszytu 1.* czytamy, iż jest to dwujęzyczny słownik jednostek wyrazowych o charakterze użytkowym. Owe jednostki wyrazowe, nazywane całostkami, w innych dostępnych słownikach dwujęzycznych są rejestrowane wybiórczo bądź w ogóle nieobecne. Twórcy *Podręcznego idiomatykonu* przyjęli kilka założeń, mianowicie jest on selektywnym słownikiem tematycznym, w którym wyboru tematów dokonano na podstawie doświadczenia jego twórców, jest też słownikiem frazeologicznym, przekładowym, komentowanym – hasła tego wymagające są opatrzone komentarzami autorskimi. *Idiomatykon* to także słownik dydaktyczny, a więc zawiera on uproszczone opisy haseł zmierzające do optymalizacji tych opisów. Jest też słownikiem w kontynuacji – autorzy pragną kontynuować to dzieło w kolejnych seriach (Chlebda 2006: 7–10). W zeszycie 10 czytamy jednak, że jest to ostatnie opracowanie z tej serii (Chlebda 2019: 9). W serii *Podręczny idiomatykon* ukazały się kolejno:

- *Zeszyt 1.* – zawierający takie główne grupy tematyczne, jak: artykuły spożywcze; komputer i jego użytkowanie; kosmetyki; miary i zbiory; nazwy własne, antroponimy; nazwy własne, toponimy; organizacje, instytucje, urzędy, funkcje; polityka w dzisiejszych mediach; peryfrazy, przydomki geograficzne; skrzydlate słowa; telefon i jego użytkowanie; tytuły, dzieła literackie.
- *Zeszyt 2.* – w którym znalazły się: dokumenty; emotywy; komparatywy, wyrażenia porównawcze; kosmologizmy; miary i zbiory, ludzie i zwierzęta; napisy miejskie; nazwy osobowe, ludzie filmu i teatru; peryfrazy, przydomki osobowe; polityka w mediach; potrawy; skrótowce; skrzydlate słowa; tytuły, muzyka sceniczna.
- *Zeszyt 3.* – opracowano w nim następujące zagadnienia: dom, mieszkanie, porządki; historyzmy, od starożytności do roku 1945; komparatywy, porównania właściwe;

medycyna; mieszkańcy masowej wyobraźni; napisy miejskie; nazwy własne, antroponimy, ludzie estrady; przysłowia; rekreacja, wspinaczka skałkowa i sportowa; scena rockowa; sport, dyscypliny, konkurencje, zawody, związki i federacje; tytuły, dzieła filmowe do roku 1945.

- *Zeszyt 4.* – zawierający takie działy, jak: adresatywy i inne formy grzeczności na co dzień; ekonomia na co dzień; historyzmy, od roku 1945 do współczesności; kocha, lubi, szanuje, uczucia na co dzień; moda na co dzień; nazwy własne, antroponimy, laureaci Nagrody Nobla; prawo na co dzień; rozmowy nasze codzienne; samochód w życiu codziennym; scena rockowa; sport, lekka atletyka; tytuły, dzieła filmowe z lat 1945–1989.
- *Zeszyt 5.* – w którym skupiono się na takich zagadnieniach, jak: europeizmy frazeologiczne; europejski dialog wiar i postaw; europejska eponimia frazeologiczna; europejskie rasy psów; galopem przez Europę: geografia i turystyka europejska; magiczne miejsca Europy; prognoza dla Europy, meteorologia; sport, w stronę Euro 2012; tytuły, malarstwo europejskie; Unia Europejska – Europa bez granic.
- *Zeszyt 6.* – znajdziemy w nim następujące treści: dzieje pogranicza; geografię pogranicza; zabytki pogranicza; zwiedzamy muzea i skanseny; oprowadzamy wycieczkę; orientujemy się w terenie; architekturę krajobrazu; nazwy własne, antroponimy, podróżnicy, odkrywcy, zdobywcy szczytów i głębin; reklamę w turystyce i rekreacji; ekonomikę turystyki.
- *Zeszyt 7.* – poświęcono go takim zagadnieniom, jak: mówimy po rosyjsku; mówimy o języku; mówimy o literaturze; mówimy o kulturze i komunikacji; przekładamy teksty, korzystamy ze słowników; uczymy się języka obcego; piszemy pracę magisterską; nazwy własne, antroponimy, ludzie nauki; tytuły, 100 książek, które wstrząsnęły światem.
- *Zeszyt 8.* – ta część z kolei zawiera następujące treści: człowiek od narodzin do śmierci; wygląd człowieka; świat emocji i przeżyć człowieka; człowiek wobec innych ludzi; człowiek pracuje, człowiek bawi się; człowiek i organizacje; człowiek czyni dobro, człowiek czyni zło; nazwy własne, antroponimy, ikony dobra, ikony zła; człowiek w świecie rzeczy; człowiek a zwierzęta.
- *Zeszyt 9.* – poświęcono zagadnieniom, które kolejno są następujące: komputer, jego krewni, powinowaci i praca nimi; komputerowy interfejs, napisy w Internecie; komputerowy interfejs użytkownika; bezpieczeństwo w Sieci; usługi internetowe; społeczności internetowe i komunikowanie się w Internecie; tożsamości cyfrowe;

nazwy własne, antroponimy, ludzie Internetu i nowych technologii; nowe gatunki internetowe; zwrot cyfrowy w nauce i kulturze.

– *Zeszyt 10.* – obejmuje następujące tematy: etykieta językowa; apteka, apteczka, pierwsza pomoc; polityka w dzisiejszych mediach; terroryzm, kryzysy, zagrożenia; świat roślinny i zwierzęcy; nazwy własne, antroponimy, ludzie feminizmu; scena rockowa, nieoficjalne nazwy własne; tytuły, przydomki muzyczne; tytuły, dzieła filmowe z lat 1990–2010.

Wymienienie zawartości kolejnych zeszytów *Idiomatykonu* pozwala zaobserwować zakres tematyczny zaproponowanych haseł, ponieważ każdy rozdział stanowi swojego rodzaju słownik specjalistyczny, poświęcony wybranej grupie leksykalnej, w tym terminologii. Ogniskując uwagę na zagadnieniu najbardziej nas interesującym, tj. leksyce związanej z teatrem, operą i muzyką, należy stwierdzić, że w *Podręcznym idiomatykonie* znajdziemy jedynie hasła odnoszące do ludzi filmu i teatru, ludzi estrady, sceny rockowej.

Na rynku dostępny jest także *Polsko-rosyjski słownik par przekładowych* pod redakcją Chlebdy. Jest to obszerny tom zbiorczy, który zawiera słownictwo z różnych obszarów tematycznych. Z zakresu interesującej nas leksyki możemy znaleźć w nim jedynie tytuły: dzieł literackich, muzycznych dzieł scenicznych, dzieł malarstwa europejskiego, kina światowego od roku 1945 do 1989. W części wstępnej znajdziemy też *Uzupełnienia siatki hasłowej*, zawierające 1800 par przekładowych, które nie znalazły się w *Podręcznym idiomatykonie,* z. 1–5 (Chlebda 2014: 69–79). W *Uzupełnieniu* tym pojawiają się takie muzyczne jednostki leksykalne, jak: *G-dur, ais-moll, Ces-dur, d-moll* itp.

Powyższe zestawienie nie wyczerpuje oczywiście wszystkich opracowań w sferze leksykografii polsko-rosyjskiej, jednak można sądzić, że daje pewien ogląd tego rodzaju materiału słownikowego, jego obszerności i zakresu.

Prześledzone zostały różne typy słowników polsko-rosyjskich obejmujące bardzo różne zakresy tematyczne: od słowników ogólnych po wysoce specjalistyczne ograniczone do wąskich dziedzin. Nasze rozważania powinny natomiast zmierzać do leksykografii odnoszącej się do teatru, opery i ściśle związanej z nimi (zwłaszcza z operą) muzyki. Jeśli chodzi o tę tematykę, to nasza wiedza ogranicza się do jednej tylko pozycji (nie licząc wspomnianych wcześniej słowników tematycznych), którą jest *Siedmiojęzyczny słownik terminów muzycznych: włosko-francusko-angielsko-niemiecko-rosyjsko-czesko-polski* Dąbkowskiego. Zauważyć należy, że pozycja ta odnosi się jedynie do muzyki, nie obejmuje już sztuk scenicznych. Tę też pozycję wymienia Wojan w swoim opracowaniu. Oprócz pozycji Dąbkowskiego badaczka wymienia *Słowniczek* muzyczny, według [Adolfa] Harrasa oprac. M.

Komarnickiej z 1887 r. Wśród słowników encyklopedycznych (tj. nie dwujęzycznych) podaje także *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku* K. Osińskiej z 1997 r. (Wojan 2006: 92).

Przeanalizowano także *Bibliografię słowników specjalistycznych 1990–2017* sporządzoną przez zespół badaczy pod kierownictwem Marka Łukasika. W pozycji tej dokonano wyliczenia słowników specjalistycznych wydanych w Polsce w latach wymienionych w tytule, głównie w oparciu o katalog Biblioteki Narodowej. Słowniki pogrupowano wg chronologii oraz wg dziedzin. Wśród licznie wymienionych obszarów badawczych mamy także muzykę i teatr. W dziedzinie muzyki wymieniono 17 tytułów (z czego większość stanowią kolejne wydania *Słowniczka oznaczeń i skrótów muzycznych* Danuty Gwizdalanki), a jedyną pracą, w której odnajdziemy interesujące nas języki – polski i rosyjski, jest wspomniany już wcześniej *Siedmiojęzyczny słownik terminów muzycznych: włosko-francusko-angielsko-niemiecko-rosyjsko-czesko-polski* Dąbkowskiego. W dziedzinie teatru wymieniono pięć słowników, z których dwa są tłumaczeniami, żaden zaś nie został opracowany w kierunku polsko-rosyjskim ani odwrotnym (Łukasik i in. 2018: 13, 175, 216–217).

Prześledzono również wyniki badań Martyny Klejnowskiej-Borowskiej, która analizowała specjalistyczne słowniki polsko-rosyjskie i rosyjsko-polskie wydane w latach 1990–2012 w oparciu o model analizy terminograficznej Łukasika. W polu zainteresowań badaczki znalazły się zagadnienia z obszaru mikro- i makrostruktury słowników, z naszego punktu widzenia istotna jest jednak zawartość tematyczna tych publikacji. Wśród dziedzin, które obejmowały wydane słowniki, znalazły się: biznes, ekonomia, fizyka, gastronomia, gospodarka, handel, handel zagraniczny, historia, lingwistyka, medycyna, mineralogia, policja, polityka, prawo, prawo celne, prawo podatkowe, psychologia, religioznawstwo, spedycja, sport, turystyka, ubezpieczenia (Klejnowska-Borowska 2014: 93). Widzimy więc, że interesująca nas tematyka nie znalazła się w tych latach w polu zainteresowań leksykografów. Jak zauważa sama badaczka: „Na rynku wydawniczym przeważają słowniki z następujących dziedzin: biznes, sport, prawo, handel, ekonomia" (Klejnowska-Borowska 2014: 97). Są to wyniki zbieżne z wcześniej przedstawionymi przez nas wnioskami.

Istnieją jednak także jednojęzyczne prace słownikowe poświęcone interesującym nas obszarom. Należy wymienić w tym miejscu pracę Cegieły: *Polski słownik terminologii i gwary teatralnej*. Został on wydany w 1992 r. i nie jest pracą przekładową ani dwujęzyczną, tj. dotyczy tylko języka polskiego, a jego rolą jest, jak stwierdza we wstępie autorka: „dokumentacja faktów językowych: narodzin polskich nazw teatralnych, ciągłości ich funkcjonowania, zmian znaczenia lub zabarwienia stylistycznego, starzenia się i umierania wyrazów" (Cegieła 1992a: 5). Autorka uwzględniła terminy, leksykę ogólną oraz gwarę teatralną należącą do takich

dziedzin, jak: nomenklatura sztuki dramatu, sztuki teatru dramatycznego, nazwy architektury i techniki teatru oraz z zakresu nauki o teatrze. W mniejszym stopniu zaś włączyła terminologię dotyczącą teatru muzycznego i baletu. Analizowany słownik jest pierwszym tomem obejmującym leksykę do 1831 r., kolejne dwa miały dotyczyć przedziałów 1831–1914 i 1914–1990 (Cegieła 1992a: 6–7), jednak, na ile udało się ustalić, pozycje te jak dotąd się nie ukazały. Hasła słownikowe opatrzone są definicją oraz potwierdzonym przykładem użycia (fragmentem z konkretnego utworu itp.), niekiedy zawierają także odsyłacze. Wprawdzie materiał leksykalny *Polskiego słownika…* dotyczy czasów odległych, słownictwo w nim zawarte zdążyło się już zdezaktualizować, jednak warto wspomnieć o istnieniu takiej pracy, która stanowi próbę zebrania i usystematyzowania pokaźnej liczby jednostek. Cegieła jest także autorką *Słowniczka gwary teatralnej* (1980), będącego zeszytem próbnym przed planowanym, jak czytamy we wstępie, wydaniem polskiego słownika teatralnego. *Słowniczek gwary teatralnej* stanowi prezentację wycinka leksyki, która miała się znaleźć w docelowym słowniku. Zawarto w nim 500 haseł, każde opatrzone jest definicją i kwalifikatorami. Autorka w słowie wstępnym daje krótką charakterystykę zgromadzonej leksyki, by przytoczyć choćby następujące stwierdzenia: „Gwara teatralna jest codziennym, potocznym językiem ludzi teatru: aktorów, reżyserów, pracowników technicznych, studentów PWST (…). Nazw gwarowych jest około pięciuset. Prawie wszystkie mają charakter bardzo obrazowy i ekspresywny, są dowcipne i wartościujące, nierzadko ironiczne” (Cegieła 1980: 3). Należy jednak dodać, że *Słowniczek…* w dużej mierze rejestruje słownictwo historyczne, dziś nieaktualne, co jednak nie umniejsza wartości pracy – w aspekcie diachronicznym.

Przy okazji omawiania pozycji poświęconych leksyce teatralnej wskazane jest nadmienić fakt dość oczywisty, że i współcześnie ta grupa słownictwa bywa opracowywana w jednojęzycznych pracach, by wymienić choćby:

- *Encyklopedię Teatru Polskiego* Bożeny Frankowskiej (2003). Jest to praca, która, jak zapewnia w *Słowie do Czytelników* autorka, „jest pierwszym zarysem dziejów polskiego teatru w układzie hasłowym” (Frankowska 2003: 5). Zawiera leksykę odnoszącą się do szerokiego przedziału czasowego – od średniowiecza do współczesności, która obejmuje: teorię teatru, obrzędowość i obyczajowość teatralną, teatr dawny, jego tradycje itd. Oprócz tego są w niej umieszczone liczne hasła biograficzne.
- *Słownik Teatru Polskiego* Jana Kłossowicza (2002) – również w układzie hasłowym. Obejmuje historię, twórców polskiego teatru dramatycznego, główne terminy teatralne, gatunki, krytykę, szkolnictwo i wiele innych aspektów.

– *Słownik Teatru* Dariusza Kosińskiego (2006) – jest to co prawda praca popularnonaukowa, ale warto również przywołaniem jednej reprezentacji zaakcentować obecność takich publikacji na rynku wydawniczym. Słownik ten zasługuje na uwagę ze względu na przejrzysty, hasłowy układ. Hasła pogrupowano w trzech częściach: „Pojęcia i instytucje", „Osoby" oraz „Dzieła" – których tytuły sugerują, co w danym fragmencie odnajdziemy.

Cegieła w swojej pracy *Polskie słownictwo teatralne 1765–1965* wymienia także inne pozycje leksykograficzne, poświęcone leksyce teatralnej lub takie, w których się o tej grupie słownictwa wzmiankuje. Są nimi: *Słownik języka polskiego* pod red. Witolda Doroszewskiego – praca ta zawiera nieliczne jednostki odnoszące się do leksyki teatralnej, część istniejących definicji wymaga poprawienia; *Słownik terminów literackich* – opracowany przez Michała Głowińskiego, Teresę Kostkiewiczówną, Aleksandrę Okopień-Sławińską, Janusza Sławińskiego. Słownik zawiera ok. 250 nazw teatralnych, tj. odnoszących się do teatru jako sztuki i instytucji oraz dotyczących estetyki; *Dykcjonarzyk teatralny* L. Dmuszewskiego i A. Żółkowskiego (Cegieła 1992b: 13–17). Wykaz ten można uzupełnić o tytuły przywołane przez Kowalczyka w pracy *Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim*: *Mały słownik teatru polskiego* (1944–1964), który opracowali M. Kakiet, S. Marczak-Oborski, Z. Raszewski, J. Siekiera, J. Sokołowski, A. Wysiński; *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie* M. Semil, W. Wysińskiej; *Szkolny słownik teatralny* T. Miłkowskiego; *Leksykon teatralny* B. Osterloff, M. Raszewskiej, K. Sielickiego; *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku* K. Osińskiej; *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych* T. Nyczka; *Słownik. Teatr i dramat* E. Olinkiewicz; *Słownik wiedzy o teatrze* D. Kosińskiego, A. Wypych-Gawrońskiej, A. Stafiej, A. Marszałek, M. Sugiery, J. Leśnierowskiej (Kowalczyk 2005: 19–21).

Widzimy zatem, że prac poświęconych leksyce teatralnej w języku polskim jest niemało (przy czym należy zauważyć, że eksponowany jest w nich teatr *sensu stricto*, bez uwypuklenia opery), tym wyraźniej jednak rysuje się ubogość polsko-rosyjskiej leksykografii w tym zakresie. Obok szerokiego wachlarza słowników z wielu różnych dziedzin, sztuki muzyczne i teatralne były i są nadal traktowane marginalnie. Tymczasem w dobie zwrotu kulturowego, coraz szerszego zainteresowania kulturą, ale też łatwiejszego do niej dostępu nie tylko na gruncie polskim, ale i w obszarze międzynarodowym, potrzeba uzupełnienia leksykografii polsko-rosyjskiej o jednostki z tych właśnie obszarów wydaje się konieczna.

I.2. TYPOLOGIA SŁOWNIKÓW

Powyżej omówiono i zaprezentowano kilkadziesiąt tytułów słowników, obejmujących różny zakres leksyki zarówno pod względem tematycznym, jak i objętościowym. Przytoczono liczne nazwy identyfikujące zawartość słowników często już na podstawie samego ich tytułu. Takie wyszczególnienie skłania ku pochyleniu się nad kwestią typologii słowników na podstawie kilku kryteriów.

Słowniki ze względu na zakres ilościowy systemów leksykalnych materiału leksykalnego dzielą się na jedno-, dwu- i wielojęzyczne. Ze względu zaś na rodzaj materiału leksykalnego, tworzącego siatkę haseł, Siergiej Władimirowicz Tiuleniew wyróżnia za Lwem Władimirowiczem Szczerbą słowniki poradnikowe («справочные») – słowniki typu pasywnego oraz słowniki dydaktyczne («учебные») – typu aktywnego. Słowniki pierwszego typu mogą być pomocne np. osobom czytającym literaturę w języku obcym, zawierają one bowiem zwięzłą informację o znaczeniach słów. W odróżnieniu od nich słowniki dydaktyczne są przeznaczone do aktywnego opanowania języka obcego, poprzez zawarte w nich informacje o kolokacjach, idiomach oraz regułach gramatycznych. Hasło w takim słowniku jest zazwyczaj bardziej obszerne od hasła w słowniku poradnikowym, jednak objętość tego drugiego jest z reguły większa. W obu typach słowników hasła ułożone są zazwyczaj w porządku alfabetycznym (Тюленев 2004: 287). Podział ten jest ściśle związany z wybranymi kryteriami klasyfikacji słowników, które wymienia Żmigrodzki, mianowicie: ze względu na adresata oraz okoliczności wykorzystania słownika. W myśl pierwszej kategorii słowniki dzielimy na te przeznaczone dla rodowitych użytkowników języka albo dla osób uczących się (pedagogiczne), z kolei drugie kryterium dzieli słowniki na pasywne i aktywne. Rolą słowników pasywnych jest pomoc w odbiorze tekstu, zaś aktywne mają ułatwić tworzenie tekstu. Badacz stwierdza, że: „Ze stanowiska metaleksykograficznego jest bowiem istotne, czy – przykładowo – słownik angielsko-polski jest przeznaczony dla odbiorcy polsko- czy angielskojęzycznego. W tym pierwszym wypadku jest on (powinien być) kształtowany jako pasywny, w drugim – jako aktywny” (Żmigrodzki 2008: 87). Zauważmy podobieństwo tej koncepcji z przywoływanym wyżej podziałem Szczerby.

Żmigrodzki dodaje też, że w leksykografii światowej, zwłaszcza anglojęzycznej, niezwykle istotnym kryterium w procesie tworzenia słownika jest określenie adresata, a podział na słowniki przeznaczone dla rodowitych użytkowników języka i osób uczących się jest widoczny na światowych rynkach wydawniczych (Żmigrodzki 2008: 85–87).

Słowniki jednojęzyczne z kolei referują pojęcia. Zarówno informacja objaśniająca, jak i objaśniana są wyrażone w tym samym języku, dzięki czemu użytkownik może zgłębić językową logikę danych pojęć. Takimi słownikami chętnie posługują się doświadczeni tłumacze, początkujący wolą słowniki dwujęzyczne, co nie zawsze jest dobrym rozwiązaniem. Mowa tu nie tylko o ogólnych słownikach objaśniających, ale też specjalistycznych słownikach jednojęzycznych, których zaletą jest obecność definicji (Тюленев 2004: 288–289). O takim typie słowników wspomina też Sergiusz Czerni, mówiąc, iż słowniki jednojęzyczne często są nazywane leksykonami. Cechują się z reguły alfabetycznym układem haseł, a w przypadku słowników do celów dydaktyki spotykany jest pożądany wówczas systematyczny układ pojęć (Czerni 1977: 22).

Słowniki dwujęzyczne objaśniają najczęściej podstawowe znaczenia jednostek z jednego języka na drugi, podając jeden lub kilka odpowiedników[5], a hasła ułożone są w nich zwykle w porządku alfabetycznym. Jeśli chodzi o słowniki specjalistyczne, to dostępne są zarówno słowniki dwujęzyczne, które zawierają leksykę z danej dziedziny, jak i słowniki dwujęzyczne objaśniające (Тюленев 2004: 288–290). Warunkowa, tj. niewystępująca w przypadku każdej pary haseł odpowiedniość semantyczna implikuje stosowanie różnego rodzaju kwalifikatorów. Dodatkowe objaśnienia są pożądane w sytuacji, kiedy hasło wyjściowe ma więcej znaczeń lub w przypadku braku dla niego odpowiednika w języku docelowym (Czerni 1977: 22).

Tiuleniew wymienia także tezaurusy, czyli taki typ pozycji leksykograficznej, w której hasła nie zawsze są objaśnione, ale opatrzone spisem synonimów i antonimów. Mogą występować jako jedno- i dwujęzyczne i są pomocne w pracy tłumacza (Тюленев 2004: 291–292).

W dalszym toku naszych rozważań zwrócimy uwagę na inny aspekt słownikarstwa, a mianowicie leksykografię specjalistyczną.

Słowniki specjalistyczne są przeznaczone dla osób dysponujących różnym poziomem wiedzy w danej dziedzinie, tj. nie tylko dla specjalistów. Wyróżnia je nagromadzenie dużej ilości informacji, poddanych selekcji i opracowanych wg kryteriów przyjętych dla danego słownika. Takie działania ułatwiają użytkownikowi poruszanie się w natłoku komunikatów obecnym w różnych źródłach, z którymi się spotyka i umożliwiają korzystanie z wiarygodnych źródeł. Słowniki specjalistyczne ze swej natury, w opinii Czerniego, są też pozycjami

[5] Jest to objaśnienie, które łączy w sobie cechy słownika dwujęzycznego i przekładowego – szczegółowo o różnicach między nimi w dalszej części pracy.

obiektywnymi, w których informacje cechuje autorytarność, a konstrukcja całego opracowania winna być zwarta i przejrzysta[6]. Dąży się bowiem do skompresowania maksimum treści w minimum objętości tak, by jednocześnie owa treść została umieszczona w słowniku w sposób niesprawiający trudności w poszukiwaniach (Czerni 1977: 9–11).

Niektórzy badacze proponują podejście do słownika terminologicznego jako tekstu. Wśród nich jest m.in. Łukasik, który dowodzi tego, komentując kolejno elementy składowe przytoczonej przez niego definicji tekstu, zaczerpniętej z *Małego słownika terminów teorii tekstu* (Wyrwas, Sujkowska-Sobisz 2005: 175–176). Argumentuje on, że słownik terminologiczny jest tekstem, ponieważ: jest wytworem językowym, jednostką ponadzdaniową, wypowiedzią na jeden temat, kierowaną do odbiorcy przez konkretnego nadawcę (autora słownika), zamkniętą całością, stanowi znaczącą całość, potencjalnie może mieć nieograniczoną długość, choć jednocześnie stanowi całość skończoną, posiada też określoną strukturę. Autor szczegółowo rozwinął każdą z tych cech, my przywołujemy je jedynie hasłowo, aby zaznaczyć już na wstępie, że słownik terminologiczny można traktować w różny sposób (Łukasik 2014: 69–74). Wszystkie te cechy skłoniły Łukasika do sformułowania następującego stwierdzenia: „podobnie jak każdy tekst, słownik terminologiczny jest tworem wewnętrznie spójnym, charakteryzującym się jednością semantyczną (treściową) i formalną, objawiającą się w postaci sieci nawiązań" (Łukasik 2014: 74). Przesłanki te, tj. spójność, jedność semantyczna i formalna powinny przyświecać nam podczas tworzenia korpusu w interesującym nas obszarze dziedzinowym.

Słowniki specjalistyczne również są grupą niejednorodną. W ogólnym zarysie można je podzielić na:

- słowniki normatywne – poprzez porządkowanie leksyki z danego obszaru ustalają jej poprawność w oparciu o normy terminologiczne ustalone przez powołane do tego organy (Pieńkos 2003: 302);
- słowniki rejestracyjne, których zadaniem jest, jak podaje Jerzy Pieńkos, „opracowanie dla celów informacyjnych słownictwa funkcjonującego w danym zakresie (np. przekładu, dydaktyki, popularyzacji wiedzy)" (Pieńkos 2003: 302).

Dodać należy, że większość słowników należy do drugiej z wymienionych grup, ponieważ rejestrują one aktualną terminologię będącą w użyciu. Słowniki naukowe natomiast

[6] Jest to opinia Czerniego. Zwartość i przejrzystość struktury można jednak traktować z pewną dozą ostrożności jako zawsze aktualne wymagania dla słownika specjalistycznego – rozsądzić o tym można jedynie na podstawie dziedziny, której pozycja dotyczy, a także założeń i celu słownika.

nie tylko porządkują aktualną terminologię, ale również podają precyzyjne definicje w oparciu o zdanie autorytetów w danej dziedzinie czy instytucji naukowych (Pieńkos 2003: 302).

Klasyfikację słowników terminologicznych proponuje także Łukasik, wykorzystując w tym celu różne kryteria:

- kryterium orientacji tematycznej: ogólnonaukowe, interdyscyplinarne i branżowe słowniki terminologiczne;
- kryterium objętości: słowniki wielkie, średnie, małe, podstawowe – ogólnonaukowe; pełne, niepełne – interdyscyplinarne; wyczerpujące, cząstkowe – branżowe słowniki terminologiczne;
- kryterium techniki opracowania: glosariusze, słowniki terminologiczne;
- kryterium sposobu semantyzacji jednostek wejściowych: słowniki objaśniające, tezaurusy;
- kryterium poziomu analizy językowej: słowniki derywacyjne, etymologiczne i kombinatoryczne;
- kryterium charakteru jednostki wejściowej: słowniki terminoelementów, terminów, terminów teoretycznych, nazw nomenklaturowych i frazeologiczne słowniki terminologiczne;
- kryterium obecności ekwiwalentów obcojęzycznych: słowniki jednojęzyczne, dwujęzyczne, wielojęzyczne (słowniki dwujęzyczne w zależności od zakresu i objętości dzielą się na szerokotematyczne, branżowe i wąskotematyczne);
- kryterium rodzaju korpusu tekstów: słowniki terminologii odrębnych szkół, neologizmów terminologicznych, zapożyczeń i historyczne słowniki terminologiczne;
- kryterium przeznaczenia słownika: specjalne, dydaktyczne, przekładowe, ogólne objaśniające;
- kryterium nośnika zawartości dzieła: tradycyjne, elektroniczne (tzw. translatory), komputerowe, internetowe (Łukasik 2007: 11; por. Lukszyn, Zmarzer 2001: 146).

Nie jest to jednak klasyfikacja sztywna i ograniczająca. Słowniki dostępne na rynku są opracowywane w bardzo różny sposób, za każdym ze sposobów przemawiają inne względy. Niektóre pozycje są opatrzone ilustracjami, licznymi podhasłami, hasła mogą być uzupełniane o źródła. Tego typu uzupełnienia treści głównej bądź zaprezentowanie takiej treści nie w formie litego tekstu, ale np. podhaseł, ilustracji, schematów może być zasadne dla niektórych dziedzin. Same hasła najczęściej bywają ułożone w porządku alfabetycznym, za czym przemawiają względy praktyczne, choć można też spotkać układ rzeczowy, tematyczny, co ułatwia odnalezienie i opanowanie leksyki z danego zakresu (Pieńkos 2003: 302–304).

Istnieje też odrębna grupa słowników specjalistycznych, tj. równoległych, ich koncepcję wysunął Eugen Wüster. Pod jego kierownictwem, przy udziale Europejskiej Komisji Gospodarczej ONZ, powstał wielojęzyczny słownik zawierający terminologię związaną z obrabiarkami skrawającymi (*The Machine Tools. An Interlingual Dictionary of Basic Concepts*). Struktura tego konkretnego słownika obejmuje dwie główne części, z których pierwsza liczy 1401 pozycji opatrzonych definicjami w języku angielskim i francuskim. Pozycje te uszeregowano w porządku rzeczowym. Część druga natomiast zawiera alfabetycznie ułożone skorowidze zarówno terminów angielskich, jak i francuskich. Słowniki równoległe mogłyby znaleźć zastosowanie w przekładzie, nie należą jednak do często spotykanych. Możliwe, że rozpowszechnią się, kiedy terminologia w różnych krajach osiągnie poziom dostatecznego uporządkowania i normalizacji (Pieńkos 2003: 304).

Czerni podaje także inne typy słowników, które dla pełniejszego oglądu zagadnienia leksykografii specjalistycznej przytoczymy wraz z ich opisem. Są nimi:

- Słowniki naukowe – dotyczą zwykle wąskiej dziedziny wiedzy, którą porządkują i uaktualniają, są wydane przez instytucje o wysokim statusie i starannie opracowane.
- Słowniki czytelniczo-tłumaczeniowe – najbardziej popularne, zwykle dwujęzyczne, dotyczą często szerokiego zakresu leksyki z danej dziedziny oraz dziedzin jej pokrewnych.
- Słowniki popularyzacyjne – najczęściej jednojęzyczne, bazują zwykle na materiale zgromadzonym w większych słownikach, aktualizują leksykę w jakiejś wąskiej dziedzinie.
- Słowniki dydaktyczne – powinny być zgodne z programem nauczania, jeśli ich adresatami są uczniowie, zaleca się, by były wówczas wydane z dbałością o definicje, odsyłacze, ilustracje, a więc te elementy, które ułatwiają przyswajanie nowych treści (Czerni 1977: 20–21).

Aby dopełnić typologię słowników, przytoczmy jeszcze trzy słowniki, które znajdują swoje miejsce w procesie nauczania, oprócz słowników dwujęzycznych czy podręczników do nauki języka, a są nimi, jak podaje Marceli Szafrański:

- słownik frekwencyjny – opracowana statystycznie na podstawie korpusu tekstowego lista rankingowa policzonych słów bieżących (z danego tekstu);
- minimum leksykalne – lista leksemów przygotowana na podstawie słownika frekwencyjnego, zestawiona w oparciu o kryteria empiryczne i racjonalne, uwzględniająca leksykę używaną w danym obszarze komunikacyjnym. Minimum leksykalne powinno zostać opracowane ze zwróceniem uwagi na jego przeznaczenie,

język zawodowy lub język grupy społecznej, język potoczny, słowa znaczące i strukturalne;

- słownik dydaktyczny – słownik oparty na dwóch poprzednich typach, tj. słowniku frekwencyjnym i minimum leksykalnym; stanowi listę słów występujących w podręcznikach i tych, które należy przyswoić, by móc się komunikować. Lista taka powinna opierać się o kryteria częstości ich użycia, potrzebę użycia oraz uwzględniać założenia programowe co do ich występowania w podręcznikach (Szafrański 1992: 79–80).

Także Roman Hajczuk wymienia źródła reprezentujące dziś leksykografię naukowo-techniczną. Są nimi np. indeksy tematyczne, załączane do monografii i innych wydań, spisy, jedno- i wielojęzyczne słowniki terminologiczne, glosariusze, tezaursy (Hajczuk 2008: 158–159).

Szczegółową klasyfikację słowników proponuje wielu innych badaczy, m.in. Grochowski (Grochowski 1982: 34–37). Jednak, aby nie mnożyć kolejnych teorii, które nie są głównym obiektem naszych rozważań, nie będziemy już przytaczać tej ani innych propozycji klasyfikacyjnych, licznie występujących w literaturze. Skupimy się natomiast na szerszym omówieniu konkretnych wymienianych już wybranych typów słowników, w celu uzupełnienia opisu bądź przeprowadzenia analizy porównawczej.

Jerzy Lukszyn np. odróżnia słownik terminologiczny od leksykonu specjalistycznego. Pierwszy z nich jest zbiorem wiedzy zawodowej i cechuje go zamknięta struktura, z kolei leksykon to opracowanie otwarte, podlegające zmianom. W swojej pracy badacz wymienia też serię terminograficzną, tj. zbiór słowników terminologicznych, stanowiących łącznie pewną całość. Wydaje się jednak, że nie jest to pojęcie, które mogłoby wzbudzać wątpliwości co do znaczenia, czy wywoływać problemy w odkryciu funkcji takiej serii, czego nie można z taką samą pewnością powiedzieć np. o leksykonie specjalistycznym i słowniku terminologicznym (Lukszyn 2004: 57–59).

Słowniki mogą być normatywne bądź też rejestracyjne. W przypadku słowników specjalistycznych charakter normatywny, czyli porządkujący i ustalający leksykę w danej dziedzinie mogą mieć jedynie normy terminologiczne, w większości przypadków słowniki te mają profil rejestracyjno-krytyczny (Czerni 1977: 19–20). Normy terminologiczne wydają wydawnictwa normalizacyjne, normy te są dokumentami o charakterze techniczno-prawnym, a ich zadaniem jest prezentowanie terminów i ich określeń w odniesieniu do wąskich dziedzin (Czerni 1977: 26).

Nasze rozważania dopełni przykład słownika, którego typ nie pojawił się jeszcze w toku naszych rozważań, tj. słownik asocjacyjny. Jego zadaniem jest rejestracja skojarzeń, prezentacja świadomości językowej pewnej grupy społecznej. Spośród takich opracowań można wymienić *Polski słownik asocjacyjny*. Autorzy zapewniają, że słownik „zawiera materiał językowy pomagający dotrzeć do kulturowo utrwalonego systemu znaczeń, który odzwierciedla struktury mentalne funkcjonujące w świadomości językowej Polaków" (Gawarkiewicz, Pietrzyk, Rodziewicz 2008: 7). Może on być przydatny w analizie językowego obrazu świata, badaniach z zakresu psycholingwistyki, etnolingwistyki, socjolingwistyki, semantyki, frazeologii, kulturologicznych itd.[7] (Gawarkiewicz, Pietrzyk, Rodziewicz 2008: 7–11).

Fakt obecności licznych słowników specjalistycznych oraz nieustannego wydawania nowych świadczy o potrzebie ich istnienia i opracowywania, a mnogość przytoczonych klasyfikacji i ujęć tematu dowodzi jedynie skali zjawiska, jakim jest leksykografia specjalistyczna.

Czerni wymienia cele słowników specjalistycznych, które, jako podsumowanie tej części pracy, decydujemy się przytoczyć:

- „rejestracja, ujednolicenie i upowszechnienie aktualnej terminologii;
- wprowadzanie nowych terminów;
- ułatwienie czytania i tłumaczenia tekstów o charakterze informacyjnym" (Czerni 1977: 9).

W innym miejscu wskazuje na ich wielopłaszczyznową rolę:

- „informowanie niespecjalistów o umownym znaczeniu terminów specjalistycznych (…);
- wyjaśnianie znaczenia terminów obcojęzycznych za pomocą odpowiedników we własnym języku;
- ujednolicanie oraz ciągłe ulepszanie i uzupełnianie własnej terminologii" (Czerni 1977: 12).

[7] Słownik zawiera dwie części: słownik asocjacyjny oraz odwrotny. W drugiej części, w której hasła budowane są wg wzoru: „od reakcji do bodźca", tj. od reakcji językowej na dane słowo-bodziec do tego bodźca, interesujące nas dziedziny (teatr, operę i muzykę) opisano w następujący sposób: „teatr – życie 3", „opera – głos 11", „muzyka – głos 6; dobro, krzyczeć, wieczór 1; 4+9". Liczby przy hasłach wyrażają dane ilościowe danych skojarzeń w badaniu (Gawarkiewicz, Pietrzyk, Rodziewicz 2008: 7–11, 154, 168, 205).

Widać zatem, jak istotną rolę odgrywają słowniki specjalistyczne, implikuje to oczywiście konieczność coraz doskonalszego ich opracowywania.

Czerni podkreśla też specyfikę leksykografii zarówno naukowej, jak i technicznej, która składa się na charakterystykę tego typu publikacji. Specyfika ta powinna być uwzględniania przez wydawców. Leksykografię naukową i techniczną cechuje bowiem duża dynamika, z czym wiąże się potrzeba częstego wznawiania słowników z uwzględnieniem poprawek i aktualizacji. Ponadto ten dział leksykografii jest bardzo zróżnicowany, różne są też metody redakcyjne takich wydań. Od strony wydawniczej leksykografia naukowa jest tworzona podczas prac zbiorowych, które nadzoruje wydawnictwo posiadające prawa autorskie, udział autorski mają redaktorzy-leksykografowie. Czerni zauważa pewne braki w szeroko pojętej pracy nad leksykografią i postuluje optymalizację prac, formułując wnioski preskryptywne[8]. Zdaniem badacza powinien być kładziony nacisk na współpracę międzynarodową, koordynację pracy wydawniczej z metodami wypracowanymi w ośrodkach zagranicznych oraz harmonizowanie treści wszystkich wydawanych przez wydawnictwo treści (Czerni 1977: 33). Fakt ten badacz zanotował jeszcze pod koniec lat 80. XX w., ale nie będzie chyba nadużyciem stwierdzenie, iż są to postulaty nadal aktualne, a ich realizacja wymaga dużego nakładu pracy naukowców, leksykografów, wydawców i wszystkich osób oraz instytucji zaangażowanych w powstawanie kolejnych dzieł leksykograficznych.

I.3. TERMINOGRAFIA

Punktem wyjścia do pracy nad tworzeniem słowników specjalistycznych powinno być zgłębienie terminografii oraz analizy terminograficznej, co szczegółowo analizuje Łukasik.

Terminografia rozwinęła się wskutek przemian XX w. w obszarze nauki i techniki, kiedy to prężnie zaczęły się kształtować różne dziedziny, a wraz z nimi specjalistyczna leksyka. Wówczas też powstawały na coraz większą skalę słowniki terminologiczne. Ich twórcy rzadko korzystali z osiągnięć leksykografii terminologicznej, co niekorzystnie wpłynęło na jakość słowników (Łukasik 2007: 8). Badacz proponuje następującą definicję terminografii, inaczej leksykografii terminologicznej: „dyscyplina naukowa zajmująca się teorią i praktyką

[8] Z uwagi na ciągłość myśli wnioski normatywne zostały przytoczone w tym miejscu, mimo że niniejszy rozdział ma zasadniczo charakter deskryptywny.

sporządzania słowników terminologicznych (ST), lub szerzej, dzieł terminograficznych" (Łukasik 2007: 7). Dalej precyzuje, że pod pojęciem dzieł terminograficznych rozumie m.in. glosariusze, słowniki nowego typu, pamięci tłumaczeniowe itd. (Łukasik 2007: 7). Terminografia z jednej strony może być ujmowana jako część leksykografii, z drugiej zaś jako samodzielna nauka o interdyscyplinarnym profilu. Drugie podejście uzasadniane jest obiektem badań, którym są dzieła terminograficzne, ale też tym, że terminografia funkcjonuje na styku różnych dziedzin (Łukasik 2007: 7). Definicję terminografii proponuje również Stefan Kaufman: terminografia – „działalność polegająca na sporządzaniu dwu- lub wielojęzycznych terminologicznych słowników przekładowych" (Kaufman 2002: 161). Terminografia ma również za zadanie ustalić zasady klasyfikacji słowników terminologicznych, doboru haseł oraz wypracować metody związane z pracą nad takim słownikiem i pozyskiwaniem do niego leksyki (Pieńkos 2003: 299–300).

Kaufman wymienia trzy typy bądź też etapy działalności terminografii. Są nimi:

- terminografia opisowa (in. deskryptywna) – bada słowniki terminologiczne w zderzeniu z innymi słownikami, poddaje analizie dzieła terminograficzne oraz pracuje nad ich typologią. Działania te umożliwiają podjęcie kolejnego etapu działalności terminografii.
- terminografia parametryczna – jej zadaniem jest m.in. opracowanie zasad w zakresie reprezentacji leksyki specjalistycznej w słownikach, definiowania pojęć, metod dotyczących gromadzenia, przetwarzania itp. danych terminograficznych.
- terminografia stosowana – jej rola sprowadza się do pracy na leksykonie terminologicznym, która polega na: „ustaleniu roboczych parametrów dla konkretnego zbioru terminów, odzwierciedlających jego charakter, a rzutujących na makro- i mikrostrukturę konstruowanego ST" (Łukasik 2007: 8). Etap ten nazywany jest także konstruowaniem terminograficznym, jego produktem powinno być dzieło terminograficzne o strukturze spełniającej kryteria teoretyczne oraz odpowiadające zapotrzebowaniu użytkowników (Łukasik 2007: 8).

Terminografia wg Wandy Zmarzer dzieli się z kolei na kilka odmian: terminografię ogólną, specjalistyczną, dydaktyczną. Słowniki terminologiczne natomiast można podzielić na:

- ogólne słowniki terminologii naukowej i słowniki politechniczne – bazują one na leksyce specjalistycznej, a ich objętość wynosi kilkaset tysięcy jednostek – terminów;
- słowniki interdyscyplinarne – ich podłożem jest część terminologii związana z konkretną dyscypliną i ukazana w relacjach interdyscyplinarnych. Objętość takich słowników sięga kilkudziesięciu tysięcy terminów;

– słowniki przedmiotowe – mają swoje źródło w wąskim przedziale leksykonu terminologicznego, w związku z czym ich objętość jest mniejsza niż w poprzednich dwóch typach i sięga klilkuset–kilku tysięcy jednostek (Zmarzer 2004: 67–70).

Łukasik prezentuje także narzędzia analizy terminograficznej, będącej narzędziem wyodrębnianym w ramach terminografii opisowej, w którym zwraca się uwagę na potrzeby użytkowników dzieł leksykograficznych, możliwości wydawców i sytuację rynkową oraz oczywiście uwzględnia się postulaty wykształcone w ramach teoretycznej i opisowej bazy terminografii. Tworzenie jakościowego dzieła terminograficznego powinno mieć w planach pracy uwzględnienie analizy terminograficznej. Bazuje ona na kilku elementach, m.in. zasobie już istniejących dzieł, ich typologii, analizie niedoskonałości, oczekiwaniach użytkowników, badaniach rynku itp. Analiza terminograficzna może być ogólna – kiedy analizie poddane zostają wszystkie dzieła terminograficzne z danego okresu, lub też szczegółowa – jej przedmiotem są poszczególne słowniki terminologiczne (Łukasik 2007: 8–9, 16).

Analiza ogólna przewiduje takie składowe, jak: zbadanie stanu terminografii w Polsce, wykształcenie typologii słowników już wydanych, zbadanie założeń terminografii teoretycznej (i stopnia ich realizacji), zdefiniowanie potrzeb użytkowników oraz możliwości wydawców, a także zbadanie rynku wydawniczego. Natomiast szczegółowa analiza terminograficzna sprowadza się do zestawienia parametrów badanego słownika z parametrami typowymi dla danego rodzaju słownika i bazuje na trzech płaszczyznach. Na poziomie bibliograficznym chodzi o ustalenie i odnalezienie danych niezbędnych do identyfikacji słownika (bądź stworzenia rekordu w bazie danych), np. informacji o autorze, redaktorze, ilustratorze, wydawcy, numerze ISBN/ISSN, tytule, podtytule, ich tłumaczeniach itp. Płaszczyzna makrostruktury, która stanowi o ogólnej koncepcji słownika, przewiduje analizę objętości słownika, jego zakresu tematycznego, stopnia zgodności z systemami innych języków, stosunku do onimów oraz stosunku terminologii do normy, obecność dodatkowych elementów, takich jak schematy, ilustracje itp., obecność bibliografii, indeksów i in. Trzecią płaszczyzną jest natomiast płaszczyzna mikrostruktury, w której polu zainteresowania leżą parametry odnoszące się do sposobu organizacji jednostki w haśle, a głównymi takimi parametrami są następujące: rejestracyjne (np. numer hasła, jego źródło), formalne (ortografia, morfologia, fonetyka itp.), etymologiczne, leksykalne, interpretacyjne (definicja dostosowana do pojęcia), asocjacyjne (dotyczące właściwego użycia jednostki bądź jej prawidłowej identyfikacji, pragmatyczne (poprawna klasyfikacja hasła), ilustracyjne, graficzne (Łukasik 2007: 16–23).

Są to najważniejsze, syntetycznie ujęte informacje dotyczące terminografii. Wybrane założenia tej dziedziny wykorzystano na potrzeby analizy istniejących pozycji

leksykograficznych, będziemy z nich również korzystać, tworząc autorski słownik – zasadniczy cel naszej pracy.

I.4. LEKSYKOGRAFIA PRZEKŁADOWA A DWUJĘZYCZNA

Określenia „słownik dwujęzyczny" i „słownik przekładowy" pojawiały się w niniejszej pracy już niejednokrotnie. Występowały zarówno przy okazji prezentowania dzieł leksykografii polsko-rosyjskiej, a także później, podczas omawiania typologii słowników. Można odnieść wrażenie, że w codziennym dyskursie są to określenia używane zamiennie, jak synonimy, w każdym bowiem z tych słowników po lewej stronie mamy leksemy w jednym języku, wyjściowym, a po prawej – w drugim, docelowym. Badacze jednak konstatują, iż słowniki przekładowe (zwane dalej SP) są innymi produktami leksykograficznymi niż słowniki dwujęzyczne (określane zamiennie skrótem SD), o czym wspomina np. Roman Lewicki, powołując się jednocześnie na Dorotę Urbanek:

Słownik przekładowy nie jest tym samym co słownik dwujęzyczny, choć słownik przekładowy może być dwujęzyczny, ale jego przeznaczenie jest sprecyzowane i zorientowane na przekład. Translat, co istotne, nie musi być równą wartością pod względem struktury jednostki, części mowy, które ją tworzą itp., gdyż tekst przekładu poddawany jest różnego rodzaju transformacjom tłumaczeniowym. Rezultat tego typu przekształceń może stać się translatem w słowniku przekładowym, odzwierciedla on bowiem naturalny stan rzeczy obecny w realnym tekście. Taki translat może być wyrażeniem. W słowniku dwujęzycznym natomiast częściej widzimy relacje statyczne, najczęściej pomiędzy wyrazami (Urbanek 1994: 239, cyt. za: Lewicki 2011: 159–160). Lewicki stwierdza dalej, że translaty są częściej w większym stopniu równoważne niż równoznaczne właśnie dlatego, iż nie są tworzone w sztuczny sposób. Aby słownik przekładowy miał realną wartość praktyczną, nie należy stronić od umieszczania w nim translatów zaczerpniętych z tekstów przekładu i nie próbować tworzyć ekwiwalentów na siłę, a umieszczanie ekwiwalentów nierównoważnych dobrze jest opatrzyć stosownym komentarzem. Korpusy językowe są cennym źródłem tekstów, w których można szukać jednostek naturalnych dla danego języka w konkretnej sytuacji. Lewicki podkreśla jednak, że do jednostek wyekscerpowanych z tekstów przekładu należy odnosić się z pewną dozą krytycyzmu i nie traktować ich jako niepodważalnie poprawnych. Wymienia też rolę kontekstu sytuacyjnego i aspektu stylistycznego (Lewicki 2011: 160–161).

Do stanowiska Lewickiego przychyla się także Chlebda, w którego opinii słownik przekładowy podaje odpowiednik znaczeniowy w drugim języku, ale oprócz tego jest pomocą w celach przekładowych – pomaga stworzyć tekst w języku, na który tłumaczymy (Chlebda 2014: 18).

Również Hanna Kaczmarek zauważa brak jednoznacznego, zgodnego stanowiska badaczy w kwestii odróżniania SP od SD, co uzasadnia, powołując się na opinie różnych uczonych. Na przykład P. Swanepoel zamiennie stosuje określenia *słownik przekładowy* i *słownik wielojęzyczny* (Swanepoel 2003: 67–69, cyt. za: Kaczmarek 2016: 377), podobnie i Żmigrodzki przeciwstawia sobie jedynie słownik jednojęzyczny i słownik przekładowy (Żmigrodzki 2005: 24, cyt. za: Kaczmarek 2016: 378). Powołując się jednak na Tadeusza Piotrowskiego, badaczka konstatuje, że odróżnienie SD od SP jest uzasadnione. SP są bowiem przeznaczone dla tłumaczy, mają one naprowadzać ich na właściwe odpowiedniki, wspierać proces przekładu, nie są jednak ostatecznym źródłem. SD natomiast prezentują odpowiedniki poza kontekstem, są opatrzone mniejszą liczbą kolokacji, w związku z tym nie stanowią dla tłumacza właściwej pomocy (Piotrowski 1994: 116–117, cyt. za: Kaczmarek 2005: 378).

O chaosie w materii słowników przekładowych i dwujęzycznych wspomina także Weronika Szemińska, zauważając, że niekiedy są one utożsamiane, jak to czyni np. Dorota Urbanek (Urbanek 1993: 61, cyt. za: Szemińska 2009: 120). Podobnie Łukasik, który analizował specjalistyczną leksykografię polsko-angielską i angielsko-polską nie wprowadza w swojej pracy wyraźnego rozróżnienia tych dwóch typów słowników (Szemińska 2009: 120).

Emilia Kubicka i Aleksandra Walkiewicz na podstawie książki Dariusza Bralewskiego *Od przekładu do słownika. Korpus równoległy w redakcji słowników tłumaczeniowych* zebrały ważniejsze różnice między słownikiem przekładowym i dwujęzycznym, co wydaje się zasadne przytoczyć także w tej pracy ze względu na zbieżność tematyki. Różnica występuje już na poziomie przygotowywania takich słowników: SP opracowywany jest z perspektywy tłumacza w kontekście przekładów i bazując na tekstach oryginału i przekładu, podczas gdy SD – przez leksykografa w oparciu o powstałe już wcześniej dzieła leksykograficzne. Podstawę opracowania zawartości SD stanowią odpowiedniki międzyjęzykowe (w postaci ciągów graficznych) już utrwalone w języku bądź takie, które znalazły się w słowniku poprzez decyzję leksykografa. Różne są też relacje, które prezentują oba typy słowników. W SP dostrzegamy relacje międzytekstowe, unikalne dla tego typu opracowań, natomiast w SD obecne są relacje na poziomie systemu, obecne między leksemami. W SD odnajdziemy odpowiedniki należące do pewnego kanonu, podczas gdy SP prezentuje nie tylko odpowiedniki spoza kanonu, ale też błędne sposoby tłumaczenia. Różna jest też pod względem objętościowym zawartość w obu

słownikach tzw. prawej strony (tj. docelowej): SP jest zwykle bogaty w bliskoznaczne odpowiedniki warunkowane przez kontekst, natomiast w SD jest ich o wiele mniej, wybranych arbitralnie, co rodzi pewne problemy z punktu widzenia użytkownika. SD jest też uboższy w przykłady użycia jednostki, w odróżnieniu od SP, w którym jednostkę opatruje się szeregiem kwalifikatorów, przykładów użycia, wskazówek asocjacyjnych. Związana jest z tym możliwość wykrycia kulturowych i pragmatycznych problemów tłumaczeniowych, podczas gdy w SP kulturowe trudności ujawniane są, kiedy nie da się dla danej jednostki dobrać systemowego odpowiednika, przy czym nie jest to zjawisko częste. Ostatnia różnica, którą przytaczają badaczki, dotyczy normatywności. SD jest z reguły dziełem normatywnym, w przeciwieństwie do SP, który dokumentuje niejako proces tłumaczeniowy (Kubicka, Walkiewicz 2015: 317–318).

O SP i SD wypowiada się wielu innych badaczy, omawiając oddzielnie każdy z typów lub przeprowadzając analizę komparatystyczną. Bogumił Gasek na przykład stwierdza, że rolą SP jest podanie użytkownikowi haseł gotowych do zastosowania w procesie przekładu. Powinny one także zawierać informacje, dzięki którym użytkownik nie będzie miał problemu z interpretacją hasła, jego wykorzystaniem w konkretnym tekście itp., przy czym obie te sfery należy rozróżnić (Gasek 2016: 113).

SD może być pomocny np. podczas czytania literatury bądź czasopism w języku obcym albo tworzenia tekstów samodzielnie. Między innymi takie znaczenie przypisują SD Jolanta Mędelska i Jan Wawrzyńczyk. Z toku dalszych rozważań badaczy jasno wynika jednak, że SD utożsamiają oni z SP – w opozycji stawiając jedynie słownik jednojęzyczny (definicyjny) (Mędelska, Wawrzyńczyk 1992: 8). Potwierdza się to np. w sformułowaniu: „Dobry słownik dwujęzyczny, czyli przekładowy, powinien dostarczać użytkownikowi właśnie odpowiedników przekładowych, a więc wyrazów i połączeń wyrazowych nadających się natychmiast do podstawienia w tłumaczonym tekście (…)" (Mędelska, Wawrzyńczyk 1992: 9). Różnicę między słownikiem dwujęzycznym a jednojęzycznym upatrują oni w obecności definicji, które niekiedy – z braku gotowego odpowiednika w języku docelowym, pojawiają się w słowniku dwujęzycznym. Popierają to przykładami z konkretnych słowników, dla nas istotny jest komentarz do nich: „Autorzy słowników wzmiankowanych wyżej są nieświadomi przedstawionego problemu różnicy między przekładem (słownikiem dwujęzycznym) a objaśnieniami (słownikiem jednojęzycznym)" (Mędelska, Wawrzyńczyk 1992: 9). Konkluzją autorów jest zaś stwierdzenie: „Jedynie taki słownik dwujęzyczny, w którym wszystkie artykuły hasłowe mają strukturę logiczną «zamiast S podstaw P zasługuje w pełni na miano słownika przekładowego» (Mędelska, Wawrzyńczyk 1992: 16).

Halina Bartwicka z kolei podkreśla dydaktyczną rolę SD. Dla użytkownika powinien on bowiem stanowić źródło wiedzy o języku, z którego to źródła będzie mógł się uczyć. Tak pojmowane znaczenie SD sprawia, iż może stać się on niejako poradnikiem językowym (Bartwicka 1986: 31). Podobnie Elżbieta Jamrozik: „Celem słownika dwujęzycznego nie jest wyłącznie podawanie ekwiwalencji znaczeniowych, ale również umożliwienie, lub przynajmniej ułatwienie, czynnej kompetencji w języku obcym, której wyrazem jest produkowanie wypowiedzi zgodnych z regułami obowiązującymi w danym języku lub maksymalnie zbliżonych do poprawnych" (Jamrozik 2011: 97–98).

Problematykę leksykografii w kontekście SD porusza też Tiuleniew, który prezentuje kilka przesłanek dotyczących słowników, rozpoczynając rozważania od ogólnych stwierdzeń, np.: słowniki nie są jedynym narzędziem w pracy tłumacza, nie mogą też być one wykorzystane w każdym typie tłumaczeń, np. w tłumaczeniach ustnych. Tłumacz pisemny również nie powinien bezkrytycznie zdawać się na SD, bowiem ekwiwalent podany w takim słowniku jest dla niego najczęściej punktem wyjścia, nie zaś bezrefleksyjnym ułatwieniem. Z drugiej zaś strony nie należy traktować SD marginalnie i podczas tłumaczenia polegać jednie na swojej intuicji, bowiem każdy tłumacz może ulec złudnemu podobieństwu słów, zwłaszcza w przypadku języków pokrewnych, kontekst również nie zawsze podpowie znaczenie nieznanego słowa czy wyrażenia (Тюленев 2004: 285–286; por. Sax 2011: 124).

Objaśnienia funkcji słowników ściśle się wiążą z jeszcze jednym zagadnieniem, które już, choć niebezpośrednio, wybrzmiały – mowa o użytkownikach SD. Zdaniem Piotrowskiego (2011b: 180) użytkowników można podzielić na cztery grupy, w tym: jedną grupę użytkowników profesjonalnych i trzy nieprofesjonalnych:

1. Profesjonalni – zawodowi tłumacze. Używają oni SD stale podczas pracy zarobkowej.
2. Nieprofesjonalni – SD jest im potrzebny do rozwiązania przygodnego problemu:
    a) uczący się języka,
    b) turyści,
    c) osoby biegle znające język obcy, które podczas kontaktu z językiem, np. czytania tekstu, potrzebują sprawdzenia typowego znaczenia danego słowa. Dla porównania native speaker najczęściej sięgnąłby po słownik jednojęzyczny[9].

Zauważmy, że wymienieni wyżej użytkownicy SD byli już nazywani przez innych przywoływanych przez nas badaczy przy okazji omawiania tego typu słowników.

[9] Wypunktowanie zostało przygotowane przez autorkę niniejszej pracy na podstawie ciągłego tekstu.

Wychodząc od przedstawienia wycinka historii leksykografii polsko-rosyjskiej, omówiliśmy stan obecny leksykografii w danej parze językowej. Zaprezentowaliśmy przykłady słowników zarówno ogólnych (dwujęzycznych bądź przekładowych), jak i specjalistycznych, poświęconych konkretnej dziedzinie. Zaobserwowaliśmy, że leksykografia polsko-rosyjska, w tym specjalistyczna, jest bardzo bogata i obfituje w pozycje obejmujące swym zasięgiem liczne i rozległe obszary nauki i techniki. Stwierdziliśmy jednak lukę w zakresie sztuk muzycznych, scenicznych oraz teatralnych, co w dobie coraz wyraźniejszego zainteresowania kulturą, powinno stanowić przyczynek do prowadzenia badań w tym kierunku.

Zaprezentowaliśmy także liczne typologie słowników, opierające się na różnorodnych kryteriach, np. liczby języków, celu, objętości itp. Stwierdziliśmy jednocześnie rozbieżność zdań badaczy co do słowników dwujęzycznych i przekładowych. Niektórzy leksykografowie utożsamiają je ze sobą, używając określenia „dwujęzyczny" i „przekładowy" zamiennie, jako synonimów. Inni z kolei wyraźnie artykułują różnice między nimi i są przeciwni utożsamianiu tych pojęć. Kontynuacją zagadnień nakreślonych w niniejszym rozdziale będzie kolejny, w którym omówione zostaną metody poszukiwania i konstruowania artykułów hasłowych. Ogólne rozważania na temat leksykografii stanowią punkt wyjścia do zbadania praktycznej działalności leksykografa.

ROZDZIAŁ II:
NOWA LEKSYKOGRAFIA SPECJALISTYCZNA – ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE

II.1. SPOSOBY POSZUKIWAŃ I ŹRÓDŁA POZYSKIWANIA ARTYKUŁÓW HASŁOWYCH

Słowniki są bogactwem leksyki, zarówno sprofilowanej, jak i ogólnej, którą w zależności od typu słownika badacze pozyskali z rozlicznych źródeł, by potem umieścić ją w przemyślanej koncepcyjnie pozycji leksykograficznej. Kiedy wydanie danego słownika jest wznawiane bądź też wydawany jest nowy słownik tego samego typu, np. słownik języka polskiego czy słownik polsko-rosyjski, siłą rzeczy znaczna część korpusu jest przenoszona. Praca leksykografa nie polega jednak na kopiowaniu zasobu leksykalnego z jednego słownika do kolejnego, ale na weryfikacji już istniejących haseł, wprowadzaniu korekt itd., a także na poszukiwaniu nowej leksyki. W niniejszym podrozdziale prześledzimy sposoby poszukiwania i pozyskiwania artykułów hasłowych do słowników, ze szczególnym zwróceniem uwagi na kwestię terminologii i leksyki specjalistycznej.

Hasła do słowników badacze czerpią z różnorakich źródeł. Zdaniem Pieńkosa źródłami doboru haseł do słownika terminologicznego są:

- dzieła podstawowe – tematyczne książki, które dogłębnie poruszają treści z danej dziedziny i cechują się precyzyjnym doborem terminów;
- normy pojęciowe – „logicznie powiązany zbiór jednoznacznie zdefiniowanych pojęć" (Pieńkos 2003: 306);
- kilkujęzyczne definicyjne słowniki encyklopedyczne, w których hasła są ułożone w porządku rzeczowym, co ułatwia klasyfikację dziedzin nauki oraz kategoryzację leksyki. Wartość takich pozycji ma zatem szczególne znaczenie we wszelkich procesach systematyzacji nauki;
- dzieła o charakterze prekursorskim – np. artykuły, monografie, które prezentują nowe hipotezy, metody, osiągnięcia naukowe;

- wydawnictwa naukowo-badawcze – które gromadzą opisy aktualnych rozwiązań naukowych oraz wyniki najnowszych badań;
- dostępne encyklopedie i słowniki specjalistyczne, terminologiczne;
- neologizmy – wypracowane poprzez ich stosowanie w dokumentacji naukowej, praktykę, a także utrwalanie w środkach masowego przekazu (Pieńkos 2003: 306).

Naturalnie to, jakie źródła przeważają w pracy leksykograficznej nad nowym słownikiem, zależy od wielu czynników, m.in. od dziedziny – to tematyka narzuca niejako poszukiwania zasobów leksykalnych w konkretnym, tematycznie sprofilowanym typie źródeł.

O ile w przypadku tekstów tłumacz może różnymi drogami wybrnąć z sytuacji, kiedy napotyka ekwiwalent zerowy (stosując np. opuszczenia, semantyzację w tekście podstawowym lub przypisie, zapożyczenia, kalki, opis, hybrydę kilku sposobów, uzupełnienie jednostki o metaoperator itd.), o tyle leksykografowie mają nieco trudniejsze zadanie. Nierzadko bowiem zdarza się, że presja uzupełnienia pary jednostek w słowniku skłania tłumacza do szukania odpowiednika niejako na siłę, nie bacząc na ograniczenia języka docelowego. Tymczasem podanie w słowniku informacji o braku ekwiwalentu – ekwiwalencie zerowym – jest dla użytkownika cenną informacją. Tłumacz korzystający ze słownika przekładowego będzie wówczas wiedział, że musi posłużyć się doraźnym rozwiązaniem translatorskim, aby wybrnąć z problemu, jakim jest zasygnalizowany ekwiwalent zerowy. Proces poszukiwania właściwego sposobu jego przekładu rozpocznie się wówczas, kiedy tłumacz otrzyma informację, że odpowiednik danej jednostki nie został ustalony bądź nie jest jeszcze odnaleziony. Jest też zupełnie prawdopodobne, że w miarę rozwoju języka taki odpowiednik powstanie i zarejestrują go kolejne słowniki (Chlebda 2011a: 40–41). O takiej sytuacji pisał także Wawrzyńczyk, który stwierdził, że użytkownik powinien wiedzieć, iż dane słowo czy wyrażenie nie jest tłumaczeniem, odpowiednikiem, którego może użyć, ale: „(…) only auxiliary information of semantic, pragmatic etc. nature, which will possibly help the user to find an actual translation on his own, in a given translatory situation" (Wawrzyńczyk 1995: 10). O tym także wspomina Maria Mocarz: „Źródło ekwiwalentów słownikowych mogą zatem stanowić nie tylko pary odpowiedników (transland-translat), lecz również brak takiej pary w dwutekście, tj. sytuacja, kiedy dany termin pojawia się wyłącznie w tekście wyjściowym" (Mocarz 2012: 94). Wówczas staje się konieczne poszukiwanie danego ekwiwalentu, choć oczywiste jest, że sytuacja braku odpowiednika w źródłach leksykograficznych jest dla tłumacza problemowa (Mocarz 2012: 94).

Piotrowski utrzymuje, że nie jest możliwe wyczerpanie zbioru możliwości połączeń wyrazowych, w jakie może wchodzić jednostka wyrazowa w tekstach, stąd też słowniki

dwujęzyczne nie są w stanie zaproponować tłumaczowi zamkniętego zbioru ekwiwalentów. Nie da się przewidzieć ekwiwalentów, które pojawiają się w tekstach, a liczba możliwości jest tak duża, że nie ujmie ich żaden słownik dwujęzyczny. Badacz podkreśla też, że tekst, który został przetłumaczony wyłącznie z dużą pomocą słownika, jest od razu zauważalny – nawet jeśli przełożono go poprawnie, to najczęściej nie stanowi on naturalnej wypowiedzi w języku obcym. Nie świadczy to jednak o bezużyteczności słowników dwujęzycznych. Doświadczony tłumacz, będąc świadomym wad i ograniczeń takich opracowań, wie, że mogą one mu się w określony sposób przydać w jego pracy, np. ekwiwalent odnaleziony w słowniku, nawet jeśli nie jest trafny i nie można umieścić go bezpośrednio w tłumaczonym tekście, uruchamia w jego umyśle procesy myślowe, które mogą naprowadzić go na właściwą jednostkę wyrazową (Piotrowski 2011a: 49–50). Podkreśla też, że tłumacz literatury ma o wiele więcej swobody niż leksykograf. Tłumacz może korzystać z całego wachlarza możliwości przy ustalaniu ekwiwalentu, łącznie ze stosowaniem neologizmów, co nie jest dozwolone w pracy leksykografa. Ten najczęściej musi być wierny np. złożoności syntagmatycznej jednostki wyjściowej, jest to jedno z ograniczeń pracy tłumacza, podobnie jak wierność założeniom formalnym – dobieranie ekwiwalentów w postaci takich samych części mowy itd., nierzadko bez dbałości o stan faktyczny. Należy też dodać, że w słowniku umieszcza się takie jednostki, które można stosować regularnie, tj. w wielu kontekstach, podczas gdy ekwiwalent tłumaczeniowy jest zanurzony w kontekście i ustalony na jego podstawie. Tekst przekładany przez tłumacza może być przez niego kształtowany z dużo większą swobodą niż pary przekładowe, które ustala leksykograf (Piotrowski 2011a: 51, 55). Piotrowski podkreśla, że punktem odniesienia dla doboru ekwiwalentów, a więc *tertium comparationis*[10] będzie sytuacja użycia jednostki leksykalnej[11]. Jeżeli dany ekwiwalent jest możliwy do zastosowania w większości kontekstów osadzonych w danej sytuacji, to ekwiwalent jest właściwy (Piotrowski 2011a: 56–57). Rolę *tertium comparationis* w materiale tekstowym podkreśla także Mocarz, omawiając terminologię w przewodniku turystycznym (Mocarz 2012: 88). Stwierdzenie faktu

[10] O *tertium comparationis* pisał wcześniej Andrzej Bogusławski: „Podstawą porównania w konfrontacji przekładowej jest konkretna sytuacja użycia środków językowych. Obejmuje ona z jednej strony intencję semantyczno-informacyjną (klasyfikacyjną) nadawcy, z drugiej strony wszelkie inne okoliczności, a mianowicie: akomodację do warunków środowiskowych, społeczno-relacyjnych i aktualno-komodacyjnych, cel praktyczny, intencję emocjonalną, ewentualną intencję poetyzacyjną, okoliczności techniczne" (Bogusławski 1976: 301).

[11] Oprócz *tertium comparationis* istotnym czynnikiem, który powinien być brany pod uwagę podczas analizy przekładów, jest punkt widzenia w perspektywie translatorycznej, o którym pisze m.in. Alicja Pstyga (2014: 347–355). Zagadnienie to wykracza jednak poza ramy niniejszej pracy.

o możliwości zastosowania ekwiwalentu w wielu kontekstach wymaga przeanalizowania owych kontekstów.

Leksykograf pracuje w oparciu o dwa typy analizy, tj. formalną i sytuacyjną. W poszukiwaniu ekwiwalentów może analizować słowniki jednojęzyczne, głównie te z licznymi przykładami (Piotrowski 2011a: 61). Podobnie Mocarz konstatuje, że wysokiej jakości opracowania jednojęzyczne powinny być podstawą podczas ustalania relacji przekładowych w parze językowej (Mocarz 2005: 165). Rolę dorobku i rozwiązań metodologicznych leksykografii jednojęzycznej dla celów leksykografii przekładowej i dwujęzycznej stwierdza też Ewa Białek[12] (Białek 2018: 5–6).

Bartwicka także wymienia źródła, w których możemy szukać jednostek przekładowych, wg niej to np. dwuteksty – najczęstsze źródło, słowniki, programy telewizyjne, prasa, różnego rodzaju audycje itp. Dodaje też, że najpewniejsze spośród nich są dwuteksty, gdyż teksty przekładu wykonane przez profesjonalnych tłumaczy mogą stanowić źródło różnego rodzaju jednostek, poddanych już weryfikacji (Bartwicka 2011: 145–146). Znaczenie dwutekstów w leksykografii podkreślała również Mocarz, zdaniem której „tekst jest konkretną realizacją jednostek języka, co dostarcza nowych kontekstów użycia danych leksemów i rodzi potrzebę wyznaczenia ich odpowiedników w innym języku" (Mocarz 2012: 88).

Niekiedy jednak tłumacz używa innej, niż jest to przyjęte, postaci terminu (jego innego rozumienia, użycia), np. dążąc do wierności oryginałowi. Wówczas, aby nie wprowadzać zbędnego chaosu w terminologii, za konieczne uważa się skomentowanie i uzasadnienie wyboru przez tłumacza. Na tłumaczu zajmującym się tekstami, w których występują terminy, ciąży również odpowiedzialność dotycząca ukuwania nowych wyrazów, w zakres tej odpowiedzialności wchodzą kwestie związane z tłumaczeniem terminów bądź ich zapożyczaniem, czyli uznawaniem prymatu terminologii rodzimej lub obcej. Tłumacz, który utworzy w jakiś sposób nowy termin, musi mieć świadomość, że taki wyraz może się upowszechnić i wejść na trwałe do języka poprzez np. cytowanie, powielane, jednak nie ma co do tego stuprocentowej pewności, bowiem to użytkownicy języka decydują o uzualności danego terminu (Kozłowska 1994: 74).

Może się tak zdarzyć, że termin występujący w tekście oryginalnym jest neologizmem. Tłumacz powinien to dostrzec, bowiem jeżeli decyduje się na wprowadzenie neologizmu do tekstu tłumaczenia, podczas gdy w języku docelowym funkcjonuje już utrwalony odpowiednik,

[12] Badaczka analizuje wprawdzie w swojej pracy odwrotną relację: rolę leksykografii przekładowej dla jednojęzycznej.

należałoby opatrzyć tę decyzję komentarzem, co znów służy uniknięciu chaosu terminologicznego (Kozłowska 1994: 74). Nie ma jednej reguły, która porządkowałaby postępowanie tłumacza podczas tłumaczenia terminów. Sytuacji może być wiele – termin oryginalny jest zaczerpnięty z języka trzeciego, obecność komentarza do terminu już w tekście oryginalnym i in., w każdym przypadku decyzja należy do tłumacza (po ewentualnej konsultacji z autorem tekstu, jeśli jest to możliwe) – czy skłonić się ku egzotyzacji, czy adaptacji, czy też może użyć odpowiednika terminu, a w nawiasie podać oryginalną postać (Kozłowska 1994: 76–77). Jest to wiedza istotna nie tylko z punktu widzenia osoby, zajmującej się tłumaczeniem tekstów np. naukowych, ale też leksykografa, który poszukując terminów w tekstach przekładu, powinien być świadomy mechanizmów prowadzących do utworzenia danego terminu.

Rozważania na temat źródeł leksyki do słowników należy jeszcze uzupełnić o teksty paralelne, które w pracy leksykografa mogą stanowić cenny zasób słownictwa. Jak stwierdza Tiuleniew, teksty paralelne są to teksty napisane oryginalnie w różnych językach – tj. niebędące przekładami – o zbieżnych parametrach, głównie tematycznych (Тюленев 2004: 293). Definiuje je Zofia Krzysztoforska-Weisswasser: „Teksty tego samego typu, na ten sam temat, które powstały w takiej samej sytuacji komunikacyjnej noszą nazwę tekstów paralelnych" (Krzysztoforska-Weisswasser, http://translegis.com.pl). Mogą to być teksty o podobnych lub różnych właściwościach funkcjonalno-stylistycznych. Tiuleniew wspomina o tym typie tekstów w kontekście badań nad przekładem, zauważając, że zestawianie ze sobą różnojęzycznych tekstów o zbieżnej tematyce jest jednym z najbardziej powszechnych sposobów przygotowania się tłumacza do pracy nad tekstem w dziedzinie, w której nie jest biegły. Dzięki analizie takich tekstów tłumacz poznaje terminy czy często używane w danej dziedzinie zwroty. Zestawianie tekstów odbywa się na materiale jednego języka lub obu jednocześnie. Tłumacz może w pierwszym etapie pracy zebrać teksty w języku oryginału i poddać je analizie, wynotować jednostki, terminy, frazeologię, szczególne gramatyczne czy interpunkcyjne właściwości języka itp. Następnie podobną pracę wykonuje na materiale tekstów w języku przekładu, które mogą być skorelowane z analizowanymi wcześniej tekstami w języku wyjściowym jedynie tematycznie. Kolejnym etapem pracy jest porównanie wyników, zapoznanie się z korpusem. Tak przygotowany tłumacz może przystąpić do pracy nad przekładem (Тюленев 2004: 293–294). Badacz odnosił znaczenie tekstów paralelnych do działań przekładowych, jednak bez większych trudności te same etapy możemy zastosować w pracy leksykografa. Ten w podobny sposób, tj. analizując teksty o danej tematyce w obu interesujących go językach, ma sposobność wydobyć z nich słownictwo, które umieści potem

w słowniku. Zebrany materiał może też umożliwić leksykografowi pracę nad aktualizacją zasobów leksykograficznych.

O tekstach paralelnych pisał również Artur Dariusz Kubacki. Wśród licznych zalet takiego źródła badacz wymienia aktualność leksyki – dużo wyższą niż w słownikach. Dzięki zgłębianiu tekstów paralelnych tłumacz ma szansę zapoznać się z najnowszą terminologią danej dziedziny. Kubacki, podobnie jak i inni przywoływani uczeni, zauważa, że wzorcowy charakter tekstów paralelnych, definicje, konteksty oraz szereg innych informacji, które można zaczerpnąć z takich tekstów, są dużą wartością i pomogą tłumaczowi tworzyć tekst zawierający nowe pojęcia i terminy. Trudnością w korzystaniu z tekstów paralelnych mogą być problemy w dotarciu do odpowiednich tekstów spełniających wymagania dla takiego źródła. Przeszkody występują również wtedy, gdy tłumacz nie zna podstaw terminologicznych danej dziedziny, słów kluczowych – ta niewiedza znacznie utrudnia dotarcie do tekstów w języku docelowym (Kubacki 2013: 149–151).

Lewicki konstatuje, że termin „teksty paralelne" nie jest powszechnie znany i stosowany, w polsko- i rosyjskojęzycznych publikacjach dotyczących teorii i praktyki przekładu pojawia się stosunkowo rzadko. Znacznie częściej występuje on w pracach wydanych w języku angielskim i francuskim, choć i tam raczej sugeruje się korzystanie z tekstów paralelnych niż omawia ich znaczenie w praktyce (Lewicki 2016: 95). Badacz zauważa znaczenie tekstów paralelnych zarówno w pracy tłumacza, jak i lingwisty, stwierdzając, że: «переводчик добывает из них термины и знания, необходимые для перевода; во-вторых, они облегчают переводчику понимание оригинала. Лингвист пользуется параллельными текстами с целью извлечь из них терминологию данной области знаний» (Lewicki 2016: 97), ponadto w literaturze wspomina się także o ich wykorzystaniu «в описании и межъязыковом сравнении образцов применения языковых средств выражения в отдельных текстовых жанрах» (Lewicki 2016: 97). Dodaje jednak również, że teksty paralelne oprócz wymienionych sfer mogą być niezwykle cenne w leksykografii, a konkretnie w procesie tworzenia dwujęzycznych słowników specjalistycznych, o czym dotąd nie wspominało się w literaturze fachowej. Zawierają one bowiem pokaźną ilość materiału o dużej wartości, tym samym powiększając zasób źródeł pozyskiwania leksyki do słowników. Materiał umieszczony potem w pozycjach leksykograficznych stanie się dzięki ich wykorzystaniu ciekawszy (Lewicki 2016: 97).

Krzysztoforska-Weisswasser oprócz omówienia tekstów paralelnych wspomina także o tekstach porównywalnych, stwierdzając, że są to „teksty na ten sam temat, które nie należą jednak do tego samego typu tekstu. Różnica między tekstami paralelnymi a porównywalnymi

może być niewielka i dotyczyć niektórych tylko cech. Teksty takie mogą być źródłem terminologii i kontrastem przy stwierdzeniu typowych cech danego typu tekstu" (Krzysztoforska-Weisswasser, http://translegis.com.pl)[13]. Jeśli chodzi o teksty paralelne, to badaczka zauważa kilka istotnych faktów. Wzorowanie się na tekście w języku wyjściowym oraz korzystanie ze związków wyrazowych naturalnie używanych w danym języku pozwoli uniknąć wpływów języka docelowego i tworzenia niezrozumiałych, sztucznych struktur. Ponadto pewną pomocą w tłumaczeniu – badaczka bowiem również analizuje teksty paralelne w kontekście przekładu – mogą być specjalistyczne słowniki dwujęzyczne (o ile takowe istnieją), jednak, jak zauważa, do tego by w sposób efektywny z nich korzystać, potrzebny jest już pewien zasób fachowej wiedzy, dzięki któremu można poradzić sobie np. w sytuacji, kiedy słownik podaje kilka wariantów. Teksty paralelne z kolei mogą uchronić badacza przed takimi dylematami, bowiem posługując się nimi, ma on pewność, że występujące w nim pojęcia odnoszą się do interesującej go dziedziny. Podsumowując swoje rozważania, Krzysztoforska-Weisswasser stwierdza, że „w celu podjęcia właściwej decyzji na płaszczyźnie translatorskiej niezwykle ważna jest znajomość typowych struktur danego typu tekstu w obu językach. Niektóre teksty paralelne mogą służyć jako prawdziwe wzorce tekstowe pod względem języka, stylu i konwencji" (Krzysztoforska-Weisswasser, http://translegis.com.pl).

Problem tekstów paralelnych został przez nas zgłębiony podczas badania afiszy teatralnych. Analiza tego typu ogłoszeń powstałych w języku polskim i rosyjskim wykazała, że te na pozór łatwe teksty, mogą przysporzyć pewnych problemów translatorskich, np. ze względu na odmienne formułowanie nazw stanowisk czy funkcji w teatrze (np. na polskim afiszu przeczytamy: *kostiumy, choreografia* – po czym wymieniane są nazwiska osób odpowiedzialnych za te obszary, zaś w rosyjskim najczęściej: *художник по костюмам*, *хореограф*, nie zaś *костюмы*, *хореография*, jak brzmi dosłowne tłumaczenie). Przekład wyrażeń występujących na afiszu przy pomocy jedynie słowników może skutkować powstaniem tekstu nienaturalnie brzmiącego w języku rosyjskim. Wykorzystanie tekstów paralelnych i odwołanie się do zasady t*ertium compartaionis* jako rozstrzygającej o adekwatności odpowiednika w innym języku pozwala uniknąć takiej sytuacji (Parafińska-Korybska 2021a: 174, 176).

Dotychczas cytowani badacze definiują teksty paralelne w podobny sposób – jako teksty o tej samej lub zbliżonej tematyce stworzone niezależnie od siebie w dwóch językach. Ciekawą

[13] Na potrzeby niniejszej pracy będziemy posługiwać się jedynie terminem „teksty paralelne", choć niektóre z wykorzystanych publikacji, w myśl stwierdzenia badaczki, można by uznać raczej za teksty porównywalne.

koncepcję w postaci klasyfikacji tekstów paralelnych prezentują Siergiej Walentinowicz Jewtiejew i Aleksiej Lwowicz Siemionow. Swoją klasyfikację oparli oni na trzech czynnikach, którymi są: sposób osiągnięcia ekwiwalencji, sposób osiągnięcia zgodności (paralelności) i kierunek języka. Warto przywołać w tym miejscu wyniki ich prac, mianowicie charakterystykę trzech grup tekstów paralelnych:

- teksty paralelne klasy A – «обычно являются результатом полного профессионального перевода, полученного в процессе сознательной аппроксимации, в котором оригинальное сообщение на передающем языке превращается в ситуационно оправданный текст на языке перевода» (Евтеев, Семёнов 2014: 132–133). Przykładami tekstów w ramach tej grupy są przekłady literatury pięknej czy instrukcji technicznych.
- teksty paralelne klasy B[14] – są najczęściej wynikiem adaptacji. Przekazywana jest w nich ta sama informacja, ale jej odbiorca żyje w zupełnie innych warunkach językowych i kulturowych, a celem takiej informacji jest wywołanie u adresata identycznej reakcji. Przykładem tekstów paralelnych kategorii B są teksty reklamowe tych samych produktów skierowane do odbiorców z różnych krajów.
- teksty paralelne klasy C[15] – powstały niezależnie jako rezultat podobnych czynników, wywołują ten sam efekt, ale ich zbieżność jest przypadkowa. Jako przykład można podać informacje prasowe z różnych krajów traktujące o tych samych wydarzeniach (Евтеев, Семёнов 2014: 132–133).

Widzimy zatem zupełnie odmienne podejście do tekstów paralelnych. Badacze ci zaliczają do nich również przekłady, podczas gdy inni językoznawcy tłumaczenia nazywają mianem dwutekstów. Do niniejszej pracy najbardziej przystawalna jest kategoria C tekstów paralelnych, bowiem odpowiada ona dotychczasowemu ich pojmowaniu. Gdy zatem w toku dalszych analiz będzie mowa o tekstach paralelnych, będą one rozumiane jako teksty powstałe niezależnie od siebie, w naszym przypadku w Polsce i Rosji, w językach oryginału, ale traktujące o podobnych zagadnieniach.

Teksty specjalistyczne są szczególnym typem tekstów, stojącym niejako w opozycji do tekstów ogólnych (Zmarzer 2003: 25). Mimo iż przedmiotem naszych rozważań nie są same teksty specjalistyczne jako takie, ale zawarta w nich leksyka specjalistyczna, terminologia, to jednak wydaje się istotne przytoczenie kilku informacji na ten temat. Wskaźnikiem tekstu

[14] W oryginale Б – zgodnie z alfabetem rosyjskim.
[15] W oryginale B – zgodnie z alfabetem rosyjskim.

specjalistycznego jest: „stosunek między słownictwem konwencjonalnym a słownictwem ogólnym" (Zmarzer 2003: 32) i na tej podstawie wyznacza się teksty o stopniu terminologizacji określanym jako niski, średni lub wysoki (Zmarzer 2003: 32). Istnieją też trzy typy tekstów specjalistycznych wyróżnione na podstawie kryterium sposobu wartościowania terminów: teksty kumulacyjne – słowniki terminologiczne, teksty eksplikatywne – rozprawy doktorskie, podręczniki akademickie oraz teksty egzemplifikacyjne – pozycje popularyzatorskie (Zmarzer 2003: 32–33). W nieco inny sposób typologię tekstów specjalistycznych ujmuje Łukasik, który twierdzi, że każdy tekst specjalistyczny ma różny stopień terminologizacji i fachowości. W związku z tymi dwoma czynnikami można wyróżnić teksty hermetyczne, tworzone z myślą o specjalistach, o wysokim stopniu obu zmiennych, oraz teksty adaptowane – cechujące się niższym ich stopniem. Badacz stwierdza dalej, że w uzasadnionych przypadkach – np. braku innych opracowań, leksykograf może korzystać z tekstów adaptowanych (pod którymi rozumie się także popularnonaukowe), by włączać do korpusu zaczerpniętą z nich leksykę. Wtedy jednak powinien zastosować dodatkowe filtry, które pomogą mu umieścić w korpusie leksykę *stricte* specjalistyczną, niezniekształconą (Łukasik 2009: 73).

Wiedza o tym, gdzie pozyskiwać leksykę do słowników, jest kluczowa do rozpoczęcia pracy leksykograficznej. Koniecznością jest bowiem, jak stwierdza Piotr Michałowski, tworzenie słowników specjalistycznych na takim poziomie, by zaspokajały potrzeby odbiorców w odpowiedzi na postępujące zmiany i szybki rozwój wielu dziedzin nauki i techniki. Istotne jest, by słowniki takie zawierały informacje zgodne ze stanem faktycznym i były obiektywne (Michałowski 2004: 193).

Omówienia wymaga też zagadnienie korpusów językowych, które dają szerokie możliwości w pracy leksykograficznej. Aleksandra Pawlikowska, odwołując się do definicji badaczy (Pawłowski, Lewandowska-Tomaszczyk, McEnery, Wilson) konstatuje, że korpusem językowym jest zbiór tekstów językowych, które cechują: reprezentatywność, skończona wielkość i format elektroniczny (Pawlikowska 2012: 114; por. Hajnicz 2011: 4).

Obecnie z wielu korpusów możemy korzystać w Internecie. Ich znaczenie dla wielu dziedzin, m.in. przekładoznawstwa, glottodydaktyki czy leksykografii podkreśla Mocarz-Kleindienst (2022: 133), Białek (2018: 6) i in. Na potrzeby opracowania słownika posiłkowano się głównie dwoma korpusami: Narodowym Korpusem Języka Polskiego (NKJP) i

Narodowym Korpusem Języka Rosyjskiego (Национальный корпус русского языка – NKJR), a także platformą Sketch Engine[16].

NKJP[17] powstał w latach 2007–2011, obsługują go dwie wyszukiwarki – PELCRA oraz Poliqarp, które oferują użytkownikowi różne opcje eksplorowania zasobów korpusu. PELCRA umożliwia konstruowanie kwerend poprzez wypełnianie lub zaznaczanie rubryk w tabeli. Uchodzi za przyjaźniejszą dla użytkownika, może być wymierną pomocą w badaniach leksykalnych. Aby korzystać z wyszukiwarki Poliqarp, należy poznać specyficzny język zapytań. Wyniki pozwalają jednak na budowanie bardzo szczegółowych kwerend. Ta wyszukiwarka może być pomocna w badaniach nad systemem gramatycznym języka (Bańko, Górski 2014: 11–12). Z kolei NKJR[18] jest dostępny online od 2004 r. Tworzy go kilka odrębnych korpusów rosyjskich: Korpus Główny i korpusy specjalistyczne. W odróżnieniu od NKJP segmentami są w nim jedynie słowa, nie zaś znaki interpunkcyjne, które potraktowano tu inaczej. Dzięki zaawansowanemu systemowi anotacji zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej oraz narzędziom statystycznym NKJR stanowi źródło informacji lingwistycznych i ilościowych. Korpusu nie wyposażono jednak w narzędzia umożliwiające automatyczne pozyskiwanie kolokacji, przez co trudno się nim posiłkować podczas badań językowych wykorzystujących analizę statystyczną dużego materiału (Duszkin 2014: 142, 144, 150, 163). Należy dodać, że interfejs NKJR wyróżnia się stosunkową łatwością obsługi w porównaniu do innych korpusów narodowych (Łaziński 2014: 203).

Język polski jest też reprezentowany przez Korpus Języka Polskiego PWN, a rosyjski przez Korpus referencyjny języka rosyjskiego (Leńko-Szymańska, Gruszczyńska 2016: 1; Hajnicz 2011: 23).

Agnieszka Leńko-Szymańska i Ewa Gruszczyńska zauważają obecność także wielojęzycznych korpusów, które są pomocne zwłaszcza w badaniach porównujących więcej języków czy badających kilka kultur. Stwierdzają, że „pole dociekań wykorzystujących wielojęzyczne korpusy obejmuje badania interkulturowe, kontrastywne badania dyskursu, językoznawstwo kontrastywne, przekładoznawstwo, automatyczne wyszukiwanie ekwiwalentów i tłumaczenie maszynowe" (Leńko-Szymańska, Gruszczyńska 2016: 1).

[16] Dostęp do platformy był możliwy dzięki czasowej licencji posiadanej przez Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II.

[17] O tym korpusie szerzej w książce *Narodowy Korpus Języka Polskiego* (2012) pod red. A. Przepiórkowskiego, M. Bańki, R. Górskiego, B. Lewandowskiej-Tomaszczyk.

[18] Badacz na określenie Национального корпуса русского языка posługuje się w artykule skrótem RKN – Rosyjski Korpus Narodowy. My będziemy konsekwentnie stosować skrót NKJR.

Zbiorami wielojęzycznymi mogą być korpusy porównywalne lub równoległe. Pierwsze są to teksty w dwóch lub kilku językach, spełniające jednakowe kryteria, zaś korpusy równoległe to zestawione ze sobą oryginały i ich przekłady. W zakresie interesujących nas języków badaczki wspominają o Polsko-Rosyjskim i Rosyjsko-Polskim Korpusie Równoległym oraz Korpusie Równoległym PELCRA) (Leńko-Szymańska, Gruszczyńska 2016: 1–2). Z kolei Marek Łaziński i Magdalena Kuratczyk omawiają Korpus Polsko-Rosyjski Uniwersytetu Warszawskiego (Łaziński, Kuratczyk 2014: 83–97).

Należy jeszcze odnotować możliwości, jakie daje wspomniana już o platforma do badania języka Sketch Engine. Jak czytamy na stronie Biblioteki Uniwersyteckiej KUL, jest to „wszechstronny program oferujący dostęp do 500 zbiorów korpusów tekstowych (do 30 miliardów słów każdy) w ponad 90 językach oraz zaawansowanych narzędzi do ich przeszukiwania i analizy" (https://www.bu.kul.pl). Z uwagi na wszechstronność programu, może on być wykorzystywany w nauce języków, przekładzie, badaniach naukowych w obszarze różnych dziedzin (https://www.bu.kul.pl).

Korpusy nie są jednak narzędziami doskonałymi, a korzystanie z nich – podobnie jak z innych metod użytecznych w leksykografii – jest obarczone pewnymi ograniczeniami. Jak stwierdza Mocarz-Kleindienst: „Świadomość istniejących ograniczeń nie wyklucza wykorzystania tego zasobu wiedzy językowej, sugeruje jedynie ostrożność, zachowawczość, czujność językową wobec pozyskiwanych informacji korpusowych dla celów leksykograficznych (…)" (2022: 135).

Na zakończenie tego ustępu wydaje się zasadne przytoczenie źródeł pozyskania leksyki do słownika będącego przedmiotem niniejszej pracy. Poniżej zostaną przedstawione i omówione najważniejsze pozycje, które przyczyniły się do powstania i wzbogacenia docelowego korpusu.

Wstępnym etapem do stworzenia dwujęzycznego, tj. polsko-rosyjskiego korpusu leksyki z zakresu opery, teatru i muzyki było przygotowanie odrębnych, jednojęzycznych korpusów leksykalnych. Słownictwo pozyskano z literatury fachowej w obu językach. Za istotne kryterium doboru przyjęto oryginalność dzieł, tzn. nie mogły to być przekłady. Wyekscerpowaną leksykę poddano potem analizie, wprowadzono uzupełnienia w oparciu o własną wiedzę bądź źródła internetowe.

W wyniku poszukiwań powstały dwa obszerne zbiory leksyki polsko- i rosyjskojęzycznej. Można podać w wątpliwość zasadność tworzenia korpusu w języku rosyjskim, zważywszy na kierunek produktu docelowego – korpusu polsko-rosyjskiego. Działanie to nie było jednak bezcelowe. Podczas poszukiwania pary przekładowej dla jednostki

w języku polskim, obecność potencjalnego odpowiednika w zbiorze rosyjskojęzycznym dawało potwierdzenie, iż jednostkę dobrano właściwie, zwłaszcza, że obecność w korpusie rosyjskim była równoznaczna z notowaniem jednostki w literaturze, bo stamtąd ją pozyskano. Jest to oczywiście bardzo ogólne sformułowanie, niewyczerpujące wszystkich działań podjętych w celu stworzenia słownika, stanowi zaledwie wzmiankę o nich. Działania te, jak również sposób poszukiwania i ustalania par przekładowych wraz ze studium przypadku zostaną szczegółowo omówione w dalszej części pracy.

Poniżej natomiast zaprezentujemy literaturę, z której zaczerpnięto leksykę do korpusów. Uogólniając, największą liczbę jednostek pozyskano ze źródeł, które analizowano jako pierwsze, w kolejnych bowiem obserwowano dużą powtarzalność leksyki. Większość wykorzystanych dzieł dotyczyła podobnej tematyki, koncentrującej się wokół historii i rozwoju opery, ważniejszych twórców i ich dzieł. Mimo to każda analizowana książka wzbogacała konkretny zbiór w danym języku, ponieważ autorzy omawiali różne zagadnienia, wspominali o zjawiskach nienotowanych w innych pozycjach bądź po prostu kładli nacisk na inne treści, co przekładało się na nową – z punktu widzenia tej pracy – leksykę.

1. Literatura polskojęzyczna:
   - Horowicz B. (1963) *Teatr operowy*, Warszawa.

     Jest to pozycja, w której autor, będący reżyserem operowym, a zatem dysponujący rozległą wiedzą w tym temacie, na nieco ponad 200 stronach omawia zagadnienia historii opery, reżyserii operowej, przybliża ważniejsze postaci, które odegrały istotną rolę w świecie sztuk scenicznych. Prezentuje także dzieje realizacji operowych w różnych ośrodkach operowych, skupia się także na perspektywach opery, łączeniu sztuk, kształceniu aktorów i wielu innych aspektach. Tak rozległy zakres tematyczny sprzyja posługiwaniu się różnorodną leksyką, którą wyekscerpowano do polskojęzycznego korpusu. Autor omawia wymienione zagadnienia z perspektywy swojego doświadczenia, dlatego niekiedy wpada w beletrystyczny ton, nie jest jednak problemem „wyłowienie" terminów i pojęć muzycznych, teatralnych, operowych z opowieści rysowanych na kartach tej pozycji.
   - Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. (1976) *Formy muzyczne. Opera i dramat*, Kraków.

     Formy muzyczne. Opera i dramat to bardzo obszerna, licząca ponad 500 stron pozycja, w której szeroko omówione są zagadnienia dotyczące opery i dramatu. Ukazano w niej kształtowanie się dzieł dramatyczno-muzycznych od renesansu

aż do XX w. Jest to jednak nie tylko rys historyczny, ale także ujęcie problemowe, opisujące ważne w rozwoju opery i dramatu osoby, zjawiska, tendencje, reformy itd. W końcowej części książka zawiera także ustęp poświęcony muzyce baletowej, co komplementarnie wpisuje się w tematykę muzycznych sztuk scenicznych opisywanych w dziele. Książka jest ilustrowana przykładami pochodzącymi z literatury muzycznej, jednak z punktu widzenia jej użyteczności dla niniejszej pracy, najważniejsza była treść, a dokładniej – sprofilowana leksyka. Tak obszerna pozycja obfitowała w różnorodną leksykę z zakresu opery i teatru o dużym stopniu szczegółowości, co znacznie wzbogaciło gromadzony korpus. Autorami książki są doświadczeni i kompetentni muzykolodzy, którzy zasłużyli się nauce swoimi licznymi pracami naukowymi.

– Wypych-Gawrońska A. (2011) *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915*, Częstochowa.

  Jest to obszerna praca, w której na nieco ponad 460 stronach autorka prezentuje historię Opery i Operetki Warszawskich Teatrów Rządowych (WTR) w przedziale czasowym podanym w tytule. W pozycji omówiono sposób funkcjonowania teatru w aspekcie finansowym i organizacyjnym (finanse, zarządzanie, strukturę itp.), poruszono problematykę artystyczną zarówno w odniesieniu do opery, jak i operetki (a więc repertuar, artystów, skład osobowy, dyrygentów, publiczność, rodzaje przedstawień itp.). Całość zwieńczono ilustracjami. Widać zatem, że książka ta w bezpośredni sposób dotyka interesującej nas tematyki, choć omawiane są w niej zagadnienia historyczne, archiwalne. Warstwa leksykalna użyta do zaprezentowania dziejów Opery i Operetki WTR nie mogła nie obfitować w pojęcia z zakresu opery, operetki czy szerzej – teatru i muzyki. Leksyka wyekscerpowana z tej pozycji znacznie zasiliła gromadzony polskojęzyczny korpus o jednostki związane z wyposażeniem teatru, budową, osobami zatrudnionymi w teatrze, nazwami głosów, instrumentów, gatunków i in. Z książki tej wynotowano również wyrazy, których współcześnie już się nie używa (bądź są w użyciu rzadko). Nie wszystkie takie jednostki znalazły się w docelowym zbiorze par językowych, ponieważ przyświecał nam przede wszystkim aspekt funkcjonalny w ujęciu synchronicznym.

– Śmiechowski B. (1995) *Historia muzyki, Z muzyką przez wieki i kraje*, Warszawa.

Pozycja ta nie nawiązuje w bezpośredni sposób do zagadnień scenicznych sztuk muzycznych. Na ponad 300 stronach autor, pedagog, związany przez znaczną część swego życia ze szkolnictwem muzycznym, prezentuje historię muzyki – od starożytności, przez średniowiecze, renesans, barok, okres przedklasyczny, epokę klasyków wiedeńskich, romantyzm, neoromantyzm, neoklasycyzm i pozytywizm polski 1848–1918, impresjonizm, okres Młodej Polski, kończąc na omówieniu muzyki XX w. w różnych krajach, prezentując polskich kompozytorów tegoż stulecia oraz ukazując perspektywy rozwoju muzyki. Omawia też ogólne wiadomości dotyczące rodzajów głosów ludzkich, instrumentów, porusza zagadnienie folkloru polskiego, polskiej opery i wiele innych kwestii. W tej syntetycznej prezentacji książki rysuje nam się zatem przekrój historii muzyki. Autor poświęca jednak uwagę rozwojowi opery w konkretnym momencie dziejów, począwszy od baroku, a nawet wcześniej – od Cameraty florenckiej. Odnajdziemy więc w książce dzieje opery i jej kształtowanie się w różnych ważniejszych ośrodkach kulturalnych, a co się z tym wiąże, leksykę jej dotyczącą. Wynotowano przede wszystkim słowa bezpośrednio związane z operą oraz nazwy głosów ludzkich.

– Zielińska H. (2012) *Kształcenie głosu,* Lublin.

Również ta książka nie nawiązuje bezpośrednio do opery i teatru, ale na ok. 250 stronach porusza problematykę kształcenia głosu, a głos dla śpiewaków operowych i większości artystów teatralnych jest bardzo ważnym narzędziem. Autorka w sposób szczegółowy omawia zatem zagadnienia dotyczące głosu: emisję, artykulację, dykcję, budowę aparatu głosowego, klasyfikację samogłosek i spółgłosek, błędy wymowy, mowę zawodową. Ponieważ w swojej działalności zawodowej pedagoga śpiewu związana była ze środowiskiem kościelnym, zapewne dlatego w książce zawarła rozdział dotyczący muzyki rockowej i jej wpływu na muzykę religijną. Całość publikacji opatrzono wyborem ćwiczeń artykulacyjnych, wyborem tekstów i wskazaniami praktycznymi dotyczącymi higieny głosu i rodzajów głosów. Książka ta ma w dużym stopniu charakter podręcznika, zawiera liczne zalecenia, przestrogi. Ilustracje ukazujące np. prawidłową postawę, ustawienie głowy i żuchwy podczas śpiewu itp. oraz ćwiczenia z pewnością są pomocne w samodzielnym z niej korzystaniu. Leksyka pozyskana z tej pozycji jest związana zatem z

aparatem głosowym, emisją, osobami pracującymi głosem, rodzajami głosów itd.

- Nowicka E. (2012) *Zapisane w operze, Studia z historii i estetyki opery*, Poznań.
  To pozycja, w której na ponad 220 stronach autorka analizuje wybrane dzieła operowe (przede wszystkim XIX-wieczne, m.in. *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego, *Toscę* Giacoma Pucciniego, *Opowieści Hoffmana* Jacques'a Offenbacha) w szerokim kontekście – uwzględniając historię, aspekt kulturowy, dzieła literackie, realia czasów, w których dana opera powstała i wiele innych czynników. Dokonuje interpretacji wybranych oper, przytacza fragmenty librett, łącząc analizę muzyczną z literacką i kulturoznawczą. Pisząc o konkretnych dziełach, autorka używa leksyki, która z punktu widzenia niniejszej pracy okazała się pożądana. Wynotowano z niej liczne pojęcia dotyczące teatru, opery, librett i scenariuszy, nazwy tańców itp.
- *Kronika opery* (1993) Wydawnictwa „Kronika" – Marian B. Michalik, Wydanie I.
  Faktem jest, że tą niezwykle obszerną, bo liczącą 640 stron, pozycją zajęliśmy się w końcowym etapie gromadzenia materiału, niemniej wnikliwa analiza pozwoliła pozyskać pożądane jednostki leksykalne. Jest to książka o charakterze nieco kronikarskim, zawiera wiele wycinków z gazet, wspomnień, afiszy teatralnych, fotografii, które charakteryzują lata istnienia teatru muzycznego od XVI w. do współczesności. Ukazuje spory, intrygi tamtych lat, życie największych gwiazd operowych, reżyserów, noty biograficzne. Opatrzona licznymi aneksami, kalendariami pozwala przenieść się w świat opery w poszczególnych okresach jej istnienia.
- Swolkień H. (1975) *Budowle z dźwięków*, Warszawa.
  W tej ok. 140-stronicowej książce autor porównuje muzykę do różnych innych dziedzin sztuki, np. architektury. Pozycja zawiera 39 krótkich rozdziałów, które poświęcono odrębnym zagadnieniom muzycznym, np. poszczególnym formom muzycznym, zjawiskom, tańcom itd. Przekaz jest jasny i klarowny, książka wyjaśnia podstawowe pojęcia muzyczne, przybliża historię muzyki, ukazuje procesy, które jej dotyczyły. Rozdziały zilustrowano przykładami z konkretnych utworów. Z książki tej zaczerpnięto leksykę dotyczącą muzyki *sensu stricto*, nazw tańców, instrumentów itd.
- Ciechowicz J. (2000) *Myślenie teatrem*, Gdańsk.

To bardzo obszerna, bo licząca ponad 530 stron pozycja, w której przedmiotem analizy jawi się teatr w jego różnych ujęciach. Autor rozpoczyna rozważania od związków Mickiewicza, czy raczej jego dzieł z teatrem, problematyką sceniczności utworów wieszcza narodowego. Następnie zajmuje się *Weselem* w różnych odsłonach i interpretacjach, obecnością Żydów w świecie teatru, nacjonalizmem w przestrzeni dramatu i teatru, małymi formami teatralnymi oraz sceną teatralną Gdańska i okolic. Każdy z pięciu rozdziałów koncentruje się na innym zagadnieniu, w istocie autor – teatrolog i krytyk teatralny, połączył w całość kilka małych form – prac, z których część powstała wcześniej. Z perspektywy niniejszej pracy książka Ciechowicza okazała się w pewnym stopniu przydatna. Była analizowana jako jedna z ostatnich, stąd też wiele leksemów się powtarzało, niemniej udało się pozyskać nowe jednostki, dotyczących *stricte* teatru, często o wysokim stopniu specjalizacji.

– Kowalczyk R. (2005) *Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim*, Wrocław.

  Jest to książka o charakterze porównawczym. Na ponad 180 stronach autor rozpatrzył różne aspekty funkcjonowania rosyjskiego i polskiego słownictwa teatralnego. Rozważania rozpoczął od ukazania stanu badań na słownictwem teatralnym w obu tych językach, następnie ogólnie przedstawił rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. Kolejnym szeroko omówionym zagadnieniem w tej pracy jest pochodzenie rosyjskiego słownictwa teatralnego. Następnie autor scharakteryzował słownictwo pod względem słowotwórczym, semantycznym (zaprezentował szczegółową klasyfikację semantyczną słownictwa teatralnego). Całość wieńczy podsumowanie badań, wykaz kwalifikatorów i skrótów, próbny rosyjsko-polski słownik teatralny, indeksy słownictwa teatralnego w różnych językach i naturalnie bibliografia. Pozycja ta z punktu widzenia naszej pracy okazała się użyteczna. Pojawiły się w niej bowiem takie specjalistyczne leksemy, które w innych analizowanych książkach nie wystąpiły, co znacznie wzbogaciło tworzony korpus.

– Monografie Dąbkowskiego: *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki*, Kielce 1991, *Z zagadnień terminologii muzycznej*, Kielce 1994, *Siedmiojęzyczny słownik terminów muzycznych: włosko-francusko-angielsko-niemiecko-rosyjsko-czesko-polski*, Warszawa 2004, *Europejska terminologia muzyczna*, Kielce 1997 – były bogatym zbiorem leksyki muzycznej, która jest nieodłącznie

związana z operą, także teatrem. Dąbkowski w książce *Z zagadnień terminologii muzycznej* w kilku artykułach prezentuje różnorodną problematykę dotyczącą terminologii muzycznej, odwołuje się też do tej grupy słownictwa w różnych językach. Było to o tyle pomocne, że niekiedy stanowiło punkt wyjścia w poszukiwaniach ekwiwalentu. W taki też sposób wykorzystano pozycję *Siedmiojęzyczny słownik terminów muzycznych…*, w której autor zgromadził, tam, gdzie to było możliwe, odpowiedniki terminów muzycznych funkcjonujące w wymienionych w tytule językach. Z kolei książka *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki* zawiera charakterystykę leksyki muzycznej w różnych aspektach jej funkcjonowania. Z punktu widzenia naszego korpusu istotna była jednak nie tylko pokaźna liczba jednostek zawartych w pozycji, ale także definicje, które do nich dołączono – pomagały one bowiem ustalić granice między terminami oraz eliminowały konieczność poszukiwania semantyki konkretnych, budzących wątpliwość słów.

2. Literatura rosyjskojęzyczna:

– Чёрная Е. (1981) *Беседы об опере*, Москва.

  Nie jest to obszerna książka, liczy bowiem ok. 160 stron, jednak pod względem treści i związanej z nią leksyki, jest bardzo bogata. Treść zasadnicza książki zawarta jest w sześciu *biesiedach* – czyli rozmowach. Dotyczą one narodzenia się i rozwoju opery, gatunków operowych XVIII w., gatunków operowych XIX w., narodzenia się i rozwoju opery rosyjskiej (XVIII–XIX w.), sztuki operowej XX w. oraz gatunków operowych. Nie pominięto postaci ważnych w historii opery, tytułów dzieł operowych oraz szczegółowego omówienia gatunków operowych (np. arioso, romans). Ponieważ książka ta była na potrzeby zbioru w języku rosyjskim opracowywana jako pierwsza, wyekscerpowano z niej pokaźną liczbę jednostek, które obejmowały bardzo szerokie spektrum tematyczne.

– Луцкер П.В., Сусидко И.П. (1998) *Итальянская опера XVIII века*, часть I, *Под знаком Аркадии*, Москва.

  Jest to pozycja, która w znaczny sposób zasiliła rosyjskojęzyczny korpus tematyczny. Autorzy poświęcili ją w całości operze włoskiej, omawiając zarówno jej historię, ważniejsze ośrodki zlokalizowane we Włoszech (Rzym, Wenecja, Neapol), słynne i mniej znane dzieła kompozytorów włoskich, jak i sztukę śpiewaczą. Całość zwieńczono notami biograficznymi kompozytorów

operowych, a także streszczeniami oper. Autorzy wykorzystali rosyjskie metody badań i sposób obrazowania, nazywając swoją pracę „rosyjską książką o włoskiej muzyce". Tak obszerna publikacja obfitowała w leksykę z interesujących nas obszarów. Z książki wynotowano liczne wyrazy i wyrażenia dotyczące opery, libretta, teatru, nazwy głosów, instrumentów, wykonawców, teorii muzyki, notacji muzycznej i wiele innych.

- Покровский Б.А. (1981) *Беседы об опере*, Москва.

  Ta monografia powstała z myślą o uczących się, ale też wszystkich zainteresowanych tą tematyką, dlatego w przystępny sposób, na ok. 200 stronach opisuje historię opery, jej rozwój, postaci, dzieła operowe i ich treść. Omawia także historię rosyjskiej szkoły operowej, jej początki, osoby, które przyczyniły się do jej rozwoju (Michał Glinka, Aleksandr Dargomyżski, Nikołaj Rimski-Korsakow i in.) oraz dzieła zrodzone na przestrzeni wieków. W jednym z rozdziałów autor porusza także zagadnienie rozwoju opery w Europie Wschodniej, pojawia się także akcent polski – wspomniany jest Stanisław Moniuszko i treść jego opery *Halka*. Historia opery ukazana w tej książce obejmuje także kompozytorów XX w., np. Sergiusza Prokofiewa, Dmitrija Szostakowicza i in. Ostatni rozdział poświęcony jest praktycznej pracy nad spektaklem. Autor, jako główny reżyser teatru Bolszoj, uczestnik rosyjskiej sceny teatralnej, ma kompetencje, by opowiedzieć o tym, jak przygotowuje się spektakl. Tak rozległa tematyka zawarta w książce przekłada się na obszerność leksyki z niej wynotowanej.

- Вайнкоп Ю.Я. (1967) *Что надо знать об опере*, Москва, Ленинград.

  Książka ta składa się z dwóch części. W pierwszej z nich autor objaśnia, czym jest opera, prezentuje gatunki operowe, omawia recytatyw i arię, ukazuje rolę chóru i orkiestry. W drugiej natomiast części zajmuje się najważniejszymi etapami w rozwoju opery, koncentrując się m.in. na takich zagadnieniach, jak: opera w Wenecji i Neapolu, historia opery we Francji, Anglii i Niemczech, opera komiczna, twórczość Glucka, Mozarta, zagraniczna opera XIX i XX w., rosyjska opera narodowa, opera radziecka. Książka liczy ok. 160 stron. Wybrano z niej leksykę, która odnosi się m.in. do nazw gatunków muzycznych, tańców, techniki śpiewu, zespołów wykonawczych itd.

- Шаталов О.В. (2008) *Театр: опера и балет*, Учебное пособие для вузов, Воронеж.

W książce tej autor zawarł trzy części, każda poświęcona jest innemu rodzajowi sztuki scenicznej, tj. teatrowi, baletowi i operze. Na końcu pracy umieszczono słowniczek pojęć związanych ze sztuką baletową i operową wraz z ich definicjami. Z perspektywy naszej pracy przydatne były dwie części – dotyczące teatru i opery. Autor omówił ważniejsze pojęcia związane z teatrem, historyczne rodzaje teatrów w różnych krajach świata i na przestrzeni wieków oraz problematykę współczesnego przedstawienia teatralnego. Jeśli chodzi o operę, to również nie zabrakło w tej pozycji terminologii z nią związanej, ważniejszych etapów jej rozwoju, narodzin opery w różnych krajach, zagadnień związanych z operą współczesną oraz przedstawienia ważniejszych artystów. Z książki wynotowano różnorodną leksykę, koncentrującą się wokół prezentowanych w niej zagadnień.

Podobna tematyka była poruszana w kolejnych pozycjach:

- Гозенпуд А. (1973) *Русский оперный театр XIX века 1873–1889*, Ленинград.
- Ярустовский Б. (1971) *Очерки по драматургии оперы XX века*, Москва.
- Глумов А. (1995) *Музыка в русском драматическом театре, исторические очерки*, Москва.

Leksyka wynotowana z wymienionych pozycji posłużyła jako bazowy korpus, naturalnie niewystarczający. Kolejnym etapem pracy było rozszerzenie korpusu docelowego o nowe jednostki, uzupełnienie klas semantycznych (np. nazw rodzajów głosów śpiewaczych, typów scen), jeśli jakaś jednostka tego wymagała, i uzupełnianie haseł – w układzie gniazdowym – o kolokacje, utarte wyrażenia i sposoby użycia. Do tego celu wykorzystano dzieła słownikowe i encyklopedyczne. Były to m.in.:

- *Wielki Słownik Języka Polskiego* PWN (2018), Warszawa;
- Frankowska B. (2003) *Encyklopedia Teatru Polskiego,* Warszawa;
- Hessen D., Stypuła R. (2004) *Wielki słownik polsko-rosyjski*, Warszawa;
- Bańko M. (2006) *Słownik dobrego stylu, czyli wyrazy, które się lubią*, Warszawa;
- Wawrzyńczyk J., Kuratczyk M., Małek E., Bartwicka H. (2005) *Wielki słownik polsko-rosyjski*, red. Jan Wawrzyńczyk, Warszawa;
- *Большой толковый словарь русского языка* (1998), ред. С.А. Кузнецов;
- *Театральные термины и понятия: Материалы к словарю*, вып. 1 (2005) А.П. Варламова, А.В. Сергеев (ред.);

– *Театральные термины и понятия: Материалы к словарю*, вып. 2 (2010), А.П. Варламова (ред.);

– *Театральные термины и понятия: Материалы к словарю*, вып. 3 (2015) В.М. Миронова, Д.Д. Кумукова (ред.);

– Кутьмин С.П. (2003) *Краткий словарь театральных терминов для студентов режиссерской специализации, 48 слов*.

Oprócz tego wykorzystano tematyczne czasopisma. Okazały się one niezwykle bogatym źródłem aktualnej leksyki, pojęć i wyrażeń, które nie pojawiły się dotąd w analizowanych publikacjach. Należą do nich:

– „Teatr", nr 2/2020 (1226);

– „Opera Café", Opera Śląska w Bytomiu, nr 36, styczeń/luty 2017, https://opera-slaska.pl[19];

– «ТЕАТР» №39, 2019 г.;

– «ТЕАТР» №34, 2018 г.;

– «Театральная афиша» июнь-июль 2017 №6 (190) 2017, http://tafisha.ru;

– «Театральная афиша» февраль 2017 №2 (186) 2017, http://tafisha.ru.

Należy także wspomnieć o literaturze wykorzystanej do weryfikacji znaczenia jednostek, poszukiwania definicji, frekwencji występowania jednostki w literaturze – działania te były niezbędne w procesie poszukiwania par odpowiedników słownikowych. Pomocne okazały się następujące publikacje:

– Wesołowski F. (2009) *Zasady muzyki*, Kraków;

– *Mała encyklopedia muzyki* (1981), Warszawa;

– Sikorski K. (2010) *Harmonia*, cz. 1., Kraków;

– Górski H. (2003) *Zbiór ćwiczeń z emisji głosu*, Kraków;

– Sierosławska E. (2008) *Fraza muzyczna a fraza tekstowa. Prozodia w przekładzie arii operowych*, Kraków;

– Jusiak J. (2017) *Glosariusz terminów muzycznych*, https://www.noexperiencenecessarybook.com;

– Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. (1965) *Учебник гармонии*, Москва;

[19] Obecność leksyki teatralnej i operowej w czasopismach „Teatr" i „Opera Café" oraz w leksykografii polsko-rosyjskiej zbadano na potrzeby artykułu: Parafińska-Korybska 2021b: 181–193. Z kolei obecność leksyki muzycznej w leksykografii rosyjsko-polskiej omówiono w: Parafińska-Korybska 2019: 1–15.

– Способин И.В. (1963) *Элементарная теория музыки*, Москва;

– Менабени А.Г. (1987) *Методика обучения сольному пению*, Москва;

– Вахромеев В. (1962) *Элементарная теория музыки*, Москва;

– Рудзик М.Ф. (2015) *Специальные методики музыкально-певческого воспитания*. Учебно-методическое пособие, Курск;

– Зверева Н. А., Ливнев Д. Г. (2007) *Словарь Театральных Терминов, Создание актерского образа*, «ГИТИС» – студентам. Учебное пособие, Москва.

W pracy użyteczne okazały się także internetowe korpusy języka polskiego i rosyjskiego: NKJP i NKJR oraz platforma Sketch Engine, które omówiono wcześniej.

Ponadto analizowano różnego rodzaju inne źródła, strony internetowe teatrów i teatrów operowych, strony internetowe poświęcone teatrowi i operze, literaturę beletrystyczną traktującą o tej tematyce [np. B. Kaczyński (2014) *Ada Sari. Kulisy wielkiej sławy*, Warszawa] itd. Bardzo przydane okazały się również konsultacje językowe z osobą rosyjskojęzyczną, która zna rzeczywistość teatralną w kontekście polskim i rosyjskim i dysponuje odpowiednim zasobem słownictwa specjalistycznego w tym zakresie.

Praca nad poszerzaniem, uzupełnianiem i usprawnianiem korpusu trwała zasadniczo przez cały czas pisania niniejszej pracy, było to działanie ciągłe i wymagało badania różnorodnych tekstów, których najważniejsze reprezentacje wyszczególniono powyżej.

II.2. ZASADY KONSTRUOWANIA ARTYKUŁÓW HASŁOWYCH

Meritum niniejszego rozdziału jest wskazanie metod konstruowania haseł do słownika specjalistycznego w oparciu o podbudowę teoretyczną i gotowy materiał leksykalny pozyskany z odpowiednich źródeł. Wstępem do naszych rozważań niech będzie myśl Michała Kozdry, który wskazuje dwa czynniki istotne w doborze haseł (co prawda do słownika ogólnego w parze polsko-rosyjskiej i odwrotnie). Pierwszym jest rzetelność naukowa, z którą wiąże się zaufanie do leksykografa, przekonanie o przemyślanym przez niego, a zatem słusznym wyborze jednostek do słownika. Drugim czynnikiem wymienianym przez badacza jest użyteczność słownika, która powinna kierować leksykografem, dobierającym hasła do tworzonego dzieła leksykograficznego (Kozdra 2017: 205–206).

Należy mieć na uwadze, że słowniki, nawet terminologiczne, nigdy nie będą wyczerpujące. Na ich niedoskonałość, mimo ciągłych starań leksykografów, składa się wiele czynników: badacze z różnych krajów mają często odmienne zdania na temat pewnych pojęć

czy teorii, środowiska naukowe niektórych krajów wyrażają niechęć do neologizmów i chętnie korzystają z zapożyczeń, inne z kolei – odwrotnie, różne szkoły mogą nadawać nawet tym samym terminom różne znaczenia. Wreszcie postęp naukowo-techniczny rozwija się tak dynamicznie, że nie jest możliwe, by słowniki na bieżąco rejestrowały nowo powstałe zasoby leksykalne (Pieńkos 2003: 306–307).

Przeszkody te nie oznaczają jednak, że dwujęzyczne słowniki terminologiczne nie mają racji bytu. Zofia Kozłowska widzi potrzebę ich istnienia (określając takie słowniki również jako przekładowe). Ich zadaniem jest usprawnienie procesu przekładu. Nie istnieją też właściwie dwujęzyczne banki terminologiczne w obszarze nauk humanistycznych (Kozłowska 2007: 134). Nauki humanistyczne stwarzają pewne problemy w aspekcie terminologii, gdyż znormalizowane terminy w tych naukach istnieją w mniejszej liczbie (jeśli w ogóle takowe istnieją). Oprócz tego często na określenie jednego pojęcia współwystępuje kilka terminów będących produktem różnych szkół i ujęć tematu (np. w dziedzinie translatoryki jako produktów odseparowanych działań poszczególnych neofilologii), nierzadkie jest też zjawisko synonimii wśród terminów w naukach humanistycznych, które to zjawisko w przypadku terminologii nie powinno występować. Terminy nauk humanistycznych są również często nieprecyzyjne, niejednoznaczne, a więc nie wpisują się w regułę jednomianowości (Kozłowska 2007: 127–128, 134).

Odnieśmy się w tym miejscu do zgromadzonego materiału. Leksyka dotycząca teatru, opery i muzyki nie wpisuje się ściśle w zakres nauk humanistycznych. Trudno bowiem odmówić precyzji i jednoznaczności takim pojęciom, jak: *cała nuta – целая (нота)*; *libretto – либретто*; *kwartet – квартет*; *tempo – темп* itd. Istnieją jednak w obrębie tych dziedzin także takie pojęcia, dla których można wskazać więcej niż jeden odpowiednik, np.: *żelazna kurtyna – железный занавес, противопожарный занавес*; *tantiema – авторский гонорар, авторское вознаграждение*. Można również wskazać terminy, które w obu językach mają więcej niż jedno oznaczenie, np. *apart, zwrot, zwrot na stronie – апарте, апарт*; *bas cyfrowany, basso continuo, generałbas, b.c. – генерал-бас, basso continuo, генералбас, цифрованный бас*; *kontratenor, tenor altowy – контратенор, контртенор*.

Chlebda podkreśla, że wbrew narzucającym się przekonaniom zadaniem leksykografii przekładowej nie jest jedynie ustalanie jednostek w języku, na który tłumaczymy, ale przede wszystkim praca na języku wyjściowym, własnym. Bardzo istotne jest bowiem wyodrębnienie z ogromu tekstów właściwych jednostek, co może być problematyczne w przypadku wielowyrazowych połączeń, które staną się potem translandami (Chlebda 2011b: 9–10).

Zwraca też uwagę, że nierzadko praca nad leksykografią opiera się na korzystaniu z zawartości prac powstałych wcześniej i przenoszeniu sporych części materiału do kolejnych opracowań. Podaje jednak przesłanki, by takiego postępowania unikać. Jedną z nich jest niemożliwy do przeoczenia postęp ostatnich lat, który nastąpił w niemal wszystkich obszarach. Z tym wiąże się wykształcenie nowego słownictwa, neologizmów i neosemantyzmów, czego leksykograf nie powinien ignorować. Przy ogromnej liczbie neologizmów należy też pamiętać, że materiał zawarty w słownikach jest mniejszy od zasobów leksykalnych danego języka. Leksykograf powinien także poddawać weryfikacji i ocenie jednostki już utrwalone w słownikach pod kątem ich aktualności (Chlebda 2011b: 10–11). Wspomina o tym także Pstyga, która zauważa, że rozwój języka obejmuje dwa główne procesy – archaizację słów oraz wyjście z użycia niektórych jednostek i neologizację (Pstyga 1994: 8–9).

Podobnie Mędelska i Wawrzyńczyk stwierdzają, że znaczna część haseł przechodzi do kolejnych słowników, jednak wkład leksykografa ocenia się na podstawie wprowadzonych zmian, tj. uwzględnienia nowej leksyki, nieujętej w poprzednich pozycjach, usunięcia nieścisłości itd. (Mędelska, Wawrzyńczyk 1992: 18).

Takie zdanie ma także Walerij Pawłowicz Bierkow – stwierdza on, że zawartością słownika jest zestaw haseł, których jakość stanowi o jakości całej pozycji, dlatego też głównym zadaniem autorów słowników jest opracowanie optymalnego zestawu haseł, przy czym stanowi to najtrudniejsze zadanie dla pracujących nad słownikiem ogólnym. Nawet największe słowniki ogólne, w tym ortograficzne, choć zawierają kilkadziesiąt tysięcy haseł, nie wyczerpują zbioru leksyki w danym języku, prezentując zaledwie jej wycinek, stąd też słowniki dwujęzyczne tym bardziej nie obejmą większego zasobu leksykalnego (Берков 1973: 21).

Badacz zauważa też, że kryteria umieszczania danego słowa czy wyrażenia w słowniku są w wielu przypadkach subiektywne (Берков 1973: 21), a w obszarze leksyki specjalistycznej wyróżnia jej trzy przejawy:

- słowa należące do różnych dziedzin, ale rozumiane i stosowane powszechnie przez ogół użytkowników języka. Jako przykłady Bierkow podaje m.in.: *треугольник*, *атмосфера*, *млекопитающие*;
- słowa należące do pewnej dziedziny wiedzy, ale nieznane szerokiemu gronu użytkowników języka, np. na gruncie rosyjskim: *аллофон*, *верньер*;
- słowa występujące w języku o znaczeniu powszechnie znanym, jednak w obszarze konkretnej dziedziny mające oddzielną, specjalistyczną semantykę. Bierkow wymienia np.: мор. *конец – верёвка*, мед. *фрактрура – перелом* (Берков 1963: 88, cyt. za: Берков 1973: 62).

Badacz do wymienionych kategorii podawał przykłady z różnych dziedzin wiedzy, niektóre z tych egzemplifikacji przedstawiono wyżej, wydaje się natomiast zasadne w kontekście całości pracy zilustrować tę klasyfikację przykładami zaczerpniętymi ze zgromadzonego przez nas materiału.

Do pierwszej klasy możemy zatem odnieść takie słowa, jak: *amfiteatr, aria, bas, kurtyna, fortepian, nuty, pięciolinia, skrzypce, scena* itd. Są to pojęcia związane z muzyką i teatrem, ale obecne w codziennej komunikacji, mediach i zrozumiałe dla użytkowników języka ogólnego (tj. niespecjalistycznego).

Jako przykłady wyrazów ściśle specjalistycznych mogą posłużyć: *enharmonia, mordent, repryza, rubato, subretka, tessitura* itd.

Do trzeciej grupy możemy natomiast przyporządkować takie słowa, jak: *figura* (grupa dźwięków, która składa się na pewien zwrot w melodii, urozmaicająca ją), *imitacja* (w muzyce polifonicznej oznacza powtórzenie fragmentu melodii wprowadzonej wcześniej przez inny głos), *klucz* (w notacji muzycznej klucz będący znakiem graficznym umieszcza się na pięciolinii, umożliwia on określenie wysokości dźwięków w danym utworze).

Podział zaproponowany przez Bierkowa wydaje się przejrzysty i przystawalny w odniesieniu do interesujących nas klas leksyki. Można jednak mieć wątpliwości, gdzie leży granica między wyrazem powszechnie znanym a ściśle specjalistycznym, podano bowiem w zasadzie skrajne przykłady. Za specjalistyczne można bowiem uważać także takie słowa, jak np.: *kamerton, interwał, proscenium, baryton, takt*, które trudno nazwać leksemami będącymi w powszechnym użyciu, choć nie jest powiedziane, że dla osoby obcującej ze sztuką czy interesującej się nią ich znaczenie pozostanie niejasne. Bierkow wszak mówi o subiektywnym podejściu oraz „słowach należących do pewnej dziedziny wiedzy, ale nieznanych szerokiemu gronu użytkowników języka".

Rozważania na ten temat kontynuuje Bierkow w kontekście słowników dwujęzycznych, zauważając, że najczęściej włączane są do nich słowa pierwszej kategorii, tj. znane większości użytkownikom. Trudno jednak precyzyjnie oddzielić granicę między pierwszą a drugą klasą, dlatego do słowników ogólnych nierzadko trafiają specjalistyczne terminy, które były znane autorowi haseł i w jego odczuciu wydały mu się godne umieszczenia w siatce haseł. Istnieje też niebezpieczeństwo, że leksykograf nie ma w obszarze danej dziedziny wystarczającej wiedzy, by stwierdzić, czy dany leksem jest nadal w użyciu. Takie przypadkowe słowa nierzadko są powtarzane w kolejnych wydaniach słownika bądź w innych tego typu pozycjach, do których często przenosi się znaczną część materiału opracowanego wcześniej przez leksykografów. Ogólny słownik dwujęzyczny powinien realizować potrzeby użytkownika i zawierać leksykę

znaną mu, nie zaś potencjalnie znaną, tak by efektywnie mógł się nim posługiwać (Bierkow 1973: 63, 66).

Problematyczną kwestię w leksykografii mogą stanowić definicje, zwłaszcza w tych hasłach, które w dwujęzycznej parze nie są w pełni zbieżne znaczeniowo bądź też brakuje w języku docelowym gotowego odpowiednika.

W niektórych słownikach specjalistycznych przy artykułach hasłowych umieszczane są definicje, nie wszystkie dzieła leksykograficzne jednak w założeniu tego wymagają. Zdarza się, że zamiast definicji pojawia się objaśnienie bądź komentarz. Można spotkać się z przekonaniem, że definicja w słowniku terminologicznym powinna być zbieżna z tą umieszczoną w słowniku ogólnym w myśl przekonania, że z zasobów terminologicznych korzystają nie tylko specjaliści, ale też tłumacze. Stworzenie dobrej definicji nie jest zadaniem łatwym, powinna ona być prosta, rzeczowa oraz w logiczny sposób ukazywać związek między znakiem wyrazu a rzeczywistością, do której się odnosi. Pieńkos podaje również podstawową zasadę definicji, mianowicie: „wyliczyć elementy zawartości znaczeniowej wyrazu to wyliczyć charakterystyczne cechy odpowiedniego desygnatu" (Pieńkos 2003: 304–305). Zdaniem Pstygi definicje łączą semantykę i leksykografię: „Definicję leksykograficzną z jednej strony ujmuje się bowiem jako efekt analizy semantycznej, z drugiej zaś – przyjmuje się ją za punkt odniesienia do badań na językiem" (Pstyga 2002: 57). Znaczenie wyrazów było bowiem zawsze początkiem pracy nad leksykografią (Pstyga 2002: 58).

Słowniki dwujęzyczne funkcjonują w oparciu o ekwiwalencję terminów – termin z języka wyjściowego powinien być ekwiwalentny, czyli powinien odpowiadać terminowi w języku docelowym. Jednak nawet w językach blisko ze sobą spokrewnionych nie występuje pełna odpowiedniość terminologiczna. Pieńkos utrzymuje, że aby mogła mieć miejsce ekwiwalencja terminów, słowniki dwujęzyczne powinny opatrywać terminy przynajmniej jednego z języków w definicje, dzięki czemu autor słownika będzie musiał uwzględnić polisemię terminu w jednym z języków, co pozwoli uniknąć złudnej równoznaczności terminów w obu językach i zacierania granic semantycznych między nimi (Pieńkos 2003: 307–308).

Badacze przedmiotu w swoich licznych pracach poświęconych leksykografii dostrzegają pewne niedociągnięcia w już istniejących opracowaniach. Zasadne wydaje się ich przytoczenie w tym miejscu.

Szereg niedociągnięć słowników przekładowych, zwłaszcza polsko-rosyjskich, wymienia Chlebda. Wśród zauważonych przez niego nieprawidłowości znalazły się m.in. wybiórczość hasłowa, marginalizowanie jednostek, zwłaszcza wielowyrazowych, asymetria

translatów w stosunku do translandów pod względem struktury, brak wskazówek dla użytkownika, oznaczeń semantycznych itd. (Chlebda 2011b: 11–12).

Pieńkos z kolei zwraca uwagę na przewagę haseł rzeczownikowych w słownikach, co ma oczywiście swoje uzasadnienie. Uważa on jednak, że nie należy zaniedbywać innych części mowy podczas tworzenia siatki haseł dla słownika terminologicznego, ale zamieszczać w nim również inne kategorie gramatyczne, które umożliwiają wyrażanie i używanie terminów będących w polu głównego zainteresowania (Pieńkos 2003: 306).

Bartwicka także zauważa konieczność pracy nad leksykografią dwujęzyczną w kierunku jej optymalizacji. Zwraca uwagę na wadę słowników dwujęzycznych (w parze polsko-rosyjskiej i rosyjsko-polskiej), którą jest zbyt długi ciąg synonimów podanych jako ekwiwalenty, które choć z założenia powinny być uszeregowane od najczęściej stosowanych po najrzadziej spotykane w języku, to nierzadko kolejność ich występowania w języku jest przypadkowa. Użytkownik może sobie radzić, sprawdzając znaczenie jednego z podanych synonimów w kierunku odwrotnym, takie działanie może mu pomóc ustrzec się błędu, nie da jednak stuprocentowej gwarancji, że jego wybór będzie właściwy[20]. To niedociągnięcie w leksykografii dwujęzycznej, jak referuje Bartwicka, może być spowodowane transferem definicji ze słownika ogólnego do dwujęzycznego, a więc także stosowaniem narzędzi pożądanych w leksykografii jednojęzycznej (Bartwicka 1999: 108–110; por. Wawrzyńczyk 1995: 10–11).

Pewnie niedociągnięcia pozycji terminograficznych wymienia również Łukasik:

- polifunkcyjność,
- niedoskonały bądź niekompletny dobór leksyki,
- nieprzystawalność informacji w haśle do typu słownika,
- brak symetrii terminograficznej w stosunku do budowy analogicznych słowników,
- niedostatek zasad porządkujących terminologię,
- brak indeksów w słownikach,
- niepełna informacja o rodzaju związków semantycznych między jednostkami w konkretnym systemie,
- niepełna charakterystyka jednostek pod względem derywacji i morfologii,
- nieadekwatność sposobów semantyzacji terminów,
- brak precyzji w zakresie regulowania reprezentacji frazeologii w obszarze terminologii,

[20] O tym badaczka wspomina też w innej swojej pracy – Bartwicka 1986: 36.

– wadliwość definicji,
– wadliwość struktury artykułu hasłowego (Łukasik 2007: 16).

Lewicki natomiast zauważa, że praca leksykograficzna jest pracą ciągłą, dlatego że słowniki dwujęzyczne wymagają aktualizacji. Konieczność uaktualniania jest podyktowana kilkoma argumentami, tj. stałym rozwojem języka, niedociągnięciami w zebranym i wydanym materiale, ale też powstawaniem kolejnych rozwiązań w pracy nad opisem leksykograficznym (Lewicki 1990: 65).

Doroszewski stwierdza, że gromadzenie, a jednocześnie selekcja materiału jest pierwszym etapem opracowywania słownika. Dopiero później, zgodnie z przyjętymi założeniami, zgromadzony materiał należy sklasyfikować i podzielić na hasła o budowie zależnej od rodzaju słownika. Materiał ekscerpuje się z tekstów, przy czym na leksykografie ciąży odpowiedzialność zarówno w zakresie doboru jednostek, jak i ich pomijania – luki wymagają ponownej analizy tekstów, co jest czynnością bardzo czasochłonną. Selekcja materiału powinna więc przebiegać w oparciu o założenia i normy, które mają służyć jakiemuś celowi. Ponadto istotne jest, by słownik miał charakter normatywny – tj., by wszystkie zgromadzone w nim jednostki odpowiadały poprawnościowym normom języka, w którym są formułowane (Doroszewski 1954: 59–62).

Warto też przytoczyć uwagi Mędelskiej i Wawrzyńczyka. Odnoszą się oni do selekcji materiału włączanego do słownika. Zwracają uwagę na frazeologię, która choć jest obszerną częścią leksyki, to powinna być włączana do słowników dwujęzycznych (w rozumieniu badaczy – przekładowych), przynajmniej najczęściej używane jednostki. Zauważają przesadną koncentrację leksykografów na pojedynczych wyrazach i ich derywatach – kosztem częściej używanych, utartych połączeń wyrazowych (Mędelska, Wawrzyńczyk 1992: 13; por. Wawrzyńczyk 1995: 9). Choć jest to uwaga odnosząca się do leksykografii ogólnej, to można przyjąć, że warto ją uwzględnić podczas konstruowania słowników specjalistycznych. Badacze postulują także m.in. jednoznaczność dobieranych odpowiedników, tak by użytkownik nie musiał się domyślać, w jaki sposób użyć danej jednostki; oszczędność przejawiającą się w nieumieszczaniu tych samych zwrotów w kilku hasłach; konsekwencję w lokalizacji jednostek i in. (Mędelska, Wawrzyńczyk 1992: 14–15).

Ustalając ekwiwalenty do słowników, należy unikać pracy w jednym kierunku – od jednostki w jednym języku do jednostki w drugim języku. Podczas poszukiwania jednostek przekładowych musi nastąpić proces relatywizacji do sytuacji, w której naturalnie używa się danej jednostki w danym języku, czyli do „danej sytuacji mówienia”, jak ją określa Chlebda (Chlebda 2011a: 32–33).

Chlebda podkreśla też, że „wyodrębnianie i/lub weryfikowanie kształtu jednostek języka wyjściowego jest organiczną i niezbywalną częścią leksykografii przekładowej" (Chlebda 2011b: 12).

W swoich rozważaniach nad leksykografią przekładową Chlebda zauważa rolę sytuacyjności, zwracając uwagę na to, że określonych słów czy wyrażeń używamy zawsze w danym kontekście. Badacz nawiązuje tu do koncepcji *tertium comparationis*. Poszukując odpowiedniości przekładowych, należy ustalić podobną sytuację w języku docelowym i sprawdzić, jakich słów się wówczas używa. Takie podejście pozwala włączyć do zasobów leksykograficznych jednostki wcześniej nienotowane. Umożliwia to też dostrzeżenie „wieloznaczności i wielofunkcyjności grup wyrazowych" (Chlebda 1990: 63) – to samo wyrażenie w zależności od kontekstu może mieć zupełnie inną postać w języku przekładu (Chlebda 1990: 62–64).

Słownik terminologiczny dla celów przekładowych nie powinien stawiać znaku równości między pojęciami pokrewnymi, podobnymi, ale nie identycznymi. Powinna być w nim natomiast informacja o różnicach między systemami pojęć w obu analizowanych językach, a więc adnotacja o tym, że dane pojęcia są jedynie analogiczne lub podobne, że dane słowo nie występuje w języku docelowym wraz z tłumaczeniem definicji itd. Takie rzetelne objaśnienie pozwoli użytkownikowi zdobyć wiedzę o stanie faktycznym danej jednostki pojęciowej i w zależności od potrzeb czy typu tłumaczonego tekstu, dobrać odpowiednią strategię translatorską (Kaufman 2002: 168). Jest to jedna z metod prowadząca do opisywania oraz ustalania ekwiwalentów na potrzeby słownika terminologicznego. Kaufman opisuje także m.in. podejście wiedeńskie, normalizujące terminologię, tj. ujednolicające ją na poziomie dwóch lub więcej języków, jest to jednak szczególnie zasadne w przypadku nauk ścisłych lub w odniesieniu do gałęzi prawa. Podaje dodatkowo zasadę międzyjęzykowej sieci pojęciowej, której istota opiera się na istnieniu niezależnych opisów systemów pojęciowych w dwóch lub więcej językach, co uzasadnia możliwość przeprowadzenia ich analizy porównawczej i odnalezienia punktów wspólnych (Kaufman 2002: 164, 169). Pierwsze dwa wymienione podejścia są zbieżne z tymi, które przytacza Kozłowska, określając je za V. Lejjchikiem jako opisowe (deskryptywne) i normatywne (preskryptywne) (Lejjchik 1986: 88, cyt. za: Kozłowska 2007: 117, 118). Nie są to jednak jedyne ujęcia tego zagadnienia.

Kozłowska widzi związek między terminologią a przekładem w tym, że powinno być możliwe tłumaczenie terminów oraz systemów terminologicznych, a odnalezienie ekwiwalentu będzie możliwe, gdy w obu językach dany termin będzie odnosił się do tego identycznego zakresu pojęciowego oraz będzie zdefiniowany (Kozłowska 2007: 119).

Podkreśla też, że problematyka „tłumaczenia" terminów wynika m.in. z niedostatecznego zaplecza leksykograficznego bądź też w ogóle braku słowników i norm. Tłumacz, który musi oddać termin w tekście przekładu, jest zobligowany do uciekania się do pośrednich sposobów, tj. wnikania w teksty z danej dziedziny w języku przekładu bądź w inne tłumaczone teksty. Publikacje w języku docelowym stanowią źródło terminów, te zaś tłumacz może pozyskać jako odpowiedniki na potrzeby tłumaczonego tekstu (Kozłowska 2007: 134). Choć badaczka odnosi metodę poszukiwania odpowiedników dla terminów w tekstach powstałych w języku docelowym do przekładu, to zasadne jest również wykorzystanie jej w ustalaniu par odpowiedników na potrzeby leksykografii terminologicznej i specjalistycznej.

Kozłowska opisuje trzy sytuacje, z którymi może zetknąć się tłumacz nieposiadający gotowego odpowiednika danego terminu. W tym miejscu znów przytoczone sytuacje i wypływające z nich możliwości i problemy odnoszące się do przekładu z powodzeniem możemy odnieść do ustalania odpowiedników na potrzeby leksykografii, czym uzasadniamy ich przywołanie. Owe trzy sytuacje polegają na tym, że tłumacz odnalazł jeden termin, dwa lub więcej bądź nie znalazł żadnego.

1. Sytuacja pierwsza: odnalezienie jednego terminu. W takim przypadku tłumacz (tudzież leksykograf) może zetknąć się z trzema kolejnymi możliwościami: znaczenia obu terminów, tj. terminu w języku oryginału i przekładu całkowicie się pokrywają; różne użycia tego samego terminu; podobne, lecz ze względu na odmienne znaczenia, złudne brzmienie terminów. Sytuacja ta wymaga od badacza dużej wnikliwości oraz gotowości do poszukiwań, tak by nie wykorzystać pierwszego napotkanego odpowiednika, ale sprawdzić, czy jest to jedyny termin na określenie danego pojęcia, czy jest jedno- czy wieloznaczny, jego użycie, obecność w innych tekstach.
2. Sytuacja druga: odnalezienie dwóch lub więcej terminów. Z tej sytuacji wypływają również dwie możliwości: terminy pokrywają się semantycznie w całości bądź częściowo. Tłumacz nie jest jednak w ten sposób ograniczony i może zaproponować własny odpowiednik, odnotowując obecność innych oraz uzasadniając swoją decyzję. Kozłowska podkreśla w tym miejscu, że użycie w przekładzie nowego terminu nie oznacza, iż wejdzie on na stałe do języka. Wypływa z tego inny wniosek z punktu widzenia leksykografii – nie zawsze odpowiednik odnaleziony przez leksykografa w tekście odzwierciedla stan faktyczny i stanowi o występowaniu danego terminu w użyciu przez specjalistów.
3. Sytuacja trzecia: nieodnalezienie żadnego odpowiednika. W takim przypadku tłumacz (tudzież leksykograf) może utworzyć taki odpowiednik samodzielnie, w razie potrzeby

opatrzyć go oryginalnym słowem w nawiasie czy przypisie bądź zapożyczyć termin oryginalny (Kozłowska 2007: 138–140).

Tłumacz ma prawo do utworzenia własnego odpowiednika w każdym z trzech przypadków, nawet jeśli odnajdzie istniejący termin (terminy) w języku docelowym, które jednak mogą go w jakiś sposób nie zadowalać. Nowe terminy mogą wchodzić do języka z innych języków, literatury obcej, tekstów przekładu itd. Tłumacze tworzą terminy na różne sposoby, którymi mogą być:

- zastosowanie zapożyczeń (z zastosowaniem lub nie modyfikacji),
- zastosowanie transliteracji,
- utworzenie neologizmu,
- utworzenie kalki (Kozłowska 2007: 140–141).

Odnosząc się zwłaszcza do trzeciej sytuacji, proponowanej przez Kozłowską, wydaje się słuszne przytoczenie zasad, którymi należy się kierować podczas powstawania nowego terminu, a są nimi zasady:

- powszechności – pozostawić w użyciu już rozpowszechnione nazwy i nie dążyć do ich zmieniania,
- rodzimości – słowa rodzime powinny być bazą dla ukuwania nowych terminów,
- międzynarodowości – zasada ta dotyczy zgodności nowej nazwy z terminem istniejącym w przestrzeni międzynarodowej,
- jednorodności – odnosi się do konstrukcji terminu, który powinien być zbudowany albo z wyrazów w ojczystym, albo w obcym języku, nie w sposób mieszany,
- logiczności – asocjacje związane z terminem powinny naprowadzać na jego właściwą semantykę,
- systematyczności – odnosi się do zależności między terminami, jeżeli terminy są równorzędne, to powinno być możliwe wskazanie na pojęcie nadrzędne,
- zwięzłości – niemnożenie informacji przypadającej na jedną okoliczność,
- jednoznaczności – zasada ta odnosi nas do precyzji: jednemu terminowi powinno odpowiadać jedno pojęcie,
- jednomianowości – nie powinno się mnożyć nazw oznaczających jedno pojęcie – należy pozostać przy jednym, jeżeli istnieje,
- reproduktywności – wyraz będący podstawą dla ukucia terminów powinien mieć zdolności słowotwórcze,
- jednolitości – jeśli dla danego terminu istnieje pokrewna grupa wyrazowa, to powinna między nimi istnieć więź w postaci wspólnego słowa,

- operatywności – nowy termin powinien cechować się zwięzłością i nie sprawiać trudności w wymowie i w połączeniu z innymi słowami,
- poprawności – termin nie może być sprzeczny z normą językową,
- emocjonalności – zasada ta kieruje nas w kierunku odczuć, które nie powinny być negatywne w odbiorze nazwy.

Wymienione zasady sformułował Marian Mazur. Choć dotyczyły one w pierwotnej wersji terminologii technicznej, są na tyle ogólne, a zarazem wyczerpujące, że można je odnieść do całości językoznawstwa (Mazur 1961, cyt. za: Seretny, Stefańczyk 2017: 171–172) oraz interesujących nas obszarów słownictwa.

Kozłowska wskazuje też na inne trudności, które może napotkać tłumacz poszukujący odpowiedników w tekstach. Otóż termin odnaleziony w tekście oryginału może być odpowiednikiem terminu w innym języku. np. trzecim. Ważna jest wówczas znajomość dziedziny, co pomoże dostrzec, że w tekście występuje termin z języka obcego o ustalonym już odpowiedniku. Kluczowe może być też odnalezienie terminu „wyjściowego", tj. pierwotnego, nie zawsze jest to jednak możliwe, wtedy tłumacz przekłada z języka oryginału – języka, w którym utworzono tekst, ale fakt ten powinien odnotować (Kozłowska 2007: 143–144).

Na etapie syntezy tekstu tłumacz, który często musi zdecydować się na jeden z kilku odpowiedników, także napotyka na liczne trudności. Znów powołując się na Kozłowską, wymienimy czynniki, które mogą mieć wpływ na określoną decyzję tłumacza podczas takich wyborów, a są nimi:

1. postawa tłumacza wobec terminów rodzimych i obcych, która może być tradycyjna (tradycjonalistyczna) lub skłaniająca się ku tworzeniu nowych terminów,
2. względy słowotwórcze,
3. względy praktyczno-techniczne,
4. dążenie do uniknięcia niejednoznaczności,
5. względy stylistyczne,
6. względy składniowe (Kozłowska 2007: 142).

Opisujemy tu sytuację tłumacza, ponieważ wydaje się, że niektóre z wymienionych przesłanek mogą wpływać także na leksykografa, który selekcjonując odnaleziony materiał, kieruje się często nieuświadamianymi względami, choćby w odniesieniu do terminów rodzimych i obcych – np. może nieświadomie poprzez swoje decyzje translatorskie opowiadać się za którąś z tendencji.

Zmierzając do końca naszych rozważań, przytoczmy jeszcze uwagę Szemińskiej, która w formie schematu proponuje uwzględnienie podczas konstruowania przekładowego słownika

terminologicznego kilku elementów: terminografii, translatoryki oraz wiedzy z specjalistycznej z danej dziedziny. Relacje między tymi trzema aspektami rzutują na inne problemy, które należy uwzględnić podczas pracy leksykograficznej. Takie komplementarne ujęcie może pomóc w osiągnięciu celu, jakim jest stworzenie przekładowego słownika terminologicznego, odpowiadającego potrzebom użytkowników (Szemińska 2009: 124–125).

Odpowiednim podsumowaniem niniejszego rozdziału jest stwierdzenie Pieńkosa, który konstatuje, że działalność leksykografa opracowującego definicje zyskuje wymiar społeczny, kiedy czyni on to z przeznaczeniem dla konkretnego użytkownika (Pieńkos 2003: 304–305). Często dobór zawartych w słowniku treści, stopień trudności, zróżnicowanie leksyki, warunkuje jego przeznaczenie. Należy pamiętać, że użytkownikiem słownika będzie konkretny człowiek i oprócz naturalnie rzetelnego podejścia w pozyskiwaniu jednostek oraz dobieraniu par przekładowych, trzeba mieć na uwadze społeczny wymiar pracy leksykografa.

Umieszczenie w niniejszym rozdziale rozważań teoretycznych jest oczywiście uzasadnione. Myśli licznych znawców tematu wprowadzają nas w zasadniczy temat, ale również prowadzą ku konkretnym założeniom. Wiele wskazówek zamierzamy wykorzystać w przygotowywanym autorskim projekcie. Najważniejsze, choć niejedyne, zalecenia uwzględnione podczas pracy nad słownikiem są następujące:

- pozyskiwanie leksyki z różnych typów źródeł,
- uwzględnienie *tertium comparationis* poprzez umieszczenie kontekstów, informacji naprowadzających,
- wykorzystanie tekstów paralelnych,
- wnikliwa praca na języku wyjściowym w celu wyodrębnienia haseł,
- unikanie bezrefleksyjnego przenoszenia haseł z innych opracowań,
- unikanie stosowania ciągu synonimów po prawej stronie słownika,
- umieszczanie informacji o różnicach w pojęciach podobnych, lecz nie identycznych,
- informowanie użytkownika o braku ekwiwalentu oraz autorskich propozycjach wypełniających luki systemowe.

ROZDZIAŁ III:
CHARAKTERYSTYKA JAKOŚCIOWA POLSKIEGO KORPUSU SPECJALISTYCZNEGO Z ZAKRESU TEATRU, OPERY I MUZYKI

III.1. TEATR, OPERA I MUZYKA JAKO OBIEKT POLSKO-ROSYJSKIEGO OPISU LEKSYKOGRAFICZNEGO

Zgromadzona na potrzeby naszych badań leksyka dotyczy przede wszystkim sztuk scenicznych: opery i teatru, a także w pewnym stopniu muzyki, która niejako służy tym sztukom. Wymienione dziedziny są bardzo szerokie, obejmują liczne podległe im obszary, mogące wywoływać liczne i różne konotacje. Dla zachowania porządku semantycznego przywołamy kilka definicji opery, teatru i muzyki w języku polskim i rosyjskim (głównie z jednojęzycznych słowników objaśniających), co stanie się punktem wyjścia do dalszych rozważań oraz do wyodrębnienia klas semantycznych w obrębie naszego korpusu.

Zacznijmy od pojęcia szerszego, tj. teatru, a jako pierwsze przywołamy definicje w języku polskim:

– W WSJP PWN[21] podano następującą definicję: „teatr[22] <fr. *théâtre*, łac. *theatrum*> 1. «instytucja, organizacja zajmująca się wystawianiem utworów scenicznych; także zespół aktorów, reżyserów, scenografów, muzyków, mechaników pracujących w tej instytucji»: *Teatr amatorski, szkolny, prowincjonalny, zawodowy. Dyrekcja teatru. Prowadzić teatr. Występować w teatrze. Teatr wystawia, daje sztukę, przedstawienie, występuje z premierą jakiejś sztuki* (…)[23] 2. «budynek, pomieszczenie przystosowane do wystawiania utworów scenicznych»: *Teatr świeci pustkami. Dziś w teatrze grają Szekspira. Przepełniony teatr. Widownia, kulisy teatru. Chodzić, pójść do teatru.* 3.

[21] WSJP – *Wielki Słownik Języka Polskiego PWN.*

[22] W każdej z podanych definicji wzór opracowania redakcyjnego hasła został możliwie wiernie odwzorowany na podstawie danego słownika.

[23] W tym miejscu podano odniesienia do: teatru objazdowego, teatru ogródkowego, człowieka (ludzi) teatru, których definicje podane są w innym miejscu słownika.

«widzowie zebrani na przestawieniu; widownia»: *Teatr szaleje z zachwytu.* 4. «dziedzina sztuki polegająca na realizowaniu scenicznych utworów literackich (przeznaczonych na scenę przez autorów lub adaptowanych przez reżysera), obejmujących również operę, balet, pantomimę, rewię itp.»: *Teatr dramatyczny, operowy, komediowy, rewiowy. Teatr klasyczny, awangardowy, nowoczesny* (…)[24]" (WSJP 2018, t. IV: 815).

– W ISJP PWN[25] zaś teatr opisywany jest jako: „1. 1.1. budowla ze sceną, przystosowana do pokazywania publiczności różnych przedstawień, zwłaszcza dramatów. *W zbudowanym w podziemiach teatrze wystawiono „Antygonę… Chodził do kin i teatrów, trochę czytał.* Także instytucja zajmująca się przygotowaniem takich przedstawień na scenie lub np. w telewizji. *…dyrektor teatru… …spektakl Teatru Telewizji.* ◊ teatrzyk. *…szkolny teatrzyk… powiatowe teatrzyki…* 1.2. sztuka przygotowywania takich przedstawień. *…książki z dziedziny historii teatru… …ludzie teatru.* 1.3. utwory przeznaczone do pokazywania w teatrze, zwłaszcza pochodzące od jednego autora lub z jednej epoki, kultury itp. *Ten jego teatr taki mistyczny, poetycki, mimo że opowiada o rzeczach codziennych… …teatr romantyczny… …teatr japoński.* 1.4. przedstawienie lub przedstawienia wystawiane w teatrze. *Od dwudziestu lat robimy razem teatr w tym mieście.* ◊ teatrzyk. *W zimowy wieczór można urządzić teatrzyk dla dzieci.* 2. Teatr wojny, walki itp. to miejsce, w którym się one toczą. *Z okien domu oglądała teatr wojny – płonące na Oboźnej budynki… Sejm stał się teatrem zmagań nieskończonej liczby partii.* 3. Artystą ze spalonego teatru nazywa się kiepskiego artystę. Wyrażenie potoczne. *A to ci aktorka ze spalonego teatru!*" (ISJP 200: 813).

Poniżej przedstawimy definicje w języku rosyjskim:

– W БТС[26] pod red. S.A. Kuzniecowa podana jest jego następująca definicja:

«театр, -а; м. [греч. théatron – место для зрелищ, зрелище]. 1. Род искусства, художественное отражение жизни посредством сценического представления, осуществляемого актёрами перед зрителями. *Реалистический, формалистический т. Любительский, профессиональный т. Европейский восточный т. Народный т. Т.*

[24] W tym miejscu podano definicje do odmian teatru, takich jak: teatr absurdu, teatr bulwarowy, teatr cieni, teatr epicki, teatr jednego aktora, teatr kukiełkowy (kukiełek), teatr lalkowy (lalek), teatr repertuarowy, teatr rozmaitości, teatr studyjny, teatr muzyczny, teatr radiowy, telewizyjny a. telewizji, teatr elżbietański. Nie przywołano ich w tekście z uwagi na to, że celem tego fragmentu pracy jest objaśnienie pojęcia teatru w ogóle.

[25] ISJP – *Inny Słownik Języka Polskiego PWN.*

[26] БТС – *Большой толковый словарь*.

России. Т. эпохи Возрождения. Т. масок, миниатюр, пантомимы. Возниконовение, развитие, история театра. Выразительные средства театра. Книга о театре. Предпочитать кино таетру. Увлекаться театром. Спорить о театре. 2. Учреждение, организация, занимающаяся устройством представлений. *Драматический, оперный т. Столичный, провинциональный т. Ленинградский т. кукол. Государственнный, частный т. Т. драмы и комедии. Т. имени А.С. Пушкина. Труппа, коллектив театра. Здание театра. Откыть новый т. Возгавить т. Руководить театром. Работать в театре.* | О коллективе этого учреждения. *Т. гастролирует, находится на гастролях в Японии. Т. открывает, закрывает сезон.* 3. Здание, в котором происходят представления; само представление, спектакль. *Удобный, просторный т. Роскошный, уютный т. Летний т. Т на тысячу мест. Строительство, реконструкция театра. Фойе, зрительный зал театра. Перестраивать, ремонтировать т. Осмотреть т. Идти, попасть в т. Встретиться в театре. Прийти из театра. Т. полон, пуст. Платье для театра* (для посещения этого учреждения). *Зайти в кафе после театра* (после посещения этого учреждения). 4. (*чего или с опр.).* Место, где происходит, развёртывается что-л. *Т. военных действий. Анатомический т.* (помещение, специально оборудованное для вскрытия и препарирования трупов). *Устроили здесь т.!* (*неодобр.;* о том, что совершается для создания впечатления, для виду, напоказ). 5. Совокупность драматических произведений (писателя или литературной школы). *Т. Островского. Т. Шекспира.*» (БТС 1998: 1309).

– БТСРС[27] pod red. Ł.G. Babienki podaje następujące objaśnienie:

«театр, -а, *м.* Вид сценического искусства, воспроизводящий действительность в действии, возникающем в процессе игры актёра перед публикой; произведение – спектакль – создается на основе драматических или музыкально-сценических произведений в соответствии с замыслом режиссера, под его руководством. *Живой театр будет нужен всегда, и ни крупный экран кино, ни чудеса телевидения не смогут заменить этого вида искусства.*» (БТСРС 2005: 615).

Zdefiniujmy teraz pojęcie opery, najpierw w języku polskim:

– Podobnie jak w przypadku teatru, przytoczmy najpierw definicję za WSJP PWN: „opera <wł.> 1. «sceniczny dramat muzyczny, złożony z partii wokalnych, instrumentalnych, wstawek baletowych i niekiedy partii mówionych, wykonywanych przez śpiewaków,

[27] БТСРС – *Большой толковый словарь русских существительных.*

tancerzy i orkiestrę»: *Opera barokowa, klasyczna, romantyczna. Opera narodowa, polska, włoska. Skomponować, wystawić operę. Napisać libretto do opery* (…)[28]. 2. «przedstawienie tego dramatu na scenie»: *Kupić bilety na operę. Pójść na operę. Być na operze.* 3. «instytucja organizująca takie przedstawienia; także: zespół artystyczny tej instytucji»: *Zespół baletowy opery warszawskiej.* 4. «gmach, w którym odbywają się takie przedstawienia»: *Być w operze. Pójść do opery.* 5. *książk. żart.* «coś śmiesznego, zwłaszcza zabawna sytuacja, historia, komiczne wydarzenie; widowisko»: *Istna opera! A to ci opera!*" (WSJP 2018, t. III: 249).

– Z kolei ISJP PWN definiuje operę w następujący sposób: „1. utwór muzyczny przeznaczony do wykonania na scenie, opowiadający jakąś historię. W operze aktorzy nie mówią, lecz śpiewają z towarzyszeniem orkiestry. *Wysłuchałem opery Mozarta… Kupili dwa bilety na jakąś operę.* Także gatunek muzyczny obejmujący takie utwory. *Lubię operę.* ◊ operowy, *-wi. … utwory operowe… …śpiewaczka operowa.* ◊◊ operowo. *…głos szkolony operowo.* 2. instytucja wystawiająca opery na scenie. *W biurze opery nie chciano jej podać telefonu Anny.* Także zespół ludzi w niej zatrudnionych. *Przybyła cała opera warszawska.* 3. mydlana opera." (ISJP 2000: 1168).

Przejdźmy teraz do definicji w języku rosyjskim:

– «опера, -ы; ж. [итал. opera] 1. *только ед.* Жанр музыкально-драматического искусства, сочетающий инструментальную (оркестровую) музыку с вокальной (сольной и хоровой). *История русской классической оперы. Народная, героическая о. Читать лекции по опере девятнадцатого века. Вы предпочитаете балет или оперу? Комическая о.* (опера на комедийный сюжет). 2. Произведение такого жанра. *Дует из оперы. Увертюра к опере. Писать, ставить оперу.* 3. Сценическое воплощение, постановка такого произведения. *Слушать оперу. О. в трёх действиях. Режиссёр-постановщик оперы.* 4. Театр, оперная труппа театра. *Театр оперы и балета. Гастроли Итальянской оперы.* ◊ Из другой оперы; Не из той оперы. *Шутл.* О том, что совершенно не относится к делу, к теме данного разговора.» (БТС 1998: 715).

– «опера, -ы, *ж.* Представление, основанное на синтезе слова, сценического действия и музыки, иногда включающее балетные сцены, разговорный диалог, мелодраму; действующие лица поют в сопровождении оркестра. *Зала*

[28] Podano tu definicje odmian opery: komicznej, buffa, poważnej, seria oraz odniesienie do opery mydlanej.

наполнялась дамами и мужчинами, приехавшими в одно время из театра, где давали новую итальянскую оперу (П.).» (БТСРС 2005: 636).

Uzupełnijmy jeszcze powyższe informacje o definicje muzyki w języku polskim:

- „<łac. *musica*> 1. «ciąg dźwięków śpiewanych lub granych na instrumentach, tworzących pewną kompozycyjną całość; sztuka układania i wykonywania takich kompozycji; utwory muzyczne komponowane i wykonywane w pewnym okresie, kraju, stylu»: *Muzyka lekka, rozrywkowa, taneczna. Muzyka operowa, filmowa, baletowa* (…). 2. *książk. przen.* «brzmienie czegoś, zwłaszcza melodyjne, dźwięczne, przyjemne; melodia»: *Muzyka wiersza. Muzyka czyjegoś głosu. Muzyka morza, lasu. Muzyka żab*. 3. *pot.* a) «orkiestra, kapela» *Muzyka grała pożegnalnego marsza pułkom odjeżdżającym na front. Muzyka przygrywała do tańca.* b) «nauka gry, śpiewu itp. jako przedmiot w szkole; także: lekcja tego przedmiotu»” (WSJP 2018, t. II: 991–992).
- „1. Muzyka to następstwo odpowiednio dobranych dźwięków o różnej wysokości i czasie trwania, tworzących pewną całość, śpiewanych lub granych na instrumentach. *Pracując lubił słuchać muzyki… Grube mury drżały leciutko od stłumionej muzyki organowej…* (…) 2. Muzyka to konkretny utwór lub cykl utworów tworzący artystyczną całość. *Tak mi się wiersz podoba, że napisałbym do niego muzykę…* (…). 3. Muzyką czegoś nazywamy związane z tym dźwięki, zwłaszcza ładne. *...muzyka wiersza... Muzyka nocy nie cierpi nocnych odgłosów.* 4. Muzyka to zespół muzyków grających jakiś utwór. Słowo potoczne (…). 5. Mówimy, że coś jest muzyką dla naszych uszu, jeśli słuchamy tego z przyjemnością. *Jej słowa były muzyką dla moich uszu* (ISJP 2000: 905).

a następnie rosyjskim:

- «МУЗЫКА -и; ж. [от греч. mousikē – искусство муз.] 1. Искусство, воплощающееся в звуковых художественных образах. *Инструментальная, вокальная, симфоническая м. Теория музыки. Учиться музыке.* // Произведение или совокупность произведений этого искусства. *М. Чайковского. Сочинять музыку. Слушать музыку в консерватории. Положить, класть текст стихотворения на музыку* (написать музыкальное произведение на текст стихотворения). 2. Инструментальная разновидность этого искусства в отличие от вокальной. *М. и пение. М. к драме Лермонтова "Маскарад". Записать музыку на магнитофон.* // Исполнение, звучание инструментальных произведений. *Раздались звуки музыки. Подбирать на баяне музыку к словам. Ходить под музыку. Звучит м. вальса.* 3. Гармоническое, приятное для слушания звучание

чего-л. *М. речи, голоса. Ровная м. мотора самолёта. Слушать музыку журчащей воды.* // Совокупность каких-л. звуков, издаваемых где-л. множеством чего-л. *М. гудящих пчёл. Прислушиваться к музыке леса. Смех и песни слились в стройную музыку.* 4. *Книжн.* О стройном сочетании, взаимном соответствии, гармонии чего-л. *М. жизни. М. труда.* 5. *Разг.* Об оркестре или о каком-л. музыкальном инструменте. *М. заиграла марш. Прийти со своей музыкой* (с каким-л. музыкальным инструментом). *Вынуть музыку из футляра. * Музыка будет полковая* (Пушкин). 6. *Разг.* О деле, процессе и т.п., вызывающем у кого-л. чувство удовлетворения, довольства и т.п. или беспокойства, озабоченности и т.п. *Испортить всю музыку. Вот такая м.* (=вот такие дела) (...)» (БТС 2000: 562).

– «музыка, -ы, *ж.* Вид искусства, воспроизводящий действительность в художественных образах, имеющих звуковую природу. *Хозяйка же, болшая любительница музыки и сама очень хорошая пианистка, ценила его [губернатора] за то, что он был хороший музыкант и играл с ней в четыре руки (Л.Т.)*. » (БТСРС 2005: 614).

Definicje można by, naturalnie, mnożyć i przytaczać te bardziej i mniej rozbudowane, wydaje się jednak, że z tych już przywołanych wyłania się istota teatru, opery i muzyki, co w dalszej kolejności będziemy rozpatrywać, skupiając się na leksykografii. W rozdziale I omówiliśmy stan leksykografii polsko-rosyjskiej zarówno ogólnej, jak i specjalistycznej, zbadaliśmy dostępność prac poświęconych teatrowi i operze (w tym muzyce). Były to jednak prace głównie o charakterze leksykograficznym. W tym miejscu należy odnotować także pozycje, w których podejmowana jest próba opisu leksyki teatralnej, operowej i muzycznej. Nie są więc to prace leksykograficzne ani encyklopedyczne, ale odnoszące się ściśle do leksyki. Zostaną tu wymienione głównie prace polskojęzyczne, ponieważ ich analiza będzie jednocześnie wstępem do wyodrębnienia w naszym korpusie docelowym klas semantycznych. Praca nad semantyką zbioru odbywać się będzie na materiale polskojęzycznym, zgodnie z przyjętym polsko-rosyjskim kierunkiem opisu leksykograficznego.

Leksyką teatralną zajmowała się Nadurska, która w artykule *Z polskiego słownictwa teatralnego* opisała proweniencję wybranych leksemów należących do leksyki teatralnej, konstatując dużą liczbę zapożyczeń w tej sferze języka. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest specyfika świata teatru, procesy historyczne, kontakty międzynarodowe, czerpanie wzorców z teatrów zagranicznych. To wszystko spowodowało przyjmowanie leksyki, co badaczka opisuje, wyszczególniając główne ośrodki kulturowe, które wywarły największy wpływ na nasz rodzimy język (Nadurska 1972: 18–22).

Nadurska zauważa między słownictwem teatralnym a słownictwem ogólnym zależność polegającą na obustronnym oddziaływaniu – terminologia teatralna czerpie leksemy z innych dziedzin oraz oddziałuje na leksykę ogólną. Jako jeden z przykładów podaje m.in. słowo *teatr*, którego znaczenia (niejedno) podstawowe kierują nas ku przestrzeni teatralnej, istnieje jednak także znaczenie przenośne: „miejsce przebiegu jakiejś akcji, teren, na którym się coś rozgrywa, dzieje np.: teatr wojny, działań wojennych" (Nadurska 1970: 57). Podobny proces dotyczy także innych wyrazów, np. *kreacja, scena, widownia, błazen, statysta*. Proces odwrotny – przyswajanie leksemów z języka ogólnego przez słownictwo teatralne również nie jest zjawiskiem rzadkim. Podlegają mu m.in. takie słowa, jak: *garderoba, rola, dekoracja, próba, gra*. Nadurska zaznacza, że słowo *zapadnia* przeszło do słownictwa teatralnego z ogólnego, ale w języku ogólnym niemal już wyszło z użycia i związane jest głównie z teatrem. Kolejną grupą leksyki są słowa, które powstały na potrzeby teatru i ich znaczenia odnosi się tylko do przestrzeni teatralnej. Są to m.in.: *emploi, kostiumer, impresario, prapremiera* (Nadurska 1970: 56–58).

Wspomniana już przez nas w I rozdziale Cegieła twierdzi z kolei, że język teatru nie jest grupą leksyki łatwą do opisania. „Tworzony przez inteligencję, łączy się z dyscypliną humanistyczną o ogromnym dorobku i tradycji. Ma wiele cech poezji, ale także sporo właściwości żargonu, odznacza się wyrazistością, precyzją, ekspresją i dowcipem. Powstaje w teatrze, ale stwarza możliwość oglądania go z zewnątrz" (Cegieła 1992b: 7, wstęp).

Cegieła konstatuje, że słownictwo teatralne było dotychczas traktowane marginalnie (książkę autorki wydano w roku 1992), głównie ze względu na to, że ma ono długą tradycję, jest bardzo zróżnicowane, do czego przyczyniły się liczne prądy, dominujące na przestrzeni lat, zależne od rodzaju teatru, związane z innymi dziedzinami. Za pierwszą językoznawczą pracę koncentrującą się wokół słownictwa teatralnego badaczka uznaje *Niektóre terminy teatralne na tle słownictwa ogólnopolskiego* autorstwa wspomnianej już Nadurskiej. Nadurska podjęła się zbadania związków słownictwa teatralnego (w tym żargonu) z leksyką ogólną, ale ograniczyła się do kilku reprezentatywnych przykładów, które nie mogą świadczyć o ogólnych mechanizmach, rządzących procesami przechodzenia leksyki teatralnej do ogólnej i odwrotnie. Cegieła w toku rozważań nad słownictwem teatralnym przywołuje nazwisko Haliny Waszkis, która w artykule *O gwarze aktorskiej*, dokonuje klasyfikacji semantycznej zgromadzonej leksyki i prezentuje trzy grupy. Za Cegiełą pozwolimy sobie je przytoczyć: „1. słownictwo dotyczące teatru jako instytucji, sprzętów i rekwizytów (np. *buda, kołchoz* – 'teatr', *gajki* – 'skrzypce', *kieszeń* – 'kulisa'); 2. nazwy osób związanych z teatrem (*szeryf, stary* – 'dyrektor', *dyrektoroza* – 'żona dyrektora', *scenografista* – 'scenograf'; 3. nazwy stanów, sytuacji,

czynności w czasie prób i spektakli (*kwestia, sypka, haftować* – ‘uzupełniać tekst własnymi słowami’” (Waszkis H. *O gwarze aktorskiej* w: „Poradnik Językowy 1973, z. 3, cyt. za: Cegieła 1992b: 11), a oprócz tego omawia frazeologizmy: „używane w pracy nad tekstem; podczas gry; polecenia dla obsługi technicznej; związki frazeologiczne używane poza sceną” (Waszkis H., *O gwarze aktorskiej* w: „Poradnik Językowy 1973, z. 3, cyt. za: Cegieła 1992b: 11). Jest to zatem kolejna próba analizy leksyki teatralnej, klasyfikacja semantyczna nie została w niej jednak wyraźnie oddzielona od klasyfikacji wg użycia. Kolejnym niedociągnięciem, które Cegieła zauważa w tej pracy, jest sztuczne poszerzanie gwary teatralnej o słownictwo potoczne (Cegieła 1992b: 9–12).

Następną pracą poświęconą analizie słownictwa teatralnego jest *Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii* Jerzego Ronarda Bujańskiego, która to pozycja odpowiada na ówczesne zapotrzebowanie opracowania polskiego słownictwa teatralnego. Autor zapewnia, że jego praca ma zapoczątkować szersze działania mające na celu wieloaspektowe opracowanie całości terminologii teatralnej. Bujański skupił się na analizie pięciu autorów związanych z teatrem: Wojciecha Bogusławskiego, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego, Gabrieli Zapolskiej i Stanisława Ignacego Witkiewicza. W każdym rozdziale, poświęconym innemu twórcy, autor wymienia jednostki leksykalne, którymi posługiwał się dany autor, podaje konteksty użycia, niekiedy wydaje opinię o stopniu archaiczności bądź rozpowszechnienia danego pojęcia. Książka obfituje w terminy, które w tamtym czasie się konstytuowały, wchodziły do zakresu szerokiego użycia oraz takie, które już wtedy określano jako nieaktualne. Pamiętać jednak należy, że jest to praca wydana w 1971 r., zatem do dzisiejszego dnia część pojęć zdążyła się już zdezaktualizować. Można wynotować z niej liczne jednostki używane współcześnie, np. *artysta, scena, maska, peruka, pauza, kurtyna, akcja, gong, loża, subretka* itd., ale także leksykę przestarzałą, np. *wstąpić do teatru* (w znaczeniu zajęcia się działalnością teatralną), *profilami do widowni* (sposób ustawienia aktora), *muzykant, odzienie* (*sceniczne*), *baletniczka* itd.

O pracy Bujańskiego wspomina także Cegieła, konstatując, że obejmuje ona największy zakres słownictwa spośród innych prac poświęconych tej grupie leksyki, prezentuje język żywy, gromadzony na podstawie wieloletniego doświadczenia autora, a także z dzieł wspomnianych wcześniej twórców, jednak przeprowadzona w niej analiza jest zbyt pobieżna. Dodaje też, że analiza literatury dramatycznej może być przydatna jako uzupełnienie badań nad leksyką teatralną, ale rozpoczęcie od niej tych badań nie jest uzasadnione. Ma ona sens jedynie wtedy, kiedy badacz nie ma dostatecznej liczby jednostek w gromadzonym materiale, np. badając słownictwo osiemnastowieczne. Autorka stwierdza, że: „Żmudna analiza dramatów

późniejszych nie przynosi spodziewanych korzyści, a obraz tak gromadzonego słownictwa staje się niekompletny (pomija się bowiem zjawiska istniejące w środowiskowej odmianie języka) i fałszywy (stopień znajomości leksyki nie ujawnia się u omawianych autorów jednakowo)" (Cegieła 1992b: 13). Mimo tych niedociągnięć, autorka zauważa jednak, że praca Bujańskiego jest znaczącą pozycją w literaturze przedmiotu, ponieważ jak na ówczesne czasy była pierwszym tego typu opracowaniem, niemającym wcześniejszych wzorców (Cegieła 1992b: 12–13).

Za Cegiełą pozwolimy sobie przytoczyć jeszcze kilka wybranych nazwisk autorów zajmujących się opisem leksyki teatralnej oraz ich dzieł:

- Bronisław Wieczorkiewicz – rozdział w książce *Gwara warszawska dawniej i dziś*, w którym na kilkunastu stronach skrótowo przytacza wyjaśnienia leksyki gwarowej, wspomina o warstwie emocjonalnej i genezie.
- Jerzy Kreczmar (Quiadm) – cykl felietonów „Kłopoty słownikowe" (1962 r.), w których znalazły się informacje o terminach, etymologii, semantyce, błędach w użyciu.
- Julian Tuwim – felieton „O gwarze aktorskiej i kryptojęzyku" – prezentuje w nim zbiór słów, powiedzeń, zwrotów, którymi posługiwali się przedwojenni aktorzy, głównie kabaretowi.
- Wojciech Bogusławski – *Dzieła dramatyczne* i *Dzieje Teatru Polskiego* (Cegieła 1992b: 13–17).

Nie są to naturalnie wszystkie pozycje, w których omawia się leksykę teatralną, ale z pewnością istotne w świetle badań tej dziedziny. Warto zauważyć, że traktują one o słownictwie teatralnym, nie zaś operowym – ta dziedzina rzadko bywa wyodrębniana i badana oddzielnie.

Leksyką teatralną polską i rosyjską zajmował się też Kowalczyk[29], który w swojej pracy *Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim* zauważa, że w rosyjskim językoznawstwie jest mowa o terminologii teatralnej, w polskim zaś – o słownictwie teatralnym. Badacz konstatuje, że obie te koncepcje mają logiczne uzasadnienie, bowiem język ludzi pracujących w teatrze „wykazuje z jednej strony cechy języka ogólnego, gdyż tworzą je wyrazy należące do języka ogólnorosyjskiego i ogólnopolskiego (*артист, дебют, зрелище,*

[29] Badacz jest też autorem artykułu, w którym omawia expressiva (m.in. augmentatywy, pejoratywy) odnoszące się do sztuk scenicznych, na materiale języka polskiego i rosyjskiego (2011: 222–230). Wprawdzie w naszych badaniach nie uwzględniamy słownictwa nacechowanego emocjonalnie, jednak warto odnotować istnienie pracy, w której to zagadnienie jest poruszone.

играть, исполнитель, сезон; artysta, debiut, grać, sezon, widowisko), z drugiej zaś strony cechy leksyki specjalnej, o czym świadczy niemała liczba fraz nominalnych oraz nazw jednowyrazowych mających wyraźny charakter terminologiczny – są bowiem ścisłe, jednoznaczne, nieekspresywne, sfera ich użycia jest ograniczona do teatru, czyli profesjonalna (*арьерсцена, гиньоль, падуга, сатировская драма, этносценология; arierscena, dramat satyrowy, etnoscenologia, grand guignol, pal(u)dament*)" (Kowalczyk 2005: 13). Kowalczyk wyróżnia też słowa będące terminami w kontekście teatralnym, ale poza nim – „pozbawione neutralności stylistycznej". Przykładami słów, które przechodzą ze słownictwa teatralnego do ogólnego języka rosyjskiego i polskiego, są: „*арлекинада, декорация, драма, комедия, мелодрама, роль, статист, сцена, трагедия, фарс; arlekinada, dekoracja, dramat, farsa, komedia, melodramat, rola, scena, statysta, tragedia*" (Kowalczyk 2005: 13–14). Takie stanowisko badacza daje nam ogląd na różnorodność słownictwa teatralnego.

Ponieważ w naszej pracy odwołujemy się także do muzyki, należy jeszcze wspomnieć o języku muzyki, a dokładniej o języku, za pomocą którego mówi się o muzyce. Powołajmy się zatem na myśl Dąbkowskiego. Obecnie wyróżnia się trzy płaszczyzny, w których używany jest język dotyczący muzyki. Są to: teoria muzyki – ta sfera cechuje się znacznym stopniem formalizacji; krytyka i publicystyka muzyczna – częściej pojawiają się tu metafory niż terminy, a teksty w tym obszarze mogą zawierać leksykę wartościującą, a także ogólny i szczegółowy opis utworu; praktyka i dydaktyka muzyczna – oprócz terminów pojawiają się też słowa charakterystyczne dla danego środowiska, żargonowe, a nawet potoczne, żartobliwe i nie zawsze precyzyjne (Dąbkowski 2008: 7–11). Dąbkowski podkreśla także, że do opisu muzyki bardzo często wykorzystuje się język ogólny, choć obserwuje się także zjawisko o odwrotnym wektorze – leksyka muzyczna zyskuje nowe znaczenia w języku ogólnym (Dąbkowski 2008: 12–13). Słownictwo, które znajdzie się w naszym słowniku, odnosi się do różnych płaszczyzn języka muzyki, choć argumentem nadrzędnym, przemawiającym za umieszczeniem danej jednostki muzycznej w siatce haseł, był związek ze sztukami scenicznymi.

W dalszym toku pracy przyjrzymy się samej leksyce i klasom semantycznym, które udało się wyodrębnić w badanym korpusie.

III.2. CHARAKTERYSTYKA SEMANTYCZNA

Przed stworzeniem właściwego korpusu poczyniono pewne założenia, docelowy słownik nie obejmuje bowiem wszystkich gałęzi teatru opery i muzyki, gdyż próba ujęcia

wszystkich sfer byłaby zadaniem daleko wykraczającym poza ramy niniejszego opracowania. Wyłączono z niego: teatr lalek, teatr marionetkowy, pantomimę, cyrk, balet, zjawiska i prądy panujące w teatrze, nazwy własne (w tym nazwy ugrupowań teatralnych), psychologiczne zagadnienia gry aktorskiej, teatr grecki (poza jednostkowymi pojęciami), szczegółowe słownictwo dotyczące techniki (mechaniki) scenicznej, kabaret, festiwale teatralne i in. Wyłączeń jest sporo, niemniej należy wziąć pod uwagę, jak obszerna jest analizowana dziedzina i jak wiele dziedzin podrzędnych można w niej wyróżnić. Należy przypomnieć, że leksyką teatralną polską i rosyjską zajmował się Kowalczyk: *Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim*. Jego praca jednak koncentruje się na odwrotnym – rosyjsko-polskim kierunku, dotyczy również innych zagadnień, autor proponuje kontrastywne ujęcie tematu. Istotne jest jednak, że badacz także zawęża zakres badanej leksyki teatralnej, wyłączając m.in. teatr muzyczny – balet, operę, operetkę (Kowalczyk 2005: 12), co również potwierdza aktualność podejmowanego przez nas tematu i potrzebę jego zgłębiania.

Muzyka pełni w naszej pracy funkcję pomocniczą, uzupełniającą w stosunku do teatru i opery, dlatego w słowniku odnajdziemy jednostki muzyczne, jednak są to takie słowa, które – raczej bezpośrednio – łączą się ze światem teatru. Do słownika włączono nazwy instrumentów (zwłaszcza tych, które najczęściej pojawiają się w orkiestrze teatru, opery, filharmonii, jednak nie uwzględniono już nazw osób grających na tych instrumentach. W słowniku nie odnajdziemy haseł ściśle specjalistycznych z zakresu harmonii, teorii muzyki, instrumentoznawstwa, kompozycji i in. Do korpusu włączono jedynie elementy teorii muzyki i harmonii. Można podać w wątpliwość zasadność umieszczania tych pojęć w słowniku, ponieważ takie terminy jak np. *kontrapunkt* czy *dominanta* nie są w bezpośredni sposób związane z przestrzenią sceniczną. Mimo to włączenie leksyki muzycznej do takiego słownika wydaje się o tyle sensowne, że nie sposób mówić o operze, zupełnie pominąwszy muzykę. Takie pojęcia często się pojawiają także w literaturze przedmiotu dotyczącej opery i teatru. Między innymi te względy przemawiały za tym, by jednostki z dziedziny muzyki włączyć do słownika, zważywszy także na brak tego typu opracowań na rynku wydawniczym (należy w tym miejscu przypomnieć prace Dąbkowskiego, które wymieniano wcześniej).

Zanim przytoczymy klasy semantyczne wyróżnione w słowniku przywołajmy grupy realnoznaczeniowe, które wyodrębnia Cegieła, analizując słownictwo teatralne w różnych okresach i przestrzeniach. Przytoczony poniżej spis leksyki teatru dotyczy lat 1918–1965, a wyłonione grupy realnoznaczeniowe przedstawiają się następująco:

I. „Nazwy dotyczące organizacji teatru

1. Zespół

a. dyrekcja
b. personel artystyczny
c. personel administracyjny
d. personel techniczny
e. personel pomocniczy

2. Pojęcia prawne i finansowe
3. Organizacja pracy w teatrze
    a. sezon
    b. repertuar
    c. reklama teatru

II. Nazwy dramatu, jego odmian i części składowych

1. Nazwy dramatu i gatunków dramatycznych
2. Nazwy części składowych
3. Pojęcia estetyczne

III. Nazwy związane z przygotowaniem spektaklu

1. Opracowanie egzemplarza
2. Obsada
3. Rola i jej elementy
4. Próby i fazy pracy nad spektaklem
5. Praca aktora nad postacią
6. Praca reżysera, scenografa, choreografa

IV. Nazwy aktora

1. Ogólne nazwy aktora
2. Nazwy określające go zależnie od ról, które grywa
3. Nazwy określające jego pozycję w zespole
4. Nazwy określające aktora zależnie od sposobu gry

V. Inne nazwy aktora

1. Nazwy ogólne gry
2. Nazwy metod gry
3. Wypowiadanie tekstu
4. Ruch sceniczny
5. Kontakt z partnerem
6. Szczegółowe zachowania aktora podczas gry

VI. Nazwy dotyczące przebiegu i recepcji przedstawienia

1. Rodzaje spektakli
2. Części spektakli
3. Recepcja i życie sztuki
    a. publiczność
    b. krytyka
    c. reakcja widzów

VII. Nazwy dotyczące techniki i scenografii

1. Dekoracje i elementy dekoracji
2. Aparatura sceniczna
    a. techniczna
    b. świetlna
3. Charakteryzacja[30]

VIII. Nazwy określające architekturę teatru" (Cegieła 1992b: 47–48).

Kowalczyk, który również odwołał się do podziału zaproponowanego przez Cegiełę, zmodyfikował jej klasyfikację, dodając, usuwając niektóre grupy lub dokonując zmian wewnętrznych[31]. Poddany takim zmianom wykaz wygląda następująco:

1. „nazwy dramatu – jego odmian i części składowych,
2. nazwy autorów dramatycznych i dziedzin ich twórczości,
3. nazwy pracowników zespołu teatralnego,
4. nazwy aktorów,
5. nazwy dotyczące realizacji spektaklu,
6. nazwy dotyczące recepcji spektaklu,
7. nazwy dotyczące techniki teatralnej,
8. nazwy dotyczące architektury teatru" (Kowalczyk 2005: 22).

[30] Do punktu „Charakteryzacja" autorka dołącza przypis, który w poczuciu rzetelności względem badaczki pozwolimy sobie w tym miejscu przytoczyć: „Nazwy dotyczące charakteryzacji mogą być także włączone do grupy nazw aktorskich środków gry, tak jak gest czy ruch. Brałam jednak pod uwagę fakt, że większość z określeń wiążących się z charakteryzacją to nazwy akcesoriów – kremów, szminek, zmywaczy, nalepek, naklejek, peruk, dopinek itd. oraz czynności nie zawsze wykonywanych przez aktorów, często przez charakteryzatorów i fryzjerów. Ale oczywiście można tę grupę wyrazów umieścić gdzie indziej" (Cegieła 1992b: 70).

[31] Kowalczyk oznaczał ten spis odpowiednio gwiazdkami i dwoma gwiazdkami dla zaznaczenia, które nazwy grup dodał, a które zmienił. W niniejszej pracy zrezygnowano z tych autorskich wyróżnień z uwagi na przytoczony powyżej podział Cegieły.

Ponieważ w naszym słowniku występuje leksyka muzyczna, wydaje się zasadne przytoczenie klasyfikacji także tej grupy słownictwa. Przywołamy za Mariuszem Melą podział zaproponowany przez Annę Borowską:

1. „nazwy podstawowych terminów historycznych i form muzycznych;
2. nazwy instrumentów i przyrządów stosowanych w muzyce;
3. nazwy podstawowych pojęć z zakresu nauki w muzyce, tj. nazwy symboli muzycznych, skal, odległości, zjawisk w muzyce;
4. określenia wykonania utworu" (Borowska 2004: 222, cyt. za: Mela 2008: 46).

Dla pełności opisu przytoczymy także propozycję Ewy Biłas-Pleszak, której schemat wygląda nieco inaczej – z uwagi na inny przedmiot badań – autorka skupia się bowiem na polu semantycznym, którego centrum stanowią: muzyka i dźwięk muzyczny, a także wyrażenia: tworzyć muzykę, wykonywać muzykę, odbierać muzykę. Głównym podziałem w schemacie badaczki są części mowy, ale zawiera on także leksemy z nazwami poszczególnych grup, dlatego uznaliśmy, że warto byłoby przywołać także tę klasyfikację:

- „czasowniki:
  - realizujące nadrzędną treść pojęciową 'wykonywać muzykę',
  - realizujące nadrzędną treść pojęciową 'tworzyć muzykę',
  - reprezentujące schemat znaczeniowy 'odbierać muzykę',
  - określające „zachowanie" muzyki i dźwięku muzycznego;
- rzeczowniki:
  - nazwy twórców muzyki,
  - nazwy wykonawców muzyki,
  - nazwy odbiorców muzyki,
  - nazwy form muzycznych,
  - nazwy utworów muzycznych,
  - nazwy instrumentów muzycznych i ich części,
  - nazwy zespołów wykonawczych,
  - nazwy miejsc, gdzie wykonuje się muzykę,
  - nazwy określające poszczególne elementy muzyki: rytm, metrum, melodię, harmonię, kolorystykę dźwiękową, architektonikę;
- przymiotniki:
  - cechy muzyki,
  - cechy dźwięku muzycznego;
- przysłówki:

– nazwy muzycznych określeń wykonawczych, odnoszące się do takich elementów muzyki, jak dynamika, agogika, artykulacja" (Biłas-Pleszak 2005: 56–58).

Dla naszych celów żadna z tych klasyfikacji nie będzie w pełni przystawalna, choć ich przywoływanie nie było bezcelowe. Słownik, który jest praktycznym celem tej pracy, zawiera także leksykę z zakresu opery, higieny głosu, słownictwo muzyczne, w związku z tym klasy semantyczne do tego opracowania będą się prezentowały nieco inaczej. Przywołane klasyfikacje innych badaczy odzwierciedlają swojego rodzaju lukę – jednostki, które znajdują się w naszym materiale egzemplifikacyjnym nie zawsze są uwzględniane w tego typu zestawieniach. W zgromadzonym korpusie klasy semantyczne wyodrębniono bez tak szczegółowego podziału, jaki proponuje Cegieła, choć stworzenie podobnego wykazu również byłoby możliwe.

Klasy semantyczne wraz z przykładami przedstawiają się zatem następująco:

1. nazwy elementów dzieła teatralnego i operowego, np. *aria, uwertura, akt, scena, didaskalia, ansambl, recytatyw, intermezzo, wstawki baletowe,*
2. nazwy typów dzieł scenicznych, np. *spektakl, opera, grand opera, operetka, tragedia, jednoaktówka, miniatura, humoreska, monodram,*
3. nazwy odnoszące się do dzieła teatralnego i operowego, np. *punkt kulminacyjny, rozwiązanie akcji, lejtmotyw opery,*
4. nazwy osób pracujących w teatrze, np. *aktor, dekorator, inspicjent, kapelmistrz, bileter, garderobiana, chórzysta, primadonna, akompaniator, sufler, choreograf, librecista, dekorator, reżyser, oświetleniowiec, dramaturg,*
5. nazwy typów aktorów: np. *amant, subretka, naturszczyk, zanni,*
6. nazwy elementów architektury teatralnej, np. *scena, loża, jaskółka, proscenium, kurtyna, rampa, kanał orkiestrowy, charakteryzatornia, foyer, kulisy, miejsca z ograniczoną widocznością (w teatrze),*
7. nazwy elementów techniki teatralnej, np. *butaforia, rekwizyt, maska, maszyneria, zapadnia,*
8. nazwy osób i czynności powiązanych z recepcją i oceną spektakli, np. *krytyk teatralny, widz, publiczność, klaka, owacje, bisować, recenzja spektaklu, teatroman, meloman, przywitać kogoś oklaskami, żabie oczko,*
9. nazwy instrumentów i grup instrumentów, np. *altówka, skrzypce, trójkąt, metalofony, idiofony, kotły, puzon, fortepian, instrumenty perkusyjne o określonej wysokości dźwięku, lutnia, marimba,*

10. podstawowe pojęcia z zakresu teorii muzyki i harmonii, np. *polifonia, kontrapunkt, modulacja, pauza półnutowa, ósemka, akordy poboczne, repryza, zdanie, tercja, kwinta, przednutka, mordent, tonacja, zdwojenia, alteracja,*
11. nazwy składów osobowych zespołów wykonawczych, np. *duet, duo, kwartet, septet,*
12. nazwy głosów śpiewaczych[32], np. *bas, basso cantante, sopran dramatyczny, tenor charakterystyczny, kontralt,*
13. nazwy odnoszące się do śpiewu i higieny głosu, np. *wokaliza, emisja głosu, rejestr piersiowy, koloratura, fioritura, wdech, wydech, aparat głosowy, podparcie oddechowe, maska, messa di voce, belcanto, fonacja, biegłość głosu, prowadzenie głosu,*
14. nazwy określające rodzaje teatrów, np. *teatr muzyczny, teatr objazdowy, teatr operowy, teatr amatorski, teatr kukiełkowy/lalkowy, teatr bulwarowy,*
15. nazwy tańców, np. *menuet, gawot, sarabanda,*
16. ogólne nazwy odnoszące się do teatru, opery i muzyki, np. *sezon teatralny, grać bez charakteryzacji, obsada, abonament, adaptacja sceniczna, benefis aktora, debiut, deklamacja, dublura, dykcja sceniczna, ekspresja, grają … (o sztuce), inscenizacja, pamięć muzyczna, prapremiera, śpiewać na głosy, trema, ustawić ukłony,*
17. nazwy wynagrodzeń za wykonaną pracę: np. *gaża, tantiema, honorarium,*
18. nazwy odnoszące się do promocji i upowszechniania sztuki teatralnej i operowej, np. *światowa premiera, premiera, afisz, występy gościnne, nowy repertuar teatru, żelazny repertuar, nagroda za najlepszą rolę kobiecą, przedstawienie zrealizowane przez teatr*.

Powyższa klasyfikacja zawiera reprezentacje pojęć, które umieszczono w słowniku i stanowi przekrój tematyczny zgromadzonego korpusu. Różnorodność leksyki pozwoli na przeprowadzenie wieloaspektowych analiz słownictwa.

III.3. CHARAKTERYSTYKA STYLISTYCZNA LEKSYKI UMIESZCZONEJ W SŁOWNIKU

W słowniku zawarto różne typy leksyki, by wymienić terminologię, jednostki używane w tekstach poświęconych życiu teatralnemu (np. na afiszach, w recenzjach, biogramach

[32] Zagadnienie nazw głosów śpiewaczych zostanie szczegółowo omówione w rozdziale IV.

artystów), potocyzmy, zapożyczenia z innych języków, wyrazy przestarzałe[33], słownictwo środowiskowe (żargonowe) itd. Przedmiotem rozważań tego ustępu będzie zaś analiza stylistyczna leksyki teatralnej i operowej w jej dwóch, niejako przeciwstawnych, wymiarach. Naszą uwagę skupimy na leksyce specjalistycznej, a więc terminach, oraz słownictwie żargonowym, które rzadko bywa notowane w słownikach, choć stanowi istotną część języka ludzi ze środowiska teatralnego.

Aby móc przejść do analizy materiału, konieczne jest uporządkowanie informacji teoretycznych na temat terminu, żargonu i pojęć współwystępujących z nimi, co nastąpi poniżej. Pierwsza część podrozdziału zostanie poświęcona problematyce i miejscu terminu w leksykografii specjalistycznej, zaś druga dotyczyć będzie słownictwa środowiskowego, podstandardowego, o dużym stopniu nacechowania stylistycznego.

III.3.1. TERMINY

Choć interesujące nas zakresy tematyczne nie koncentrują się wokół leksyki technicznej, ekonomicznej, medycznej itp. – co zwykle może się kojarzyć użytkownikom języka z terminologią, to jednak terminologia jest istotnym pojęciem w całości niniejszej pracy. Już w 1990 r. Stanisław Gajda pisał o tym, że od co najmniej 200 lat terminologia rozwija się lawinowo, na co miał wpływ postęp naukowo-techniczny (Gajda 1990: 39). Obecnie ta tendencja się nie zmieniła.

Materiał egzemplifikacyjny przedstawiony na przestrzeni niniejszej pracy obfituje w terminy (choć nie tylko), w literaturze przedmiotu koncentrującej się na leksyce specjalistycznej również często pojawiają się odwołania do terminologii i zagadnienia terminu. W tej części pracy postaramy się usystematyzować tę kwestię, tak by móc przejść do dalszych rozważań.

Terminologia, jak podaje Czerni, występuje w dwóch znaczeniach: „1. pewna część słownictwa danego języka kształtowana i używana (głównie) przez określone środowiska zawodowe, naukowe i techniczne, oraz 2. nauka o terminologii w tym pierwszym znaczeniu, będąca gałęzią leksykologii jako działu językoznawstwa i stanowiąca teoretyczną podstawę

[33] Założeniem słownika było notowanie aktualnej leksyki, odnotowano jednak pojedyncze pojęcia, które już wyszły z użycia, podając je np. jako wariant. Taką informację uznano za istotną z punktu widzenia potencjalnego użytkownika.

leksykografii specjalistycznej, czyli praktycznej umiejętności opracowywania słowników naukowych i technicznych" (Czerni 1977: 12).

Biorąc pod uwagę pierwsze ze znaczeń, można stwierdzić, iż terminologia stanowi pewną część zasobu leksykalnego danego języka, która rozwija się dynamicznie na skutek postępu naukowego bądź technicznego w danej dziedzinie wiedzy. Nierzadko oddziałują na nią języki obce, pod których wpływem może się kształtować (Czerni 1977: 12). Również Anna Seretny i Wiesław Stefańczyk zauważają, iż terminologia nie jest wartością niezmienną (Seretny, Stefańczyk 2017: 179).

Terminologię definiuje także Kaufman, formułując jedno znaczenie tego słowa: „dyscyplina teoretyczna, która jako jedno z zadań stawia sobie wypracowywanie zasad działalności terminograficznej" (Kaufman 2002: 161). Jest to eksplikacja bliska drugiemu znaczeniu zaproponowanemu przez Czerniego.

Czerni wskazuje na konieczność ciągłego wprowadzania na rynek udoskonalanych i aktualizowanych słowników terminologicznych, co może pomóc w komunikacji między specjalistami różnych dziedzin. Dodaje też, że w procesie powstawania nowych terminów uczestniczą najczęściej pewne grupy zawodowe (Czerni 1977: 12, 15).

Wiedząc już, czym wg badaczy jest terminologia, należy w logicznym porządku przejść do jej roli. Znaczenie terminologii wypływa niejako z samej definicji, dodatkowo zadania terminologii wymieniają Lukszyn i Zmarzer. W ich opinii są one następujące: „badania nad funkcjonowaniem słownictwa specjalistycznego, poszukiwanie optymalnych sposobów konstruowania nowych systemów terminologicznych i doskonalenie systemów już istniejących" (Lukszyn, Zmarzer 2001: 6).

W centrum zainteresowania terminologii leży zatem termin, którego definicję proponuje Grochowski, co prawda na potrzeby konkretnego artykułu, niemniej warto ją w tym miejscu przytoczyć: „Termin to ciąg elementów diakrytycznych, reprezentujący w języku J na mocy przyjętej w nim konwencji określone pojęcie i odnoszący się do obiektu należącego do obszaru zainteresowań danej zbiorowości Z, posługującej się tym językiem J" (Grochowski 2017: 13). Zauważa także, że terminem może być zarówno leksem nieistniejący w danym języku, jednostka funkcjonująca w języku, ale zyskująca nowe znaczenie, jak i ciąg wyrazów, na który mogą się składać jednostki z poprzednich kategorii (Grochowski 2017: 14).

Bronisława Ligara natomiast definiuje termin w następujący sposób: „Terminy reprezentują wiedzę specjalistyczną: są konstytutywnymi elementami leksykalnymi języka specjalistycznego powoływanego do obsługiwania określonego zakresu rzeczywistości lub dziedziny twórczości – danej dziedziny specjalistycznej" (Ligara 2017: 30). Uściśla przy tym,

iż rozumie termin zarówno jako denominację, jak i treść semantyczną, której dotyczy (Ligara 2017: 31).

Definicję terminu za Hanną Jadacką podaje też Dąbkowski (zajmujący się *notabene* terminologią muzyczną): „Termin jest to jednowyrazowy lub wielowyrazowy odpowiednik pojęcia z określonej dziedziny nauki lub techniki, mający znaczenie wyraźne i używany przez specjalistów w celach fachowych" (Jadacka 1976: 28, cyt. za: Dąbkowski 1991: 7). Dąbkowski odnosi oczywiście tę definicję do teorii muzyki (Dąbkowski 1991: 7).

Termin definiuje także Małgorzata Kornacka: „Znak językowy (wyraz lub połączenie wyrazowe) wchodzący w skład słownictwa specjalistycznego i przeciwstawiany wyrazom i połączeniom wyrazowym języka ogólnego" (Kornacka 2005: 131). Badaczka przywołuje pięć cech, które wyróżniają termin spośród jednostek języka ogólnego. Są to:

- specjalizacja – termin jest używany w konkretnej dziedzinie,
- konwencjonalność – jego zaistnienie w języku było celowe, nie odbyło się w sposób naturalny,
- systemowość – terminy są częścią systemu terminologicznego,
- ścisłość i jednoznaczność – termin ma swoje miejsce w danym systemie terminologicznym i w odniesieniu do konkretnej dziedziny bądź obszaru działalności ma definicję,
- neutralność emocjonalna i stylistyczna (Kornacka 2005: 131).

Nie jest jednak możliwe zupełne przeciwstawienie leksyki specjalistycznej leksyce ogólnej ani ich wyraźnie rozdzielenie, gdyż leksyka specjalistyczna ma ten sam rodowód, co ogólna, poza tym powstała na materiale słownictwa ogólnego oraz w oparciu o jego zasady (Lukszyn, Zmarzer 2001: 19).

Lukszyn i Zmarzer zauważają też, że między terminem a wyrazem należącym do leksyki ogólnej mogą zachodzić procesy terminologizacji i determinologizacji – czyli transpozycji semantycznej albo wyrazu ogólnego do terminologii, lub – transpozycji w odwrotnym kierunku (Lukszyn, Zmarzer 2001: 24). Na zjawisko determinologizacji zwraca uwagę także Gajda, stwierdzając, że jeśli terminy występują poza swoim „naturalnym środowiskiem", tj. tekstem naukowym, ulegają przeobrażeniom, które można określić mianem determinologizacji. W tym procesie adaptują się do nowych ról (Gajda 1990: 41–42).

Omawiając te procesy, wspomnijmy jeszcze o sferach funkcjonowania terminów w języku, które wyróżnia Gajda:

1. „ściśle wewnątrznaukowa,
2. zewnątrznaukowa (popularyzacja nauki i dydaktyka) oraz

3. pozanaukowa (sfera determinologizacji terminu i «terminologizacji» leksyki ogólnej)" (Gajda 1990: 42).

Kozłowska[34] z kolei podaje źródła terminów w języku przekładu. Jej zdaniem należy ich szukać w takich materiałach, jak:

- dwujęzyczne słowniki specjalistyczne – których wciąż jest zbyt mało, by można było w znacznym stopniu usprawnić proces tłumaczenia, podobnie jest z dwujęzycznymi bankami terminologicznymi, zwłaszcza w odniesieniu do leksyki należącej do obszaru humanistyki, bowiem terminy te nie zawsze są jednoznaczne,
- literatura w języku docelowym (w uzasadnionych przypadkach także tłumaczona) – bowiem możliwe, że ktoś wcześniej użył interesującego tłumacza terminu,
- słowniki jednojęzyczne – pomagają uniknąć pomylenia podobnie brzmiących terminów,
- konsultacje ze specjalistami (Kozłowska, Szczęsny 2018: 194–195).

W badanym przez nas materiale pojawiło się wiele terminów, głównie jednowyrazowych (np. *krzyżyk – диез*, *bemol – бемоль*, *tessitura – меццупра*, *synkopa – синкопа*), ale również kolokacji (*kanał orkiestrowy* (inaczej *orkiestron, fosa orkiestrowa*) – *оркестровая яма*, *mezzosopran dramatyczny – низкое меццо-сопрано*, *rytm punktowany – пунктирный ритм*, *gama chromatyczna – хроматическая гамма*, *akord tristanowski – тристан-аккорд*). Problematykę kolokacji porusza szeroko Białek. Nas najbardziej interesuje jej stanowisko w odniesieniu do terminów.

Kolokacje, jak podaje badaczka, wykazują kilka podstawowych cech, wspólnych dla wielu typów kolokacji. Tymi cechami są: „stałość lub względna stałość składu, odtwarzalność w akcie komunikacji i idiomatyczność przekładowa" (Białek 2009: 20). Kolokacje ugruntowują swoją pozycję w języku poprzez konwencję językową. Wykazują też tendencję do generowania znaczenia zintegrowanego, będącego ponad leksyką – części składowe kolokacji nie traktuje się oddzielnie pod względem ich semantyki, ale całą kolokację jako pewną całość znaczeniową, przy czym nie należy utożsamiać jej ze związkiem frazeologicznym. Stałość i odtwarzalność w największym stopniu wyrażają ponadleksykalny charakter kolokacji (Białek 2009: 20–21, 26). Badając zagadnienie kolokacji, Białek sprawdziła, jak zachowują się one w tekście naukowym, w wyniku czego doszła do wniosku, że „termin jest tą jednostką języka, która również w tekście zachowuje niezależność znaczeniową i nie musi wymagać konkretyzacji ze strony kontekstu"

[34] Autorkami monografii *Tłumaczenie pisemne na język polski* są Zofia Kozłowska i Anna Szczęsny, ale interesujący nas rozdział napisała Kozłowska, dlatego powołujemy się na zdanie tej badaczki.

(Białek 2009: 101), co jest związane z cechą terminu, jaką jest jednoznaczność (Białek 2009: 102).

Zagadnienia terminu i terminologii nie mogłoby istnieć bez technolektu, tj. języka specjalistycznego (języka zawodowego, fachowego, subjęzyka, LSP (z angielskiego – Language for Special Purposes) (Jakubiak 2016: 80).

O technolektach wspomina także Franciszek Grucza, stwierdzając, że umożliwiają one realizację określonych celów komunikacyjnych, a więc porozumiewanie się na tematy z obszaru jakiejś dziedziny[35]. Komunikacja codzienna, skoncentrowana na tematach ogólnych, podstawowych nie jest przy ich pomocy możliwa. Technolekty nie wyróżniają się pod względem fonetyki, choć mają swoje odrębne cechy, np. stylistyczne, gramatyczne oraz, jak podkreśla F. Grucza, odrębne słowniki – które są najbardziej charakterystyczną cechą technolektów (Grucza 1992: 22). Komunikacyjną funkcję języków specjalistycznych podkreśla także Waldemar A. Pytel: „języki specjalistyczne od wieków pełnią rolę środka komunikacji zawodowej między specjalistami danej dziedziny działalności profesjonalnej" (Pytel 2004: 108). Podobnie określa je Michałowski, mówiąc, że języki specjalistyczne są „narzędziem komunikacji zawodowej" (Michałowski 2004: 193). Pytel wskazuje też na funkcję instrumentalną języka specjalistycznego, która realizuje się podczas porozumiewania się specjalistów. Język specjalistyczny umożliwia więc praktyczne zastosowanie wiedzy w danej dziedzinie (Pytel 2004: 108).

Technolekty nie są czymś stałym, ale rozwijają się[36], podobnie jak dynamiczna jest granica między określonym technolektem a lektem ogólnym, tj. słowa należące do technolektu mogą przejść do lektu ogólnego. Możliwa jest również również sytuacja odwrotna, kiedy wyrazy z lektu ogólnego nabiera nowego znaczenia i stają się składową technolektu, da się więc dostrzec wśród nich cechy wieloznaczności, jednak nie jest to „zwykła" relacja homonimii czy polisemii. Nie są także ścisłe granice między poszczególnymi technolektami, nierzadko bowiem przecinają się, mając wspólne terminy (Grucza 1992: 23–24).

[35] O tym także Stanisław Szadyko: „Technolekt natomiast, oprócz pełnienia takich podstawowych, ogólnych funkcji jak tekstotwórcza, nominacyjna, integracyjna, kulturoznawcza, to przede wszystkim narzędzie porozumiewania się w kontaktach profesjonalnych (…)" (Szadyko 2012: 191).

[36] O tym także Szadyko: „języki specjalistyczne dezaktualizują się bardzo szybko, w miarę rozwoju nauki i w zależności od dziedziny, którą opisują. Technolekt dziedzin takich jak informatyka czy bankowość będzie ewaluował szybciej niż język specjalistyczny mniej dynamicznych dziedzin takich jak muzyka czy architektura" (Szadyko 2012: 189).

Język specjalistyczny traktuje się często jako odmianę czy podjęzyk języka ogólnego, co jest niesłusznym podejściem[37] – nie można bowiem w odniesieniu do tego samego tematu używać ich zamiennie. Języki specjalistyczne są specjalnymi produktami, tworzonymi przez specjalistów w danej dziedzinie w ściśle określonych celach. Sambor Grucza konstatuje, że język specjalistyczny i język ogólny mają wspólną gramatykę, fonemikę, natomiast pod względem leksykalnym – pokrywają się jedynie częściowo (Grucza 2004: 37–38). Podobnego zdania jest też Szadyko, który twierdzi, że: „Tak więc język ogólny (naturalny) i język specjalistyczny nie są językami funkcjonalnie kompatybilnymi, a jedynie komplementarnymi, co oznacza, że należy je traktować jako byty w dużej mierze odrębne. Odnosi się to zwłaszcza do ich sfery funkcjonalnej" (Szadyko 2012: 186).

Widzimy zatem, że jeśli chodzi o termin i terminologię, to mimo niekiedy różniących się stanowisk badaczy, definicje tych terminów są pod wieloma względami zbieżne. Powyżej omówiono te zagadnienia teoretycznie. Liczne przykłady terminów były już przywoływane na przestrzeni niniejszej pracy przy okazji omawiania różnorodnych zagadnień, dlatego też w tej części ograniczono się do teorii. Kolejna część – dotycząca żargonu, a więc zjawiska dotąd nieprzywoływanego – zostanie opracowana w ujęciu zarówno teoretycznym, jak i praktycznym.

III.3.2. ŻARGONIZMY

W przypadku leksyki o pewnym zabarwieniu stylistycznym i jej klasyfikacji wśród badaczy nie ma zupełnej zgody co do np. nomenklatury. Jak stwierdza Martyna Król, istnieją rozbieżności w stosowaniu takich pojęć, jak: socjolekt, żargon, argot, gwara, slang (Król 2015: 204). Tadeusz Szczerbowski wśród nazw używanych na język danej profesji przywołuje „gwarę zawodową, profesjolekt i slang" (Szczerbowski 2018: 165). Z kolei Krystyna Wojtczuk wymienia takie określenia odmian językowych, jak: podsystem, socjolekt, wariant, gwara, żargon, slang, język, argot, szwargot. Zauważa też, że mimo prób uporządkowania tego zagadnienia, nierzadko różne z tych określeń są traktowane jako synonimy (Wojtczuk 2000: 53). „Rozgardiasz terminologiczny" obserwuje także Tadeusz Zgółka, który wśród możliwych przyczyn takiego stanu rzeczy wymienia odmienne kryteria klasyfikowania odmian języka – branie pod uwagę kryterium stylistycznego, a innym razem socjolingwistycznego skutkuje

[37] O tym także: S. Grucza 2004: 30.

mnogością wariantów określających odmiany języka. Jako rozwiązanie proponuje stworzenie genologii językowej, tj. operowanie pojęciami rodzaju i gatunku, dzięki czemu podziały odmian językowych będą bardziej klarowne (Zgółka 2010b: 35). Król natomiast proponuje stosowanie pojęcia pragmalekt zamiast nacechowanego socjologicznie, jej zdaniem, socjolektu, którego definicję przytacza za Stanisławem Grabiasem: „odmiany języka powstałe we wspólnotach ludzkich wyznaczonych pewnym rodzajem więzi społecznych" (2001: 111, cyt. za: Król 2015: 204). Taka propozycja wynika z faktu, że obserwujemy obecnie zacieranie się różnego rodzaju granic – między miastem a wsią, między regionami, warstwami społecznymi, widzimy też zachodzące procesy, takie jak m.in. globalizacja, komercjalizacja, urbanizacja. Ponadto powszechność mediów sprzyja uśrednianiu języka. Cel aktu wypowiedzi, zdaniem Król, warunkuje wybór kodu językowego – opiera się to zatem o kryterium pragmatyczne, pojmowane w pracy autorki jako zorientowanie działalności na cel (Król 2015: 204). Bardziej szczegółowo ujmując ten temat, badaczka określa pragmalekt jako: „każdą odmianę języka narodowego uwarunkowaną przez czynniki społeczno-pragmatyczne. Będą to warianty języka wyodrębniane z uwzględnieniem statusu społecznego, wykształcenia, wykonywanego zawodu, zainteresowań, miejsca zamieszkania użytkowników, ale typologia oparta jest przede wszystkim na czynnikach dyskursywno-pragmatycznych (cel przyświecający danemu typowi dyskursu prowadzonemu w ramach określonego rodzaju działalności). Za pragmalekt będzie zatem uznawany także język literacki i język potoczny (nazywany tu standardowym)" (Król 2015: 209). Jakie to ma znaczenie w kontekście naszej pracy? Otóż rozważania te prowadzą nas w kierunku omówienia pozycji żargonu w systemie języka. Kontekst pragmatyczny pozwala na pewne usystematyzowanie wymienianych wcześniej odmian języka na podstawie jednego kryterium (Król-Kumor 2018: 84). Żargon badaczka pojmuje jako profesjolekt – nieoficjalny język fachowy, odchodząc tym samym od jego pierwotnego związku ze środowiskiem przestępczym. Mówiąc dokładniej, „Żargon jest używany w sytuacjach swobodnej rozmowy przez osoby należące do pewnych grup wyodrębnianych z punktu widzenia czasu poświęcanego na zajęcia obowiązkowe. Takimi grupami są grupy zawodowe, uczniowie i studenci, dlatego można mówić o żargonie prawniczym, medycznym, o żargonie architektów, dziennikarzy, a także uczniów i studentów" (Król 2015: 211, zob. Król-Kumor 2018: 84). Z działalnością zawodową łączy żargon także Aleksander Wilkoń, odróżniając go od socjolektu, któremu właściwe są klasa, środowisko, warstwa, a więc grupy społeczne (Wilkoń 1987: 92, cyt. za: Grabias 2019: 99). Zgółka również stwierdza, że wolałby „żargon – mimo wszystko – zbliżać do pewnych odmian zawodowych, a gwary środowiskowe zarezerwować dla właśnie tych środowisk, które profesjonalne na pewno nie są (…) (Zgółka

2010a: 92). Grabias z kolei konstatuje, że w przypadku profesjolektów istotna jest ich funkcja komunikacyjna – osoby wykonujące ten sam zawód muszą sprawnie się porozumiewać w ramach swojej działalności. Często pojawiającą się cechą takiej komunikacji jest potoczność. Oficjalne słowa bywają modyfikowane, powstają neologizmy, leksyka nieoficjalna wyłącznie na potrzeby danej grupy. W ramach profesjolektów badacz wymienia żargon, kojarząc go jednak w tym miejscu ze środowiskiem przestępczym. Przypisuje tej odmianie języka takie cechy, jak tajność i ekspresywność (Grabias 2019: 114–15).

Żargon ma służyć grupom społecznym i zawodowym do zachowania odrębności i stanowi rezultat potrzeb komunikacyjnych tychże grup. Bronisław Geremek, omawiając zagadnienie żargonu, odnosi się do historii – żargon funkcjonował jako język grupy niejako wyłączonej ze społeczeństwa, co najczęściej wiązało się ze środowiskiem przestępczym. Funkcjonowanie żargonu nieodłącznie wiązało się z konfliktami wynikającymi właśnie z wyłączenia, nie tylko społecznego, ale i kulturowego (Geremek 1980: 14–16). Badacz stwierdza też, że żargon od momentu powstania na potrzeby jakiejś grupy, stanowi zjawisko marginalne, niemniej podlega on transformacjom, by być tej grupie użyteczny (Geremek 1980: 24). Trzeba w tym miejscu przywołać zdanie badacza, istotne z punktu widzenia naszych rozważań: „We współczesnym użyciu terminu zasięg jego zastosowania uległ znacznemu rozszerzeniu. Określa się nim różnego typu gwary zawodowe i środowiskowe – uczniów, studentów, żołnierzy, kolejarzy, aktorów. Dotyczy on przeto zjawiska wytwarzania słownictwa specjalnego przez poszczególne grupy, jak też szczególnych sytuacji, w których potrzeba rodziła obyczaj językowy, odbiegający od norm języka ogólnego. W szerokim rozumieniu żargon nie ogranicza swego funkcjonowania do grupy przestępczej" (Geremek 1980: 24).

W innym miejscu zaś zauważa, że: „(…) mechanizm wytwarzania się żargonu można uznać za swoistą hipertrofię naturalnej tendencji każdej grupy zawodowej do formowania wokół terminologii technicznej swego rzemiosła specjalnego kodu porozumienia. Tendencja do zamknięcia tego kodu, do uczynienia go tajemnym pojawia się w tych grupach, które mają świadomość swej marginalnej sytuacji w stosunku do społeczeństwa globalnego lub odczuwają potrzebę wyodrębnienia się" (Geremek 1980: 27–28).

Z uwagi na to, że żargon uniemożliwia komunikację całego społeczeństwa, badacz określa go mianem kontrjęzyka, przy czym ten typ leksyki ma także za zadanie umożliwić komunikację pewnej grupie społecznej, a tajemnica jest istotnym elementem konstytuującym taki kontrjęzyk. Zauważa też, że znawcy przedmiotu spierali się na ten temat, twierdząc, że nieliczne jednostki leksykalne żargonu są niezrozumiałe dla ludzi spoza grupy, wiele terminów

budowano bowiem w oparciu o ogólnie zrozumiałe mechanizmy i metafory, zatem ich znaczenie było możliwe do wykrycia (Geremek 1980: 28).

Badacz szuka przyczyny, dla której żargon funkcjonuje społecznie. Stwierdza, że może nią być potrzeba sekretu, która jest naturalnym dążeniem każdej małej grupy – potrzeba ta dotyczy nie tylko języka, ale zachowania odrębności, pewnej tajności na wielu innych płaszczyznach. Jako powód takiej tendencji badacz wskazuje dwa przeciwstawne niejako aspekty: „afirmację poczucia wyższości i świadomość własnej marginalności (Geremek 1980: 29). Taka separacja językowa nie jest zjawiskiem typowym wyłącznie dla żargonu. Historia pokazuje bowiem, że np. arystokracja czy magnaci dla zaakcentowania swojej wyższości posługiwali się wyszukanym językiem, różnym od tego, który służył do komunikacji ze służbą. Podobne mechanizmy kierowały rosyjską arystokracją – ta w rozmowach w wyższych kręgach społecznych posługiwała się francuskim (Geremek 1980: 29).

W odniesieniu do omawianych przez nas zagadnień jest jeszcze jedna myśl badacza, którą warto przytoczyć w całości: „W płaszczyźnie psychologicznej żargon nie jawi się jako znak połączenia tych wszystkich, których społeczeństwo nie akceptuje, ale jako wyraz tego, że pewne grupy dokonują – każda z osobna – dramatycznej *prise de conscience* swojej odmienności, odrębności swoich potrzeb i sposobu bycia. Z tej odrębności poniżającej żargon czyni wywyższenie i przywilej" (Geremek 1980: 36).

O żargonie pisał również Gajda, którego myśli są zbieżne z poglądami Geremka. Jego zdaniem na żargon, w odróżnieniu od terminologii, składają się intencjonalne słowa zastępcze, synonimy funkcjonujących określeń, cechujące się ekspresyjnością, wyrazistością. Przyczyną powstania żargonu może być chęć pewnego odizolowania się, potrzeba solidarności w obrębie konkretnej grupy oraz psychologicznego wpływu na nowych członków grupy (Gajda 1990: 50).

Choć nasze badania nie są skupione ściśle wokół muzyki, to warto nadmienić o języku muzyków, który współcześnie (2010) opisał Dąbkowski, stawiając w swojej pracy pytanie, czy jest to profesjolekt, czy może socjolekt? We wstępie stwierdza, że oba pojęcia, z których pierwsze oznacza odmianę zawodową języka, a drugi społeczną, wprowadził Wilkoń w 1987 r. Później jednak inni badacze zaczęli traktować socjolekt jako pojęcie nadrzędne w stosunku do profesjolektu. Badacz zauważył, że profesjolekty często powstają dlatego, że terminologia oficjalna, która umożliwia dyskurs teoretyczny i profesjonalny, nie zawsze jest odpowiednia do komunikacji praktycznej. Praktyka zaś (w tym przypadku muzyczna) pokazuje, że w komunikacji nieoficjalnej czy też w dydaktyce (motywowane potrzebą bardziej obrazowego objaśniania) funkcjonuje wiele słów nienotowanych w słownikach muzycznych. Zauważa też, że łatwiej jest oddzielić terminologię oficjalną od profesjolektu w naukach ścisłych niż

humanistycznych. O ile muzyka poważna jest już skodyfikowana, o tyle jednostki leksykalne w jazzie i muzyce rozrywkowej nie doczekały się jeszcze precyzyjnego sklasyfikowania (Dąbkowski 2010: 354–355, 358–359).

Leksyką teatralną zajmowała się Nadurska, która konstatuje, że słownictwo teatralne podlega takim samym procesom, jak słownictwo zawodowe należące do innej dziedziny. W związku z tym w jego obrębie można wyróżnić dwie główne grupy: język oficjalny oraz zawodowy, używany w środowisku aktorskim, określany przez nią jako żargon (inni badacze języka zawodowego używają też innych określeń, np. dialekt społeczny, gwara) (Nadurska 1970: 55–56). Zauważmy, że wnioski te pokrywają się z przywołaną wcześniej opinią Dąbkowskiego, który w odniesieniu do języka muzyków mówi o języku oficjalnym i nieoficjalnym, nazywanym przez niego mianem profesjolektu.

Badaczka poświęca także uwagę żargonowi, czyli nieoficjalnemu językowi używanemu przez osoby zawodowo związane z konkretnym środowiskiem, w tym przypadku, teatralnym. Słowa należące do żargonu najczęściej są pomijane w słowniku ogólnym, niekiedy w nim występują, ale ich znaczenie jest wówczas inne, niezwiązane z teatrem (Nadurska 1970: 58–59).

Cegieła podważa jednak użycie terminu *żargon* przez Nadurską na określenie nieoficjalnego języka teatru. Swoje zdanie motywuje tym, że nie emocjonalność i dobitność definiują żargon, ale chęć zatajenia pewnych informacji przez użytkowników tej odmiany języka. Cegieła postuluje używanie zamiast pojęcia *żargon* określenia *gwara – gwara teatralna* (Cegieła 1992b: 10–11).

Widzimy zatem, że znawcy tematu nie są zgodni co do nazewnictwa różnych odmian języka. W polu naszych zainteresowań znajduje się teraz nieoficjalna leksyka teatralna i operowa. W kontekście przytoczonych wcześniej zagadnień teoretycznych skłaniamy się raczej ku temu, by profesjolekt, a więc nieoficjalną leksykę zawodową nazywać mianem żargonu, mimo zastrzeżeń niektórych badaczy. Pojęcie żargonu powoli traci pierwotne konotacje ze środowiskiem przestępczym i coraz częściej, jak to zostało przedstawione powyżej, w literaturze przedmiotu jest ono stosowane w kontekście środowisk zawodowych. Ilekroć zatem w niniejszej pracy wystąpi pojęcie żargonu, będzie mowa o nieoficjalnym języku zawodowym osób związanych z teatrem i operą.

Należy zaakcentować, że polskojęzyczne prace na temat nieoficjalnego języka teatru zostały wydane już dość dawno, by przywołać raz jeszcze nazwiska Nadurskiej, Waszkis, Cegieły, bądź też współcześnie, ale dotyczą czasów odległych, np. Dulna-Rak E. (2016) *Słownik leksyki teatralnej największych polskich reformatorów teatru w dwudziestoleciu*

międzywojennym: Juliusza Osterwy, Leona Schillera, Aleksandra Zelwerowicza, Wilama Horzycy, Iwona Galla, Warszawa. Praca Szczerbowskiego – *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe* – w jednym z podrozdziałów dotyka tematyki slangu aktorskiego – mianem slangu autor nazywa w tym miejscu tę konkretną interesującą nas grupę leksyki. Na niespełna ośmiu stronach badacz przytacza różne podgrupy slangu aktorskiego: m.in. przydomki, określenia reżysera, obsługi spektaklu, aktorów, gry aktorskiej, widzów, jednak w wielu przypadkach przywoływane przykłady pochodzą z nieaktualnych źródeł – ważnych z punktu widzenia historycznych badań nad językiem, jednak niezupełnie współczesnych. Wiele z tych źródeł zostało już wymienionych na przestrzeni naszej pracy. Należy zauważyć w pracy Szczerbowskiego również krótkie ustępy poświęcone slangowi pokrewnych teatrowi dziedzin – mowa w nich o slangu artystów chóru i baletu oraz slangu muzycznym (Szczerbowski 2018: 166–173, 175–176, 198–190).

Ponieważ nasza praca z założenia bazuje na aspekcie synchronicznym, pojawiła się obawa o nieaktualność leksyki zawartej w pracach tych i innych autorów. W związku z tym konieczne stało się dotarcie do współczesnych źródeł żargonu.

Leksykę żargonową odnajdziemy w pracy Nyczka *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych* (2005). W układzie alfabetycznym autor zawarł w niej szereg słów i wyrażeń o różnym nasyceniu stylistycznym. Należy dodać, że jednak nawet w tej pracy, napisanej bardziej swobodnym stylem niż standardowe leksykony, słownictwo oficjalne nie jest oddzielone od nieoficjalnego.

Problem pojawia się właśnie w momencie wyodrębnienia leksyki żargonowej z leksyki dotyczącej danego zawodu. Część słownictwa żargonowego przenika do języka ogólnego i traci otoczkę tajemniczości. Czy takie jednostki można wobec tego zaklasyfikować jeszcze jako żargon? Kolejnym problemem staje się odróżnienie od słownictwa żargonowego wyrazów i określeń potocznych.

Ciekawy punkt widzenia proponuje Szczerbowski, który stwierdza, że: „Dokonując przeglądu różnych odmian środowiskowych i zawodowych, za kryterium doboru materiału leksykalnego i frazeologicznego przyjmuję metaforyczność, którą osoby nieznające danego slangu mogą nie dostrzec lub błędnie zrozumieć” (Szczerbowski 2018: 165).

Dochodzimy tu do jeszcze jednej kwestii. Mianowicie elementy żargonu pojawiają niekiedy w dyskursie ogólnym – w prasie, wywiadach itd. Nadawca takiej wypowiedzi może używać słów żargonowych bezwiednie, ponieważ stanowią one dla niego naturalną część systemu jego języka. Możliwa jest jednak także sytuacja, kiedy taka leksyka jest wplatana do komunikatu w określonym celu – uatrakcyjnienia wypowiedzi, podkreślenia wiedzy nadawcy,

ośmieszenia rozmówcy itd. (Jarosz 2013: 105–106). Jeżeli nadawca celowo w swoim komunikacje używa słów żargonowych, to niekiedy dodaje on pewne komentarze objaśniające, których obecność zależna jest od postawy mówiącego. Beata Jarosz wymienia cztery takie postawy: „ignorowanie kompetencji odbiorcy" (…) brak projektowanego odbiorcy; „docenianie kompetencji odbiorcy" (…) projektowany odbiorca: znawca, ekspert; asekuracyjne konstruowanie kompetencji odbiorcy" (…) projektowany odbiorca: potencjalny laik; niedocenianie kompetencji odbiorcy" (…) projektowany odbiorca: laik" (Jarosz 2013: 106). Należy w tym miejscu podkreślić, że prezentowane postawy dotyczą tekstów (pisemnych lub ustnych), jednak z punktu widzenia leksykografa jest to istotna informacja. Otóż, jeżeli nadawca komunikatu prezentuje postawę trzecią lub czwartą, tzn. przy pomocy komentarzy metajęzykowych objaśnia znaczenie leksyki żargonowej, leksykograf ma ułatwione zadanie, kiedy poszukuje takich leksemów do słownika. Tekst stworzony przez reprezentanta jednej z dwóch pierwszych postaw jedynie zawiera jednostki żargonowe, jednak ich semantykę leksykograf musi dopiero odkryć.

Poczynione rozważania teoretyczne są niezwykle istotne, ponieważ tworzą podstawę do zagadnień praktycznych niniejszego opracowania. Część praktyczną stanowią konkretne jednostki żargonowe z zakresu teatru i opery. W dalszej części pracy zostaną omówione kryteria wyodrębniania tego typu leksyki. Warto w tym miejscu wyjaśnić, jaki był cel wprowadzania słownictwa żargonowego do słownika. Przy okazji omawiania zagadnień teoretycznych bardzo często odwoływano się – na podstawie prac badaczy tego tematu – do głównej cechy żargonu, jaką jest tajemniczość. Żargon z założenia jest w pewien sposób niedostępny semantycznie dla osób spoza danej grupy, w której traktuje się go jako środek komunikacji. Mimo to kodyfikacja tej grupy leksyki i włączanie jej do siatki haseł nie są bezzasadne. Nie jest bowiem tak, że jednostki żargonowe można spotkać wyłącznie w obrębie języka danej grupy zawodowej. Osoby posługujące się nim nierzadko bezwiednie włączają takie słowa czy wyrażenia do różnego rodzaju wypowiedzi, np. wywiadów, czy tekstów pisanych – książek, felietonów, wspomnień, zatem istnieje realna potrzeba ich zbadania. Dotarcie do znaczenia takiej jednostki w języku wyjściowym może być kłopotliwe, a odnalezienie obcojęzycznego odpowiednika jest jeszcze trudniejsze. Umieszczenie jednostek żargonowych w słowniku powinno zatem być ułatwieniem dla użytkownika języka. Celowość umieszczania słownictwa żargonowego w słowniku uzasadnia się ponadto kwestiami translatorskimi, np. dynamicznie rozwijającymi się tłumaczeniami audiowizualnymi. W filmach często pojawia się leksyka zarówno specjalistyczna, jak i podstandardowa, imitująca autentyczną komunikację, również tę w obrębie grupy zawodowej. Widz rodzimy może się domyślić znaczenia nieznanych mu

jednostek na podstawie kontekstu lub dzięki obrazowi, jednak przekład rodzi poważniejsze problemy dla tłumacza – dotarcie do ekwiwalentnych jednostek używanych w podobnej sytuacji w języku docelowym. Zastąpienie jednostek żargonowych ich neutralnymi odpowiednikami eksplikującymi znaczenia nie zawsze byłoby możliwe i pożądane, gdyż, po pierwsze, przekład straciłby na jakości i zostałby pozbawiony ekspresyjności, po drugie zaś, opisowe objaśnianie semantyki zazwyczaj wydłuża przekaz. Istnieją więc zasadne przesłanki przemawiające za tym, by żargon, określany czasem mianem języka „tajemnego", włączać do siatki haseł słowników, a tym samym ułatwić pracę potencjalnym użytkownikom dzieł leksykograficznych.

Ponieważ o sposobach poszukiwania jednostek wspominaliśmy już w niniejszej pracy, dlatego teraz ograniczymy się do wymieniania źródeł, z których zaczerpnęliśmy wybrane do słownika jednostki żargonowe, oraz krótkiej charakterystyki materiału.

W licznych pracach polskojęzycznych dotyczących słownictwa teatralnego były obecne również jednostki żargonowe, jednak nie wykorzystano ich jako źródła z obawy o nieaktualność leksyki w nich zawartej. W związku z tym zdecydowano o przeszukaniu zasobów internetowych, w tym forów, w których słownictwo powinno być jak współczesne. Do sporządzenia korpusu wykorzystano następujące strony:

- http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/a/283.html,
- https://forum.gazeta.pl/forum/w,509,18520329,18520329,Gwara_aktorska_.html,
- https://prezi.com/asp3f1xzy1yd/socjolekt-aktorow/.

Nie wszystkie jednostki miały jednak na tych stronach objaśnioną semantykę, poza tym, oprócz wymogu aktualności pozostawała jeszcze kwestia wiarygodności – czy proponowane przez internautów słowa i wyrażenia rzeczywiście są używane w środowisku teatralnym. Poprosiliśmy zatem o pomoc osoby bezpośrednio związane ze środowiskiem teatralnym. W sporządzonym i uporządkowanym korpusie swoje uwagi umieścili: aktorka Teatru Muzycznego w Lublinie oraz troje pracowników Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie. Pomoc tych osób była nieoceniona. Dokonali oni korekty w przygotowanym korpusie poprzez m.in. wykreślenie jednostek nieużywanych, dopisanie znaczeń do jednostek pozbawionych definicji oraz zaproponowanie własnych określeń, którymi operują na co dzień. W oparciu o te informacje powstał zbiór jednostek żargonowych cechujących się nie tylko aktualnością, ale również wiarygodnością. Być może, gdyby takie badanie zostało poszerzone o pracowników i aktorów innych polskich teatrów, zbiór obfitowałby w większą liczbę jednostek lub też byłyby one nieco inne. Każdy teatr operuje również na pewno „własnym" językiem. Mimo że co do zasady mówimy o zawodowej odmianie języka, to w różnych środowiskach teatralnych można

by wskazać elementy typowe tylko dla nich – słowa, powiedzenia itd. Nie ulega wątpliwości, że warto, by takie badania zostały w przyszłości przeprowadzone.

Pozostaje jeszcze wspomnieć o tym, że zbiór zawierał nie tylko słownictwo żargonowe, ale również neutralne i potoczne. Kwestią wymagającą rozstrzygnięcia stało się zatem rozgraniczenie poziomów leksyki. Jako kryterium wyodrębnienia jednostek zróżnicowanych stylistycznie wykorzystano słowniki języka polskiego (*Słownik Języka Polskiego* PWN https://sjp.pwn.pl oraz *Wielki Słownik Języka Polskiego* PAN https://www.wsjp.pl). Sprawdzono, czy dane jednostki lub wyrażenia są obecne w słownikach. Przyjęto bowiem, że słownictwo żargonowe, jako leksyka zawodowa, co do zasady nie będzie notowane przez ogólne słowniki języka polskiego. Posiłkowano się również obecnymi w słownikach kwalifikatorami, które były pomocne w wyodrębnieniu leksyki potocznej (kwalifikator *pot.*) lub neutralnej stylistycznie, najczęściej pozbawionej kwalifikatorów. Niezbędne było tu również własne wyczucie językowe. Zdarzało się bowiem, że jednostki obecne w korpusie – będące w powszechnym użyciu – były notowane przez główne słowniki języka polskiego oraz opatrzone kwalifikatorem *pot.* (słowo potoczne), np.: *chałtura, dać plamę, klapa* i in. Są to słowa i wyrażenia używane nie tylko w kontekście teatru i opery, ich znaczenie jest często zrozumiałe także dla osób spoza tego kręgu zawodowego, w związku z tym w naszym słowniku również zyskają one kwalifikator oznaczający potoczność. Inaczej jest w przypadku jednostek, których słowniki nie notują i trudno ustalić ich znaczenia, np.: *gotować kolegę, grać kubłami, ogon, papierowa rola, szczeniak, zielone przedstawienie* i in. Podane przykłady to w większości połączenia słów powszechnie używanych, jednak w środowisku teatralnym owe połączenia wyrazowe zyskują nowe znaczenia.

III.4. CHARAKTERYSTYKA KATEGORIALNA: FEMINATYWA W ŚWIECIE TEATRU I OPERY

Zagadnieniem, które wymaga odrębnego omówienia, są nazwy zawodów w obszarze teatru i opery, konkretnie zaś nazwy żeńskie – feminatywa. Ze światem teatru i opery jest związanych szereg zawodów, które niejednokrotnie były już wymieniane na przestrzeni niniejszej pracy przy okazji omawiania poszczególnych zagadnień oraz znalazły się one w siatce haseł tworzonego przez nas słownika. Podczas konstruowania słownika bazowano jednak najczęściej na formach męskoosobowych, uchodzących zwykle za podstawowe. Z uwagi na to,

że nazwy żeńskie są w obecnych czasach obiektem zainteresowania, powzięto decyzję, by poświęcić im nieco uwagi. Zanim rozpoczniemy badanie tej grupy leksyki, przywołamy definicje feminatywów skonstruowane przez Marka Łazińskiego – jego zdaniem są to: „rzeczowniki nazywające kobiece zawody i funkcje, najczęściej derywowane od nazw męskich z sufiksem kategorii feminativum lub bezpośrednio od czasowników z sufiksem złożonym kategorii wykonawców czynności" oraz „żeńskie warianty nazw wykonawców czynności oraz osobowych nazw charakterystycznych" (Łaziński 2006: 246, obie definicje cyt. za: Krysiak 2016: 83).

Problem feminatywów budzi dziś w społeczeństwie wiele emocji, zaciera się bowiem granica między zawodami typowo męskimi oraz typowo kobiecymi, zaś wiele nazw zawodów ma ustalony jedynie męski odpowiednik. To zagadnienie szczegółowo zbadała Agnieszka Małocha-Krupa, która już we wstępie swojej książki zauważa, że „od niemal 120 lat trwa proces uwalniania się nazw żeńskich z sieci zależności: emancypacyjnych, socrealistycznych, feministycznych" (Małocha-Krupa 2018: 12). Część kobiet domaga się zauważania płci w określaniu wykonywanego przez nie zajęcia, w wyniku czego powstają nazwy, które spotykają się z różnymi reakcjami użytkowników języka. Nie wszystkie kobiety optują jednak za tworzeniem feminatywów od każdej nazwy zawodu. W mediach coraz częściej usłyszymy wypowiedź psycholożki, filolożki, socjolożki, gazetami kierują redaktorki naczelne, a w sądzie bronić nas może pani adwokatka, ale spotkamy się także z formami męskoosobowymi – odpowiednio: pani psycholog, filolog, socjolog, redaktor naczelna czy adwokat. Należy zaznaczyć, że przedmiotem naszych rozważań nie są kwestie *stricte* statystyczne ani nawet socjologiczne, nie będziemy też – w myśl założeń obiektywności pracy – oceniać takich czy innych decyzji. Pochylamy się zaś nad tym tematem dlatego, że do słownika postaramy się, gdzie będzie to możliwe, włączyć również nazwy żeńskie zawodów, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom potencjalnych odbiorców (odbiorczyń), którzy (które) mogą mieć potrzebę sprawdzenia, czy dana nazwa ma w języku polskim ustaloną i utrwaloną w leksykografii nazwę żeńską oraz jakiego odpowiednika może użyć w języku rosyjskim. Z punktu widzenia leksykografa istotne jest podjęcie decyzji, czy włączać tego typu leksemy do siatki haseł oraz jakie kryterium wziąć pod uwagę w przypadku dwoistości nazw, jak choćby w powyższych przykładach – czy któryś z wariantów można uznać za jedyny i słuszny.

Problematyką feminatywów zajęli się także Joanna Satoła-Staśkowiak i Wojciech Sosnowski. Przeprowadzili oni badania konfrontatywne, bazując na języku polskim, rosyjskim i bułgarskim. Jednym z ich spostrzeżeń było wskazanie na rolę językoznawców, którzy powinni ułatwić zasady tworzenia feminatywów oraz je skodyfikować, „gdyż obecnie użytkownicy

analizowanych języków samodzielnie i intuicyjnie tworzą te formy. Znaczna zmiana w życiu społecznym końca XX i początku XXI w. w Polsce, Rosji i Bułgarii spowodowała, że kobiety zajmują wszystkie dostępne pozycje zawodowe i rzeczą naturalną powinna być reakcja języka na to zjawisko" (Statoła-Staśkowiak, Sosnowski 2019: 131).

Warto w tym miejscu wspomnieć o tym, że zmiany społeczne są jedną z przyczyn powstawania innowacji w języku, o czym pisze Pstyga. Ten proces możemy odnieść do omawianego zagadnienia. Oprócz nich do czynników zewnętrznych badaczka zalicza także zmiany społeczno-polityczne, kulturowe, gospodarcze, rozwój naukowy, technologiczny, stosunki międzynarodowe, migracje ludności, modę językową, dążenie do oceny istniejących zjawisk w sposób niestandardowy. Czynniki wpływające na tworzenie się innowacji językowych mogą być również wewnętrzne: dążenie do ekonomii języka, skracania, ale także precyzji i dobitności jednostek językowych czy adekwatności kodu językowego (Pstyga 1994: 8). Jeśli chodzi o feminatywa, to z pewnością wymienione czynniki zewnętrzne mogą być przyczyną ich powstawania, wśród czynników wewnętrznych zaś raczej nie dążenie do ekonomii języka jest dominujące, ale właśnie dokładności, precyzji słowa (wyrażające się w tym przypadku poprzez podkreślenie rodzaju).

Niejednokrotnie podkreślaliśmy już, że słowniki powinny rejestrować zmiany w języku, jednak Patrycja Krysiak, powołując się na Żmigrodzkiego (2003: 56–58), zauważa, że feminatywa są w leksykografii nierzadko pomijane, często z uwagi na rozmiary słownika, które implikują rezygnację z wyrazów o rzadszym użyciu oraz regularnych derywatów słowotwórczych.

Być może z uwagi na społeczne tendencje ten stan ulegnie zmianie. Obecnie bowiem zagadnienie feminatywów coraz częściej staje się obiektem także współczesnych badań językoznawczych, by wymienić choćby monografie: Krysiak (2021), szczegółowo omawiającą feminatywa w językach polskim i francuskim; Pauliny Pyci (2011), poruszającej nie tylko problematykę derywacji nazw żeńskich, ale również obecności płci w języku; Grażyny Mańkowskiej (2013) – bazującej na współczesnych czasopismach kobiecych, omawiającej prezentację płci w tekstach prasowych. Godne odnotowania są też artykuły analizujące wariantywność nazw kobiet związanych z biznesem (bizneswoman, kobieta biznesu, przesiębiorczyni i in.) (Smoleń-Wawrzusiszyn 2021), nazw kobiet pracujących na uczelniach wyższych (np. rektorka, kanclerka) (Szpyra-Kozłowska 2021) czy innych nowych feminatywów (Szpyra-Kozłowska 2019). Warto wymienić tu także artykuł porządkujący terminologię związaną z tematyką feminatywów (Krysiak, Małocha-Krupa 2020). Odnotujmy

też obecność badań Marty Nowosad-Bakalarczyk (2006, 2007, 2012, 2020), Ewy Woźniak (2014), Marii Wtorkowskiej (2020) i in.

Często na włączanie lub nie pewnych grup leksykalnych do słowników mają wpływ kwestie światopoglądowe autora/autorów, obyczajowe, poprawnościowe (Krysiak 2016: 85). W celu zapewnienia przejrzystości wywodu przeprowadzono odrębną analizę dla każdego z języków[38]. Bardziej szczegółowo potraktowano jednak język wyjściowy. Sporządzono również tabele, w których odnotowano wyniki badań. Na początku opracowano feminatywa w języku polskim, bowiem rzetelna systematyzacja jednostek w języku wyjściowym warunkuje poprawną pracę z językiem docelowym. W tabeli wyjściowej nazwy podstawowe zawarte są w rodzaju męskim i stanowią jej pierwszą kolumnę – wyłączając te nazwy, które dotyczą wyłącznie kobiet, wówczas znajdują się one w drugiej kolumnie. Wyjątek może stanowić słowo *garderobiana* – również umieszczono je w drugiej kolumnie, mimo że istnieje męski odpowiednik – *garderobiany* (WSJP 2018, t. I: 1022). Zdecydowano o zapisaniu tego słowa w drugiej kolumnie z uwagi na przeważającą częstość użycia tej nazwy w odniesieniu do kobiet.

Następnie sprawdzono, czy żeńskie odpowiedniki nazw męskoosobowych występują w źródłach leksykograficznych, tj. WSJP i *Słowniku nazw żeńskich polszczyzny* (SNŻP) pod red. A. Małochy-Krupy (2015) – a rezultaty tych poszukiwań stanowią odpowiednio trzecią i czwartą kolumnę tabeli. Oczywiście dogłębne zbadanie tematu wymagałoby przeanalizowania większej liczby źródeł leksykograficznych, jednak pokaźna liczba jednostek do weryfikacji wymagałaby poświęcenia temu zagadnieniu całego studium badawczego. Mimo to wydaje się, że oparcie badań na dwóch reprezentatywnych źródłach – współczesnego, obszernego słownika języka polskiego oraz słownika poświęconego feminatywom – będzie dobrym punktem wyjścia do dalszych refleksji.

Tytułem uzupełnienia – *Słownik nazw żeńskich polszczyzny* notuje liczne feminatywa opatrzone definicjami i przykładami z tekstów. Uwzględniono w nim nazwy zarówno współczesne, jak i historyczne, dzięki czemu użytkownik może przyjrzeć się procesom zachodzącym w języku – w odniesieniu do feminatywów – na przestrzeni lat. Jest to źródło stosunkowo nowe i w całości poświęcone interesującemu nas zagadnieniu. Te przesłanki spowodowały, że zostało ono wybrane do analizy.

[38] Materiał dotyczący języka rosyjskiego zostanie omówiony w rozdziale IV.

JĘZYK POLSKI			
nazwa w rodzaju męskim – wyjściowa	**nazwa występująca tylko w rodzaju żeńskim – wyjściowa**	**forma żeńska w WSJP**	**forma żeńska w SNŻP**
adaptator		adaptatorka	–
akompaniator		akompaniatorka	akompaniatorka
aktor		aktorka	aktorka
aktorzyna		–	–
akustyk		–	–
	alt	alt	
	alcistka	alcistka	alcistka
amant		amantka	–
antreprener		–	–
artysta		artystka	artystka
asystent reżysera		asystentka	asystentka
autor		autorka	autorka
baletmistrz		–	–
baryton			
bas			
benefisant		benefisantka	–
bileter		bileterka	bileterka
bohater		bohaterka	bohaterka
charakteryzator		charakteryzatorka	charakteryzatorka
choreograf		choreografka	choreografka
chórmistrz		–	–
chórzysta		chórzystka	chórzystka
deklamator		deklamatorka	deklamatorka
dekorator		dekoratorka	dekoratorka
	diva, diwa	diwa	diwa
dramatopisarz		dramatopisarka	dramatopisarka
dramaturg		–	dramaturżka
dubler		dublerka	dublerka
dyrektor artystyczny		dyrektorka	dyrektorka
dyrektor opery		dyrektorka	dyrektorka
dyrygent		dyrygentka	dyrygentka
falsetysta			
	garderobiana	garderobiana	garderobiana
gwiazda		gwiazda	gwiazda
impresario		–	–
inscenizator		inscenizatorka	inscenizatorka
inspicjent		inspicjentka	inspicjentka
kapelmistrz		–	–
kastrat			

kierownik artystyczny		kierowniczka	kierowniczka
kierownik muzyczny		kierowniczka	kierowniczka
klakier		–	klakierka
kompozytor		kompozytorka	kompozytorka
koncertmistrz		–	–
konferansjer		–	konferansjerka
	kontralt	kontralt	
	kontralcistka	kontralcistka	kontralcistka
kontratenor			
kontroler		kontrolerka	kontrolerka
kostiumer		–	–
kostiumograf		–	kostiumografka
kostiumolog		–	kostiumolożka
krytyk teatralny		krytyczka	krytyczka
librecista		librecistka	–
madrygalista		–	–
maestro		–	maestra
maszynista (sceny)		–	–
mecenas		mecenaska	mecenaska
meloman		melomanka	melomanka
	mezzosopran	mezzosopran	
	mezzosopranistka	mezzosopranistka	mezzosopranistka
modelator		modelatorka	modelatorka
muzyk		muzyczka	muzyczka
muzykolog		–	muzykolożka
naturszczyk		–	–
ojciec opery			
	pierwsza naiwna	–	
	primadonna	primadonna	primadonna
protagonista		protagonistka	protagonistka
realizator dźwięku		realizatorka	realizatorka
realizator światła		realizatorka	realizatorka
rekwizytor		–	–
rezoner		–	–
reżyser		reżyserka	reżyserka
scenograf		scenografka	scenografka
słuchacz		słuchaczka	słuchaczka
solista		solistka	solistka
	sopran	sopran	
	sopranistka	sopranistka	sopranistka
sprawozdawca teatralny		–	sprawozdawczyni

statysta		statystka	statystka
	subretka	subretka	
sufler		suflerka	suflerka
śpiewak		śpiewaczka	śpiewaczka
tancerz		tancerka	tancerka
teatrolog		–	teatrolożka
teatroman		teatromanka	teatromanka
tenor			
widz		–	widzka
wirtuoz		wirtuozka	wirtuozka
wokalista		wokalistka	wokalistka
współautor		współautorka	współautorka
wykonawca		wykonawczyni	wykonawczyni

Tabela 1: Zestawienie feminatywów w źródłach leksykograficznych

W ten sposób przedstawiają się wyniki poszukiwań jednostek w źródłach leksykograficznych. Zanim przejdziemy do omówienia problematyki feminatywów w języku rosyjskim, powinniśmy ustalić, jakie jednostki trafią do siatki haseł po stronie polskiej.

Zauważmy, że wśród nazw zawodów, czynności oraz tytułów w języku polskim można wyróżnić kilka charakterystycznych grup:

- nazwy odnoszące się tylko do mężczyzn ze względu na uwarunkowania biologiczne: *baryton, bas, falsetysta, kastrat, kontratenor, ojciec opery, tenor*;
- nazwy odnoszące się tylko do kobiet ze względu na uwarunkowania biologiczne: *alcistka, alt, diwa, kontralt, kontralcistka, mezzosopran, mezzosopranistka, pierwsza naiwna, primadonna, sopran, sopranistka, subretka*. Należy dodać, że nazwy takie jak: *alt, kontralt, mezzosopran, sopran* – określają zarówno głos, jakim dysponuje dana osoba, ale również tę osobę. Jest to przykład metonimii – przeniesienia nazwy rodzaju głosu na osobę, która dysponuje takim głosem, stąd ich obecność w tym wykazie.
- nazwy ogólne – właściwe mężczyznom i kobietom, od tych jednostek nie tworzy się odrębnych form męskich i żeńskich: *gwiazda* – zauważyć jednak należy, że w WSJP definicja tego słowa w tym znaczeniu rozpoczyna się od słów „człowiek, wyróżniający się (…)" (WSJP 2018, t. I: 1160), zaś w SNŻP definicja odnosi się tylko do kobiety: „o tej, która (…)" (SNŻP 2015: 198).

Rzecz jasna, ten podział obejmuje zaledwie wycinek analizowanej leksyki. Jeśli chodzi o pozostałą część, to obserwujemy również nazwy, od których formy żeńskie od dawna są używane, akceptowane przez uzus językowy i nie budzą emocji, np. *aktorka, artystka, solistka, śpiewaczka, tancerka* itd. Istnieją też jednak takie nazwy, których żeńskie odpowiedniki łatwo

można utworzyć przy pomocy stosowanych w języku polskim formantów, ale które mogą być nacechowane emocjonalnie i budzić w użytkowniku języka wątpliwości, czy na pewno uzus akceptuje ich użycie w charakterze jednostek neutralnych stylistycznie, np. *dyrektorka, kompozytorka, muzyczka, reżyserka, teatrolożka, wykonawczyni* i in. (wątpliwości mogą się nasuwać zwłaszcza, kiedy zauważymy rozbieżności w słownikach, np. wymienionych wcześniej, w których w odmienny sposób opisuje się i kwalifikuje status tych jednostek) – właśnie tego typu nazwy będą stanowić przedmiot naszego szczególnego zainteresowania. Kwestię problemową stanowi tu wzmiankowane wcześniej nacechowanie stylistyczne form żeńskich – z tego powodu użytkownicy języka mogą mieć wątpliwości związane ze stosowaniem „nowych" nazw żeńskich. Autorki SNŻP zauważają, że „(…) dla wielu Polek i Polaków problem z użyciem nazw żeńskich pojawia się wtedy, gdy któregoś z określeń chcieliby użyć w rejestrze oficjalnym – neutralnie, w sposób nienacechowany i niedeprecjonujący (…). Język nie nadążył za rzeczywistością, w której także kobiety mogą zdobywać tytuły czy być wykonawczyniami zawodów uznawanych dawniej wyłącznie za męskie. Nie ulega więc wątpliwości, że feminatywa nie są formami przezroczystymi. Ale przecież nigdy nie było neutralne to, co wchodziło w sprzeczność z uporządkowanym obrazem świata" (SNŻP 2015: 9).

Badania nad feminatywami prowadziła też Katarzyna Dembska, która w swojej pracy omówiła to zagadnienie również z perspektywy interesującej nas dziedziny. Zauważa ona, że w przypadku sztuki, podobnie jak m.in. sportu, nie obserwuje się blokady związanej z tworzeniem nazw zawodowych w rodzaju żeńskim (Dembska 2012: 52), co niezupełnie pokrywa się z poczynionymi już przez nas spostrzeżeniami oraz analizą przedstawioną w dalszej części pracy. Badaczka wśród obszarów sztuki wymienia: „muzykę, film, malarstwo, rzeźbę, teatr, twórczość literacką i dziennikarską" (Dembska 2012: 52). Część z nich jest zatem zbieżna z analizowanymi przez nas obszarami. Brak blokady w tworzeniu nazw żeńskich Dembska uzasadnia tym, że formy *piosenkarka, aktorka* są w powszechnym użyciu, a prasa notuje również inne: *dramaturżka, dyrygentka, kompozytorka, reżyserka, skrzypaczka, muzykolożka, scenografka, teatrolożka* (Dembska 2012: 52–64). W dalszej części naszej analizy również wykażemy, że owszem, wiele z tych form funkcjonuje już w języku, jednak czy można uznać, że wszystkie te formy są naturalne i w żaden sposób nienacechowane w odczuciu użytkowników języka polskiego? Te i inne kwestie w odniesieniu do interesujących nas obszarów postaramy się teraz usystematyzować.

Badaczki – autorki SNŻP zauważają we współczesnej polszczyźnie dwie tendencje, z których pierwsza – ukształtowana w II poł. XX w. – dąży do ujawniania płci nie poprzez

strukturę wyrazu, ale inne środki, np. budowę zdania, odpowiednie konstrukcje składniowe, formy analityczne. W wyniku tej tendencji w języku utrwaliły się takie formy, jak: *pani dyrektor, pani psycholog* i in., które z jednej strony są bardziej oficjalne, z drugiej zaś – mogą prowadzić do zakłóceń komunikacyjnych i przeczą niejako ekonomii języka. Druga tendencja z kolei jest odwrotna, nawiązująca do dawnych zwyczajów w języku polskim[39] i skłania się ku wykorzystywaniu struktur słowotwórczych do tworzenia nazw żeńskich od rzeczowników męskoosobowych (SNŻP 2015: 9–10; por. Łaziński 2006: 248).

Tworzy się je w następujący sposób:

„RZECZOWNIK RODZAJU MĘSKIEGO + wykładnik żeńskości → RZECZOWNIK RODZAJU ŻEŃSKIEGO”

Wśród wykładników żeńskości wymienia się formanty: „***-ka***, ***-ini/-yni***, ***-ica/-yca***, ***-ina/-yna***, cząstkę ***-a***, zmieniającą wzorzec odmiany danego rzeczownika (tzw. -a paradygmatyczne), oraz dość rzadkie sufiksy ***-icha/-ycha***, ***-na***, ***-essa***, jak również dzierżawcze przyrostki żeńskości ***-owa***, ***-ówna***, ***-ina/-yna***, ***-anka***” (SNŻP 2015: 10; por. Łaziński 2006: 254; Krysiak 2021: 57–61). Wiele z tych formantów możemy zaobserwować w strukturze przytoczonych w tabeli feminatywów.

Kolejnym etapem pracy nad feminatywami było sprawdzenie, czy w WSJP i SNŻP występują żeńskie odpowiedniki jednostek wyjściowych. Jeżeli są, ich formę zanotowano w tabeli, jeżeli nie – postawiono stosowny znak („–”). Zostawiono puste pola w tych hasłach, które mogą występować tylko w rodzaju męskim oraz w kolumnie SNŻP – w przypadku słów rodzaju żeńskiego, nieutworzonych przy pomocy wykładników żeńskości – w myśl założeń tego słownika bowiem w siatce jego haseł znajdują się tylko produkty słowotwórstwa. W kolejnej tabeli będziemy zaś umieszczać docelowe feminatywa, które trafią do naszego słownika, ustalone w wyniku przeprowadzonej poniżej analizy.

[39] Również Satoła-Staśkowiak i Sosnowski zwracają też uwagę na to, że wiele nazw feminatywnych, które obecnie uważane są za nieprestiżowe, niepoważne, dawniej z powodzeniem funkcjonowały w języku (Satoła-Staśkowiak, Sosnowski 134). Podobnie Dembska zauważa, że „W ciągu niespełna stulecia kilka pokoleń użytkowników języka zapomniało już nawet, że kiedyś rodzaj żeński tych nazw [zawodowych] był dominujący i tak naprawdę nie ma tu mowy o tworzeniu we współczesnym języku polskim i rosyjskim «sztucznych», niezgodnych z zasadami słowotwórczymi (co często stanowi zarzut ich przeciwników) form, a można mówić jedynie o swoistej reaktywacji użycia form swobodnie istniejących nie tak dawno w języku i tworzących się w miarę potrzeb bez żadnej blokady” (Dembska 2012: 21). Dodaje też, że do początku XX w. żeńskie formy nazw zawodów były w języku polskim w powszechnym użyciu (Dembska 2012: 21–22).

Wnikając w zawartość tabeli, możemy zatem wyodrębnić feminatywa:

- notowane przez WSJP, a nieobecne w SNŻP: *adaptatorka, amantka, benefisantka, librecistka,*
- notowane przez SNŻP, a nieobecne w WSJP: *dramaturżka, klakierka*[40]*, kostiumografka, kostiumolożka, maestra, muzykolożka, sprawozdawczyni, teatrolożka, widzka*,
- nienotowane przez oba słowniki – forma żeńska od słowa *akustyk, kostiumer, madrygalista, naturszczyk, rekwizytor*.

Należy dodać, że część haseł w formie podstawowej – męskoosobowej miało dookreślenia: *asystent reżysera, dyrektor opery, kierownik artystyczny* itd. Naturalnie sprawdzanie obecności formy żeńskiej w źródłach leksykograficznych odnosiło się tylko do pierwszego członu: odpowiednio *asystent, dyrektor, kierownik* itd[41]. W obu słownikach odnajdziemy słowo *asystentka, dyrektorka i kierowniczka*.

Oba słowniki notują również słowo *maszynistka* i w obu przypadkach w pozateatralnym kontekście:

- „*biur.* «kobieta zajmująca się zawodowo pisaniem na maszynie» (WSJP 2018, t. II: 814),
- „1. kobieta, która trudni się pisaniem, przepisywaniem tekstów na maszynie do pisania. 2. kobieta prowadząca lokomotywę" (SNŻP 2015: 325).

Maszynista w teatrze zajmuje się urządzeniami, maszynerią teatralną, być może – to tylko hipoteza – tej funkcji nie pełniły kobiety. Dziś częściej osoby zajmujące się obsługą urządzeń, efektami technicznymi nazywa się pracownikami technicznymi, niemniej z nazwą *maszynista* również nierzadko można się spotkać. W tabeli zatem umieszczono znak „–", bowiem forma słowa nie odnosi się do interesującego nas znaczenia. Nie oznacza to jednak, że takiej formy nie może przybrać słowo w kontekście teatralnym. System języka umożliwia jej utworzenie. Można jednak przypuszczać, że kobiety rzadko trudnią się profesją maszynistki teatralnej, taka sytuacja nie jest jednak nieprawdopodobna, dlatego forma żeńska również trafi do słownika.

[40] Forma notowana, jednak w nieco innym niż teatralny kontekście, opatrzona określeniem *nierejestrowany*: „ta, która przytakuje komuś innemu, aby coś w ten sposób osiągnąć, zyskać coś dla siebie" (SNŻP 2015: 249).

[41] Uwaga ta odnosi się do słów, które funkcjonują w kontekście teatralnym tylko w postaci nazw złożonych. W analizie pomięto rozróżnienia i specjalizacje poszczególnych nazw zawodów, chodzi o takie pojęcia, jak np. *aktor charakterystyczny, solista baletu, sopran dramatyczny* itd.

Różnice semantyczne dotyczą też słowa *konferansjerka*, które jest wprawdzie notowane przez oba słowniki, niemniej oba źródła proponują inne znaczenia:

- „*książk. a*. «zapowiadanie programu na koncertach, w rewiach itp., zwykle urozmaicone anegdotami i informacjami o artystach» (…) b. zob. konferansjerstwo" (WSJP 2018, t. II: 421),
- „kobieta, która prowadzi różne występy, przedstawienia, zapowiada, komentuje kolejne ich części, bezpośrednio zwracając się do widzów; prezenterka; prowadząca" (SNŻP 2015: 263).

Widzimy zatem, że WSJP mianem *konferansjerki* określa czynność, zaś SNŻP – kobietę, która tę czynność może wykonywać. Rodzi to wątpliwości dotyczącą tego, jakie słowo należy włączyć do siatki haseł.

Ze słowników wynotowano również definicje i sposób opisania tych jednostek. Już pobieżna analiza tych definicji pokazuje, że oba słowniki często w różny sposób opisują feminatywa, dla przykładu:

- alcistka:

WSJP: „*muz.* forma *ż* od alt alcista", t. I, s. 50,

SNŻP: „ta, która śpiewa altem", s. 32.

- charakteryzatorka:

WSJP: „*teatr. film.* forma *ż* od charakteryzator", t. I, s. 414,

SNŻP: „ta, która jest zatrudniona przy charakteryzacji teatralnej, filmowej lub fotograficznej", s. 89.

- inscenizatorka:

WSJP: „*teatr.* forma *ż* od inscenizator", t. II, s. 120,

SNŻP: „kobieta zajmująca się opracowaniem scenicznym utworu i kierująca jego wystawianiem na scenie", s. 219.

- scenografka:

WSJP: „*pot.* forma *ż* od scenograf", t. IV, s. 309,

SNŻP: „artystka plastyczka, która projektuje scenografię do przedstawienia lub filmu", s. 525.

SNŻP – poświęcony wyłącznie feminatywom w każdym przypadku zawiera definicję odnoszącą się do funkcji, zawodów, czynności itp. wykonywanych przez kobiety, zaś WSJP – jako słownik ogólny bardzo często, notując feminatywum, informuje czytelnika, że jest ono formą żeńską od jakiegoś słowa w rodzaju męskim. Użytkownik chcący się dowiedzieć, czym się zajmuje taka osoba, musi zajrzeć do innej definicji. Takie rozwiązanie zapewne wynika z dążenia do maksymalizacji treści w słowniku przy użyciu minimum formy – powtarzanie

definicji z tą tylko różnicą, że dodano by do niej wykładniki żeńskości, mogłoby znacznie zwiększyć objętość dzieła.

Należy dodać, że nie jest to jedyny sposób opisywania feminatywów w WSJP, odnajdziemy w nim również bardziej szczegółowe definicje, nieodnoszące się do haseł będących formami męskoosobowymi, np.:

- benefisantka – „*teatr.* «artystka, na rzecz której odbywa się przedstawienie»" (WSJP 2018, t. I: 228),
- dramatopisarka – „*lit.* «kobieta pisząca dramaty, autorka dramatów»" (WSJP 2018, t. I: 723).

Trzeba również zwrócić uwagę na kwestię kwalifikatorów – WSJP i SNŻP niekiedy w inny sposób opisują konkretne feminatywa. Badaczki – autorki SNŻP stwierdzają, że ustalenie jednego sposobu tworzenia nazw żeńskich od nazw męskoosobowych w taki sposób, by zachować neutralność nowo powstałych form – jest bardzo trudne, jeśli w ogóle możliwe. Nieskodyfikowane feminatywa autorki opatrują określeniem *nierejestrowany*, nie zaś *potoczny* – i są to formy nieobecne w określonych pracach leksykograficznych i jednocześnie będące innowacjami leksykalnymi czy słowotwórczymi albo wyrazy, które już funkcjonują w języku, ale nie zostały jeszcze zarejestrowane w słownikach (SNŻP 2015: 14–15, 17). Z kolei WSJP operuje szeregiem różnego rodzaju kwalifikatorów, jak choćby *muz.*, *książk.*, *pot.*, *urz.*, *teatr.* i in. Przyjrzyjmy się bliżej temu zagadnieniu, mając na uwadze myśl autorek SNŻP: „To samo feminatywum przez jednych traktowane jest jako neutralne stylistycznie, dla innych zaś stanowi przedmiot żartu czy dyshonoru, braku wymaganej kontekstem powagi, a jeszcze dla innych jest wyrazem manifestacji kobiecej tożsamości czy niezależności, znakiem włączania w dyskurs świadomie realizujący ideę symetrii językowej" (SNŻP 2015: 17).

Sprawdźmy, jak oba słowniki opisują nazwy żeńskie. Analizie będą podlegać tylko kwalifikatory stylistyczne, nie zaś dziedzinowe – uwaga ta dotyczy WSJP, zaś jeśli chodzi o SNŻP – będziemy podawać te nazwy, które opatrzono słowem *nierejestrowany*.

- adaptatorka – SNŻP – brak hasła, WSJP – *książk.*
- bileterka – WSJP – *urz.*
- choreografka – WSJP – *pot.*
- dramatopisarka – WSJP – *lit.*
- dramaturżka – SNŻP – *nierejestrowany,* WSJP – brak hasła
- klakierka – SNŻP – *nierejestrowany,* WSJP – brak hasła
- kontrolerka – WSJP *urz.*
- kostiumografka – SNŻP – *nierejestrowany,* WSJP – brak hasła

– kostiumolożka – SNŻP – *nierejestrowany*, WSJP – brak hasła
– krytyczka – WSJP – *książk.*
– maestra – SNŻP – *nierejestrowany*, WSJP – brak hasła
– mecenaska – WSJP – *pot.*
– melomanka – WSJP – *książk.*
– muzyczka – WSJP – *pot.*
– muzykolożka – SNŻP – *nierejestrowany*, WSJP – brak hasła
– realizatorka – WSJP – *książk.*
– reżyserka – WSJP – *pot.*
– scenografka – WSJP – *pot.*
– teatrolożka – SNŻP – *nierejestrowany*, WSJP – brak hasła
– teatromanka – WSJP – *książk.*
– widzka – SNŻP – *nierejestrowany*, WSJP – brak hasła
– wirtuozka – WSJP – *książk.*
– współautorka – WSJP – *książk.*
– wykonawczyni – WSJP – *książk.*

Widzimy zatem, że oba źródła w odmienny sposób podchodzą do kwestii stylistycznych feminatywów, w wielu przypadkach nie ma co do tego zgodności. Zauważamy pewną prawidłowość – kwalifikatory częściej pojawiają się w WSJP. Można przypuszczać, że celem autorek SNŻP była prezentacja stanowiska skłaniającego się ku upowszechnianiu „nowych" nazw żeńskich. Być może owo odmienne stanowisko miało w większym stopniu odpowiadać aktualnym socjolingwistycznym dyskusjom nad statusem nazw żeńskich i stanowić pewien krok w kierunku ich konstytuowania się.

Na problem kodyfikacji feminatywów zwraca uwagę Dembska: „(…) opracowania leksykograficzne nie są w stanie dotrzymać kroku zmianom zachodzącym w języku i dokonywać na bieżąco rejestracji wszystkich jednostek, które być może spełniają już wymogi takiej rejestracji (choćby z kwalifikatorem *pot.*)" (Dembska 2012: 130). Badaczka podkreśla długotrwałość procesu powstawania słownika i jego publikacji, język zaś rozwija się szybciej, co nie sprzyja ustaleniu wzorcowej normy (Dembska 2012: 130).

Zwróćmy uwagę na kilka przykładów form różnie kodyfikowanych przez słowniki:

– WSJP – kostiumer, SNŻP – kostiumerka
– WSJP – kostiumolog, SNŻP – kostiumolożka
– WSJP – dramaturg, SNŻP – dramaturżka

– WSJP – maestro, SNŻP – maestra
– WSJP – muzykolog, SNŻP – muzykolożka

Użytkownik języka może czuć się zdezorientowany, słysząc w języku różnorodność form i obserwując ją również w słownikach.

Kolejną kwestią, która wymaga uwypuklenia, jest niezgodność co do kategorii rodzaju – o ile SNŻP notuje liczne nazwy żeńskie, o tyle w WSJP niejednokrotnie ich nie ma, jest za to forma męskoosobowa, która w definicji ma słowo *osoba, specjalista, autor, postać* itp., z czego można wnioskować, że słownik przewiduje użycie danej nazwy jako dwurodzajowej.

W WSJP określenie *aktorzyna* również nie jest zróżnicowane rodzajowo, choć definicja wskazuje raczej na rodzaj męski: „*pot.* «lekceważąco lub z politowaniem o aktorze, zwłaszcza miernym»: *Był tylko lichym aktorzyną grającym ogony.*" (WSJP 2018, t. I: 41). Podobnie *antreprener* – „<fr. *entrepreneur*> *przest.* «właściciel teatru lub cyrku, pełniący często funkcję dyrektora» (WSJP 2018, t. I: 95) – choć słowo to ma status wyrazu przestarzałego, znajdzie się ono w siatce haseł ze względu na jego powszechność, w tym w literaturze, opatrzone jednak zostanie ono stosownym kwalifikatorem. Sytuacja wygląda podobnie w przypadku słowa *baletmistrz* – „teatr. «reżyser i inscenizator widowiska baletowego; także: kierownik zespołu baletowego»" (WSJP 2018, t. I: 188); *chórmistrz* – „*muz.* «kierownik chóru»: *Chórmistrz zespołu śpiewaczego*". (WSJP 2018, t. I: 450) oraz: *impresario, kapelmistrz, koncertmistrz, kostiumer, librecista, naturszczyk, rekwizytor, rezoner, sprawozdawca (teatralny), teatrolog*.

Zadanie leksykografa tworzącego nowy słownik oraz chcącego wyjść naprzeciw zmieniającym się zwyczajom językowym jest zatem niezwykle trudne. Powołaliśmy się powyżej na dwa rzetelne, współczesne źródła, które w różny sposób podchodzą do kwestii feminatywów, co staraliśmy się wykazać na przytaczanych przykładach. Naszym celem jest uporządkowanie tego zagadnienia – w odniesieniu do interesujących nas dziedzin i ustalenie nazw żeńskich, które trafią do słownika i staną się punktem wyjścia do pracy na języku rosyjskim.

Nie wszystkie nazwy żeńskie, co już podkreślaliśmy, budzą wątpliwości, dlatego na potrzeby dalszej analizy wypiszemy te formy (męskie), od których utworzenie feminatywów może sprawiać pewne problemy: *aktorzyna, akustyk, antreprener, baletmistrz, choreograf, chórmistrz, dramatopisarz, dramaturg, dyrektor artystyczny, dyrektor opery, dyrygent, impresario, kapelmistrz, kierownik artystyczny, kierownik muzyczny, klakier, kompozytor, koncertmistrz, konferansjer, kostiumer, kostiumograf, kostiumolog, krytyk teatralny, madrygalista, maestro, mecenas, muzyk, muzykolog, naturszczyk, rekwizytor, rezoner, reżyser, scenograf, sprawozdawca teatralny, sufler, teatrolog, widz, wirtuoz, wykonawca*.

Są to słowa, dla których powinniśmy ustalić feminatywa, niektóre z nich mają podobną budowę, dlatego można je połączyć w pewne grupy, co poniżej uczynimy.

Nazwy żeńskie niejednokrotnie stanowiły temat pytań internautów kierowanych do Poradni językowej PWN. Przytoczymy w tym miejscu stanowisko Łazińskiego, wyrażone w odpowiedzi na jedno z takich pytań: „Formy *profesorka* i *dyrektorka* zdecydowanie odradzam: kojarzą się one wciąż ze stanowiskami niższego szczebla niż odpowiednie formy męskie: *profesor* i *dyrektor*. Wyrazy te należą do rzeczowników tytularnych, tzn. takich, które często występują w wołaczu z dodatkiem tytułów *panie* lub *pani*, jednoznacznie określających płeć i zastępujących morfem rodzaju rzeczownika. Także w innych, niewołaczowych użyciach rzeczowniki tytularne kojarzą się z obiema płciami i na razie niechętnie przyjmują przyrostki żeńskie. A zatem: *psycholożka, księgowa* (forma męska *ksiegowy* w odniesieniu do kobiety wprost razi), *wykładowczyni*, a wkrótce pewnie *naukowczyni*, ale nie *profesorka, dyrektorka* ani *prezeska,* tylko *(pani) profesor*/ *dyrektor*/ *prezes*”[42] (https://sjp.pwn.pl/poradnia). Podobnie uważają Satoła-Staśkowiak i Sosnowski: „Nazwy żeńskie z wykładnikiem *-ka* (pochodzące od prestiżowych nazw zawodów męskich) zostały uznane w ostatnich dziesięcioleciach za mało oficjalne i lekceważące. Stąd w miejsce *dyrektorki, profesorki* pojawiły się szanowane wyrażenia: *pani dyrektor, pani profesor*” (Satoła-Staśkowiak, Sosnowski 2019: 134). Spróbujemy w tym miejscu pochylić się nad słowami, które możemy przyporządkować problemowo do tego zagadnienia. W naszym słowniku umieściliśmy takie hasła, jak: *dyrektor artystyczny, dyrektor opery, kierownik artystyczny, kierownik muzyczny* oraz *sprawozdawca teatralny* i *wykonawca*. Ostatnimi dwoma zajmiemy się później, teraz zaś skupmy się na słowach *dyrektor* i *kierownik*. Gdyby oprzeć się włącznie na wypowiedzi Łazińskiego, powinniśmy pozostać przy formach w rodzaju męskim. Jednak z drugiej strony formy *dyrektorka* i *kierowniczka* w WSJP nie są opatrzone żadnym kwalifikatorem, można więc uznać, że słownik traktuje je jako wyrazy neutralne. Z tymi i innymi określeniami jest związany inny problem – inaczej może być określane stanowisko, a inaczej osoba, która to stanowisko piastuje. Problem nie istnieje w odniesieniu do mężczyzn – zarówno na tabliczce na drzwiach gabinetu, w artykule zamieszczonym w czasopiśmie, jak i w opisie sztuki czy przedstawienia przeczytamy: *kierownik muzyczny, dyrektor artystyczny*[43] itp. Kobieta zaś na drzwiach gabinetu może mieć napisane: *dyrektor artystyczny* lub *dyrektor artystyczna*. W innych sytuacjach

[42] Zachowano oryginalną pisownię.

[43] Uogólniając – poruszono już bowiem w niniejszej pracy temat afiszy teatralnych, na których często umieszcza się ogólną nazwę funkcji czy stanowiska: *kierownictwo muzyczne, artystyczne* itd.

użycia, np., w wywiadzie prasowym, możemy zauważyć kolejne formy, jak choćby *dyrektorka artystyczna*. *Dyrektorka artystyczna* czy *dyrektorka opery* na tabliczce nie jest zapewne częstym zjawiskiem, co nie znaczy, że się nie pojawia. Wiele zależy od upodobań kobiety sprawującej daną funkcję. Asocjacje również są sprawą indywidualną, stąd też opinii na ten temat może być wiele. Słownik powinien być możliwie bezstronny, trudno jednak obiektywnie i niezależnie od własnych preferencji uznać którąś z form za niepoprawną.

Spróbujmy w sposób możliwie najbardziej obiektywny rozstrzygnąć tę problemową kwestię. Dla dwuczłonowych nazw, w których oba człony podlegają deklinacji, możemy w odniesieniu do kobiet stworzyć (czy raczej zapisać, formy takie funkcjonują bowiem w tekstach) trzy formy:

– *dyrektor artystyczny, dyrektor artystyczna, dyrektorka artystyczna*
– *kierownik artystyczny, kierownik artystyczna, kierowniczka artystyczna*
– *kierownik muzyczny, kierownik muzyczna, kierowniczka muzyczna*

zaś dla nazwy *dyrektor opery*, w której odmienny jest tylko pierwszy człon, zapiszemy następujące formy:

– *dyrektor opery, dyrektorka opery*.

Należy dodać, że jeśli w tekście na określenie kobiety pojawia się nazwa w rodzaju męskim, to inne części zdania wskazują na żeńskość, np. *przyjęto nową dyrektor opery, kierownik artystyczny przybyła na uroczystość* itp. Łaziński w podobnych przypadkach mówi o „nietypowych żeńskich uzgodnieniach składniowych" oraz „zaburzonej zgodzie rodzajowej" (zob. Łaziński 2006: 227).

W słowniku znajdą się wszystkie wymienione formy, ponieważ wszystkie funkcjonują w tekstach i znajdują się w powszechnym użyciu. Wydaje się, że formy w rodzaju męskim mają status określeń najbardziej oficjalnych i używane są np. do nazwania stanowiska, dlatego w słowniku zyskają one kwalifikator *oficj.*, pozostałe formy są na tyle powszechne, że nie sposób wskazać, czy któraś z nich ma charakter bardziej potoczny lub jest rzadziej używana. Łaziński sugerował w swojej wypowiedzi dodanie słowa *pani* przed: *dyrektor*, *prezes*, zamiast używania form *dyrektorka*, *prezeska*. W naszym przypadku, kiedy są to nazwy z dodatkowym określeniem, formy *pani dyrektor artystyczny*, *pani kierownik muzyczny* brzmiałyby sztucznie.

Pozostaje jeszcze – przy okazji omawiania tego zagadnienia – ustalić feminatywa dla nazw: *sprawozdawca teatralny* i *wykonawca*. WSJP nie notuje słowa *sprawozdawczyni*, zaś *wykonawczyni* opatrzono w tym słowniku kwalifikatorem *książk*. W SNŻP oba te słowa są pozbawione kwalifikatorów. Łaziński w swojej wypowiedzi aprobował niektóre nazwy żeńskie tworzone przy pomocy końcówki *-yni*. *Wykonawczyni* jest często używaną formą, nie budzi

pejoratywnych skojarzeń, nie jest nacechowana potocznością, zatem można przyjąć, że właśnie w tej formie trafi do słownika. Co zaś dotyczy *sprawozdawcy teatralnego* – mamy tu do czynienia z wyrazem złożonym, jednak, inaczej niż w przypadku wcześniej omówionych przykładów, wyróżnimy tu dwie formy: *sprawozdawca teatralny* i *sprawozdawczyni teatralna*. Obie są używane jako określenie kobiety parającej się tą działalnością. Nie zapisujemy formy *sprawozdawca teatralna*, gdyż jest ona nieużywana (a jeśli jest, to użycia są nieliczne), ponadto nie brzmi dobrze i nie wydaje się zasadne jej upowszechnianie. Obie formy zatem bez żadnych kwalifikatorów trafią do słownika.

Wyrazy *aktorzyna* i *naturszczyk* stanowią swojego rodzaju nominacje z silnymi konotacjami – pierwszym pogardliwie nazwiemy najczęściej słabego aktora, drugim – niezawodowego aktora, który gra w sztuce czy filmie. Obiektywnie nie jest możliwe utworzenie od tych słów form żeńskich przy pomocy żadnych formalnych wykładników żeńskości, podobnie jak w przypadku innych określeń dwurodzajowych, niezwiązanych ze światem teatru, np. *łasuch, maruda, sknera, glina, beksa* itp. Zważywszy na ich dwurodzajowość, nie jest to potrzebne, z językowego punktu widzenia nie jest jednak również możliwe. Z tego też względu do słownika trafi słowo *aktorzyna* opatrzone informacją o rodzaju: *ż, m*, zaś słowo *naturszczyk* dla każdego rodzaju zostanie powtórzone, tzn. w słowniku znajdą się dwa hasła z tym samym słowem po stronie polskiej. Takie rozbicie jest powodowane wyprowadzonym odpowiednikiem w języku rosyjskim, które opisowo będzie wyglądało odpowiednio: *Ø неопытный актёр*; *Ø неопытная актриса*[44].

Podobne rozwiązanie przyjmiemy w przypadku słowa *impresario* (pochodzenia włoskiego) – nie da się dla niego utworzyć formy żeńskiej z uwagi na nietypową dla języka polskiego strukturę słowa. Do słownika trafi zatem informacja, że jest to słowo, którego użyjemy na określenie funkcji zarówno kobiety, jak i mężczyzny.

Kolejną grupę mogą stanowić wyrazy z członem *mistrz* – *baletmistrz, chórmistrz, kapelmistrz, koncertmistrz*. Nikogo nie dziwi para *mistrz – mistrzyni, per analogiam* można zatem wyprowadzić formy: *baletmistrzyni, chórmistrzyni, kapelmistrzyni* i *koncertmistrzyni*. Nie mają one potocznego wydźwięku, nie są w żaden sposób nacechowane stylistycznie oraz można potwierdzić ich funkcjonowanie przy użyciu wyszukiwarki google.pl. Znów

[44] W drodze wyjątku podejmujemy w tym miejscu zagadnienie dotyczące języka rosyjskiego, mimo że szczegółowe omówienie prawej strony słownika jest przewidziane w zawartości rozdziału IV. Tutaj jednak kwestia ustalenia ekwiwalentu w języku docelowym ściśle się łączy z omówionymi zagadnieniami, koncentrującymi się na języku polskim, i z nich wynika.

analogicznie – funkcjonują określenia *pisarz* i *pisarka*, nie powinny zatem dziwić: *dramatopisarz* i *dramatopisarka* – choć to słowo ma w WSJP status *książk.* We współczesnych wywiadach, artykułach i innych tekstach słowo *dramatopisarka* jest powszechne i – wydaje się, że – nienacechowane emocjonalnie, dlatego trafi ono do słownika bez dodatkowych określeń i kwalifikatorów.

Mimo że WSJP nie rejestruje tej formy, to można stwierdzić, że nie ma przeciwwskazań dla użycia słowa *maestra* – tym mianem uczennice określały Adę Sari, słowo to jest notowane m.in. przez słowniki internetowe. Zostanie ono zatem umieszczone w siatce haseł. Definicja słowa *maestro* w języku polskim przedstawia się następująco: „<wł. dosł. 'mistrz'> *podn.* «tytuł wyrażający uznanie dla kunsztu muzycznego kompozytora, dyrygenta lub wykonawcy; także: osoba tak tytułowana»: Czekamy na pana, maestro. Brawo, maestro. Maestro podniósł batutę" (WSJP, t. II: 756–757). Rzeczony słownik nie ma w siatce haseł żeńskiego odpowiednika – *maestra*. Należy tu zatem dodać, że w języku polskim słowo *maestra* oznacza nie tylko wybitną osobę muzyka, ale też nauczycielkę muzyki, najczęściej również wybitną, jak np. Ada Sari. W języku rosyjskim zaś słowo *маэстро* to: «неизм.; м. [итал. maestro]. 1. Почетное название крупных деятелей в различных областях искусства (композиторов, дирижеров, живописцев и др.). 2. Звание, присваиваемое за границей выдающимся шахматистам; лицо, носящее это звание; мастер» (БТС 2000: 527). Definicja ogólna (bez rozróżnienia na rodzaje) zawiera dodatkowe znaczenie, którego nie ma w języku polskim, co wymaga podjęcia pewnych decyzji. W słowniku znajdą się dwa hasła – dla rodzaju męskiego i żeńskiego. W odniesieniu do mężczyzn proponujemy następującą postać hasła: *maestro – маэстро* [*касается музыкантов, деятелей искусства*]. Taki komentarz jest konieczny właśnie ze względu na to drugie znacznie w języku rosyjskim, którego nie będziemy umieszczać, gdyż kierunek słownika jest polsko-rosyjski. Jeśli zaś chodzi o określenie kobiet, to po stronie rosyjskiej dla słowa *maestra* znajdzie się podstawowe znaczenie w rodzaju męskiego oraz semantyzacja znaczenia „kobiecego" w języku polskim: *1. маэстро (dotyczy muzyków, ludzi sztuki) 2. Ø выдающаяся учительница музыки*[45].

Najliczniejszą grupę tworzą słowa, od których formę żeńską tworzy się przy użyciu sufiksu *-k(a)*: *akustyczka, antreprenerka, choreografka, dramaturżka, dyrygentka, klakierka, kompozytorka, konferansjerka, kostiumerka, kostiumografka, krytyczka teatralna, madrygalistka, mecenaska, muzyczka, rekwizytorka, rezonerka, reżyserka, scenografka,*

[45] Sytuacja analogiczna do poprzedniej – patrz przyp. 44.

suflerka, wirtuozka, widzka. Grupa ta wymaga szerszego komentarza. Sufiks *-k-* jest zarówno wykładnikiem żeńskości, jak i potoczności, w zależności od przypadku, stąd też skojarzenia wywoływane przez słowa utworzone przy pomocy tego sufiksu mogą być różne. Z tym też związany jest problem dotyczący klasyfikacji stylistycznej. Status tych słów dopiero się kształtuje, a użycia feminatywów utworzonych w ten sposób uzależnione są często od typu tekstu i stosunku do nich osoby konstruującej daną wypowiedź. Można zatem stwierdzić, że są to wyrazy będące obecnie w stadium przejściowym – między potocznością a neutralnością. Stadium przejściowe dotyczy też kategorii rodzaju, w tekstach spotkamy się bowiem – na określenie kobiety – z niektórymi nazwami w formie męskiej oraz w formie żeńskiej i często trudno obu z nich odmówić poprawności.

Inną grupę, którą poniekąd można wyodrębnić z wcześniejszej, stanowią słowa zakończone na *-olog*: *kostiumolog, muzykolog, teatrolog* – nazwę żeńską tworzymy od nich również z sufiksem *-k-*: *kostiumolożka, muzykolożka, teatrolożka*.

Bez wątpienia podane wyżej formy żeńskie istnieją, współcześnie powstający słownik powinien je zatem odnotować, trudno jednak ustalić ich przynależność stylistyczną, co niejednokrotnie już podkreślaliśmy. Nie tylko wśród użytkowników języka, ale również wśród badaczy istnieją rozbieżne zdania co do tego, czy słowa te mają charakter potoczny, czy neutralny, odbierają „powagę" danej czynności, czy nie wpływają na jej odbiór, brzmią sztucznie czy też są w pełni akceptowalne. W związku z tym powzięto decyzję o nieuwzględnianiu kwestii stylistycznych podczas włączania tych haseł do słownika i nieopisywaniu żadnej z tych form kwalifikatorem *pot.* (potocznie). Wydaje się jednak, że nie byłoby właściwe umieszczenie tych feminatywów w słowniku bez żadnego komentarza, pozostawiając decyzję co do wyboru określenia użytkownikowi. Warto się zastanowić nad użyciem kwalifikatora *rzad.* (rzadko), stawiając hipotezę, że owe nazwy żeńskie wciąż są *novum* w języku. Taki kwalifikator nie będzie jednak w pełni właściwym rozwiązaniem z kilku powodów. Po pierwsze, miarodajne sprawdzenie częstości użyć nazw w rodzaju męskim na określenie kobiet i nazw żeńskich derywowanych od nich wymagałoby sprawdzenia bardzo dużej liczby współczesnych tekstów, takie zaś działanie i związane z tym badania znacznie wykraczałyby poza ramy niniejszej pracy. Po drugie, w losowo wybranych tekstach współczesnych o tematyce teatralnej i operowej feminatywa nie należą do rzadkości. Po trzecie zaś wyszukiwanie częstości użyć przy użyciu wyszukiwarki internetowej google.pl poprzez wpisanie jednostki w cudzysłowie, np. „teatrolog", „teatrolożka" również nie będzie dawało rzetelnych wyników, ponieważ liczba wyników dla formy w rodzaju męskim będzie zawierała łącznie użycia określające kobiety i mężczyzn. Powyższe uzasadnienia bynajmniej nie mają na

celu nazwanie tego zadania niemożliwym do wykonania, jednak rozmiary tej próby nie wydają się być zasadne na potrzeby tej konkretnej pracy. Jedyną pewną kwestią jest zatem to, że status tych słów ma charakter przejściowy i dopiero konstytuuje się w języku. Zanim ostatecznie będzie można określić, czy feminatywa mogą być używane równorzędnie z formami męskoosobowymi bądź też wyprą je z języka, minie na pewno trochę czasu – jest to proces, który musi trwać. W związku z powyższym powzięto decyzję o umieszczeniu przy tych jednostkach kwalifikatora *nieust.* (jednostka nieustabilizowana w języku), co odzwierciedli aktualny stan tych feminatywów w polszczyźnie. Wydaje się, że jest to najbardziej obiektywne rozwiązanie tego problemu. Pstyga zauważa, iż nowe słowa powinny być bowiem odnotowywane w słowniku z uwagi na użytkowników języka, którzy się nimi posługują oraz badaczy języka, obserwujących zmiany w nim zachodzące (Pstyga 1994: 7).

Kwalifikatorem *nieust.* nie zostaną opatrzone słowa *dyrygentka* i *kompozytorka*, które ustabilizowały się już w języku i są powszechne. Do słownika trafią zatem: forma męska i forma żeńska bez kwalifikatora[46]. W słowniku znajdzie się też słowo *madrygalistka*, które z kolei, wydaje się, że nie ma cech potoczności, jednak jest ono ogólnie rzadko spotykane – ze względu na znaczenie wyrazu. Dotyczy to również formy męskiej – *madrygalista* – słowo to nie jest w powszechnym użyciu, podobnie jak i zajęcie, które wykonuje taka osoba, nie jest powszechne. W naszym słowniku słowo *madrygalistka* zyska zatem kwalifikator *rzad.*

Szczególnego potraktowania wymagają słowa *konferansjerka, muzyczka, reżyserka, suflerka*, które oprócz nazywania kobiet mogą też oznaczać kolejno: czynność zapowiadania i prowadzenia uroczystości, koncertów itp., zdrobnienie od słowa muzyka, pomieszczenie reżysera i zajęcie suflera (por. Dembska 2012: 58). Mamy tu zatem do czynienia z homonimią. Te znaczenia niezupełnie odpowiadają założeniom słownika, dlatego też obok tych słów pojawi się dookreślenie *osoba* ujęte w nawias, np. reżyserka (*osoba*). Użytkownik, zobaczywszy taką informację, będzie wiedział, że w słowniku znajdzie odpowiednik dla tego konkretnego znaczenia.

---

[46] Dembska odnotowuje jednak również użycie *kobieta dyrygent* czy z innej dziedziny – *kobieta fotograf*. Zauważa, że taka forma złożona nierzadko występuje jako wymiennik dla formy żeńskiej w konkretnej wypowiedzi (Debmska 2012: 54–55). Nie będziemy jednak umieszczać form zbudowanych w ten sposób w naszej siatce haseł, ponieważ nie przeprowadzaliśmy analizy tekstów prasowych, blogów czy materiałów audialnych bądź audiowizualnych (audycje, wywiady), w których, prawdopodobnie, takie użycie można spotkać. Analiza wymienionych materiałów nie została przeprowadzona, ponieważ wpłynęłaby na znaczące wydłużenie tej części pracy, a co za tym idzie – znaczne odejście od zasadniczego tematu rozprawy. Przyjmujemy również założenie, że osoba, która zetknęłaby się z koniecznością przełożenia określenia *kobieta dyrygent* mogłaby skorzystać z informacji podanych w haśle *dyrygent, dyrygentka*.

W ten sposób wszystkie wymienione nazwy zawodów zyskują opracowane feminatywa w postaci, w której trafią do słownika. Mamy świadomość, że powzięte dziś z niemałym trudem decyzje i związane z nimi rezultaty w postaci haseł słownikowych za kilka lat mogą się już okazać nieaktualne i niezasadne, bowiem język nie jest statyczny, stale się rozwija, a wyniki podobnych badań w przyszłości prawdopodobnie będą inne[47]. Mimo to realna potrzeba kodyfikacji feminatywów istnieje już dziś, w niniejszej pracy podjęto zaś próbę uporządkowania tego tematu w dziedzinie teatru i opery.

Biorąc pod uwagę wszystkie powyższe rozważania, wyprowadzamy feminatywa, które trafią do siatki haseł słownika. W poniższym zestawieniu pominięto nazwy właściwe wyłącznie mężczyznom.

JĘZYK POLSKI		
nazwa w rodzaju męskim – wyjściowa	**nazwa występująca tylko w rodzaju żeńskim – wyjściowa**	**nazwa w rodzaju żeńskim – słownikowa**
adaptator		adaptatorka
akompaniator		akompaniatorka
aktor		aktorka
aktorzyna		aktorzyna *ż, m*
akustyk		akustyk, akustyczka *nieust.*
	alt	alt
	alcistka	alcistka
amant		amantka
antreprener		antreprener, antreprenerka *nieust.*
artysta		artystka
asystent reżysera		asystentka reżysera
autor		autorka
baletmistrz		baletmistrzyni
benefisant		benefisantka
bileter		bileterka
bohater		bohaterka
charakteryzator		charakteryzatorka

[47] Społeczne zmiany w recepcji feminatywów obserwowane są już podczas powstawania tej pracy. Coraz więcej kobiet akcentuje swoją obecność w świecie poprzez m.in. konsekwentne stosowanie nazw żeńskich, co daje się zauważyć w mediach, życiu codziennym, a przede wszystkim w Internecie. Kwestię tę poruszają prowadzone systematycznie badania i powstające artykuły naukowe z pogranicza socjologii i językoznawstwa. Na przykład Marta Jarosz zbadała społeczny odbiór feminatywów, a same nazwy żeńskie omawia, odnosząc je do języka inkluzywnego. Porusza też wiele problemów społecznych i zwraca uwagę na feminatywy w przestrzeni internetowej (Jarosz 2021: 995–1014). Na aspekt społeczny wskazuje też Aldona Skudrzyk, która zauważa, że spór o feminatywy nie zawsze dotyczy tylko kwestii językowych, ale również ideologicznych. W artykule omawia przykłady używania takich form zarówno współcześnie, jak i w tekstach wcześniejszych (Skudrzyk 2020: 247–254).

choreograf		choreograf, choreografka *nieust.*
chórmistrz		chórmistrzyni
chórzysta		chórzystka
deklamator		deklamatorka
dekorator		dekoratorka
	diva, diwa	diva, diwa
dramatopisarz		dramatopisarka
dramaturg		dramaturg, dramaturżka *nieust.*
dubler		dublerka
dyrektor artystyczny		dyrektor artystyczny *oficj.*, dyrektor artystyczna, dyrektorka artystyczna
dyrektor opery		dyrektor opery *oficj.*, dyrektorka opery
dyrygent		dyrygent, dyrygentka
garderobiany	**garderobiana**	garderobiana
gwiazda		gwiazda
impresario		impresario *ż, m*
inscenizator		inscenizatorka
inspicjent		inspicjentka
kapelmistrz		kapelmistrzyni
kierownik artystyczny		kierownik artystyczny *oficj.*, kierownik artystyczna, kierowniczka artystyczna
kierownik muzyczny		kierownik muzyczny *oficj.*, kierownik muzyczna, kierowniczka muzyczna
klakier		klakier, klakierka *nieust.*
kompozytor		kompozytor, kompozytorka
koncertmistrz		koncertmistrzyni
konferansjer		konferansjer, konferansjerka (*osoba*) *nieust.*
	kontralt	kontralt
	kontralcistka	kontralcistka
kontroler		kontrolerka
kostiumer		kostiumer, kostiumerka *nieust.*
kostiumograf		kostiumograf, kostiumografka *nieust.*
kostiumolog		kostiumolog, kostiumolożka *nieust.*
krytyk teatralny		krytyk teatralny, krytyczka teatralna *nieust.*
librecista		librecistka
madrygalista		madrygalistka *rzad.*
maestro	maestra	maestra
maszynista (sceny)		maszynistka (sceny)

mecenas		mecenas, mecenaska *nieust.*
meloman		melomanka
	mezzosopran	mezzosopran
	mezzosopranistka	mezzosopranistka
modelator		modelatorka
muzyk		muzyk, muzyczka (*osoba*) *nieust.*
muzykolog		muzykolog, muzykolożka *mieust.*
naturszczyk		naturszczyk *ż, m*
	pierwsza naiwna	pierwsza naiwna
	primadonna	primadonna
protagonista		protagonistka
realizator dźwięku		realizatorka dźwięku
realizator światła		realizatorka światła
rekwizytor		rekwizytor, rekwizytorka *nieust.*
rezoner		rezoner, rezonerka *nieust.*
reżyser		reżyser, reżyserka (*osoba*) *nieust.*
scenograf		scenograf, scenografka *nieust.*
słuchacz		słuchaczka
solista		solistka
	sopran	sopran
	sopranistka	sopranistka
sprawozdawca teatralny		sprawozdawca teatralny, sprawozdawczyni teatralna
statysta		statystka
	subretka	subretka
sufler		sufler, suflerka (*osoba*) *nieust.*
śpiewak		śpiewaczka
tancerz		tancerka
teatrolog		teatrolog, teatrolożka *nieust.*
teatroman		teatromanka
widz		widz, widzka *nieust.*
wirtuoz		wirtuoz, wirtuozka *nieust.*
wokalista		wokalistka
współautor		współautorka
wykonawca		wykonawczyni

Tabela 2: Lista feminatywów ujętych w siatce haseł

Tytułem podsumowania tego zagadnienia pozwolimy sobie w tym miejscu na pewną dygresję i przywołamy nazwy zawodów i funkcji sprawowanych przez kobiety, licznie wymienionych w artykule – relacji z marca 2020 r., kiedy to prezydent Lublina Krzysztof Żuk nagrodził medalami zasłużone lublinianki. W tekście padło 15 nazwisk kobiet, które zasłużyły swoją działalnością na to wyróżnienie, przy nazwiskach zaś umieszczono krótki opis oraz

wymieniono nazwy zawodów, funkcji, obszarów działalności itp. Należy dodać, że artykuł ten został wybrany losowo, zawarty w nim przekrój różnego rodzaju nazw żeńskich nakreśli nam obraz i poniekąd także status tychże nazw we współczesnym tekście. W rzeczonym artykule zostały zatem wymienione następujące nazwy (przytaczamy je w porządku alfabetycznym): *absolwentka, adiunkt, autorka, członkini, dokumentalistka filmowa, dziennikarka, dziennikarka prasowa, dziennikarka telewizyjna, farmaceutka, garderobiana, kierownik, kierownik muzyczny, kobieta biznesu, konsultantka, koordynatorka, laureatka, lekarka, nauczycielka, neurolog dziecięcy, ordynatorka, pasjonatka, pedagog, pediatra, pediatra neonatolog, polonistka, prezes, prezeska, propagatorka, prorektor, przewodnicząca, psychiatra, psycholog kliniczny, realizatorka, redaktor naczelna, reportażystka, reżyserka, społeczniczka, trenerka, twórczyni, wiceprezeska, właścicielka, wokalistka, współautorka, współtwórczyni, współwłaścicielka, współzałożycielka, wydawca, założycielka* (https://radio.lublin.pl). Niejednolite podejście do nazw żeńskich obserwujemy już w jednym tekście, np. *prezes* i *prezeska*. Większość określeń zastosowano w rodzaju żeńskim, jednak część nazw zapisano także w rodzaju męskim: *adiunkt, kierownik, kierownik muzyczny, neurolog dziecięcy, pedagog, pediatra, pediatra neonatolog, prezes, prorektor, psychiatra, psycholog kliniczny, wydawca*. Zauważmy, że są to głównie określenia specjalizacji medycznych, funkcji ze środowiska akademickiego oraz wysokich, kierowniczych stanowisk. Przywołane przykłady potwierdzają tylko niestabilność feminatywów w języku.

III.5. CHARAKTERYSTYKA LEKSYKI ZAPOŻYCZONEJ: WŁOSKIE OKREŚLENIA MUZYCZNE

Z muzyką nieodłącznie związany jest język włoski, który jako pierwszy nasuwa się na myśl wielu osobom, kiedy mowa o zapożyczeniach językowych w muzyce. Nie jest to rozumienie do końca właściwe, bowiem język muzyki obfituje w określenia nie tylko o proweniencji włoskiej, ale również niemieckiej czy francuskiej, o czym będzie mowa poniżej.

Zagadnienie pochodzenia wyrazów muzycznych jest bardzo złożone. „W odczuciu niespecjalistów terminologia muzyczna ma charakter międzynarodowy i pochodzi z języka włoskiego. Muzycy są skłonni wywodzić ją ze starogreckiej teorii muzyki. Muzykolodzy dostrzegają tu przede wszystkim wpływ języka niemieckiego” (Dąbkowski 2008: 12). Na rozwój terminologii muzycznej wpływały jednak różne języki: łacina, włoski, francuski,

niemiecki, ale też, zwłaszcza współcześnie – angielski[48]. Leksemy o proweniencji włoskiej i greckiej są znane i stosowane w różnych krajach, jednak stanowią niewielką część terminologii muzycznej, terminy niemieckie zaś są wykorzystywane przede wszystkim w literaturze fachowej. Zdaniem badacza w każdym języku funkcjonują terminy zarówno zapożyczone z innych języków, jak i te utworzone w ramach systemu rodzimego języka (Dąbkowski 2008: 12).

W tym miejscu należy jeszcze wyjaśnić, dlaczego skupiamy się jedynie na zapożyczeniach włoskich, mimo wcześniejszej informacji, że wbrew powszechnej opinii nie są one najczęstsze. Taka decyzja jest podyktowana przede wszystkim tym, iż zapożyczenia z języka włoskiego mają najczęściej bezpośredni charakter i przechodzą do innego języka w niezmienionej (lub nieznacznie zmienionej) postaci. Tymczasem zapożyczenia z innych języków, jak choćby z niemieckiego czy greckiego, w większym stopniu zasymilowały się w języku i nie zawsze są od razu zauważalne w strukturze słowa. Zapożyczenia anglojęzyczne dotyczą zaś zwłaszcza muzyki współczesnej, a obiektem zainteresowania naszej pracy były sztuki sceniczne – zwłaszcza w ich tradycyjnym ujęciu. Nie zajmowaliśmy się nowymi prądami i kierunkami teatralnymi czy muzycznymi, w związku z tym nie badaliśmy współczesnych zapożyczeń. Nie zmienia to jednak faktu, że zapożyczenia z innych języków niż włoski mogłyby stanowić podstawę do kolejnych badań.

Na potrzeby naszych badań zwrócimy uwagę na rolę języka włoskiego, ponieważ włoskie określenia muzyczne często w niezmienionej formie funkcjonują w muzyce – chodzi tu o określenia tempa, dynamiki itd., które umieszczane są np. w partyturach utworów (nie tylko instrumentalnych, ale także tych przeznaczonych do wykonania głosem). Zajmujemy się tym zagadnieniem z tego względu, że o ile w języku polskim podobne określenia funkcjonują w niezmienionej postaci (ew. ze zmianą fonetyczną), np. *accelerando, andante*, o tyle w języku rosyjskim nie jest to już takie oczywiste, co wynika z różnych systemów alfabetów.

Nazwy włoskie pojawiają się w języku polskim na oznaczenie tempa, dynamiki (siły brzmienia, zmiany natężenia dźwięków), ale też ruchu, nastroju utworu, artykulacji itd. (Wesołowski 2009: 75, 79, 80, 148–152; zob. też: Pluta 2012: 73–89; Zganiacz-Mazur 2002: 186–192; por. Bożek 2006: 247 – badaczka nazywa takie określenia „didaskaliami" i są to oznaczenia: tempa, dynamiki, artykulacji, a także „terminy ekspresyjne", zdaniem autorki najliczniejsze).

[48] Podobnie: A. Brożek 2006: 89.

Włoskich terminów jest bardzo dużo. W pracach poświęconych muzyce pisze się o nich wybiórczo, przekrojowo, w zależności od typu publikacji i jej objętości. W tym miejscu należy wspomnieć o pracy dość starej, w której zebrano bardzo dużą liczbę takich jednostek (wyjaśniono w niej również inne pojęcia obcego pochodzenia). Chodzi tu o *Słowniczek wyrazów używanych w muzyce*. Autor jest podpisany jako E.L.W, praca została wydana w Warszawie nakładem autora. Nie ma w niej podanego roku powstania pracy, ale zgodnie z informacjami zawartymi na stronie lubimyczytac.pl, rok jej wydania to 1923. W tym przypadku jednak data nie przesądza o stopniu aktualności zawartej treści, gdyż nazwy włoskie mają w muzyce stałe znaczenia.

Niniejszy rozdział był poświęcony głównie analizie materiału słownikowego. Przeanalizowaliśmy m.in. semantykę słów *teatr*, *opera* i *muzyka* – kluczowych w kontekście tej pracy oraz klasy semantyczne występujące w słowniku. Kolejnym zagadnieniem omówionym w tym rozdziale była leksyka zróżnicowana stylistycznie, zwłaszcza pojęcie terminu i żargonu. Oprócz teoretycznego omówienia tych zagadnień zwrócono szczególną uwagę na konkretne przykłady żargonizmów, które udało się pozyskać dzięki odpowiednim źródłom i konsultacjom ze specjalistami. Jednostki te w znaczący sposób wzbogaciły materiał przygotowywanego słownika.

Ostatnie dwa podrozdziały poświęcono problematyce feminatywów i nazw włoskich w muzyce. Z uwagi na obszerność tematu powzięto decyzję o omówieniu ich osobno. Analiza tych zagadnień dopełnia charakterystykę leksyki w języku polskim z zakresu teatru, opery i muzyki omówionej w niniejszym rozdziale.

ROZDZIAŁ IV:
OPIS POSZUKIWAŃ I ZASAD DOBORU ODPOWIEDNIKÓW ROSYJSKICH DO SIATKI POLSKICH HASEŁ

IV.1. EKWIWALENCJA I ODPOWIEDNIOŚCI LEKSYKALNE W UJĘCIU TEORETYCZNYM

Problematyka ekwiwalencji i międzyjęzykowych odpowiedniości leksykalnych, omawiana w literaturze najczęściej w odniesieniu do przekładu, jest ważnym zagadnieniem również w sferze leksykografii. Wnioski sformułowane na podstawie badań nad ekwiwalencją i odpowiedniościami leksykalnymi w przekładzie mogą być istotne z punktu widzenia leksykografii. Przedmiotem badań zarówno przekładoznawstwa, jak i leksykografii są odpowiedniki w języku docelowym (naturalnie odpowiedniki te dotyczą różnych poziomów, w słownikach najczęściej chodzi o poszczególne słowa, podczas gdy w tłumaczonych tekstach nie zawsze możliwy jest przekład dosłowny). Nierzadko jednak tłumacze poszukują odpowiednika także dla konkretnego wyrazu (terminu, nazwy własnej, nazwy realiów itp.). Leksykografowie mogą i powinni korzystać z metod oraz wyników wypracowanych przez teoretyków przekładu i praktykę tłumaczeniową.

Przyjrzymy się najpierw zagadnieniu ekwiwalencji, następnie odpowiedniości, choć niekiedy tematy te się zazębiają i będziemy odwoływać się do obu pojęć.

Werner Koller stworzył własną klasyfikację ekwiwalencji i wyróżnia pięć jej typów. Są nimi:

- ekwiwalencja denotatywna – zachodzi ona wtedy, gdy przekład wyraża to samo co oryginał w odniesieniu do materii pozajęzykowej,
- ekwiwalencja konotatywna – jest ona związana z wszelkimi skojarzeniami, które niesie tekst, budowanymi poprzez dobór odpowiednich słów,
- ekwiwalencja tekstowo normatywna – dotyczy konstrukcyjnych i językowych wyznaczników danego typu tekstu,

- ekwiwalencja pragmatyczna – przekład jest zorientowany na odbiorcę, jego możliwości percepcyjne i potrzeby,
- ekwiwalencja formalno-estetyczna – jest zachowana, kiedy w przekładzie oddano cechy formalne i estetyczne tekstu wyjściowego (Koller 1992, cyt. za: Kubacki 2009: 39–40; por. Munday 2008: 46–48; por. pięć typów referencyjności Pieńkosa 2003: 176–177).

Typy ekwiwalencji Kollera przytacza też Irina Siergiejewna Aleksiejewa. Trzeci typ nazywa ona jednak ekwiwalencją normatywno-konwencjonalną, nie zaś ekwiwalencją tekstowo-normatywną, jak Koller. Sama badaczka również poruszyła zagadnienie ekwiwalencji jako niezwykle istotne w teorii przekładu. Ekwiwalencja w przekładzie związana jest z rezultatem tego przekładu jako produktu możliwie najbardziej zbliżonego do oryginału oraz środkami, które umożliwiają osiągnięcie tego celu. Fakt, że nie jest możliwy pełny przekaz treści i wszystkich komponentów tekstu, nie czyni przekładu niemożliwym w ogóle. Należy mieć na uwadze, że tekst przekładu nie jest tożsamy z tekstem oryginału, a ekwiwalencja z całym wypracowanym na przestrzeni lat doświadczeniem dąży do maksymalnego podobieństwa obu tekstów, zatem jest to pojęcie, które Aleksiejewa określna mianem „teorii możliwego" («теория возможного») (Алексеева 2004: 139–140).

Problematykę ekwiwalencji poruszał też Wilen Naumowicz Komissarow, który wyróżnia pięć jej poziomów. Pierwsze trzy z nich dotyczą przekazu funkcjonalno–sytuacyjnej treści oryginału, a kolejne dwa przekazu semantyki jednostek językowych.

- pierwszy poziom ekwiwalencji – wg Komissarowa dotyczy celu komunikacji. Relacja między oryginałem a przekładem opiera się na kilku prawidłowościach, m.in.: leksyka i budowa zdania nie pokrywają się, nie można wskazać realnych, logicznych związków oryginału i przekładu, zatem pierwsze spojrzenie na oba teksty nie pozwala dostrzec podobieństw między nimi. Tłumaczenie w oparciu o ten typ ekwiwalencji jest zasadne wówczas, gdy dokładny przekład treści jest niemożliwy lub wprowadziłby odbiorcę w błąd i nasunął niepoprawne skojarzenia, które zdeformowałyby zamysł autora oryginału.
- drugi poziom ekwiwalencji – zachowane zostają zarówno cel komunikacji, jak i sytuacja pozajęzykowa, którą stanowi zbiór obiektów obecnych w tekście oraz relacje między tymi obiektami. W porównaniu z pierwszym typem ekwiwalencji treść oryginału jest tu oddawana dokładniej, jednak ta procedura nie jest stosowana w odniesieniu do wszystkich semantycznych elementów tekstu wyjściowego. Przekaz identycznej sytuacji, która jest zjawiskiem złożonym, wymusza niejako rozbieżności w tekście oryginału i przekładu pod względem semantyki i struktury. Ważne jest tu

odróżnienie samej sytuacji od sposobu jej opisania. Oryginał i przekład powinny zawierać tę samą sytuację, jednak opisaną przy pomocy różnych środków. Ten typ ekwiwalencji jest szeroko rozpowszechniony w przekładach, co ma swoje uzasadnienie w tym, że każdy język ma swoje z góry ustalone sposoby opisu danych sytuacji, często zupełnie inne od sposobów przyjętych w innym języku. Ekwiwalencja ta jest niezbędna wtedy, kiedy użytkownicy danego języka w danej sytuacji używają tylko jednego określonego sposobu jej opisu.

- trzeci poziom ekwiwalencji – opiera się na kilku założeniach: braku paralelizmu w leksyce i budowie zdania, relacja transformacji syntaktycznej nie łączy oryginału i przekładu, cel komunikacji i sytuacja zostają zachowane, zachowane zostają również pojęcia wspólne, których wykorzystanie pozwala opisać sytuację przedstawioną w oryginale, przy czym ostatni z punktów umożliwia semantyczne parafrazowanie komunikatu wyjściowego w docelowy. Wspólnota pojęć w oryginale i przekładzie odróżnia ten typ ekwiwalencji od dwóch pozostałych i warunkuje zachowanie struktury oryginału, bowiem te same komponenty zostają wykorzystane do opisania sytuacji z tekstu wyjściowego. W tym typie ekwiwalencji zachowane są cel komunikacji, opis sytuacji i sposób opisu tej sytuacji.
- czwarty poziom ekwiwalencji – oprócz trzech komponentów dotyczących treści, wymienionych przy trzecim typie, ważna jest tu jeszcze warstwa znaczeniowa, którą niosą struktury syntaktyczne tekstu wyjściowego. Struktura oryginału również ma wartość informacyjną składającą się na jego ogólną treść. Zatem treść tekstu wyjściowego będzie przekazana tym wierniej, im wierniej zostaną oddane struktury syntaktyczne. Paralelizm syntaktycznej organizacji tekstu jest szczególnie ważny w tłumaczeniu aktów prawnych o zasięgu państwowym bądź międzynarodowym, ponieważ tekst przekładu nierzadko zyskuje moc prawną równą oryginałowi.
- piąty poziom ekwiwalencji – cechuje go najwyższy możliwy poziom zbieżności treści oryginału i przekładu. Oprócz czterech komponentów wymienianych w poprzednich typach ekwiwalencji tu dodatkowo kładzie się nacisk na zachowanie poszczególnych semów składających się na znaczenia poszczególnych słów. Znaczenie słów jest najważniejszą składową treści tekstu, niosą one bowiem takie informacje, jak: cechy obiektów, stosunek osób mówiących do obiektów, relacje semantyczne pomiędzy jednostkami, kolejno są to znaczenia: denotatywne, konotatywne i wewnątrzlingwistyczne. Nie zawsze możliwe jest zachowanie w tłumaczeniu pełnego zakresu semantycznego słowa, wówczas ekwiwalencję osiąga się poprzez przekaz

najważniejszych elementów sensu. Piąty typ ekwiwalencji zakłada przekaz znaczenia konotatywnego, a więc warstwę emocjonalną i asocjacyjną, oprócz tego należy zwracać uwagę na stylistkę tekstu, co nie jest zadaniem łatwym. Komponent stylistyczny często jest tracony w procesie przekładu (Комиссаров 1990: 52–84).

Nikołaj Konstantinowicz Garbowskij podsumowuje klasyfikację Komissarowa, nazywając wymienione przez niego poziomy ekwiwalencji kolejno: „poziomem celu komunikacji, poziomem opisu sytuacji, poziomem sposobu opisu sytuacji, poziomem struktury wypowiedzi i poziomem odpowiedniości leksykalno-semantycznej" (Гарбовский 2007: 298). Badacz podkreśla w klasyfikacji Komissarowa znaczenie zwłaszcza ostatniego poziomu, który wieńczy zestawienie rozpoczęte poziomem celu klasyfikacji z przekładem najbardziej swobodnym – na dopuszczalnym w pewnych przypadkach przekładzie dosłownym. Poziom odpowiedniości leksykalno-semantycznej jest również istotny z tego względu, że zwraca się ku słowu, które często jest w przekładzie jednostką ekwiwalencji. W klasyfikacji tej badacz zauważa jednak pewną sprzeczność, bowiem trzy pierwsze poziomy Komissarow wyróżnił w drodze onomazjologii przy porównaniu obu tekstów (oryginału i przekładu), zatem od znaczeń do form ich wyrażenia, kolejne dwa natomiast w sposób semazjologiczny, a więc od form wyrażenia i znaków do ich znaczeń (Гарбовский 2007: 298–299).

Na początku rozważań przywołaliśmy klasyfikację ekwiwalencji Kollera. W ramach wprowadzenia w tematykę odpowiedniości rozwiniemy typ ekwiwalencji denotatywnej, odnoszącej się z zasady do właściwego doboru leksyki, w której obrębie Koller również wyróżnia pięć typów relacji. Przytoczymy je za Kubackim:

- „jeden do jednego (jednemu słowu w L1 odpowiada jedno słowo w L2, np. niem. die Schweiz – pol. Szwajcaria),
- jeden do wielu (jednemu słowu w L1 odpowiada kilka słów w L2, np. niem. verheiratet – pol. żonaty, zamężna),
- wiele do jednego (kilku słowom w L1 odpowiada jedno słowo w L2, np. ang. control, control unit, regulator, governor – niem. Regler),
- jeden do zera – (słowu w L1 odpowiada luka leksykalna w L2, np. ang. layout – niem.?),
- jeden do części – (słowo w L1 ma szersze znaczenie niż jego odpowiednik w L2, np. niem. Geist – ang. mind)" (Koller 1992: 229 i n., cyt. za: Kubacki 2009: 40).

Ten podział wykorzystamy do omówienia odpowiedniości leksykalnych w praktyce.

Aby mówić o odpowiedniościach, zasadne wydaje się przytoczenie definicji: „odpowiedniość – relacja identyczności między leksemami lub syntagmami dwóch różnych

języków ustalona poza kontekstem dyskursu" (Delisle, Lee-Jahnke, Cormier 2004: 71). Ważne jest odróżnianie tego pojęcia od ekwiwalencji, którą definiuje się w następujący sposób: „relacja identyczności lub przybliżonej identyczności między jednostkami tłumaczeniowymi dwóch różnych języków, których funkcja dyskursywna jest taka sama lub prawie jednakowa w danym kontekście" (Delisle, Lee-Jahnke, Cormier 2004: 38).

Według Jakowa Iosifowicza Rieckiera w procesie przekładu można wyróżnić trzy kategorie odpowiedniości, z których pierwsza odnosi się do sfery języka, pozostałe do sfery wypowiedzi:

- ekwiwalenty ustalone na podstawie tożsamości znaczeń oraz tradycji językowej,
- odpowiedniości wariantywne i kontekstualne («вариантые и контекстуальные соответствия»),
- transformacje tłumaczeniowe.

Ekwiwalenty («эквивалентные соответствия») wyróżniają się w tekście ustnym i pisemnym swoją niezmiennością formalno-semantyczną. Rezygnacja z zastosowania takich ustalonych odpowiedników musi być przez tłumacza umotywowana kontekstem. Zadaniem trudnym, czy wręcz niemożliwym jest ustalenie formalnych odpowiedniości na poziomie wypowiedzi, ponieważ ustalanie odpowiedniości w przekładzie ma charakter funkcjonalny, z uwagi na dużą liczbę czynników zarówno lingwistycznych, jak i ekstralingwistycznych (przez które rozumie się kontekst, wiedzę ogólną tłumacza, jego doświadczenie itp.), wpływające na wybór takiego, a nie innego odpowiednika (Рецкер 2010: 11–13).

Rieckier zauważa, że pojęcie ekwiwalentu bywa rozumiane dwojako, z czego pierwszy sposób pojmowania – jako dowolny prawidłowy w danym kontekście odpowiednik jednostki przekładu w stosunku do jednostki wyjściowej – jest wg badacza niezupełnie poprawny. O ekwiwalentach można mówić wtedy, kiedy jest to stała i niezmienna odpowiedniość, niezależnie od kontekstu. Ich rola w procesie przekładu jest ogromna, nie tylko przyspieszają one tłumaczenie, ale również jako stałe jednostki, których znaczenia można być pewnym, pomagają tłumaczowi zrozumieć kontekst oraz ewentualne niezrozumiałe wyrażenia w tekście (Рецкер 2010: 13). Badacz wyróżnia ekwiwalenty pełne, częściowe, absolutne i względne («полные, частичные, абсолютные и относительные») (Рецкер 2010: 15).

Do podobnego wniosku dochodzi Pieńkos, który również zauważa dwojakie rozumienie ekwiwalentu. Pierwszy sposób pojmowania zakłada jakąkolwiek zgodność ze słowem (lub grupą wyrazową) w danym kontekście. Jest to podejście niepoprawne, bowiem „zupełnie zaciera rzeczywistą różnicę między kategoriami zgodności słownikowych" (Pieńkos 2003: 172).

Drugie rozumienie, najzupełniej prawidłowe, zakłada pełną, stałą zgodność, aktualną w każdym kontekście. Badacz, podobnie jak Rieckier, podkreśla rolę tak pojmowanych ekwiwalentów w procesie tłumaczenia. Są one bowiem jego katalizatorami, które ułatwiają i przyspieszają zwłaszcza tłumaczenia ustne (Pieńkos 2003: 172).

Choć podczas tłumaczenia nie należy polegać wyłącznie na dwujęzycznych słownikach, to jednak, jak zauważa Rieckier, słowniki rejestrują znaczną liczbę słów i wyrażeń, które mają swoje ekwiwalenty (w tym drugim z wymienionych wcześniej znaczeń, a więc ustalonych i aktualnych poza kontekstem odpowiedników), a są nimi np. nazwy geograficzne i własne, terminy itd., choć nie tylko. Na podstawie analizy słowników angielsko-rosyjskich badacz stwierdza, że połączenia wyrazowe częściej niż pojedyncze wyrazy mają swoje ustalone ekwiwalenty (Рецкер 2010: 13).

Dmitrij Iwanowicz Jermołowicz wyjaśnia w tym miejscu, że Rieckier w swoich badaniach pojmował nazwy własne w wąskim tego słowa znaczeniu – jako antroponimy. Dziś nazwy własne obejmują szerszy zakres pojęć, włącza się w nie również nazwy geograficzne. Dodaje też, że stwierdzenie, iż nazwy własne mają swoje pozakontekstualne stałe odpowiedniki w danej parze języków jest prawdziwe jedynie do pewnego stopnia i wymaga uzupełnienia. Otóż ekwiwalencja w nazwach własnych ma miejsce tylko w przypadku, kiedy chodzi o identyfikację osoby lub obiektu. Zdarza się bowiem, że użycie nazwy własnej ma znaczenie nie tylko dla identyfikacji, ale też charakteryzacji, zatem w danym kontekście imię własne może nieść szereg konotacji, które należy oddać w przekładzie. Jeśli chodzi o terminy wymienione również przez Rieckiera, to ekwiwalencja tej warstwy leksykalnej także nie jest oczywista, mimo że naukowcy i specjaliści dążą do ujednolicenia terminów, celem sprawniejszej komunikacji międzynarodowej i uniknięcia ryzyka niezrozumienia pojęć. Mimo ich wysiłków, nie udaje się tego w pełni osiągnąć, ponieważ nauka wciąż się rozwija, powstają nowe terminy, niektóre zaś zyskują nowe znaczenia, inne je tracą, dlatego wciąż w terminologii jest duża liczba jednostek należących do leksyki bezekwiwalentowej i brak ekwiwalentów dla terminów, które w danym języku zyskały nowe znaczenia (Ермолович 2010: 15).

Potrzebę rozróżnienia ekwiwalencji znaczeniowej wyrazu w kontekście i poza nim zauważa także Pieńkos, który podkreśla, że w konkretnej wypowiedzi słowa zyskują jedno, konkretne znaczenie, tracąc ogólne, pozakontekstualne, choć zdarzają się takie sytuacje, kiedy oba typy znaczeń się pokrywają. Potwierdza to tezę o tłumaczeniu tekstów, nie zaś języków, dzięki czemu słowa zyskują znaczenia, których wartość liczbowa jest niemierzalna. Autorzy słowników przekładowych nie są w stanie przekazać w słownikach wszystkich sensów. Słowniki podają jedynie podstawowe znaczenie wyrazów, co nie jest oczywiście bez znaczenia,

np. w procesie uczenia się języka, natomiast tłumacz w swojej pracy nie może ograniczać się tylko do nich, gdyż nie pomogą mu one wyłowić sensu z danego tekstu, nie zastąpią zatem procesu umysłowego tłumacza, jakim jest egzegeza[49]. Pieńkos podkreśla również, że nie chodzi jedynie o znaczenie słów w kontekście, ale również o znaczenie zdań w kontekście, bowiem zdanie oderwane od tekstu może stracić swoje znaczenie, które nadał mu autor, umieszczając je w otoczeniu innych zdań (Pieńkos 2003: 174–175).

Rieckier, omawiając zagadnienie ekwiwalencji, powołuje się na zdanie Johna Catforda, który ją neguje, zastępując pojęcie przekładu – przekazem (Catford 1965: 35, cyt. za: Рецкер 2010: 17). Catford podaje szereg przykładów luk leksykalnych, tj. braku odpowiedników przekładowych w różnych językach, mimo to nie wyklucza poprawności przekładu myśli tekstu, który zawiera tego typu jednostki, wyróżniając dwa typy tłumaczenia: częściowe i pełne (*restricted translation* i *total translation*), czyli, zdaniem Rieckiera, mikro- i makrotłumaczenie. Pierwszy rodzaj tłumaczenia odnosi się do przekładu jednostek leksykalnych i form gramatycznych, drugi natomiast oznacza przejście od jednego do drugiego poziomu językowego i od jednej do drugiej kategorii (Catford 1965: 52, cyt. za: Рецкер 2010: 18–19).

Odpowiedniości wariantywne wg Rieckiera mają miejsce wtedy, kiedy wyjściowemu słowu odpowiada kilka wariantów w języku docelowym, przy czym wcale nie musi to dotyczyć jedynie słów wieloznacznych (Рецкер 2010: 19).

Ważną rolę grają też znaczenia wynikające z kontekstu. Przyjmując za kryterium częstotliwość, znaczenia kontekstualne można podzielić na: 1) uzualne, powtarzające się («узуальные»), które z czasem mogą się stać odpowiedniościami wariantywnymi, i 2) okazjonalne («окказиональные»), czyli takie, które w zależności od autora i jego subiektywnej oceny, pojawiają się w tekstach sporadycznie, najczęściej w literaturze pięknej (Рецкер 2010: 21).

Kwestię odpowiedniości porusza też Leonid Stiepanowicz Barchudarow, który podkreśla, że rozbieżność w kręgach znaczeniowych jednostek języka oryginału i przekładu jest głównym problemem podczas procesu tłumaczenia, mimo że znaczna część pojęć zazwyczaj pokrywa się znaczeniowo. Rozbieżności wynikają często z połączeń jednostek, ich klasyfikacji itp. Badacz wyróżnia trzy rodzaje odpowiedniości semantycznych w obrębie dwóch języków: pełną odpowiedniość («полное соответствие»), częściową odpowiedniość

[49] Pieńkos używa pojęcia *egzegeza* w pozabiblijnym kontekście, rozumiejąc przez nie: „analityczne i syntetyczne rozumowanie nieodłączne w każdej pracy przekładowej" (Pieńkos 2003: 174).

(«частичное соответствие») i brak odpowiedniości («отстутствие соответствия»). Zostaną one poniżej szczegółowo omówione:

- pełna odpowiedniość – ten typ odpowiedniości dotyczący jednostek leksykalnych jest zjawiskiem rzadkim, są to bowiem słowa o jednym znaczeniu (w obu językach). Zalicza się do nich: nazwy własne i geograficzne obecne w systemie językowym obu języków, terminy naukowe i techniczne oraz inne grupy leksykalne, w które mogą wchodzić np. nazwy miesięcy, dni tygodnia, liczebniki (por. Фёдоров 2002: 150–151). Barchudarow dodaje jednak, że nie wszystkie jednostki należące do wymienionych grup cechuje pełna odpowiedniość, zdarza się bowiem, że jednostki te nie są jednoznaczne. Wtedy nie może być mowy o tym typie odpowiedniości. Faktem jest jednak, że tego rodzaju słowa z punktu widzenia tłumacza nie nastręczają większych trudności, ponieważ wymagają jedynie znajomości znaczenia, a ich tłumaczenie nie zależy od kontekstu.
- częściowa odpowiedniość – to taka, w której jednej jednostce wyjściowej odpowiada kilka odpowiedników w języku przekładu lub odwrotnie. Jest to najczęściej spotykany typ odpowiedniości leksykalnych, ponieważ większość słów cechuje się wieloznacznością, która najczęściej nie pokrywa się w dwóch danych językach. Odpowiedniość częściowa również może występować w kilku postaciach. Barchudarow wspomina o takich jej typach, jak: włączenie («включение») – jeden z języków ma dodatkowe, oprócz wspólnych, znaczenia; krzyżowanie («пересечение») – oba słowa mają zarówno pokrywające się, wspólne znaczenie, jak i rozbieżne; niedyferencyjność znaczenia słowa w jednym języku w porównaniu z drugim («недифференцированность значения слова в одном языке сравнительно с другим») – słowu w języku wyjściowym o szerszym znaczeniu odpowiadają dwa lub więcej wyrazów, z których każdy ma węższe znaczenie w porównaniu ze słowem wyjściowym, odnosi się zatem do jakiejś węższej klasy. Znów nie chodzi tu jednak o wieloznaczność, choć, jak twierdzi Barchudarow, granica między wieloznacznością a niedyferencyjnością jest często trudna do uchwycenia.
- brak odpowiedniości – chodzi tu o tzw. leksykę bezekwiwalentową, czyli takie jednostki leksykalne, które w języku docelowym nie mają swoich pełnych ani nawet częściowych odpowiedników. Do tej grupy mogą się zaliczać: niektóre nazwy własne, geograficzne, nazwy instytucji, organizacji itp., niemające swoich stałych odpowiedników w zasobie leksykalnym języka docelowego. Chodzi tu najczęściej o mniej znane postaci czy obiekty. Jednostka leksykalna może jednak wyjść poza krąg tej grupy, np., kiedy na potrzeby tekstu ekwiwalent został ustalony, a następnie

wielokrotnie powielany i utrwalany. Poza nazwami własnymi i geograficznymi do klasy leksyki bezekwiwalentowej zalicza się nazwy realiów, a więc wytworów kultury materialnej i duchowej typowej dla danego narodu czy grupy etnicznej. Mogą to być nazwy potraw, strojów, tańców narodowych, instytucji niespotykanych w innych częściach świata itd. Przypadkowe luki również odnoszą się do tej grupy. Są to słowa lub wyrażenia, które z niejasnych przyczyn nie mają odpowiedników leksykalnych w drugim języku. Należy dodać, że brak ekwiwalentu nie oznacza niemożliwości przekładu. Jednostka może być nieprzekładalna na poziomie językowym, ale na poziomie tekstu, wykorzystując różnego rodzaju środki i zabiegi językowe (transformacje tłumaczeniowe), tłumacz jest w stanie oddać jej znaczenie (Бархударов 1975: 74–80, 94–96).

Problem odpowiedniości językowych w przekładzie porusza też kolejny uczony, Andriej Wieniediktowicz Fiodorow, który konstatuje, że przeciętny użytkownik języka rzadko tworzy nowe słowa, posługując się w zasadzie zasobem leksykalnym swojego języka. Podobnie czyni tłumacz, przekładając teksty, który nawet jeżeli napotka brak odpowiednika w języku docelowym terminu bądź neologizmu, to najczęściej jest w stanie sam go utworzyć, wykorzystując dostępne środki morfologiczne i leksykalne systemu języka (Фёдоров 2002: 150). Również Pieńkos podkreśla wagę ekwiwalencji w przypadku terminów. Poszukiwania ekwiwalentów sprowadzają się jego zdaniem do wyboru takiego, który już istnieje, lub „odwołania się do neologizmu". Zauważa też, że dwa odpowiadające sobie terminy w dwóch różnych językach mogą, ale nie muszą mieć wspólnej etymologii (Pieńkos 2003: 173). Fiodorow podkreśla również znaczenie kontekstu, który jest niezwykle istotny podczas przekładu oddzielnych jednostek leksykalnych – ich otoczenie w tekście może wpływać na ich znaczenie. Wyróżnia on trzy przypadki, z którymi można się zetknąć, tłumacząc jednostkę leksykalną:

- w języku przekładu nie istnieje słownikowy odpowiednik dla danej jednostki lub jej określonego znaczenia,
- odpowiednik taki pokrywa się ze znaczeniem jednostki wyjściowej jedynie częściowo,
- każdemu ze znaczeń wieloznacznego słowa odpowiadają różne słowa w języku docelowym.

Różne koncepcje osiągania ekwiwalencji, a więc i różne koncepcje przekładu zawsze związane były z tym, że człowiek chciał osiągnąć cel w postaci optymalnego tłumaczenia danego tekstu. Na różnych etapach rozwoju badań akcentowano inne czynniki, stąd też niejednorodność stanowisk w podejściu do tego zagadnienia. Aleksiejewa omawia różne

koncepcje odpowiedniości, które wykształciły się na przestrzeni lat, momentami są one zbieżne z proponowanymi przez Kollera:

- koncepcja odpowiedniości formalnej («концепция формального соответствия») – jest jedną ze starszych koncepcji i była ona kluczowa w przekazie tekstu pisanego, ukształtowała się w wyniku przekładów Biblii i tekstów religijnych. Tekst biblijny traktowany jako świętość i prawda, tłumaczony był dosłownie, słowo po słowie, w myśl koncepcji odpowiedniości formalnej. Jej rezultatem był tekst przeładowany językowo, co zacierało oryginalną myśl i osłabiało przekaz. W pewnym okresie nie było to jednak traktowane jako wada – niezrozumiałość Słowa Bożego łączyła się ściśle w umysłach ludzi z niemożnością objęcia ludzkim rozumem Boga. Koncepcję tę pielęgnowano w klasztorach, była ona podstawowym wyznacznikiem w tłumaczeniu tekstów religijnych. Stosowano ją także w innych nielicznych typach tekstów na przestrzeni lat. Współcześnie przekład dosłowny może służyć jako filologiczna metoda badawcza obcojęzycznych tekstów.
- koncepcja odpowiedniości normatywno-treściowej («концепция нормативно-содержательного соответствия») – to również nie jest koncepcja najnowsza, związana była bowiem z tekstami codziennego użytku, w których funkcją języka był przekaz informacji. Koncepcja ta opiera się na możliwie najwierniejszym przekazie treści z uwzględnieniem zasad języka docelowego. Na przekaz treści zwracali również uwagę tłumacze ustni. Wyraźniej koncepcja ta wyklarowała się w czasach Marcina Lutra. Postulował on przekład Biblii na język, którym posługiwali się ludzie mu współcześni. Wówczas przekład Pisma Świętego oparty na poprzedniej koncepcji przestał wystarczać odbiorcom, chcieli oni bowiem poznać Boga poprzez Jego Słowo. Przekład propagowany przez reformatora religijnego był czymś nowym, ale zapoczątkowało to falę tłumaczeń Biblii na języki europejskie. Koncepcja ta ukształtowała się później wraz z wypracowaniem w językach europejskich norm języka literackiego. Obejmuje ona ekwiwalencję przekładu nie tylko pisemnego, ale też ustnego, jest istotna zwłaszcza w ustnym oficjalnym tłumaczeniu.
- koncepcja odpowiedniości estetycznej («концепция эстетического соответствия») – tekst wyjściowy traktowany jest jako baza do stworzenia nowego idealnego tekstu, który odpowiadałby pozatekstowemu estetycznemu ideałowi.
- koncepcja pełnowartościowości przekładu («концепция полноценности перевода») – kształtowała się ona na przestrzeni XIX i XX w., bazą dla tej koncepcji były przekłady literatury pięknej. Jej autorami są Fiodorow i Rieckier, którzy analizując przekłady

literatury pięknej powstałe na przestrzeli lat, postawili sobie za cel sformułować obiektywne kryteria ekwiwalencji przekładu, wolne od pozajęzykowych estetycznych przesłanek. Akcentowali oni kryterium wyczerpującego przekazu treści, a przekaz ten miał się dokonać przy pomocy równoważnych środków – czyli ekwiwalentnych nie pod względem podobieństwa formalnego, ale pod względem funkcji. Tłumaczenia spełniające oba kryteria mogą zostać określone, w myśl tej koncepcji, jako pełnowartościowe lub adekwatne. Krytyczne głosy zarzucały jej niejasno sformułowane pojęcie treści i funkcji, co mogło wprowadzać w błąd, nie uwzględniała też konfliktu formy i treści. Współczesna teoria przekładu korzysta jednak z tej koncepcji, choć poszerzono ją o hierarchiczny model składników treści.

– koncepcja ekwiwalencji dynamicznej («концепция динамической эквиваленции») – sformułowana przez Eugene'a Nidę, który postulował, by dążyć do ekwiwalencji nie poprzez porównanie przekładu i oryginału, ale poprzez porównanie reakcji – odbiorcy na tekst wyjściowy, a z drugiej strony odbiorcy na tekst przekładu. Jeżeli pod względem intelektualnym i emocjonalnym emocje te są identyczne, można mówić o ekwiwalencji obu tekstów. Koncepcja ta pokrywa się z koncepcją ekwiwalencji funkcjonalnej sformułowanej w latach 70. XX w. przez Aleksandra Dawydowicza Szwiejcera, który postulował zorientowanie na przesłanki komunikacyjne. Celowi temu miałyby być podporządkowane środki językowe używane w tekście (Алексеева 2004: 140–144).

Uzupełnienia wymagają dwa podstawowe kierunki w przekładzie, które wytyczył Nida. Jednym z nich jest ekwiwalencja formalna, zorientowana na sam komunikat, jego formę i treść. Tekst docelowy powinien w jak największym stopniu oddawać różnego rodzaju elementy języka oryginału, tłumacz przekłada np. wyraz na wyraz, wiersz na wiersz. Przekład w oparciu o ten typ ekwiwalencji próbuje odtwarzać takie elementy oryginału, jak np.: jednostki gramatyczne, konsekwencję w używaniu konkretnych wyrazów, tj. zgodność wyrazową oraz znaczenie w relacji do oryginalnego kontekstu. Naturalnie, nie zawsze jest możliwe odtworzenie formalnych cech tekstu wyjściowego. Miejsca problematyczne mogą wymusić na tłumaczu zastosowanie komentarza, a doprecyzowania, skomentowania – wymagać także miejsca przetłumaczone, ale wedle przypuszczeń tłumacza, niezupełnie zrozumiałe dla odbiorcy. Z kolei drugi kierunek – ekwiwalencja dynamiczna zmierza do utrzymania tej samej relacji między komunikatem a odbiorcą przekładu, jaka istniała między komunikatem a odbiorcą tekstu pierwotnego, w mniejszym zaś stopniu do dostosowania nowego komunikatu do komunikatu oryginalnego. Celem przekładu, który bazuje na tym typie ekwiwalencji jest naturalność wypowiedzi, co zakłada uwzględnienie czynników kulturowych. Jednym ze

sposobów zdefiniowania ekwiwalencji dynamicznej może być następujący: „najbliższy naturalny ekwiwalent komunikatu przekazanego w języku źródłowym" (Nida 2009: 64; por. Munday 2008: 39–43). Naturalność pojawiająca się w definicji powinna odnosić się do języka i kultury przekładu oraz jego odbiorców, a także kontekstu wypowiedzi. Owa naturalność może objawiać się w przystawalności na różnych poziomach, takich jak: części mowy, kategorie gramatyczne, klasy semantyczne, typy dyskursu, konteksty kulturowe. Należy dodać, że w przekładzie, który w pierwotnym założeniu ma się opierać na ekwiwalencji dynamicznej, nie da się uniknąć różnego rodzaju zmian w warstwie formalnej (Nida 2009: 64).

Swój ogląd na kwestię ekwiwalencji i odpowiedniości w przekładzie sformułował też Wieniedikt Stiepanowicz Winogradow, który pod pojęciem ekwiwalencji w przekładzie rozumie zachowanie względnej równości informacji zawartej w oryginale, w jej aspekcie treściowym, sensu, semantycznym, stylistycznym i funkcjonalno-komunikacyjnym. Chodzi zatem o takie samo pojmowanie informacji zawartej w tekście przez odbiorcę oryginału i odbiorcę przekładu, przy czym informacji wyrażonej nie tylko wprost, ale również w podtekście, oddziałującej także na emocje odbiorcy (Виноградов 2001: 18–19).

Zdaniem Pieńkosa teksty ekwiwalentne względem siebie powinny być wymienne w konkretnej sytuacji. Istotne jest tu również odwołanie się do pojęcia równoważności, które bywa słabsze od równoznaczności, jednak nie jest to regułą. Przytoczmy w tym miejscu wypowiedź Pieńkosa: „Równoznaczność pojmuje się zwykle jako relację mocniejszą od równoważności, tzn. przyjmuje się, że każde dwa wyrażenia równoznaczne są też równoważne, ale nie zawsze równoważność pociąga za sobą równoznaczność" (Pieńkos 2003: 170). Jak zauważa badacz, terminy mogą być równoznaczne pod względem semantycznym, natomiast jeśli chodzi o równoważność, to w przypadku terminów może ona być umowna (Pieńkos 2003: 170–171). Pojęcie równoważności pojawia się też w pracy Mocarz, która konstatuje, że jeśli za podstawę porównania, czyli *tertium comparationis*[50] przyjmiemy „konkretną sytuację użycia", to właśnie ta sytuacja staje się kluczowa w określeniu, czy można mówić o relacji równoważności (in. równowartości), czy też nie. Badaczka cytuje w tym miejscu zdanie Pieńkosa, które wobec powyższych uwag, należy uznać za niesłuszne: „niesłuszny jest wymóg, ażeby tłumaczenie było równoważne, bowiem pojęcie nierównoważności będzie wymagało określenia rodzaju i punktu odniesienia równoważności (Pieńkos 1993: 170, cyt. za: Mocarz 2005: 88). Mocarz uważa, że kryterium sytuacji użycia umożliwia określenie m.in., jakiego

[50] O *tertium comparationis* więcej w dalszej części pracy.

rodzaju równoważność ma być priorytetem w badaniach nad przekładem (Mocarz 2005: 88). Warto w tym miejscu przytoczyć przykład omawiany przez Chlebdę: wyrazy *muzyka* i *музыка* tylko pozornie są wobec siebie w pełni ekwiwalentne. Aby to zobrazować, podaje tu czołówkę filmu, w której polski napis *muzyka* w filmie rosyjskim ujmowany jest jako *композитор*. Wybór takiego odpowiednika zależy bowiem od sytuacji użycia (Chlebda 2011a: 32).

Fakt istnienia odpowiedniości leksykalnych między językami jest uzasadniony czynnikami językowymi oraz międzyjęzykowymi. Po pierwsze, sprzyja temu wspólna materia ludzkiego myślenia («единая материальная сущность человеческого мышления»), która z fizjologicznej, językowej i logicznej perspektywy podporządkowana jest tym samym prawom i jest wspólna dla wszystkich ludzi. Po drugie słowo jest podstawową jednostką pojęciową każdego języka i to ono wyraża fakty i zjawiska natury poznawane przez człowieka. Wreszcie po trzecie, jest to jedność rzeczywistości materialnej, która jest tą samą rzeczywistością dla wszystkich ludzi, a wyraża się ona w pojęciach utrwalonych przez jednostki leksykalne (Виноградов 2004: 68–69). Wymienione czynniki nie ją jedynym uzasadnieniem występowania odpowiedniości leksykalnych między językami – kolejnym czynnikiem jest fakt istnienia kategorii leksykalno-semantycznych, które przedstawiają się w następujący sposób (Виноградов 2004: 72):

- synonimy międzyjęzykowe pełne («полные межъязыковые синонимы») – słowa zbieżne pod względem znaczeniowym w dwóch lub większej liczbie języków, które jednocześnie cechuje to samo zabarwienie stylistyczne, niosą te same emocje lub są pozbawione kontekstu emocjonalnego – są neutralne, wywołują podobne skojarzenia itp. W obrębie jednego języka pełne synonimy są rzadkością, natomiast na poziomie dwóch języków jest to zjawisko powszechne Np. *дом* (w jego podstawowym znaczeniu, jako budynek mieszkalny) – *hause – maison – casa*; *луна – moon – lune – luna*; *хорошо – good – bon – bien*; *зелёный* (jako kolor) – *green – vert – verde*[51] (Виноградов 2004: 74).
- synonimy międzyjęzykowe względne («межъязыковые относительные синонимы») – odnoszą się do tego samego denotatu, tj. mają to samo znaczenie, ale różnią się na poziomie stylistyki, konotacji, zabarwienia emocjonalnego, np. *лик – cara* (hiszp.), *лицо – morro*, *физиономия – jeme* (Виноградов 2004: 75).

[51] Są to wybrane przykłady proponowane przez W.S. Winogradowa. Uwaga ta dotyczy także kolejnych podpunktów, do których przytacza się przykłady.

W.S. Winogradow konstatuje, że istnienie międzyjęzykowej synonimii to skutek takiej cechy języka, która polega na wariantywności środków leksykalno-semantycznych i istnienia wyrazów nazywających ten sam obiekt, przedmiot, tę samą czynność itp., ale różniących się zabarwieniem stylistycznym czy emocjonalnym (Виноградов 2004: 76).

- antonimy międzyjęzykowe («межъязыковые антонимы») – cechują się logicznie ukonstytuowaną przeciwstawną semantyką jednostek, nie przypisuje się im jednak tak istotnego znaczenia, jak synonimom (Виноградов 2004: 76).
- hiponimia i hiperonimia międzyjęzykowa («межъязыковая гипонимия и гиперонимия») – wyraża stosunek rodzajowy do gatunkowego i gatunkowy do rodzajowego jednostki jednego języka do drugiego. Np. *tulipan* – hiponim pojęcia *kwiat,* a *kwiat* hiperonim *tulipana, róży* itp. Wiedza o hiponimii i hiperonimii może mieć przełożenie praktyczne w przekładzie, gdyż zdarza się, że z różnych przyczyn tłumaczony wyraz należy zastąpić hiponimem lub hiperonimem (Виноградов 2004: 76–77).
- peryfrastyczność międzyjęzykowa («межъязыковая перифрастичность») – struktury logiczne procesów myślowych oraz deskryptywny potencjał języka warunkują istnienie peryfraz na poziomie międzyjęzykowym. Zastosowanie w przekładzie opisowego wyjaśnienia znaczenia jednostki pozwala zachować zgodność na poziomie semantyki, kiedy dla danej jednostki nie istnieje w języku odpowiednik np. pełny, względny (Виноградов 2004: 77–78)

W.S. Wingoradow stwierdza ponadto, że odpowiedniości leksykalne podlegają też klasyfikacji na podstawie struktury. Mogą one być zbieżne pod względem struktury – wówczas słowu, wyrażeniu w języku oryginału odpowiada kolejne słowo czy wyrażenie w języku docelowym. Druga, przeciwstawna możliwość jest taka, że występuje przystawalność strukturalna – np. oryginalnemu wyrażeniu odpowiada słowo w tłumaczeniu (Виноградов 2004: 83).

Nasze rozmyślania o ekwiwalencji i odpowiedniościach mają odniesienie do analizowanych przez nas zagadnień leksykograficznych. O związkach miedzy tłumaczeniem i leksykografią pisze Chlebda, który wyraźnie rozróżnia ekwiwalencję tekstową i słownikową. Pierwsza z nich dotyczy relacji między tekstem oryginału i przekładu, a metaforycznie określa ją jako „przestrzenną", dlatego że przy jej ustalaniu bierze się pod uwagę nie tyle pojedyncze słowa, ile zdania, akapity, rozdziały czy nawet całe utwory. W drugim typie ekwiwalencji – słownikowej – translandem jest hasło po lewej stronie słownika, translatem – po prawej, stąd też w sposób bardziej swobodny określa się ją jako „punktową", gdyż odpowiedniości ustala

się na poziomie pojedynczych jednostek. Zjawiska ekwiwalencji tekstowej i słownikowej nie są zatem tożsame, badacz zwraca tu uwagę na związek między tymi typami – związek o charakterze dwustronnym. Istota tego związku zawiera się w tym, że podczas tłumaczenia tekstów można korzystać z utrwalonych w słownikach przekładowych ekwiwalentów. Jednak możliwa jest też sytuacja odwrotna, choć rzadziej uwzględniana – podczas pracy nad ustalaniem par ekwiwalentów do słowników można korzystać z odpowiedników odnalezionych w gotowych tekstach przekładu. Tłumacz pracuje wówczas na dwutekstach lub wielotekstach. Chlebda dodaje też, że lepiej, by relacja przekładowa między jednostkami w słowniku nie była „punktowa" w ścisłym tego słowa znaczeniu, gdyż jednostki w danej parze ekwiwalentów słownikowych powinny być kondensatem pokaźnej ilości tekstów, różnych ich gatunków tak, by jednostka umieszczana w słowniku przekładowym była gotowa do zastosowania w możliwie największej liczby sytuacji (Chlebda 2011b: 21–23, 26).

Chlebda wymienia także cztery główne rodzaje ekwiwalentów słownikowych:

1. ekwiwalenty pełne (adekwatne) – obie jednostki w parze są wobec siebie w pełni ekwiwalentne, biorąc pod uwagę sens, obrazowość, pragmatykę, stylistkę, gramatykę, np. *wieża Eiffla – Эйфелева башня*, *most na rzece Kwai – мост через реку Квai*, *na złodzieju czapka gore – на воре шапка горит*[52].
2. ekwiwalenty funkcjonalne – jednostka w przekładzie odpowiada wyjściowej pod względem funkcji komunikacyjnej i sensu, ale pod względem budowy i obrazowości może się od niej różnić, np. *napisane jak wół – чёрным по белому написано, zdechł pies – пиши пропало, jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie – Каков привет, таков ответ*.
3. ekwiwalenty zachwiane – jednostki nie pokrywają się w pełni pod względem treści, z czego wynikają różnice pragmatyczne między nimi, np. *czarny jak heban – чёрный как негр/арап/эфион*, *chleb powszedni – хлеб насущный* (znaczenie i pochodzenie tego wyrażenie jest takie same w obu językach, ale po polsku oznacza ono coś błahego, zwykłego, a po rosyjsku rzecz, sprawę doniosłą, istotną, dlatego ekwiwalencja jest w tym przypadku zachwiana). Jeżeli decydujemy się na pozostawienie w słownikach jednostek, dla których w parze zachodzi ekwiwalencja zachwiana, należy uzupełnić je o komentarz. Jest to zdradliwy typ ekwiwalencji ze względu na nierzadkie podobieństwo jednostek w danej parze.

[52] Przykłady w podanej klasyfikacji również proponuje Chlebda.

4. ekwiwalenty zerowe – w języku przekładu nie istnieje sytuacja, dla której mogłaby istnieć jednostka będące ekwiwalentną wobec wyjściowej, niemożliwe jest wyznaczenie *tertium comparationis*. Np. *żurek śląski, opity jak bąk, biuro pisania podań, Pani prezesowo!* (Chlebda 2011b: 38–40).

O ekwiwalencji terminologicznej, co prawda w przekładzie, wspomina też Kaufman, określając ją jako relację między terminami, która występuje w dwóch językach na określenie tego samego obiektu czy pojęcia. Pojęcie, niezależnie od języka, stanowi też jednostkę hasłową opisu leksykograficznego (Kaufman 2002: 161).

Badacz wymienia również trzy główne poziomy opisu, które winny występować w wielojęzycznym słowniku terminologicznym, a są nimi: poziom pojęciowy, poziom opisu języka oraz poziom opisu terminów (Kaufman 2002: 160–161).

Różne są koncepcje na temat ekwiwalencji i odpowiedniości u różnych badaczy. Zapoznanie się z ich oglądem i wielorakimi punktami widzenia jest niezbędne do tego, by przejść do interesujących nas zagadnień. Niniejsza praca dotyczy jednak nie tyle ekwiwalencji na poziomie tekstu, ile na poziomie jednostek – wyrazów lub połączeń wyrazowych wyekscerpowanych z literatury tematycznej oraz umieszczonych w spisie. Wiedza o rodzajach ekwiwalentów i typach relacji między jednostkami w poszczególnych językach jest istotna z punktu widzenia praktycznej działalności leksykografa, który, wyposażony w takie informacje, wie, na co zwracać uwagę, konstruując nowe hasła bądź szukając uaktualnionych propozycji do haseł już istniejących.

IV.2. OPIS ŹRÓDEŁ POSZUKIWAŃ I DOBORU ODPOWIEDNIKÓW ROSYJSKICH

W rozdziale II przedstawiono poglądy różnych badaczy na temat poszukiwania haseł, zasad włączania jednostek do korpusu leksykograficznego. Przytoczono też źródła doboru haseł do słownika terminologicznego. Założeniem niniejszego rozdziału jest prezentacja praktycznych wyników i opisanie sposobów, które wykorzystano do poszukiwania i ustalania odpowiedników konkretnego typu leksyki – teatralnej operowej i muzycznej. Warto zauważyć, że przywoływane w II rozdziale sposoby ustalone przez badaczy i znawców tematu dotyczą leksyki ogólnej i nie są one w pełni przystawalne do każdej dziedziny wiedzy. Tymczasem w niniejszej pracy skupiliśmy się na konkretnej leksyce specjalistycznej, zaś w ustalaniu par

niezwykle przydatnych okazało się kilka rodzajów źródeł. Poniżej zaprezentujemy najważniejsze z nich, szczególnie istotne dla tworzonego przez nas korpusu. Wybrane przykłady zostaną zilustrowane dodatkowo fragmentami z literatury, by zaprezentować konteksty, w których dane pojęcia występują.

1. Teksty paralelne

Wydaje się, że jest to główne źródło wiedzy niniejszego opracowania. Analiza tekstów oryginalnych odpowiednio w języku polskim lub rosyjskim i niebędących przekładami pozwoliła na sporządzenie dwóch niezależnych korpusów. Naturalnie nie wszystkie analizowane pozycje można uznać za teksty paralelne, ale są dzieła, które z powodzeniem można ująć w swojego rodzaju paralelne grupy, np. monografie dotyczące dziejów opery, historii teatru, kształcenia i higieny głosu, teorii muzyki i harmonii itd.

Przykładami haseł wynotowanych z takich publikacji są:

- *dźwięki przejściowe (w śpiewie) – переходные ноты*

  „Posuwając się na coraz wyższe dźwięki, odczuwają coraz większe trudności w ich wydobywaniu, aż wreszcie fonacja wysokiego tonu staje się niemożliwa do wykonania i wtedy «przeskakują» na tzw. dźwięku przejściowym, a nieraz niższym (…)" (Zielińska 2012: 49).

  «Поэтому решающее значение имеет определение переходных нот к головному регистру и удобной тесситуры (сопрановой или меццо-сопрановой» (Менабени 1987: 45).

  «Эти голоса без затруднений преодолевают переходные ноты (...)» (Менабени 1987: 46).

- *rozwiązanie na tonikę*[53] *– разрешение в тонику*

  „Według zasad harmonicznych, które obowiązywały aż do końca XIX wieku, dysonans harmoniczny wymagał rozwiązania na współbrzmienia konsonansowe" (Wesołowski 2009: 103).

  „W praktyce spotyka się również inne możliwości rozwiązania dysonansu, np. sekundy na sekstę, septymy na tercję (…) itp." (Wesołowski 2009: 104).

[53] *Rozwiązanie na tonikę* jest przykładem w ramach hasła *rozwiązanie*. Choć w cytowanych fragmentach nie pada dosłownie wyrażenie *rozwiązanie na tonikę*, to wynika z nich, że słowo *rozwiązanie* wymaga przyimka *na*. Podano inne interwały, jednak do przykładu wybrano najbardziej rozpowszechnione sposób rozwiązania dysonansu – na tonikę.

«Переход одного звука в другой на основе тяготения называется разрешением» (Способин 1963: 86).

«Общий принцип разрешения: неустойчивые звуки переходят в ближайшие устойчивые (...)» (Дадиомов 2015: 87).

«Доминантовое трезвучие разрешается в тонический квартсекстаккорд, доминантовый секстаккорд – в тоническое трезвучие, доминантовый квартсекстаккорд – в тонический секстаккорд» (Дадиомов 2015: 134).

– *szkoła neapolitańska – неаполитанская школа*

„Żaden ze stylów operowych, żadna ze szkół operowych nie zdobyły takiej popularności (…) jak szkoła neapolitańska. (…) pod pojęciem «opera neapolitańska» nie kryje się jakiś jeden styl, a nawet ściśle określony kierunek artystyczny o skrystalizowanej ideologii. (…) gdyż działalność kompozytorów neapolitańskich obejmuje zbyt duży, prawie 150-letni okres, sięgający mniej więcej od połowy XVII wieku do końca XVIII w. (…) Przez tak długi okres nie mógł się utrzymać jeden styl operowy” (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1976: 104).

„Mimo postulatów Zena nadal utrzymują się w operze seria partie komiczne. Pozostaną one cechą opery neapolitańskiej nawet u jednego z najwybitniejszych jej przedstawicieli, Alessandra Scarlattiego” (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1976: 106).

«В любом исследовании, посвященном так называемой неаполитанской школе, говорится о решающей роли либреттиста в создании оперы» (Шаталов 2008: 124).

«В доступных книгах и учебниках можно найти лишь устойчивый набор академических сведений и фактов, переходящих из издания в издание: об А.Скарлатти как лидере неаполитанской оперной школы, о »концерте в костюмах«, о произволе певцов» (Луцкер, Сусидко 1998: 5–6).

– *opera werystyczna – веристская опера*

„Weryzm zapoczątkował we Włoszech Pietro Mascagni (1863–1945) jednoaktową *Cavalleria rusticana* (1890) i Ruggiero Leoncavallo (1858–1945) dwuaktową *I Pagliacci* (1892)” (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1976: 294).

„Rozwój akcji dramatycznej w operach werystycznych opiera się na stosowaniu dużych kontrastów, co ma decydujący wpływ na oprawę muzyczną dzieł" (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1976: 294).

«Наиболее характерными образцами веристской оперы считаются одноактная «Сельская честь» (1890) Пьетро Масканьи (1863–1945) и двухактная — «Паяцы» (1892) Руджеро Леонкавалло (1858–1919)» (Вайнкоп 1967: 92–93).

– *rejestr głowowy/brzegowy – головной регистр*

„Rejestr brzegowy, zwany też głowowym (głosem głowowym) od towarzyszącego mu rezonansu głowy. Występuje w nim wibracja jedynie brzegów wiązadeł głosowych, co ma miejsce tylko w dynamice «piano», zwłaszcza «pianissimo»" (Zielińska 2012: 47).

– *rejestr mieszany/średni – средний регистр, смешанный регистр*

„Rejestr mieszanym zwany też średnim, który odznacza się w zależności od stopnia dynamiki wibracją większej lub mniejszej części wiązadeł głosowych (…). Określenie «rejestr mieszany» pochodzi od wystąpienia w nim zmieszania dwóch poprzednio wymienionych [tj. rejestru całościowego (piersiowego) i brzegowego (głowowego) – uzup. moje – E.P.K.] rodzajów rejestru" (Zielińska 2012: 47–48).

– *rejestr całościowy/piersiowy – грудной регистр*

„Rejestr całościowy, zwany też piersiowym (głosem piersiowym) od towarzyszącej mu zwykle fonacji z funkcją rezonatora klatki piersiowej, który zgodnie z nazwą «całościowy» odznacza się wibracją całości masy wiązadeł głosowych. Rezultatem jest dźwięk gardłowy, ciężki, gruby, masywny, «siłowy» lub też «krzyczany», także «siłowy». Fonację tym rejestrem cechuje zwykle głębokie upozowanie głosu (…). Ten rodzaj emitowania głosu jest męczący, a więc szkodliwy dla organu głosowego, a także mało estetyczny" (Zielińska 2012: 47).

«В женских голосах различают три регистра: грудной, средний, или микстовый, и головной» (Менабени 1987: 43).

Powyżej przywołano przykłady opatrzone fragmentami autentycznych tekstów. Wymienimy jeszcze kilka reprezentatywnych przykładów, już bez cytatów, aby pokazać, że teksty paralelne były bogatym źródłem jednostek:

– *rejestr gwizdkowy – свистковый регистр*

- *recytatyw akompaniowany/accompagnato, recitativo accompagnato – акккомпанированный речитатив, речитатив аккомпаньято, речитатив accompagnato, recitativo accompagnato*
- *rytm punktowany – пунктирный ритм*
- *tessitura, tessytura – тесситура*
- *wartości rytmiczne nut – длительности нот*
- *wstawki baletowe – балетные вставки*
- *wznoszący (kierunek ruchu melodycznego) – восходящий (восходящее мелодическое движение)*
- *aria da capo – ария da capo, «да капо»*
- *aktor operowy – оперный актёр*
- *śpiewać na maskę – петь в маску*

Tekstami paralelnymi były też słowniki jednojęzyczne objaśniające, po które sięgano celem uporządkowania wiedzy w zakresie definicji oraz poszerzenia słownika o konteksty użycia jednostek i kolokacje. Naturalnie, nie zawsze było to możliwe, bowiem niektóre jednostki miały charakter *stricte* specjalistyczny bądź też potoczny, dlatego nie znalazły się one w siatce haseł słowników jednojęzycznych.

Wreszcie niezwykle bogatym źródłem kolokacji i kontekstów użycia okazały się czasopisma specjalistyczne. W czasopismach tych pojawiały się zarówno jednostki nowe, jak i odnotowane już uprzednio, ale występujące w kontekstach i utartych wyrażeniach, nierejestrowanych przez dotychczas analizowane źródła, w tym słowniki jednojęzyczne – jednostki te oraz nowe połączenia wyrazowe w znaczący sposób zasiliły słownik.

Za teksty paralelne można też uznać strony internetowe teatrów w Polsce i w Rosji. Zawarte tam informacje o spektaklach, w tym afisze teatralne (pojawiały się one też w czasopismach) były źródłem wiarygodnej leksyki w konkretnych sytuacjach użycia.

Praca nad poszukiwaniem i ustalaniem jednostek przy każdym typie tekstów paralelnych wyglądała podobnie – pierwszym krokiem była analiza tekstów w języku polskim i notowanie jednostek – pojęć i wyrażeń, które potencjalnie mogłyby się znaleźć w słowniku. Prześledzenie większej objętości tekstu pozwalało zauważyć np. regularność występowania jednostek czy też użycie jej w tych samych, powtarzalnych wyrażeniach. Nadrzędnym celem, nieustannie przyświecającym badaniom leksykograficznym, była późniejsza użyteczność pracy, tj. notowano słowa i wyrażenia, które potencjalnie mogłyby być tłumaczone, np. informacje na afiszach teatralnych, ale też wyrażenia utarte już w dyskursie nie tyle specjalistycznym, co masowym – w mediach, prasie itp., brzmiące naturalnie, a których przekazanie w języku

rosyjskim mogłoby nastręczyć trudności, nawet przy użyciu wielkich słowników polsko-rosyjskich. Oczywiście decyzja o włączeniu jednostki do korpusu jest wynikiem subiektywnej oceny badacza, o czym wspominał już Bierkow (1973: 21). Mimo dążeń do bezstronności, subiektywność w badaniach naukowych stanowi swojego rodzaju nieuniknione ryzyko. W niniejszym projekcie dążono do minimalizacji tego ryzyka poprzez podjęcie możliwie w największym stopniu rzetelnych badań. Zapewnieniu obiektywności i wiarygodności w realizacji postawionych celów miała służyć analiza różnych źródeł, a w przypadku zagadnień problemowych – dążenie do rozpatrzenia danej kwestii z wielu perspektyw.

Dysponując zbiorem jednostek w języku wyjściowym, w naszym przypadku – polskim, poddawano je kolejnej analizie, która miała służyć wyodrębnieniu haseł do słownika. Z literatury notowano bowiem również fragmenty zdań, czy kolokacje, które nie zawsze mogły stanowić hasło podstawowe, ale np. podhasło. Etap ten miał co do zasady formalny charakter i służył uporządkowaniu korpusu.

Kolejnym krokiem była podobna praca nad tekstami rosyjskojęzycznymi – szczegółowa analiza tekstów z równoczesnym notowaniem jednostek, z tą jednak różnicą, że praca nad tekstami w języku docelowym miała charakter nieco bardziej zorientowany na konkretne jednostki. Niektóre pary udało się przyporządkować na zasadzie podobieństwa formalnego oraz analogii kontekstowej w języku polskim i rosyjskim. Większa część jednostek wymagała jednak znaczniejszego zagłębienia się w teksty, a dla niemałej liczby z nich nie udało się ustalić par na etapie analizy tekstów paralelnych – dla tego typu słów i wyrażeń wykorzystano inne, omówione w niniejszym ustępie, sposoby ustalania odpowiedników. Zgromadzenie rosyjskojęzycznego korpusu leksyki dawało też możliwość sprawdzania jednostek odnalezionych innymi sposobami – obecność słowa czy wyrażenia w korpusie, a co za tym idzie – w konkretnych tekstach, potwierdzała poprawność jednostki – czyli jej funkcjonowanie w konkretnym kształcie w tekstach specjalistycznych.

Poniżej podajemy kilka przykładów, głównie wyrażeń, które odnaleziono dzięki wykorzystaniu tekstów paralelnych:

- *wersja sceniczna – сценическая версия*

  „Jak mówi sama reżyserka, wersja czytana oscylowała ku realizmowi. Wersja sceniczna jest bardziej umowna, co wydobyło związki z tragedią („Teatr”, nr 2/2020, s. 44).

  «На этот раз для спектакля выбрана известная пьеса Надежды Птушкиной »Пока она умирала«. Но в сценической версии театра эта пьеса получила

не только новое название – »Бенефис«, но и несколько измененный сюжет» («Театральная афиша» июнь–июль 2017 №6, s. 106).

– *zrealizować (sztukę) – осуществить (постановку пьесы)*

„Jerzy Jarocki współpracował z Teatrem Starym od roku 1961, kiedy to zrealizował *Zamek w Szwecji* Françoise Sagan, a następnie był jego etatowym reżyserem (…)" („Teatr", nr 2/2020, s. 34).

«Это ранняя комическая опера Джоаккино Россини, в Москве ее постановка осуществляется впервые» («Театральная афиша» июнь–июль 2017 №6, s. 69). Należy tu dodać, że w przykładzie w języku rosyjskim rekcję czasownika wyodrębniamy z kontekstu, odwracając szyk: *осуществляется постановка* – mamy tu zatem konstrukcję z użyciem biernika.

– *aktorzy wymieniają się kwestiami – актёры обмениваются репликами*

„Schodząc w dół, Hamlet i Ofelia mówią monolog «Być albo nie być…» jak dialog, wymieniają się kwestiami" („Teatr", nr 2/2020, s. 59).

«Чего стоит одна только »Береника«, которую Алексей Бородин разместил на лестнице, или его же »Лоренцаччо«, где актеры фехтовали в партере и обменивались репликами через балкон, а зрители сидели на сцене» («Театр». http://oteatre.info).

– *wykonanie koncertowe (sztuki), koncertowe wykonanie (sztuki) – концертное исполнение (пьесы)*

„Już 5 września o godz. 19:00 w Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza wyjątkowe wydarzenie – koncertowe wykonanie opery „Czarodziejski flet" W.A. Mozarta z okazji 110. rocznicy istnienia gmachu Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu" (https://opera.poznan.pl).

«Р. Штраус – »Ариадна на Наксосе« Опера в концертном исполнении» («Театральная афиша» февраль 2017 №2, s. 261).

– *otwarcie sezonu – открытие сезона,*
– *zakończenie sezonu – закрытие сезона,*
– *premiera miała miejsce/odbyła się – премьера состоялась,*
– *włączyć do repertuaru – включить в репертуар,*
– *nagroda za najlepszą rolę męską – премия за лучшую мужскую роль,*
– *widownia nagrodziła owacjami na stojąco – зрители аплодировали стоя,*
– *widownia mieści (ponad ilu? widzów) – зрительный зал вмещает (более скольких? зрителей),*

- *debiutować jako krytyk teatralny – дебютировать как театральный критик,*
- *stanąć za pulpitem dyrygenta – встать за дирижёрский пульт,*
- *prowadzić teatr – руководить театром,*
- *przywitać kogoś oklaskami – встретить кого-то аплодисментами,*
- *duet z opery – дуэт из оперы,*
- *obsada (napis na afiszu) – исполнители, в ролях, партии исполняют (реже),*
- *miejsca z ograniczoną widocznością (w teatrze) – места с ограниченным обзором, места с ограниченной видимостью,*
- *czas trwania (napis na afiszu) – продолжительность (спектакля).*

Warto zaznaczyć, że teksty paralelne były pomocne w odnalezieniu kolokacji, w skład których wchodzą słowa: *przedstawienie, spektakl, sztuka* (rozumiana w tym przypadku jako przedstawienie). Są to synonimy, różnicowane głównie na podstawie kontekstu użycia, o czym pisze Bańko (https://sjp.pwn.pl). W inny sposób, np. wyszukując w sieci dopasowane losowo warianty, trudno byłoby dopasować optymalne odpowiedniki w języku rosyjskim. Teksty paralelne okazały się więc cennym źródłem wiedzy. Poniżej kilka przykładów różnorodnych użyć ww. słów:

- *przedstawienie zrealizowane przez teatr (jaki?) – постановка осуществлена театром (каким?),*
- *na próbie spektaklu – на репетиции спектакля,*
- *ostatni pokaz spektaklu – последний показ спектакля,*
- *spektakl na podstawie utworu o tym samym tytule – спектакль по одноимённому произведению,*
- *spektakl odwołany – спектакль отменён*
- *galowe przedstawienie – гала-представление,*
- *spektakl zrealizowany na scenie – постановка спектакля осуществлена на сцене,*
- *w sztuka w czterech aktach – пьеса в четырёх действиях,*
- *wystawić sztukę – поставить пьесу,*
- *przedstawienie baletowe – балетный спектакль.*

Powyższe spostrzeżenia oraz egzemplifikacje dowodzą, jak istotne w pracy leksykografa jest uwzględnienie tekstów paralelnych. Trzeba przyznać, że praca z ich wykorzystaniem jest żmudna i czasochłonna, niemniej przynosi pożądane rezultaty.

2. Dostępne pozycje leksykograficzne

Jest to kolejny przykład źródła, którym można się posłużyć, pracując nad słownikiem. Niekiedy właściwy odpowiednik udało się znaleźć w już istniejących pozycjach leksykograficznych. Naturalnie taka jednostka powinna podlegać weryfikacji, inne omówione w niniejszej pracy przykłady oraz przytaczane wnioski leksykografów (w rozdziale II) świadczą o tym, że bezrefleksyjne przenoszenie zawartości już istniejących słowników do nowych poniekąd mija się z celem. Nie znaczy to jednak, że wszystkie dotychczas wydane pozycje nie mają już racji bytu – to oczywiście nieprawdziwe stwierdzenie. Niekiedy wręcz pożądane jest korzystanie z już ustalonych rozwiązań po to, by nie dublować procesu poszukiwań informacji.

Na potrzeby badań dokładnie przeanalizowano ogólne słowniki polsko-rosyjskie, słowniki tematyczne i inne publikacje omówione już wcześniej. Niektóre hasła w naszym słowniku są zbieżne z hasłami w istniejących na rynku wydawniczym pozycjach. Nierzadko bowiem odpowiedniki są już utrwalone i w takiej a nie innej postaci funkcjonują w dyskursie ogólnym czy też specjalistycznym, zatem naturalne jest, że również w tej formie zostały włączone do naszego docelowego słownika – ten jednak zawiera większą liczbę połączeń wyrazowych i kolokacji, których poszukiwano w literaturze. Poniżej przedstawione zostaną przykłady ciekawszych, rzadziej spotykanych jednostek, dla których w doborze rosyjskich odpowiedników były pomocne już wydane pozycje:

- *zmiana otwarta* – jest to taka zmiana dekoracji, która odbywa się w krótkim czasie, bez opuszczania kurtyny. W odszukaniu rosyjskiego odpowiednika pomogła praca Kowalczyka[54], w której czytamy, że po rosyjsku *zmiana otwarta* to: *чистая перемена* (2005: 134).
- *sprawozdawca teatralny – театральный обозреватель* – ten odpowiednik udało się odszukać z pomocą WSPR PWN, w którym przy haśle *sprawozdawca* było też odniesienie do świata teatru.
- *rezoner – резонёр* – w ustaleniu tych odpowiedników pomogły prace encyklopedyczne: *Encyklopedia Teatru Polskiego* B. Frankowskiej oraz *Театральные термины и понятия: Материалы к словарю*, вып. 1 (2005) i *Краткий словарь театральных терминов для студентов режиссерской*

[54] Przywoływana już niejednokrotnie w niniejszej pracy książka będąca analizą polskiego i rosyjskiego słownictwa teatralnego, w której autor umieścił również „Próbny rosyjsko-polski słownik teatralny". Z tego powodu pozycja ta jest wymieniana w części dotyczącej pozycji leksykograficznych.

специализации, 485 слов (2003) С.П. Кутьмина. Odpowiedniki dobrano na podstawie zbieżności treści definicji.

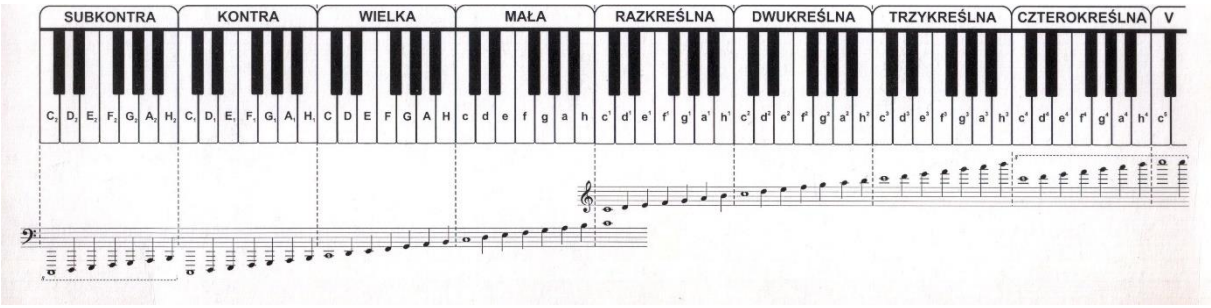
– *rekwizytornia* – do słownika trafiły dwa warianty – propozycje zawarte w WSPR WP i słowniku dołączonym do pracy Kowalczyka. Hasło w słowniku wygląda następująco: *rekwizytornia – помещение для хранения реквизита, склад бутафории и реквизита*.

3. Grafika, elementy pozawerbalne, wizualne

Podpunkt ten dotyczy takich jednostek, które pozyskano w drodze analizy rysunków, schematów dostępnych przede wszystkim w Internecie. Poprawność odnalezionego w ten sposób słowa można było później potwierdzić w inny sposób (np. w literaturze), niemniej pierwszy krok – przeglądanie elementów graficznych, w wielu przypadkach ułatwił zadanie i doprowadził do ustalenia odpowiednika danej jednostki. O roli obrazów Google pisał Bańko, stwierdzając, że jest to narzędzie niezwykle pomocne, dostępne, a mimo to rzadko wykorzystywane. Zauważa też, że warto korzystać z tego źródła, chcąc np. potwierdzić lub uzupełnić wnioski wysnute na podstawie innych pomocy, np. słowników i in. (Bańko 2013: 73–74, 82). Mocarz-Kleindienst dodaje, że „Wizualizacja znaczeń niezrozumiałych wyrazów jest dostępna m.in. dzięki zasobom ikonograficznym w bazach Internetu (np. w funkcji «Grafika» w wyszukiwarkach Google)" (Mocarz-Kleindienst 2018: 277). Autorka, choć bada rolę materiału wizualnego w dydaktyce przekładu, to zwraca również uwagę na pozafilmowe znaczenie obrazu, które wzrosło wraz z upowszechnieniem Internetu i innych technologii (Mocarz-Kleindienst 2018: 277). W naszej pracy o charakterze leksykograficznym materiał wizualny również okazał się niezwykle pomocny. Poniżej przedstawiamy przykłady haseł, które udało się ustalić przy pomocy elementów graficznych. Wybrane z nich zilustrujemy elementami graficznymi:

– nazwy oktaw, np.:
  oktawa czterokreślna – четвёртая октава,
  oktawa dwukreślna – вторая октава,
  oktawa kontra – контроктава,
  oktawa mała – малая октава,

oktawa subkontra – субконтроктава.



Rysunek 1: Nazwy oktaw w języku polskim

(źródło: https://www.google.com/imgres)

Rysunek 2: Nazwy oktaw w języku rosyjskim

(źródło: https://yandex.ru/images)

– pojęcia muzyczne:

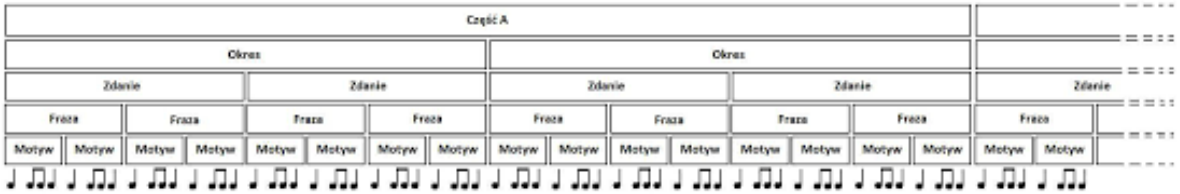
motyw – мотив,

fraza – фраза,

zdanie – предложение,

okres – период,

znak repetycji – реприза, знак репризы.



Rysunek 3: Budowa okresowa w muzyce (w języku polskim)

(źródło: https://www.google.com/search)

– ozdobniki muzyczne, np.:

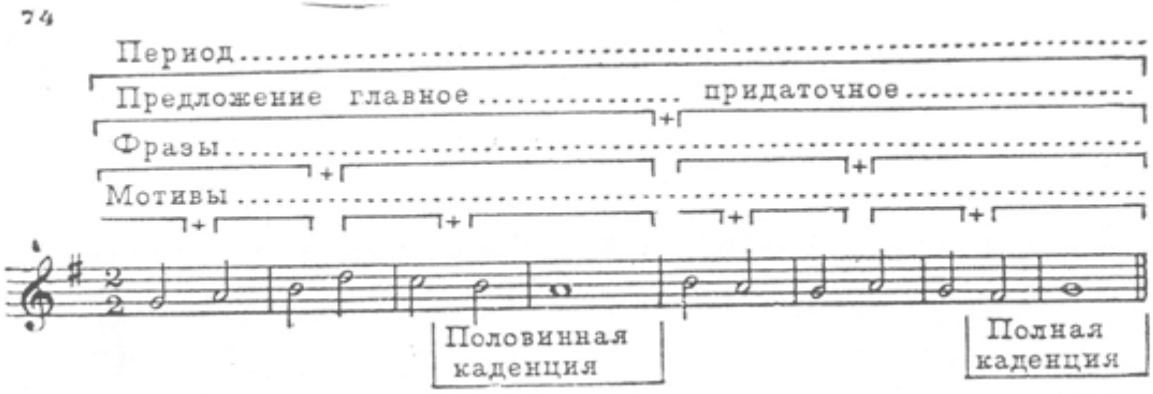
mordent – мордент,

przednutka – форшлаг,

przednutka długa, appoggiatura – длинный форшлаг,

przednutka krótka, acciaccatura – короткий форшлаг,

arpeggio – arpeggio, арпеджио.



Rysunek 4: Budowa okresowa w muzyce (w języku rosyjskim)

(źródło: https://yandex.ru/images)

– nazwy niektórych elementów sceny, np.:

zapadnia – люк-провал,

arierscena – арьерсцена,

kieszeń sceniczna – карман сцены,

paludament – падуга [во всей верхней части, если их больше, чем одна – падуги], арлекин [в верхней части, но только спереди, обычто богато украшенный],

– postać komicznego błazna: *zanni – дзанни.*

4. Zasoby internetowe

W poszukiwaniu odpowiedników do wielu haseł wykorzystano także inne niż graficzne zasoby internetowe. Omówimy to na kilku przykładach:

– *maszynista* – w słownikach ogólnych polsko-rosyjskich to hasło było tłumaczone jedynie w odniesieniu do maszynisty kolejowego. Przeszukano zatem oferty pracy w teatrze (np. https://www.workgid.com) – co naprowadziło nas na właściwy odpowiednik. Hasło w słowniku ma zatem następującą postać: *maszynista (sceny) – машинист сцены, специалист по сценической машинерии.*

– *rekwizytornia* – pojęcie to pojawiło się już w punkcie dotyczącym słowników – odpowiedniki w języku rosyjskim faktycznie zaczerpnięto z wydanych już źródeł, jednak droga do ich ustalenia wiodła również przez źródła internetowe, dlatego powzięto decyzję o opisaniu także i tego przykładu. Przeanalizowano liczne strony internetowe, na których znajdowały się spisy pomieszczeń w teatrze, np. https://studfile.net. Nie pojawiła się tam jednowyrazowa nazwa pomieszczenia pełniącego funkcję rekwizytorni, ale bardziej rozbudowane eksplikacje, np. *дежурный склад бутафории и реквизита* (*при сцене), склад мебели, реквизита и бутафории текущего сезона*. Wydawało się zatem słuszne włączenie do słownika propozycji z dwóch wymienionych wcześniej prac, gdyż odpowiedniki te są bardziej zwarte i pojemne znaczeniowo. Przypomnimy, że hasło ma następującą postać: *rekwizytornia – помещение для хранения реквизита, склад бутафории и реквизита*.

5. Pośrednictwo języka trzeciego

Świadomość obcego pochodzenia niektórych słów była pomocna w odszukaniu odpowiedników w języku rosyjskim, ponieważ niekiedy konkretne leksemy miały wspólną proweniencję w kilku wersjach językowych. Nie zawsze możliwość odnalezienia odpowiednika w języku rosyjskim przez pośrednictwo języka trzeciego była oczywista, tzn. nie w każdym przypadku – co zostanie zilustrowane dalej przykładami – poszukiwane w ten sposób jednostki miały obcojęzyczne brzmienie. W toku badań nad jednostkami i czytania literatury udawało się niekiedy natrafić na wskazówki, które naprowadzały na taką właśnie ścieżkę poszukiwań.

Oto przykłady jednostek, które udało się odszukać poprzez pośrednictwo języka trzeciego:

– *styl koncertujący* – odpowiednik w języku rosyjskim – *кончертато* (*concertato*) nie ma słowa *styl* w swej budowie, być może dlatego nie udało się odnaleźć go od razu. Prześledzono zatem cechy muzyki baroku – z literatury przedmiotu wynika bowiem, że do tej epoki odnosi się to pojęcie. W ten sposób odnaleziono włoskie określenie *concertato* (jako zapożyczenie bezpośrednie, bez adaptacji fonetycznej) i w transkrypcji *кончертато*. Następnie sprawdzono, że w takich właśnie formach występuje ono w rosyjskojęzycznej literaturze, dlatego w słowniku umieszczono oba zapisy tego pojęcia.
– *unendliche melodie, melodia nieskończona, melodia nieprzerwana* – już przytoczone pojęcia sygnalizują, że funkcjonuje kilka wariantów tego terminu.

W dotarciu do rosyjskiego odpowiednika, *notabene*, zbudowanego w oparciu o ten sam mechanizm asocjacyjny, pomógł niemiecki ekwiwalent – *unendliche,* który doprowadził nas do wersji rosyjskiej: *бесконечная мелодия*, będącej kalką z języka niemieckiego. W trakcie poszukiwania odpowiednika tej jednostki ważne również było nawiązanie do twórczości Richarda Wagnera, ponieważ termin ten ściśle się z nią łączy. *Melodia nieskończona* odnosi się bowiem do dramatu muzycznego, z którego zasłynął Wagner – muzyka, zdaniem kompozytora miała być podporządkowana akcji w dramacie. *Melodia nieskończona* wpisywała się w ramy tego gatunku, była bowiem pozbawiona cezur i cechowała się wysoką dramatycznością (*Encyklopedia muzyki* 1995: 637, 941).

- *basso cantante* – w języku polskim funkcjonuje nazwa włoska i to właśnie ona doprowadziła nas do rosyjskojęzycznych odpowiedników: *бас-кантанте, певучий бас, высокий бас*.

6. Odniesienia do konkretnych dzieł scenicznych i ich twórców

- W poprzednim podpunkcie wspomniano już o nawiązaniu do twórczości Wagnera, co m.in. było pomocne w dotarciu do odpowiednika dla hasła *unendliche melodie, melodia nieskończona, nieprzerwana*. Z twórczością Wagnera związane jest jeszcze jedno pojęcie – *muzyka absolutna*. Wiedza o wpływie kompozytora na ten prąd twórczości pomogła odnaleźć odpowiednik w języku rosyjskim, który co prawda nie odbiega formą od polskiej wersji, ale potwierdzenie w dziejach muzyki daje nam pewność, że nie jest to odpowiednik tworzony sztucznie. *Muzyka absolutna* zatem zyskuje po rosyjsku ekwiwalent w postaci *абсолютная музыка*.
- *brindisi* – odpowiednik pozyskano dzięki odniesieniu do *Traviaty* i pieśni *Libiamo ne' lieti calici*. Definicja *brindisi* brzmi następująco: „brindisi – pieśń śpiewana przy winie i wznoszeniu toastów, efektowny ozdobnik wielu oper. Najsłynniejszy toast to *Libiamo, libiamo* z I aktu *Traviaty* Verdiego, ale wznosi go również Lady Makbet w *Makbecie* i Jago w *Otellu* Verdiego lub Turridu w *Nieszporach Sycylijskich* Mascagniego" (Marczyński 2011: 572).

  Na podstawie definicji i konkretnych tytułów, zwłaszcza najbardziej znanego – *Traviaty*, odnaleziono rosyjski odpowiednik tej pieśni. Definicja w słowniku dic.academic.ru przedstawia się w następujący sposób: «бринди́зи (ит. brindisi)

в итальянской опере – застольная песня» (https://dic.academic.ru). W słowniku umieszczono dwa odpowiedniki – wersję transkrybowaną oraz opisową*: бриндизи, застольная песня бриндизи*.

- *operobalet, opera-balet* – odpowiednik – *опера-балет* odnaleziono poprzez powiązanie go z zasłużonym twórcą tego typu dzieł, którym był Jean-Philippe Rameau (po rosyjsku Жан-Филиипп Рамо).
- *kształt sceniczny* – wstępnym krokiem do ustalenia odpowiednika dla tej frazy było odnalezienie rosyjskiego tytułu książki *Opera a jej kształt sceniczny: notatki z warsztatu reżysera* Lii Rotbaumówny. W języku rosyjskim tytuł ten brzmi: *Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера*. *Сценическое воплощение* stało się zatem punktem wyjścia do poszukiwań rosyjskiego odpowiednika. Analiza wielu kontekstów użycia pozwala stwierdzić, iż frazę tę można użyć w analogicznych sytuacjach do użycia *kształtu scenicznego*. Taki odpowiednik trafi zatem do słownika.

7. Konsultacje ze specjalistami

Konsultacje językowe są nieocenioną formą pomocy w pracy leksykografa. Osoba pochodząca z innego kręgu językowego dzięki swoim kompetencjom jest w stanie ocenić, czy proponowane przez nas odpowiedniki w miejscach budzących wątpliwości są używane w języku docelowym, czy też nie. Oczywiście, jeśli interesujące nas jednostki wyrazowe lub teksty są wysoce specjalistyczne, to nie zawsze *native speaker* będzie wystarczająco kompetentny, by móc się wypowiedzieć na dany temat. W przypadku problemów w określonych (zwłaszcza wąskich) dziedzinach nauki i techniki należy, jeśli to możliwe, konsultować swoje wątpliwości ze specjalistą w tym obszarze wiedzy. W naszym przypadku konsultacje okazały się przydatne dla potwierdzenia poprawności jednostki, w celu naprowadzenia na właściwy kierunek poszukiwań, jak również wskazania odpowiednika. Konsultantami byli pracownicy Teatru Muzycznego w Lublinie, pracownicy Teatru Osterwy w Lublinie, wykładowca Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II (Instytut Nauk o Sztuce) oraz wykładowca Nowosybirskiego Państwowego Instytutu Teatralnego. Poniżej kilka przykładów haseł, które udało się ustalić dzięki pomocy specjalisty:

- *mieć tremę przed premierą – волноваться перед премьерой,*
- *biegłość głosu – подвижность голоса,*
- *okrągły głos – округлое звучание (голоса), округлый звук,*

- *zabiegi charakteryzatorskie – нанесение/наложение грима,*
- *ćwiczenie emisyjne – упражнение для постановки голоса,*
- *zedrzeć głos – сорвать голос.*

Konsultacje były szczególnie przydatne w sytuacji, gdy w języku rosyjskim dane wyrażenie przybierało zupełnie inną postać formalną, bazowało na odmiennym sposobie konceptualizacji pojęcia, niż ma to miejsce w języku wyjściowym. Np.

- *dorobek teatralny (czyj?) (np. kompozytora) – основные сочинения (чьи? композитора),*
- *odbiorca dzieła – зритель, публика,*
- *oszczędny gest aktorski – роль (исполняется) на сдержанной энергии, сдержанность в жестах.*

Dzięki konsultacjom udało się też rozwiązać pewne dylematy, kiedy podczas poszukiwań odpowiedników udawało się dotrzeć do więcej niż jednej propozycji. W takich sytuacjach specjalista, najczęściej bez wahania wskazywał poprawny wariant, jak np. w następujących przypadkach:

- *układ choreograficzny* – lepiej powiedzieć *хореографическая композиция* niż *хореографическая последовательность,*
- *inscenizacja plastyczna* – lepiej powiedzieć *пластическая постановка* niż *пластическая инсценировка* – pod uwagę były brane te dwa warianty, ponieważ *inscenizacja* po rosyjsku to zarówno *инсценировка*, jak i *постановка,*
- *swobodna interpretacja – свободная инерпретация*, nie zaś *вольная интерпретация*, dlatego, że *вольная* jest odbierana jako zbyt swobodna, daleka od zamysłu autora, wymyślna,
- *obsadzić aktora w roli – подобрать актёра на роль, выбрать актёра на роль* to lepsze warianty niż *поручить актёру роль* – ze względu na urzędnicze, formalistyczne konotacje[55].

8. Korpusy

Współczesne badania leksykograficzne coraz częściej korzystają z możliwości, jakie dają korpusy. W naszym przypadku korpusy (Narodowy Korpus Języka Polskiego, Narodowy

[55] Konotacje są istotnym elementem w leksykografii, składową znaczenia i w szerszy sposób charakteryzują jednostkę leksykalną (zob. Pstyga 2002: 60).

Korpus Języka Rosyjskiego a także platforma Sketch Engine) okazały się przydatne przede wszystkim w poświadczaniu funkcjonowania danego słowa czy częściej – połączenia wyrazowego. Narzędzia te pomogły również ustalić częstotliwość występowania w języku form różniących się szykiem czy formą zapisu. Przydatność korpusów wykażemy na kilku przykładach, które opracowano przy użyciu wspomnianej platformy:

- *петь а капелла* przy użyciu konkordancji przynosi 114 wyników (na dzień 21.01.2022), zaś *петь a cappella* – kilkanaście, dlatego w słowniku drugi wariant będzie opatrzony informacją *реже*.
- wyrażenie *сценическая внешность* występuje znacznie częściej niż *сценичная внешность*, w słowniku znajdą się zatem oba warianty, drugi opatrzony informacją *реже*.
- *warszawskie teatry ogródkowe* – przy pomocy platformy poświadczono, że jest to wyrażenie trójkomponentowe i w takiej postaci funkcjonuje, nie jest zatem zasadne skrócenie go do np. *teatrów ogródkowych*, co rozważano.

9. Własne propozycje odpowiedników

W niektórych przypadkach poszukiwania odpowiedników okazywały się bezowocne bądź też propozycje obecne w słownikach czy innych źródłach były niewystarczające lub niezadowalające. Wówczas najlepszym wyjściem wydawało się zaproponowanie nowego ekwiwalentu, który semantycznie odpowiadałby jednostce wyjściowej. Takie jednostki będą omówione częściowo w niniejszym rozdziale przy okazji analizowania odpowiedniości leksykalnych, dlatego teraz jedynie wymienimy kilka z nich:

- *dramaturg – 1. Ø драматург, работающий в театре, специалист по интерпретации сценического произведения 2. драматург 3. ≈ постановщик,*
- *bluetka – Ø одноактная шуточная пьеса, шуточная миниатюра,*
- *pole – Ø промежуток между линиями в нотном стане,*
- *kostiumolog – Ø специалист по истории костюма.*

Własnymi propozycjami odpowiedników będą również wybrane odpowiedniki opracowane w studiach przypadków – w kolejnych podrozdziałach tego rozdziału. W tym miejscu rezygnujemy z ich wymienienia, Zostaną one zaprezentowane w dalszej części rozprawy.

Należy zauważyć, że podane sposoby nie wyczerpują katalogu możliwości poszukiwania i ustalania odpowiedników do słownika. Zapewne każdy leksykograf mógłby

podać swoje propozycje, które byłyby również uzależnione od badanej dziedziny. Wydaje się jednak, że podane w niniejszym ustępie sposoby (teksty paralelne, istniejące na rynku pozycje leksykograficzne, grafika, elementy pozawerbalne, wizualne, zasoby internetowe, pośrednictwo języka trzeciego, odniesienia do konkretnych dzieł scenicznych i ich twórców, konsultacje ze specjalistami, korpusy, własne propozycje odpowiedników) mogą stanowić zbiór metod przystawalnych także do wielu innych dziedzin. Należy dodać, że w naszych badaniach nie pracowano odrębnie z każdym ze sposobów, ale korzystano z różnych źródeł jednocześnie. Oprócz tego podczas poszukiwań stale odwoływano się do zasobów korpusowych. Korpusy były wsparciem w pracy nad materiałem w obu językach. Do pokaźnej liczby odpowiedników udało się dotrzeć przy pomocy tekstów paralelnych, o czym wspominamy, by jeszcze raz wypunktować ich znaczenie nie tylko w procesie przekładu, ale również w badaniach leksykograficznych. Niezwykle pomocne, choć trudnej dostępne, są konsultacje ze specjalistami. Powyższa część pracy jest próbą prezentacji wykorzystanych źródeł wraz z omówieniem korzyści płynących z ich wykorzystania.

IV.3. EKWIWALENCJA I TYPY ODPOWIEDNIOŚCI – ZASTOSOWANIE PRAKTYCZNE

Prezentacja różnych klasyfikacji dokonanych przez badaczy miała służyć zbudowaniu teoretycznych podstaw do tworzenia artykułów hasłowych. W tym podrozdziale chcielibyśmy podjąć znów temat odpowiedniości, ale w wymiarze praktycznym – omówić ten typ relacji na podstawie zebranego przez nas materiału. Okazuje się bowiem, że w analizowanym korpusie można dostrzec różne typy odpowiedniości, których egzemplifikacji dokonamy poniżej. Przy ich omawianiu odwołamy się do klasyfikacji typów odpowiedniości Kollera. Każdy typ relacji wyróżniony przez badacza zostanie zilustrowany przykładami ze słownika. Zanim jednak przejdziemy do omawiania przykładów, należy poczynić jedną istotną uwagę wstępną. Wszystkie przykłady rozpatrywane w kontekście relacji odnoszą się do znaczeń w zakresie interesujących nas tematów, tj. nie będą brane pod uwagę wszystkie znaczenia danego słowa. Jeśli zaś w toku dalszych rozważań jakieś hasło będzie rozpatrywane w kontekście wieloznaczności i zostaną podane jego inne znaczenia, to należy podkreślić, iż takie działanie będzie miało charakter poglądowy. Zasadniczą analizę oprzemy o znaczenia koncentrujące się wokół teatru, opery i muzyki.

Poniżej zaś przytaczamy relacje leksykalne według klasyfikacji Kollera opatrzone przykładami z opracowanego słownika:

1. **Relacja jeden do jednego** – w naszym korpusie możemy ją zaobserwować w następujących grupach semantycznych:
    a) instrumenty muzyczne, np.:
    harfa – арфа; kontrabas – контрабас; obój – гобой; wibrafon – вибрафон; wiolonczela – виолончель;
    b) niektóre pojęcia i terminy muzyczne (w tym elementy notacji muzycznej, interwały itd.), np.:
    ces – до-бемоль; duola – дуоль; fisis – фа-дубль-диез; krzyżyk – диез; koło kwintowe – квинтовый круг; kreska taktowa – тактовая черта; kwartola – квартоль; nona – нона; oktawa – октава; ósemka – восьмая; pauza całotaktowa – тактовая пауза; przedtakt – затакт;
    c) niektóre nazwy zespołów wokalnych i instrumentalnych, np.:
    kwartet – квартет; kwintet – квинтет; sekstet – секстет.

    Jako przykład tej relacji może też posłużyć słowo *variétés*:

    d) variétés – варьете. *Encyklopedia Teatru Polskiego* podaje, że:
        – „variétés [franc. ‘rozmaitości’]: 1. Gatunek teatru rozrywkowego, prezentujący przedstawienia składane z rozmaitych elementów. Ukształtował się we Francji w 2 poł. XIX wieku. 2. Program (przedstawienie) złożony z «różnych sztuk», «rozmaitych numerów», przeplatający piosenkę, muzykę, taniec, recytację (skecze, monologi) z innymi atrakcjami (popisy cyrkowe)” (Frankowska 2003: 525).

    Taką też treść semantyczną odnajdziemy w rosyjskiej definicji:

        – «Варьете (от фр. varieté — разнообразие, смесь, англ.: variety performance, фр.: varieté, нем.: Variete) I. вид эстрадного представления, в рамках которого объединяются различные жанры музыкального, драматического и циркового искусства, обычно не связанные единым сюжетом. II. тип театра, где даются развлекательные эстрадные представления (...)» (*Театральные термины и понятия* 2015: 45–46, autor hasła: В.М. Миронова).

2. **Relacja jeden do wielu** występuje w następujących przypadkach:
    a) określenie *melodyczny* ma w języku rosyjskim dwa odpowiedniki: *мелодический* и *мелодичный*, co wynika z definicji tych przymiotników. Dla porządku przywołamy też definicje w języku polskim:
        – „melodyczny <fr. *mélodique*> *muz.* «odnoszący się do melodii sposobu jej rozwijania i tworzenia»: *Bogactwo melodyczne pieśni. Konstrukcje melodyczne. Oryginalne pomysły melodyczne. lit. muz*.” (WSJP 2018, t. II: 839).
        – „melodyjny «przyjemnie brzmiący, mający przyjemną melodię; harmonijny, śpiewny»: *Melodyjny głos, śpiew. Melodyjna pieśń. Melodyjny wiersz. Melodyjne kląskanie słowika*.” (WSJP 2018, t. II: 839).

        Widzimy zatem, że w języku polskim znaczenia tych słów oraz konteksty użycia są różne. Według БТС natomiast *мелодичный* jest drugim znaczeniem słowa *мелодический*:
        – «мелодический 1. к Мелодия (1 зн.). *М-ая минорная гамма. М-ое строение песни.* 2 = Мелодичный. *М. голос. М-ое пение. М. перевзон колоколов* (...)» (БТС 2000: 531).
        – «мелодичный, Приятный для слуха; благозвучный. *М-ая музыка. М голос. М. звук* (...)» (БТС 2000: 531).

        Opierając się na tych definicjach, można stwierdzić, że występuje tu relacja jeden do wielu.
    b) Dwa równoprawne odpowiedniki ma w języku rosyjskim wyraz *akt* (rozumiany wyłącznie w kontekście teatralnym – jako część utworu scenicznego) – *акт* и *действие*. Należy jednak zaznaczyć, że *действие* to również *akcja (sceniczna)*, w ten sposób wyraz ten wchodzi w przeciwstawną relację ‘wiele do jednego’.
    c) Relację jeden do wielu obserwujemy też w przypadku pojęć *instrumentacja* i *orkiestracja*, które są nieco kłopotliwe już na poziomie języka polskiego, potocznie bowiem utożsamia się te pojęcia. Sprawdźmy definicje zawarte w WSJP:
        – „instrumentacja <fr. *instrumentation*> 1. muz. «opracowanie utworu muzycznego na poszczególne instrumenty zespołu w formie partytury; orkiestracja» (…)” (WSJP 2018, t. II: 124).
        – „orkiestracja muz.; zob. instrumentacja w zn. 1. (WSJP 2018, t. III: 281);

jednak źródła specjalistyczne precyzują, że są to odrębne terminy i należy tę odrębność zachować. Dla przykładu w *Małej encyklopedii muzyki* czytamy, że:

- „instrumentacja: 1) jeden z elementów dzieła muz., polegający na doborze i określonym sposobie użycia instrumentów przewidzianych do realizacji dzieła 2) dyscyplina nauk wyjaśniająca możliwości techniczne i wyrazowe poszczególnych instrumentów oraz zasady ich współdziałania (…). H. Berlioz w *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) wprowadził obok i. (traktującej o sposobach gry na danym instrumencie) termin „orkiestracja" (traktujący o zasadach łączenia instrumentów w orkiestrze). Ten podział utrzymał się w zasadzie do dzisiaj. Najnowsza koncepcja traktuje i. (w ścisłym znaczeniu tego słowa) jako zespół środków jakimi potencjalnie rozporządza twórca, natomiast orkiestrację jako dobór środków instr. w konkretnym dziele muz. Potocznie, w języku pol., orkiestracja jest synonimem i. (*Mała encyklopedia muzyki* [56] 1981: 426–427; por. *Encyklopedia muzyki* 1995: 387).

Istotne jest jednak, jak te terminy funkcjonują w języku rosyjskim. Okazuje się, że w literaturze przedmiotu występują pojęcia *инструментовка* и *оркестровка*. Zauważamy podobieństwo formalne do terminów polskojęzycznych, jednak definicje przedstawiają się w nieco inny sposób. Prześledźmy teraz informacje w różnych źródłach:

- «Всякая инструментовка (в широком смысле) складывается из фактурообразования и собственно инструментовки (в узком смысле). Собственно инструментовка составляет процесс распределения голосов музыкального произведения (музыкальной ткани) среди инструментов оркестра с их различными выразительными средствами так, чтобы общее звучание, было наиболее выразительным, образным» (Анисимов 1979: 120).
- «Инструментовка или оркестровка представляет собой изложение музыкального произведения для определенного состава оркестра –

[56] Na to źródło powołuje się również Dąbkowski w pracy *Z zagadnień terminologii muzycznej* (Dąbkowski 1994: 17).

симфонического, духового, народных инструментов, оркестра баянистов или для различных ансамблей. Это творческий процесс, поскольку замысел сочинения, его идейно-эмоциональное содержание определяет выбор инструментов, чередование их тембров, характер сопоставления отдельных групп оркестра и т. д.» [Рабочая программа МДК.01.06 «Инструментоведение (инструментовка)» 2017].

– Podobnie *Музыкальная энциклопедия* (dostępna online: http://www.musenc.ru) utożsamia ze sobą oba pojęcia. W haśle *инструментовка* (hasła *оркестровка* nie ma w wykazie) pojawia się informacja, że są to terminy tożsame, a rozróżnienie stosowano dawniej: «В прошлом мн. авторы придавали терминам «И.» и «оркестровка» разл. значение. Так, напр., Ф. Геварт определял И. как учение о технич. и выразит. возможностях отд. инструментов, а оркестровку – как искусство совместного их применения, а Ф. Бузони относил к оркестровке изложение для оркестра музыки, с самого начала мыслившейся автором как оркестровая, а к И. – изложение для оркестра сочинений, написанных без расчёта на к.-л. определённый состав или для др. составов. Со временем эти термины стали почти идентичными. Термин «И.», имеющий более универсальное значение, в большей мере выражает самую сущность творч. процесса сочинения музыки для многих (нескольких) исполнителей. Поэтому его всё чаще применяют и в области многоголосной хоровой музыки, особенно в случаях различных переложений» (http://www.musenc.ru).

Niewykluczone, że w języku rosyjskim oba terminy są synonimami, w których, jeśli występuje różnica – to bardzo subtelna. W większości przypadków pojęcia te są używane zamiennie. Analiza definicji w obu językach w przytoczonych i innych źródłach może prowadzić do stwierdzenia, że pojęcia w języku rosyjskim są bliższe znaczeniowe polskiemu pojęciu *orkiestracja*. Jednak, co ciekawe, oryginalny tytuł książki rosyjskiego XX-wiecznego kompozytora Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, brzmi: *Основы оркестровки* (1913), a polski – *Zasady instrumentacji*. Widzimy więc, że są to pojęcia dość kłopotliwe. W języku polskim terminy *instrumentacja* i *orkiestracja* również bywają używane

zamiennie, przyjrzyjmy się kilku przykładom z Narodowego Korpusu Języka Polskiego:

- „Zmianie uległa też orkiestracja. Bernstein pisał muzykę dla dwudziestopięcioosobowej orkiestry broadwajowskiego teatru, w Hollywood miał do dyspozycji trzy razy większą orkiestrę symfoniczną" (http://nkjp.uni.lodz.pl).
- „Do trzynastego roku życia kiepsko czytałem nuty, miałem złą technikę pianistyczną, późno nauczyłem się orkiestracji" (http://nkjp.uni.lodz.pl).
- „A jak już jesteśmy przy morzu, to dużo bardziej podoba mi się Gymnopedie w orkiestracji Debussyego" (http://nkjp.uni.lodz.pl).
- „Melodia jak melodia, żaden szlagier, ale Dzierżyński to nie nazwisko dla kompozytora, a operę "Cichy Don" ratowała instrumentacja Szostakowicza" (http://nkjp.uni.lodz.pl).
- „Instrumentacja typowa dla swojej epoki z podwójną obsadą instrumentów dętych" (http://nkjp.uni.lodz.pl).

Przykłady można by mnożyć, niemniej należy poczynić pewnie podsumowania. Po analizie dostępnych źródeł dochodzimy do wniosku, że odpowiednikiem *orkiestracji* w języku rosyjskim będą dwa warianty – *инструментовка* i *оркестровка*. Zachodzi tu zatem relacja jeden do wielu i jest to sytuacja w miarę klarowna. Powstaje pytanie, jak postąpić z drugim polskim pojęciem – *instrumentacją*. Mimo że w praktyce nierzadko są to pojęcia używane zamiennie, to jednak należy uwzględnić zdanie znawców tematu i wiarygodnych źródeł, które sugerują rozgraniczanie pojęć, dlatego w słowniku po prawej stronie terminu *instrumentacja* również znajdą się oba warianty w języku rosyjskim, ale z symbolem przybliżonego znaczenia (≈). Takie oznaczenie oraz rozgraniczenie – poprzez oddzielne umieszczenie pojęć *instrumentacja* i *orkiestracja* da użytkownikowi sygnał, że nie są to terminy synonimiczne.

3. **Relacja wiele do jednego** występuje w następujących przypadkach:
   a) Zarówno *teatrologia*, jak i *teatroznawstwo* mają w języku rosyjskim jeden odpowiednik – *театроведение*, co również wynika z definicji tych pojęć:
      - „teatroznawstwo teatr.; zob. teatrologia w zn. 1." (WSJP 2018, t. IV: 816).

– „teatrologia <teatr + -logia> 1. *teatr*. «nauka o teatrze – dziedzinie sztuki, dotycząca jego rozwoju, teorii, środków artystycznych, uwarunkowań społecznych itp.; teatroznawstwo»: *Współczesna teatrologia polska.* 2. «wydział lub kierunek na uniwersytecie albo w szkole teatralnej»: *Teatrologia uniwersytecka. Abiturient, absolwent teatrologii. Studiować na teatrologii.*" (WSJP 2018, t. IV: 816).

Definicja w języku rosyjskim zawiera w sobie oba znaczenia:

– «театроведение, Отрасль искусствоведения, изучающая театр, его историю и теорию. *Мировое, отечественное т.* || Учебный предмет, излагающий эту научную дисциплину. *Лекции по театроведению. Курс театроведения.»* (БТС 2000: 1309).

b) Kolejny przykład dotyczy pojęć odnoszących się raczej do muzyki. Takie jednostki jak: *repetycja, znak repetycji* i *repryza* mają w języku rosyjskim jeden odpowiednik – *реприза* – który występuje w wymienionych tu znaczeniach. Definicja w języku polskim przedstawia się następująco:

– „Repetycja, powtórzenie: 1) powtórne wykonanie fragmentu utworu, wskazywane specjalnym znakiem (…), 2) szybkie powtarzanie dźwięku" (*Mała encyklopedia muzyki* 1981: 833).

Następnie sprawdzono, czy odnaleziony (przy pomocy graficznych zasobów internetowych) rosyjski odpowiednik – *реприза*, pokrywa się z jego definicją:

– «РЕПРИЗА. Слово реприза переводится с французского как повторение, восстановление, возобновление. В музыке, сохраняя это значение, оно имеет несколько различных оттенков. (…) Эти значки [:] указывают, что раздел, в сторону которого обращены две точки, нужно повторить. И такое повторение и знаки, его указывающие, называются репризой. В сонатной форме (…) реприза -- это последний из трех ее основных разделов (…)» (*Творческие портреты композиторов*, https://dic.academic.ru).

W rezultacie otrzymujemy następujące hasła do słownika: *repetycja – реприза*; *znak repetycji – реприза, знак репризы*; *repryza – реприза*.

c) Następny przykład związany jest z recepcją sztuki. W języku polskim są obecne różne określenia, którymi opisuje się aprobatę publiczności: *brawa, oklaski* oraz *aplauz* – który nie jest pełnym synonimem w stosunku do dwóch wcześniejszych leksemów, ale w pewnych kontekstach można go za taki uznać. W rosyjskojęzycznej w literaturze pojawia się zaś tylko jedno określenie: *аплодисменты*. Co prawda WSPR PWN dla słowa *aplauz* podaje znaczenie *одобрение*, jednak w wielu przypadkach wyraz ten można by oddać również jako *аплодисменты*. Przytoczmy kilka przykładów z NKJP:
   - „Aplauz był słaby, ponieważ kobieta odstawiała ten numer od dwudziestu lat";
   - „gdy weszli, dziewczyna skończyła pieśń, podziękowała za gromki aplauz";
   - „gdzie występuje także z dwójką muzyków hinduskich, zyskując ogromny aplauz publiczności." (http://www.nkjp.uni.lodz.pl).

   Sprawdźmy, jak БТС definiuje słowo *аплодисменты*:
   - «АПЛОДИСМЕНТЫ -ов; мн. (ед. аплодисмент, -а; м.; устар.) [франц. applaudissement]. Хлопанье в ладоши в знак одобрения или приветствия кого-л., чего-л. Слова юбиляра вызывали а. *Встретить, проводить кого-л. аплодисментами. Закончить выступление под а. А. раздались, грянули. Громкие, продолжительные, бурные, жидкие а. А. зала. Гром, буря, взрыв аплодисментов. Сорвать а.* (об успешном выступлении кого-л.)» (БТС 2000: 44).

   W słowniku mamy zatem następujące pary: *aplauz – аплодисменты, одобрение*; *brawa – аплодисменты*; *oklaski – аплодисменты*.
d) Nieco problematyczna może się wydawać kwestia ustalenia odpowiedników pojęć: *dramatopisarz* i *dramaturg*, w języku rosyjskim funkcjonuje bowiem jedno określenie: *драматург*. Taki też odpowiednik proponują słowniki ogólne: WSPR WP*: dramaturg – драматург*; *dramatopisarz – драматург*; WSPR PWN: *dramaturg – драматург*. Podobnie wygląda to również w *Polsko-rosyjskim słowniku tematycznym* Grzybowskiej: *dramaturg – драматург* (1998: 309) oraz we wspominanej już pracy Kowalczyka (w odwrotnym –

rosyjsko-polskim kierunku): *драматург – dramaturg* (2005: 127). Na pozór klarownie rzecz się przedstawia również w definicjach słownikowych:

- „dramatopisarz *lit.*; zob. dramaturg" (WSJP 2018, t. I: 723),
- „dramaturg <fr. *dramaturge*> *lit.* «autor utworów scenicznych, dramatów, dramatopisarz»: *Znany dramaturg.*" (WSJP 2018, t. I: 724),
- «драматург, писатель, создающий драматические произведения. *Известный д. Модный д.*» (БТС 2000: 282).

Analiza literatury przedmiotowej wykazała jednak, że rola dramaturga w świecie teatru jest inna niż dramatopisarza, w związku z czym nie należy stawiać znaku równości między tymi pojęciami, choć nawet w specjalistycznej publikacji widzimy, że znaczenia tych słów częściowo się pokrywają:

- „dramatopisarz, autor piszący dramaty, przeznaczone do wykonywania na scenie (w teatrze). Autora tekstów dram. przeznaczonych do czytania (niem. Buchdrama, 'dramat do czytania', Lesedrama, 'dramat niesceniczny') nazywa się raczej pisarzem lub autorem" (Frankowska 2003: 94).
- „dramaturg [gr. drama + ourgos, 'twórca']: 1. Autor dramatów, tj. dramatopisarz (dawniej: dramatyk, dramatysta). 2. Pracownik teatru, zajmujący się opracowaniem tekstów lit. przeznaczonych na scenę (adiustator, adaptator), także nazywany kierownikiem literackim, konsultantem literackim, doradcą literackim. Nazwa stosowana w teatrach niem. obszaru językowego, ale znana także w Polsce (tak nazywało się stanowiska L. Schillera w T. Polskim w Warszawie za dyrekcji A. Szyfmana; tak też nazywał Szyfman współpracującego z nim w T. Polskim T. Boya-Żelenskiego." (Frankowska 2003: 94).

Nie rozwiązuje to jednak problemu odpowiednika w języku rosyjskim, zwłaszcza, że w dyskursie fachowym pojawiają się konteksty dla obu ze znaczeń w języku polskim. Na potwierdzenie przytoczymy fragmenty dwóch artykułów z czasopisma «ТЕАТР»:

- «(...) Одна из идей этой лаборатории была в том, что режиссер не работает над спектаклем в одиночку, а выстраивать концепцию ему помогает драматург: в немецком музыкальном театре так именуют консультанта, который анализирует музыкальную драматургию

произведения, его исторический контекст, вместе с режиссером ищет точки актуализации сюжета (...)» (Валерий Золотухин, Юлия Лидерман и другие, *Между метафорой и практикой,* дискуссия, ТЕАТР №39, 2019 год, http://oteatre.info);

- «(...) пара, которая формировалась на фестивалях и лабораториях новой драмы и документального театра. Михаил Угаров и многие его коллеги, попавшие в период, когда театр практически не интересовался современной пьесой и таким образом оставил их не у дел, много сил приложили к тому, чтобы тексты молодых драматургов были поставлены хотя бы в фестивальном формате. Собирая вместе драматургов и режиссеров, организаторы способствовали созданию плодотворных союзов, в которых работа над текстом и последующей постановкой могла вестись совместно (...)» (Ильмира Болотян, *Антисловарь Михаила Угарова,* ТЕАТР №34, 2018 год, http://oteatre.info).

W analizowanej literaturze rosyjskojęzycznej nie odnaleziono odrębnego określenia dla pojęcia *dramaturg*, a wydaje się, że pozostawienie dotychczasowych wariantów słownikowych nie będzie właściwym krokiem. Postać ta odgrywa bowiem w teatrze coraz ważniejszą rolę, wiele teatrów przewiduje stanowisko pracy dla dramaturga, którego zadaniem nie jest pisanie dramatów, ale współtworzenie dzieł na scenie, pomaganie aktorom i reżyserowi w interpretacji utworu itd., czego możemy się dowiedzieć np. z wywiadu z Darią Sobik, dramaturgiem (wywiad dostępny na stronie http://www.dziennikteatralny.pl) oraz internetowej *Encyklopedii Teatru Polskiego*: http://encyklopediateatru.pl.

Problem pojawia się w momencie próby znalezienia rosyjskiego odpowiednika. W książce *Театральные термины и понятия: Материалы к словарю*, вып. 1 (2005) znajdujemy hasło *драматург-режиссёр,* którego fragment przytoczymy: „Драматург-режиссер – Термин с узким спектром применения, обозначающий специфическое явление в эпоху дорежиссерского театра — драматурга, руководившего постановкой собственных пьес. Сочиняя репертуар для определенного театра, с учетом особенностей дарования конкретных актеров, технического устройства сцены и размеров театрального зала, драматург руководствовался,

согласно формуле С. С. Мокульского, «разрешением не литературной, а чисто сценической проблемы». Д.-р. занимался не только распределением ролей (собственно, это «распределение» осуществлялось еще на стадии написания пьесы или сценария), но и пополнением труппы актерами, обучением молодых исполнителей, помогал опытным актерам осваивать новые приемы игры, связанные с новизной драматургического материала, а также разрешением сугубо постановочных задач. (…) В театральном искусстве 2-й пол. XX в. понятие «д.-р.» приложимо к т. н. альтернативным (авангардистским) театрам, хотя сам термин при этом практически не использовался. Причем в роли «д.-р.» мог выступать весь коллектив театра, совместно работающий и над текстом, и над сценическим воплощением (что было характерным для 1960 – 1970-х гг.)" (*Театральные термины и понятия* 2005: 79–80, autor hasła: А.П. Варламова).

Choć mogłoby się wydawać, że funkcje драматурга-режиссёра są pod pewnymi względami zbieżne z obszarem działalności dramaturga, to zważywszy na ograniczony zasięg tego pojęcia i potencjalnie nieprawidłowe asocjacje odbiorców, nie umieścimy go w słowniku.

W związku z powyższym, biorąc pod uwagę przede wszystkim kryterium funkcjonalne, formułujemy własną propozycję odpowiednika słowa *dramaturg: 1. Ø драматург, работающий в театре, специалист по интерпретации сценического произведения 2. драматург*. Ta dość złożona, przybierająca postać swoistej semantyzacji pojęcia propozycja wynika z przekonania, że jeśli jakiś przedmiot, pojęcie, czy, jak w naszym przypadku, określenie działalności, funkcji, nie istnieje w danej przestrzeni kulturowej, lub występuje w postaci szczątkowej, to nazwa powinna sugerować odbiorcy właściwe skojarzenia lub też wprost informować go o znaczeniu słowa. Postanowiliśmy jednak umieścić w słowniku jeszcze trzeci odpowiednik – wariant przybliżony, mianowicie *постановщик*. Funkcje *постановщика* w teatrze są dość rozległe i mogą obejmować obowiązki dramaturga. Słowo to znajdzie się w słowniku z symbolem przekładu przybliżonego. Decyzja o umieszczeniu tego odpowiednika została podyktowana koniecznością dobrania ekwiwalentu do hasła *dramaturgia [napis na afiszu]* jako sytuacyjnie uwarunkowanego Jak już niejednokrotnie wspominaliśmy, rosyjskie afisze teatralne zwykle zawierają informacje o funkcjach osób, zatem przy rzeczonym haśle należało napisać

rosyjski odpowiednik słowa *dramaturg*. Pierwsze dwie propozycje, w tym wariant opisowy, nie mogłyby pojawić się na afiszu, ponieważ trudno byłoby je zastosować w praktyce. W takiej sytuacji najlepszym wyjściem jest użycie analogu funkcjonalnego, za który możemy przyjąć słowo *постановщик*. W związku z tym rozszerzymy też hasło *dramaturg* również o ten wariant.

W rezultacie otrzymujemy następujące hasła do słownika:

dramatopisarz – драматург,

dramaturg – 1. Ø драматург, работающий в театре, специалист по интерпретации сценического произведения 2. драматург 3. ≈ постановщк.

e) Kolejny przykład relacji wiele do jednego odnosi się do zespołów wokalnych i instrumentalnych złożonych z dwóch osób. W języku polskim rozróżniamy *duo* – dla instrumentalistów oraz *duet* dla instrumentalistów lub wokalistów (Wesołowski 169: 2009), choć nierzadko pojęcia te używane są zamiennie (*Encyklopedia muzyki* 1995: 205). W języku rosyjskim istnieje tylko jeden odpowiednik: *дуэт* (http://www.musenc.ru). Oba terminy posiadają jednak również inne znaczenia (*Encyklopedia muzyki* 1995: 2005; Jusiak J., *Glosariusz muzyczny*, http://www.musenc.ru), co zostanie dookreślone w postaci semantyzacji w nawiasie obok hasła:

duo [*1. grupa instrumentalna – dwóch wykonawców, 2. rodzaj utworu muzycznego*] *– дуэт,*

duet [*1. grupa wokalna lub instrumentalna – dwóch wykonawców, 2. utwór na dwa głosy lub instrumenty, 3. samodzielna lub będą częścią większej formy muzycznej kompozycja dla dwóch śpiewaków*] *– дуэт*.

Interesujący wydaje się fakt, że w przypadku grupy trzyosobowej język rosyjski przewiduje rozróżnienie: *трио* oraz *терцет*. W słowniku, uwzględniając inne znaczenia, umieszczono następujące pary:

trio [*1. grupa instrumentalna – trzech wykonawców, 2. utwór kameralny na trzy instrumenty*] *– трио, терцет,*

tercet [*1. grupa wokalna – trzech wykonawców, 2. samodzielny lub będący częścią większej kompozycji utwór na trzy głosy wokalne*] *– терцет* (*Encyklopedia muzyki* 1995: 888, 910; Wesołowski 2009: 169, http://www.musenc.ru).

Bardziej złożone grupy w obu językach nie mają oddzielnych nazw dla śpiewaków i instrumentalistów i w tych przypadkach występują relacje jeden do jednego: *kwartet – квартет* itd.

f) Wyraz *музыкальный* odpowiada dwóm polskim przymiotnikom: *muzyczny* i *muzykalny*. Pierwszy z nich odnosi się np. do utworu literackiego, który może odznaczać się jakimiś cechami muzycznymi, drugi – głównie do ludzi obdarzonych zdolnościami muzycznymi. W języku rosyjskim używa się słowa *музыкальный* – zarówno w odniesieniu do dzieł, jak i ludzi, poprzemy to stwierdzenie przykładami z literatury – Б.А. Покровский *Беседы об опере*, Москва 1981:

   – «В три года, заметив его необычайную музыкальность, отец стал с ним заниматься, и малыш стал делать невероятные успехи.» (s. 31);
   – «У маленького Джоаккино был прекрасный голос, редкая музыкальность.» (s. 45);
   – «В »Шинели« талантливо выявлена музыкальность самого гоголевского текста.» (s. 162);
   – «Во всплесках и переходах различных цветов на огромном экране определенно ощущается своя музыкальность, удачно дополняющая, усиливающая воздействие звучащей музыки.» (s. 166);
   – «Певцы, тесно связанные со сценой этого театра, всегда стремятся к ясной и четкой дикции, донесению музыкальности самого слова.» (s. 169);

   Poza tym potwierdzenie odnajdziemy również w definicji słowa *музыкальный*:

   – Музыкальный -ая, -ое; -лен, -льна, -льно. 1. только полн. к Музыка (1-2 зн.). *М-ая школа. М. вечер. М-ое издательство. М. образ. М. инструмент. М-ое воспитание. М-ая комедия* (оперетта). 2. Одарённый способностью к музыке; тонко понимающий музыку, точно воспроизводящий её. *М. человек. М. слух. 3. Приятный для слуха; благозвучный; мелодичный. М. голос. М-ые стихи. М. шум леса.* ◁ Музыкально, нареч. (2-3 зн.). *М. образованный человек. М. смеяться.* Музыкальность, -и; ж. (2-3 зн.). *М. напева, стиха. Проверить м. ребёнка. М. речи* (БТС 2000: 562).

Podsumowując przeanalizowane źródła, dochodzimy do wniosku, że zarówno *muzyczny*, jak i *muzykalny* oddamy po rosyjsku przy pomocy słowa *музыкальный*, a w doprecyzowaniu znaczenia pomocny jest kontekst.

g) Omówiony w poprzednim podpunkcie wyraz *действие* to odpowiednik dla dwóch odrębnych pojęć w języku polskim: *aktu* i *akcji*.

h) Zarówno *alt* – niski głos żeński, jak i *altówka* – rodzaj instrumentu strunowego to po rosyjsku *альт*.

i) Relację tę obserwujemy też w przypadku słowa *инсценировка*, które w języku rosyjskim ma dwa znaczenia:

   – «I Переработка недраматургического литературного произведения для театра; пьеса, написанная по эпическому или лирическому произведению (произведениям) (…).

   – II В 1900 – 1920-е гг. выражение «и.» использовалось как частичный синоним понятий «постановка», «сценическое решение», «режиссерское решение». В отличие от них, «и.» означала не столько конкретное образное воплощение, сколько приспособленность к сценической технике определенной эпохи, к форме сценической площадки, ориентацию на определенный комплекс театральных приемов. В случае авторской режиссуры — «и.» связывалась с принадлежностью спектакля к циклу, объединенному единством манеры, приема и сценического стиля. Термин применялся как в отношении режиссерского, так и дорежиссерского театра (...)» (*Театральные термины и понятия* 2005: 89–92, autor hasła w pierwszym znaczeniu: А.В. Сергеев, w drugim: А.П. Варламова).

Choć czytamy, że w drugim znaczeniu słowo to było używane w latach 1900–1920, to jest ono stosowane w tym kontekście również dziś, o czym możemy się przekonać, czytając literaturę przedmiotu czy czasopisma tematyczne. Zauważymy to też w kolejnej (współczesnej) definicji:

   – «Инсценировка (лат. - на и сцена) – переработка прозаического или поэтического произведения в драматическое. Создание литературного текста для театра, кино, радио. Постановка на сцене литературного произведения, получившего драматическую разработку в форме пьесы или сценария» (Кутьмин 2003).

W języku polskim słowo to odpowiada w pierwszym znaczeniu pojęciu adaptacji scenicznej, w drugim – inscenizacji, dlatego w słowniku języka polskiego znajdziemy następujący zapis:

- „adaptacja <niem. *Adaptation*, ang., fr. adaptation> 1. *książk.* a. «przystosowanie czegoś, zwykle utworu literackiego lub budynku, do innego użytku, do nowych potrzeb, przerobienie dla nadania innego charakteru»: *W parę lat po ukazaniu się powieści na ekrany telewizji trafiła jej wersja teatralna w adaptacji znanego reżysera. Biurowiec, po pewnych przeróbkach i adaptacjach, będzie nadawał się na hotel.* (…) b. «utwór, dzieło itp. w ten sposób przystosowane»: *Film był swobodną adaptacją cyklu nowel. Adaptacja filmowa, radiowa, sceniczna, telewizyjna, ekranowa.* (…) 2. *biol* a. «przystosowanie się organizmów w toku rozwoju ewolucyjnego do zmian w środowisku; przystosowawczość» (…) b. «przystosowanie się narządu do zmienionych warunków» (…) 3. *psych. socjol.* «przystosowanie się do nowego środowiska, do nowych warunków» (…)” (WSJP 2018, t. I: 12).
- „inscenizacja *teatr.* a. «opracowanie scenariusza, wystawienie utworu literackiego lub muzycznego na scenie»: *Inscenizacja dramatu. Formy, metody inscenizacji.* b. «interpretacja artystyczna tekstu dramatycznego w teatrze»: *Sztuka grana w nowej inscenizacji.* c. «przedstawienie teatralne»: *Zaprezentować dwie inscenizacje na festiwalu*.” (WSJP 2018, t. II: 120).

Mając na uwadze powyższe, wyprowadzamy następujące hasła do słownika: *adaptacja sceniczna – сценическая адаптация, инсценировка; inscenizacja – инсценировка, постановка*.

j) Omówienia wymaga jeszcze jeden przykład, mianowicie pojęcia *kwestia* i *replika*, które zgodnie z przeprowadzoną analizą mają w języku rosyjskim tylko jeden odpowiednik – *реплика*. W badanej literaturze zaobserwowano używanie tylko pojęcia *реплика*, ponadto słowniki dla obu polskojęzycznych wariantów podają jeden tylko odpowiednik rosyjski – WSPR PWN: *kwestia 2 (w sztuce teatralnej) реплика (в пьесе)*; *replika – реплика*; WSPR WP: *kwestia – 2 театр. реплика, кусок (текста)*; *replika – муз., театр. реплика*. Przyjmujemy, że *кусок (текста)* to sformułowanie zbyt ogólnikowe i niewyrażające należycie warstwy semantycznej słowa, nie może zatem służyć

jako odpowiednik. By nie opierać się jednak wyłącznie na ogólnych słownikach dwujęzycznych, sprawdźmy, jak wyglądają definicje interesujących nas pojęć w specjalistycznych źródłach:

- „kwestia [łac. *quaestio* ‘pytanie’], pojedyncza („poszczególna”) wypowiedź postaci utworu scenicznego w dialogu (oraz aktora na scenie); dokładnie od końca wypowiedzi partnera do początku jego ponownego odezwania się; zazwyczaj krótkie zapytanie i równie krótka odpowiedź w dialogu scenicznym” (Frankowska 2003: 234).
- „replika [łac. *re-plico* ‘w szerszym znaczeniu’, ‘rozwinąć’]: 1. Odpowiedź postaci teatr. (aktora) na kwestię innej postaci, czyli partnera w scenicznym dialogu. Pojedyncza r. jest w dialogu składnikiem niesamodzielnym znaczeniowo, dopiero połączenie r. wypowiadanych przez wszystkie postaci, biorące udział w dialogu, stanowi całość semantyczną i ujawnia temat dialogu (dyskusji, kłótni, rozmowy). 2. Odtworzenie inscenizacji teatr. przez tego samego twórcę, różniące się czasem od pierwowzoru dość znacznie w szczegółach. W tym znaczeniu częściej od r. używa się terminu „powtórzenie” lub „kopia”. 3. Zob. też –> Replika (tytuł słynnego przedstawienia J. Szajny)” (Frankowska 2003: 359).

Jeśli chodzi o drugą definicję, to z naszego punktu widzenia istotne jest pierwsze znaczenie. Wydaje się, że rosyjska definicja obejmuje treść semantyczną obu pojęć, tj. *kwestii* i *repliki*, stąd też tę relację możemy uznać za odpowiedniość typu wiele do jednego:

- «Реплика (лат. – опять, еще прикладываю) – краткое замечание, возражение, ответ. Текст, заключающий в себе слова одного из персонажей. Краткое высказывание актера, обычно произносимое в ответ на слова партнера. Последние слова актера, вслед за которыми другой актер произносит свои, следующие по ходу пьесы. Выражение – “подавать реплику”» (Кутьмин 2003).

4. **Relacja jeden do zera**. Obserwujemy ją w następujących przypadkach:
   a) Wyraz *krotochwila*, który w WSJP definiowany jest w następujący sposób: „krotochwila <st.-czes. *krotochvíle*> 1. *lit.* «wesoły utwór sceniczny oparty na błahych konfliktach i intrygach, posługujący się środkami komizmu

sytuacyjnego, karykaturą i groteską; farsa» 2. *przest.* «dowcip, figiel, żart» (WSJP 2018, t. II: 539), nie ma utrwalonego ekwiwalentu w języku rosyjskim. WSPR WP podaje następujące odpowiedniki: *шуточная пьеса, фарс, водевиль*, WSPRRP wymienia podobne jednostki: *водевиль, фарс*. Wydaje się jednak, nie należy się z tym zgodzić, gdyż są to pokrewne, lecz odmienne gatunki.

Najrozsądniejszym wyjściem wydaje się pójście za sugestią Kowalczyka, wg którego: „komedia mięsopustna lub komedia karnawałowa, komedia zapustna; komedia sowizdrzalska; komediofarsa; melofarsa; slapstick (wesoła, błazeńska farsa, bufonada w prymitywnym stylu – wymagają w języku rosyjskim przekładu opisowego, natomiast krotochwila – przybliżonego, por. шуточная пьеса" (Kowalczyk 2005: 91). Taki też przybliżony odpowiednik zastosowano w naszym słowniku: *krotochwila* ≈ *шуточная пьеса*.

b) Nie ma w języku rosyjskim również odpowiednika dla wyrazu *bluetka*, którą definiuje się w następujący sposób: „bluetka <fr. *bluette*> *teatr.* «drobny, błahy utwór sceniczny o dowcipnym dialogu, popularny w drugiej połowie XIX w.» (WSJP 2018, t. I: 294). WSPR WP notuje wprawdzie to słowo, ale podaje opisowe ekwiwalenty: *одноактая пьеса, миниатюра*, podobnie słownik pod red. S. Chwatowa: *одноактая пьеса* z kwalifikatorem *meatp*. W przeanalizowanej rosyjskojęzycznej literaturze nie zanotowano wyrazów nawiązujących w budowie do francuskiego pierwowzoru *bluette*. W internetowym słowniku dic.academic.ru możemy je znaleźć jako słowo obcego pochodzenia będące przekładem z języka włoskiego na rosyjski: «bluette, bluètte I *agg invar* тёмно-синий, с бирюзовым оттенком bluette II f fr 1) mus вещица, корот(ень)кая пьес(к)а в стиле блюз, блюэт 2) блюэт (в кожевенном производстве)» (*Большой итальяно-русский словарь* > bluette, https://translate.academic.ru). Wychodząc od definicji, proponujemy zastosowanie ekwiwalentu opisowego, nieco rozszerzonego w porównaniu ze słownikowymi jednostkami: *одноактная шуточная пьеса*, *шуточная миниатюра*. Takie też propozycje znalazły się w słowniku.

c) Odpowiednika w języku rosyjskim nie ma też wyraz *pole*. Pola wraz z liniami tworzą pięciolinię. Naturalnie muzycy rosyjscy posługują się pięciolinią, jednak przy omawianiu jej budowy wspomina się tylko o liniach (линии), podobnie w przypadku określania położenia nuty na pięciolinii, choć wówczas niekiedy

mówi się o przestrzeniach (промежутках) pomiędzy liniami. Trudno jednak uznać wyraz *промежуток* za ekwiwalent pola, z uwagi na to, że w kontekście ma on funkcję opisową, nie stanowi odrębnego pojęcia. Sprawdźmy, jak to wygląda w literaturze fachowej:

- «Нотным станом (нотоносцем) называется система из пяти параллельных горизонтальных линий, на которых размещаются ноты. (...) При этом, для того, чтобы определить местонахождение ноты, говорят, что нота находится на первой линии, на второй линии и т.п. Ноты размещаются также т в промежутках между линиями (т.е. над и под ними)» (Способин 1963: 10).
- «Для определения высоты звука ноты размещаются на нотном снате (нотоносце), состоящем из пяти параллельных линий (...). Ноты пишутся на нотном стане – на линиях и между линиями, т.е. в промежутках» (Вахромеев 1962: 19).

Nie są to nowe pozycje, ale podobne rezultaty, tj. brak bezpośredniego ekwiwalentu dla pola potwierdzono również w ramach konsultacji językowych i w nowszym źródle:

- «Ноты пишутся на пяти линейках или линиях, которые называются нотным станом или нотоносцем, и между линейками» (Дадиомов 2015: 6).

Dla potwierdzenia sprawdzono też kilka internetowych słowników muzycznych i pomocy naukowych:

- Нотный стан – совокупность пяти горизонтальных линеек в нотном письме (*Энциклопедия Кругосвет* https://www.krugosvet.ru).
- Нотный стан — нотная строчка, пять параллельных горизонтальных линеек, на которых пишутся ноты; (…) Ноты пишутся: а) на линейках нотного стана (пять), б) между линейками нотного стана (четыре), в) над верхней линейкой (одна), г) под нижней линейкой (одна) (…) (*Музыкальный словарь* https://www.muz-lit.info).
- Нотный стан состоит из 5 горизонтальных линеек (нотных линий), на которых располагаются ноты и другие знаки нотного письма. Линии нотного стана нумеруются снизу вверх (Music-theory.ru https://www.music-theory.ru).

Co ciekawe, w ogólnym słowniku języka polskiego – WSJP, na który niejednokrotnie już powoływaliśmy się w tej pracy, wśród siedmiu znaczeń słowa „pole" nie ma znaczenia odnoszącego się do muzyki (WSJP 2018, t. III: 661–661). Może to świadczyć o niepowszechności i wąskim zakresie tego znaczenia. Z przeprowadzonej analizy wynika zatem, że dla wyrazu *pole* mamy w języku rosyjskim ekwiwalent zerowy Ø, w związku z tym w słowniku – obok takiego umownego znaku zostanie zawarty przekład opisowy, wyprowadzony z literatury – *промежуток между линиями в нотном стане* – opatrzony stosownym symbolem.

d) Kolejny przykład będzie powiązany z omówioną wcześniej postacią dramaturga. Otóż na afiszach teatralnych wśród wyszczególnionych realizatorów sztuki odpowiedzialnych za poszczególne działania pojawia się niekiedy *dramaturgia*, po której następuje nazwisko osoby pełniącej tę funkcję. Takie też hasło umieszczono w słowniku: *dramaturgia (napis na afiszu)*. Pojawia się jednak pytanie, jaki odpowiednik należy umieścić po prawej stronie słownika. Analiza polskojęzycznych afiszy teatralnych wykazała, że najczęściej umieszcza się w nich nazwę sztuki bądź sfery teatralnej itd., a później imię i nazwisko osoby odpowiedzialnej za takie działania, np. *kostiumy, choreografia, reżyseria*. W języku rosyjskim zaś określenia są odmienne i nazywają stanowisko, profesję, np. *художник по костюмам, хореограф, режиссёр*[57]. Powzięto zatem decyzję, że, wzorując się na afiszach, w słowniku zostanie umieszczony opracowany wcześniej odpowiednik dramaturga jako nazwa stanowiska. W związku z tym hasło będzie miało następującą postać: *dramaturgia (napis na afiszu) – 1. Ø драматург, работающий в театре, специалист по интерпретации сценического произведения 2. драматург 3. ≈ постановщик*.

e) W analizowanych źródłach ani słownikach nie odnaleziono również odpowiednika dla słowa *kostiumolog*, które w WSJP definiowane jest jako:
   - „*szt.* «specjalista w dziedzinie kostiumologii, często współpracujący przy tworzeniu kostiumów do spektakli teatralnych, filmów itp.» (WSJP 2018, t. II: 487).

[57] Więcej o tym zagadnieniu Parafińska-Korybska 2021a.

Ponieważ przywoływana definicja zawiera odniesienie wprost do kostiumologii, wydaje się słuszne przytoczenie definicji również i tej dziedziny:

- „<*kostium* + *logia*> *szt.* «wiedza o historii ubiorów i o ubiorach współczesnych» (WSJP 2018, t. II: 488).

Wyszukiwanie słowa zbudowanego analogicznie do odpowiedników dla takich przykładowych pojęć jak: *muzykolog – музыковед, teatrolog – театровед,* tj. *костюмовед* nie przynosi żadnych wyników, na podstawie czego można wnioskować, że takie słowo nie funkcjonuje w języku bądź jest bardzo rzadko używane. Stworzono zatem opisowy odpowiednik bazujący na semantyce słowa wyjściowego, z którego w jasny sposób wynika, czym się taka osoba zajmuje. Do słownika trafi następująca para: *kostiumolog – Ø специалист по истории костюма*.

f) opera pasyjna – zgodnie z informacją zawartą w *Encyklopedii Teatru Polskiego*, jest to gatunek polski powstały na gruncie tradycji neomisteriów. Przykładem tej opery jest *Utarczka krwawie wojującego Boga* (Frankowska 2003: 301) anonimowego autora. Zgodnie z naszym stanem wiedzy w języku rosyjskim nie funkcjonuje zarówno termin określający ten typ opery, jak i tytuł dzieła, w związku z tym należy wyprowadzić odpowiednik w języku polskim. W języku rosyjskim *pasja* to *страсти* lub *Страсти Христовы*. Do zbudowania rosyjskojęzycznego wariantu wybierzemy bardziej rozbudowaną wersję, ponieważ jednoznacznie wskazuje ona na tematykę dzieła. Słowo *страсти* jest natomiast bardzo wieloznaczne. Wybierzemy jednak wariant opisowy: *opera pasyjna – Ø опера о Страстях Христовых*. Wersja pozbawiona przyimka w zbyt dużym stopniu sugerowałaby tytuł dzieła.

g) W tradycji polskiej funkcjonowała także *opera wiejska*, inaczej *opera wieśniacza* – utwór komiczny, z librettem w języku polskim, dotyczący głównie tematyki wiejskiej (Frankowska 2003: 301). W języku rosyjskim nie funkcjonuje ustalony odpowiednik dla tego gatunku, dlatego uzasadniona jest jego autorska propozycja w tworzonym słowniku. Wydaje się, że połączenie wyrazowe złożone ze słowa *опера* i przymiotnika *сельский* będzie dostatecznie zrozumiałe. Do słownika trafi zatem następująca wersja: *opera wiejska, opera wieśniacza – Ø сельская опера*.

h) Polskim zjawiskiem, najbardziej rozpowszechnionym w XIX w. były też teatry ogródkowe. Funkcjonowały one w Warszawie, na świeżym powietrzu, przy restauracjach i kawiarniach. Choć zakończyły już swoją działalność, w języku wciąż można spotkać to sformułowanie, zwłaszcza, że podejmowane były próby wskrzeszenia tego typu działalności i bezpośredniego nawiązania do tradycji warszawskich teatrów ogródkowych (http://www.encyklopediateatru.pl). Ponieważ jest to zjawisko typowo polskie, można przypuszczać, że w języku rosyjskim nie ma określenia, które by je nazywało. Nie udało się go odnaleźć (również w źródłach korpusowych), w związku z tym w słowniku należy podać nazwę, która w jak największym stopniu odzwierciedlałaby semantykę frazy w języku polskim. Wydaje się, że mogłaby nią być: *варшавские театральные спектакли на открытом воздухе*.

i) W ramach tej relacji należy wspomnieć jeszcze o poniekąd zbliżonych do siebie pojęciach: *prapremiera* i *prawykonanie*. Przedrostek *pra-* dodany do słów *premiera* i *wykonanie* jest w języku polskim znaczący. Premiera jest pierwszym wystawieniem jakiegoś dzieła, np. sztuki teatralnej, ale premiera tego samego dzieła może się odbyć w kilku krajach i za każdym razem jego pierwszy pokaz w danym kraju będzie się nazywał premierą. Tymczasem prapremiera to pierwsze wykonanie dzieła w ogóle i jest ona tylko jedna. Z kolei prawykonanie to pierwsze i również jedno, niepowtarzalne wykonanie np. utworu muzycznego. W języku rosyjskim nie jest możliwe dodanie do słów *премьера* и *исполнение* żadnego przyrostka, który umożliwiłby zachowanie znaczenia jak w języku polskim (potwierdzono to w konsultacjach). W związku z tym w słowniku przy obu tych słowach umieścimy symbol ekwiwalentu przybliżonego (≈), a następnie wariant niejako zastępczy, którym potencjalny użytkownik może się posłużyć. Opracowane hasła zyskają następującą postać:
prapremiera – ≈ *премьера, мировая премьера*
prawykonanie – ≈ *первое исполнение, премьера*.

j) Ostatni przykład w ramach tej relacji, który wymaga osobnego omówienia, dotyczy dosyć powszechnego w języku polskim słowa *teatrzyk*. Po rosyjsku nie istnieje zdrobnienie od *meamp*, dlatego, w oparciu o definicję w języku wyjściowym, trzeba będzie opracować rosyjski ekwiwalent opisowy. Zgodnie z tym, co podaje WSJP online, słowo *teatrzyk* ma 3 znaczenia:

- 1. mały teatr (jako instytucję, budynek, zespół ludzi, konkretne widowisko);
- 2. przenośne i ma charakter ekspresywny, oznacza udawanie czegoś,
- 3. „z kukiełkami: niewielka konstrukcja imitująca teatr – budowlę, w której pojawiają się lalki poruszane przez ukrytą za nią osobę i służąca do odgrywania krótkich przedstawień" (https://www.wsjp.pl).

Z naszego punktu widzenia istotne są znaczenia 1. i 3. – w myśl zasady, że zajmujemy się tymi znaczeniami, które bezpośrednio dotyczą analizowanych przez nas dziedzin.

Proponujemy, by hasło miało następującą postać: *teatrzyk – 1. малый театр 2. кукольный театр (конструкция, предмет).*

5. **Relacja jeden do części** – jest to rzadko obserwowany typ relacji, niemniej w naszym zbiorze udało się zaobserwować dwie reprezentacje tego typu relacji.
   a) Interesujący przypadkiem jest słowo *klaka*. Zjawisko to coraz rzadziej jest spotykane w świecie teatru, choć nie można powiedzieć, że zanikło. Z językoznawczego, a dokładniej – leksykograficznego punktu widzenia jest to słowo o tyle ciekawe, że w języku polskim oznacza ono przede wszystkim zjawisko, w drugim (rzadszym) znaczeniu zaś – ludzi: „[franc. claque 'klaps', od claquer 'dać klapsa', oklaskiwać; powstało jako słowo dźwiękonaśladowcze], oklaski opłacone w celu manipulowania entuzjazmem lub zniecierpliwieniem widowni; także zespół ludzi złożony z oklaskiwaczy i wywoływaczy, oraz gwizdaczy i sykaczy zorganizowany spontanicznie lub wynajęty za pieniądze przez wielbicieli aktorskich gwiazd (…)" (Frankowska 2003: 186–187). Z kolei w języku rosyjskim morfologicznie i fonetycznie podobne słowo *клака* oznacza ludzi: «Англ., нем., фр.: claque. Группа людей (клакёров), специально нанятых и обученных, чтобы по окончании спектакля, а также в определенные моменты по его ходу (конец акта, картины, сцены, эпизода, монолога, куплета и др.) аплодировать, кричать «браво» и «бис», свистеть и т. п. (...)» (*Театральные термины и понятия* 2005: 112–113, autor hasła: А.П. Варламова).

   Nie można zatem postawić znaku równości między słowami *klaka* i *клака*, ponieważ są one semantycznie tożsame tylko w części, z tego też powodu

uznano, że zachodzi tu relacja jeden do części, ponieważ znaczenia słów w języku polskim i rosyjskim częściowo na siebie nachodzą.

Proponujemy zatem wyprowadzić drugie znaczenie w języku rosyjskim. Hasło będzie miało postać: *klaka – 1. Ø аплодисменты, оплаченные артистом 2. клака (люди)*. W ramach tego hasła przewidziano również kolokację: *robić (komuś) klakę*, co nawiązuje do znaczenia podstawowego w języku polskim – mianowicie zjawiska. W związku z tym podhasło to może wyglądać w następujący sposób: *robić (komuś) klakę – аплодировать [кому?, например артисту] за деньги*.

b) Drugi przykład dotyczy w zasadzie dwóch słów – niemałą trudność sprawiło bowiem ustalenie odpowiedników bliskoznacznych i nierzadko utożsamianych ze sobą pojęć *interludium* i *intermedium*. Znów niezbędne okazało się zagłębienie się w definicje:

   – „interludium [łac. inter ‘między’; ludus ‘gra’], wstawka, przerywnik, synonim antraktu, etremes, intermedium, intermezzo. 1. W literaturze utwór pomiędzy częściami innego utworu (inaczej: intermedium). 2. W teatrze utwór sceniczny (dialog, pantomima, skecz, taniec), najczęściej o charakterze komicznym, grany w przerwach między aktami «poważnej» sztuki – dramatu, opery (wówczas nazywamy intermedium). 3. Utwór muzyczny, przeważnie instrumentalny, pomiędzy częściami większego utworu wokalnego” (Frankowska 2003: 156).

Widzimy zatem, że słowo to ma trzy znaczenia, z których pierwsze zwykle odnosi się do utworów przeznaczonych do wystawienia na scenie. W celu potwierdzenia takiego stanowiska znaczenie muzyczne sprawdzono dodatkowo w *Encyklopedii muzyki*, według której *interludium* to:

   – „wstawka muz., w szczególności krótki utwór org. między wersetami hymnu lub psalmu (…)” (*Encyklopedia muzyki* 1995: 391).

Z kolei drugie pojęcie, *intermedium*, wg *Encyklopedii Teatru Polskiego*, ma następujące znaczenia:

   – „intermedium, międzyakt [łac. intermedius ‘znajdujący się w środku’]: 1. Wstawka pomiędzy częściami sztuki teatr., mająca charakter przerywnika akcji o rozmaitym charakterze – ozdobnika artyst., uzupełnienia, komentarza, analogii do właściwej sztuki. Są to krótkie

sceny dram. (najczęściej komediowe), wokalno-muz., pantomimiczne, taneczne lub baletowe, wykonywane w przerwach pomiędzy częściami lub aktami właściwej sztuki, grany zazwyczaj nie na scenie a przed kurtyną – na proscenium. Stosowane dziś jeszcze (ale nazywane «wstawkami», czasem intermezzo), w zasadzie są gatunkiem hist. (…). 2. Gatunek sztuki teatr., rodzaj krótkiego utworu teatr., obrazka teatr., dram., scenki, małego dramatu, najczęściej o charakterze komediowym (krotochwila), często zabarwiony satyrycznie; (…). W Polsce i. uformowało się w XVI w., ale żywotność zachowało przez 200 lat (…); w XVII i XVIII w. przekształciło się w osobny gatunek dram. i usamodzielniło jako odrębny typ widowiska (…)" (Frankowska 2003: 156).

Widzimy więc, że drugie ze znaczeń zupełnie się zdezaktualizowało. Pominiemy je zatem w konstrukcji artykułu hasłowego.

Nieco inne definicje proponuje Tadeusz Nyczek w *Alfabecie teatru dla analfabetów i zaawansowanych*:

– „interludium – prawie to samo co intermedium" (Nyczek 2005: 74),
– „intermedium – krótki utwór teatralny, krotochwila, komiczny przerywnik między poszczególnymi częściami widowiska (misterium, moralitetu). (…) dały początek przeróżnym farsom i burleskom. Wymiennie używana nawa: interludium. Interludium i intermedium występują także w dłuższych utworach muzycznych, również w formie lekkiego przerywnika. XVI-wieczne intermedia wywodzące się ze sztuk dramatycznych były – obok komedii dell'arte – jednym ze źródeł powstania barokowej opery buffo" (Nyczek 2005: 74–75).

Prześledźmy teraz definicje w języku rosyjskim:

– «Интермедия [От фр. intermède (от лат. intermedius — находящийся посреди). Англ.: intermezzi, interlude. Нем. das Intermezzo, das Zwischenspiel, der Zwischenakt, das Intermedium.] – Комическая или музыкально-танцевальная сценка, которая исполняется между актами пьесы (иногда в ходе пьесы). И. ведет свое начало от бытовой сценки в мистериях XV в. Танцевальные и., т. н. выходы масок, были известны уже с XIV в. — они стояли у истоков придворного театра Европы. И. мистериального театра

именовались фарсами, в Англии — интерлюдиями (от лат. inter — между, ludus — игра). К кон. XV в. и. заняли заметное место в театральном искусстве эпохи: комические, галантно-танцевальные, вокально-инструментальные и. вставлялись между действиями античных трагедий и комедий, пасторалей, представлений комедии дель арте, исполнялись во время антракта (в Англии получили наименование «развлечение во время антракта») (…). И. продолжает выполнять свою первоначальную функциональную задачу: заполнять паузу во время перестановки декораций вставными комическими сценами или музыкальными номерами» (*Театральные термины и понятия* 2005: 106–108, autor hasła: В.М. Миронова).

W opracowaniu *Театральные термины и понятия* nie ma oddzielnego hasła dla pojęcia *интерлюдия*. Sprawdźmy jeszcze, jak definiuje oba terminy БТС:

– «интерлюдия [от лат. inter – межд; ludus – игра]. Муз. Небольшая пьеса или отрывок, служащие связкой между двумя другими частями музыкального произведения» (БТС 2000: 396).
– «интермедия [от лат. intermedius – средний, находящийся посередине]. 1. Представление, обычно комедийного характера, разыгрываемое между действиями спектакля. 2. Небольшая вставная музыкальная пьеса, исполняемая между актами в опере. 3. = Интерлюдия» (БТС 2000: 396).

Ponadto na stronie https://fb.ru w artykule poświęconym pojęciu *итерлюдия*, w którym zebrano definicje z licznych źródeł, pojawia się informacja, że słowo to ma też znaczenie muzyczne, pokrywające się z tym w języku polskim. Mając zatem takie informacje, możemy przystąpić do przyporządkowywania znaczeń. Zgodnie z semantyką pojęć, ustalamy dla nich następujące odpowiedniki, które trafią do słownika:

interludium [1. = intermedium lit., 2. = intermedium teatr., 3. muz.] – 1. 2. интермедия 3. интерлюдия,
intermedium – интермедия.

Przywołane i omówione powyżej przykłady stanowią konkretne reprezentacje odpowiedniości leksykalnych z naszego słownika. Udało nam się odnotować występowanie

różnych typów odpowiedniości, co unaocznia, że nawet w tak, wydawałoby się, hermetycznej dziedzinie jak teatr występują różnorodne zjawiska na poziomie międzyjęzykowym i nie zawsze można postawić znaku równości między odpowiadającymi sobie pojęciami zarówno na poziomie semantyki, jak i stylistyki.

IV.4. SPOSOBY USTALANIA PAR ODPOWIEDNIKÓW – STUDIA KILKU PRZYPADKÓW

W tej części pracy zostaną omówione pewne grupy leksykalne, które postanowiono zaprezentować oddzielnie – będą to: nazwy głosów śpiewaczych, żargonizmy, feminatywa związane z teatrem i operą oraz włoskie określenia muzyczne[58]. W toku badań nad tymi poszczególnymi zagadnieniami okazało się, że są to tematy obszerne i złożone, które wymagają poświęcenia im odrębnej uwagi. Nie byłoby możliwe rzetelne omówienie tych problemowych kwestii w ramach prezentowanych wcześniej sposobów ustalania odpowiedników. Dla każdej z grup te sposoby również zostaną omówione, co uzasadnia obecność tej części pracy już po wyszczególnieniu i opisaniu wykorzystanych przez nas metod. Konieczność skupienia się na głosach śpiewaczych, żargonizmach teatralnych, nazwach feminatywnych i włoskich określeniach muzycznych wyewoluowała w trakcie badań nad poszczególnymi jednostkami, kiedy okazało się, że nie jest możliwe wskazanie jednolitych reguł, wg których w obrębie tych grup udałoby się dobrać rosyjskie odpowiedniki. Pojawiło się sporo wątpliwości i kwestii wymagających głębszego zbadania, dlatego też powzięto decyzję o wyodrębnieniu wymienionych tematów i omówienia ich w postaci studiów przypadków.

IV.4.1. NAZWY GŁOSÓW ŚPIEWACZYCH

Pewną trudność w doborze odpowiedników sprawiły nazwy głosów śpiewaczych. Rzecz jasna, nie chodzi tu o głosy podstawowe, tj. sopran, alt, tenor, bas, czy nawet mezzosopran i baryton, dla których odpowiedniki można znaleźć w ogólnym słowniku dwujęzycznym lub przekładowym, ale o rodzaje, dookreślenia, typy tych głosów. Istnieją bardziej specjalistyczne nazwy, jak np. *sopran koloraturowy*, *tenor bohaterski* i in., z którymi

[58] W rozdziale III zwrócono już uwagę na żargonizmy, feminatywa i nazwy włoskie, ale jedynie w odniesieniu do języka polskiego. W niniejszym podrozdziale odwołamy się także do języka rosyjskiego. Należy dodać, że nazwy głosów śpiewaczych wymagały omówienia obu języków jednocześnie, stąd obecność tego zagadnienia jedynie w niniejszym rozdziale.

również nierzadko spotykamy się w różnego rodzaju tekstach i wypowiedziach okołomuzycznych – literaturze fachowej, biograficznej, wywiadach, relacjach ze spektakli, recenzjach i in. Bardzo podobne nazwy, np. *колоратурное сопрано, певучий бас* itd. funkcjonują też w języku rosyjskim, określenia te odnajdziemy m.in. w biogramach śpiewaków. Mogłoby się wydawać, że dla stworzenia pary odpowiedników w języku polskim i rosyjskim wystarczy przyporządkować na zasadzie podobieństwa formalnego odpowiadające sobie nazwy. Takie przekonanie znajduje potwierdzenie w fakcie, że oba języki należą do rodziny języków słowiańskich i w związku z tym mają wiele cech wspólnych. Poszukiwania jednostek ekwiwalentnych według tego klucza szybko okażą się jednak tylko pozornie oczywiste i pozbawione niejasności. Funkcjonują bowiem pojęcia i terminy, które często są wykorzystywane w języku polskim, podczas gdy w rosyjskim już znacznie rzadziej lub w ogóle. Sytuacja odwrotna również jest możliwa. Kryterium podobieństwa nazw nie jest wystarczające dla przyporządkowania odpowiednika w języku rosyjskim do każdej polskiej nazwy głosu. Zagadnienie głosów śpiewaczych na gruncie języka polskiego i rosyjskiego wymaga zatem uporządkowania. Wydaje się, że najbardziej przejrzystym sposobem na ustalenie par odpowiedników będzie sporządzenie dwujęzycznej tabeli, w której zawarte zostaną dostępne informacje o rodzajach głosów, a przede wszystkim zakresy – skale. W muzyce bowiem każdy głos, czy to ludzki, śpiewaczy, czy ten w partyturze, ma określony zakres dźwięków, którym dysponuje (śpiewak) lub może dysponować (osoba pisząca utwór). Nie jest to jednak jedyny wyznacznik typologii głosów śpiewaczych. Sprawdźmy zatem, jak się przedstawia klasyfikacja głosów na postawie literatury. W tabeli znajdą się zbiorcze dane zawarte w następujących pozycjach:

w języku polskim:

- *Encyklopedia muzyki* (1995: 30, 82, 461, 463–464, 554, 835, 897),
- *Mała encyklopedia muzyki* (1981: 32, 86, 515, 619, 620, 929, 997),
- Zielińska H. *Kształcenie głosu, Lublin* (2012: 246–247),
- Sikora D. *Śpiew solowy i zbiorowy – Śpiew w ujęciu systematycznym*[59];
- Chodorowski J. (2010) *Śpiewacy polscy*,

w języku rosyjskim:

[59] Badacz podaje klasyfikację głosów za: „Podaję za: Tarasiewicz B. (2003) *Mówię i śpiewam świadomie*. Kraków, s. 73-75; [hasło] Głos w: *Encyklopedia muzyki* (1995) A. Chodkowski (red.), Warszawa, s. 312" (Sikora, https://integracja.weebly.com/warto-przeczyta263.html).

– Менабени А.Г. *Методика обучения сольному пению* (1987: 43–47),
– Павлищева О., *Методика постановки голоса* (1964: 42–43),
– Федотова Т.А., *Таблица диапазонов певческих голосов*, https://art-music-club,
– Витт Ф., *Практические советы обучающимся пению* (1968: 18–19).

Przed prezentacją danych w tabeli, dla uzyskania przejrzystości informacyjnej, wypada wyjaśnić, że w rosyjskojęzycznych publikacjach skale podaje się z wykorzystaniem nazw solmizacyjnych, w literaturze polskojęzycznej zaś przeważa nazewnictwo literowe. Dla przejrzystości opisu w tabeli po stronie rosyjskiej skale będą podawane według wzorca polskiego, podobnie charakterystyka głosu – również zostanie ona podana w języku polskim.

nazwa głosu w języku polskim	**skala**	**charakterystyka**	**nazwa głosu w języku rosyjskim**	**skala**	**charakterystyka**
sopran koloraturowy	h–fis^3	mały, ruchliwy, lekki głos, specjalizuje się w wykonywaniu pasaży	колоратурное сопрано	c^1–c^3, rzadziej wyższe, do g^3	słaby głos, miękki, ruchliwy, dobrze śpiewa koloraturę i inne ozdobniki
sopran liryczny	h–d^3	jasny, silny, o możliwościach lirycznych	лирическое сопрано	c^1–c^3, rzadziej wyższe, do g^3 i niższe, do a	ciepły, rzewny, o miękkim brzmieniu, z łatwością idzie do góry, najlepiej brzmi w dźwiękach oktawy dwukreślnej
sopran dramatyczny	b–cis^3	duży, silny, bardzo nośny, ciemny głos	драматическое сопрано	a, h– c^3, c^1–c^3, rzadziej wyższe, do g^3 i niższe, do a	ciężki głos o nasyconym, metalicznym brzmieniu, z trudem idzie do góry, górne dźwięki są natężone, wykorzystywane w *forte*, najpełniej i swobodnie brzmi średnica (f^1–d^2)
sopran liryczno-koloraturowy			лирико-колоратурное сопрано		lekki sopran liryczny, biegły, ruchliwy, nuty graniczne: e^3–g^3, średnica nie brzmi dobrze

sopran liryczno-dramatyczny			лирико-драматическое сопрано		
			центральное лирическое сопрано		pełnią brzmienia przypomina sopran dramatyczny, dobrze brzmi w średnicy
sopran spinto (lirico-spinto)		głos liryczno-dramatyczny			
mezzosopran liryczny	a–g^3 (Sikora) a–g^2 (*Mała encyklopedia muzyki*, *Encyklopedia muzyki*)		высокое меццо-сопрано		ruchliwy głos, o lirycznym charakterze, dźwięki w rejestrze piersiowym brzmią bardziej miękko i słabiej niż w niskim mezzosopranie, najlepiej brzmią dźwięki w oktawie razkreślnej
mezzosopran dramatyczny	g–b^3 (Sikora) g–b^2 (*Mała encyklopedia muzyki*, *Encyklopedia muzyki*)		низкое меццо-сопрано		głos o dramatycznym charakterze, mało ruchliwy, gęste, piersiowe brzmienie
alt	e–e^2 (*Mała encyklopedia muzyki*, *Encyklopedia muzyki*) e–g^2 (Sikora)		альт		

kontralt	c–c^2	najniższy żeński głos, ciemny, przypomina brzmienie tenorowe	контральто	f–f^2	to niski mezzosopran o szerokiej skali rejestru piersiowego i pełnych, gęstych dźwiękach w oktawie małej, niewygodne są dźwięki w oktawie dwukreślnej
tenor liryczny	c–c^2	lekki, ruchliwy głos	лирический тенор, тенор да грация	c–c^2	głos miękki, śpiewny, niezbyt silny, z łatwością idzie do góry, najpełniej brzmi w oktawie razkreślnej, niższa część oktawy małej nie brzmi interesująco, piękne *piano*
tenor dramatyczny	B–h^1	ciemny, nośny głos, o dużych możliwościach dramatycznych	драматический тенор (тенор да форца, *tenore di forza*)	c–c^2	głos o silnym, pełnym, charakterystycznym brzmieniu, szeroki, górne dźwięki metaliczne, niskie dość gęste, z trudem wchodzi w *piano*
			альтино, тенор-альтино	od c do dźwięków wyższych niż c^2	tenor liryczny, nie jest silny, ale dzięki szerokiej skali rejestru głowowego może poszerzyć skalę chóru, z łatwością osiąga dźwięki d^2–e^2 i pokonuje dźwięki przejściowe; jego góry przypominają niskie brzmienie kobiece, rzadko spotykany
			лирико-драматический тенор (меццо-характерный)		
tenorino		wysoki, mały, lekki głos, o niewielkim wolumenie,			

		określenie potoczne			
tenor bohaterski		duży, dramatyczny głos			
tenor charakterystyczny			характерный тенор		
tenor spinto, lirico-spinto					
kontratenor[60], tenor altowy		skala i możliwości techniczne zbliżone do altu żeńskiego			
baryton liryczny	A–g^1		лирический баритон	A–f^1, g^1	barytony są rozróżniane na podstawie brzemienia, dźwięki przejściowe: cis^1–es^1, bardziej ruchliwy niż b. dramatyczny
baryton dramatyczny	G–g^1		драматический баритон	A–f^1, g^1	barytony są rozróżniane na podstawie brzemienia, dźwięki przejściowe: cis^1–es^1, gęstością brzmienia mogą niekiedy przypominać basy, dość ruchliwy
			лирико-драматический баритон		
baryton bohaterski					
bas-baryton					
basso cantante	F(C)–e^1	śpiewny, liryczny, o ciepłym, miękkim brzmieniu	бас-кантанте, певучий бас		wyższy, miękkie brzmienie, niewiele różni się od niskiego barytonu
basso buffo	(C)D–c^1(e^1)	komiczny, ruchliwy, w operach wykonuje role komiczne			

[60] Ma też drugie znaczenie – głos przeciwstawny tenorowy, pojęcie używane w muzyce średniowiecznej – kontratenor, contratenor (*Encyklopedia muzyki* 1995: 463).

			централь-ный бас		
basso profondo	(C)D–c^1(e^1)	duży, ciemny, silny, bardzo niski głos	бас профундо, бас-профундо = октавист = глубокий бас = низкий бас	G–h, b	bas, który osiąga dźwięki oktawy kontra, ma krótką skalę górnych dźwięków, z trud-nością idzie do góry, a górne dźwięki oktawy małej nie brzmią najlepiej; głos chę-tnie wykorzystywa-ny, dobrze spraw-dzający się w chórze, może osiągnąć nawet F (F kontroktawy)

Tabela 3: Charakterystyka głosów śpiewaczych w języku polskim i rosyjskim

Tytułem uzupełnienia: istnieje także sopran męski, który bywa utożsamiany, niepoprawnie, z kontratenorem sopranowym. Sopran męski to rzadko spotykany głos, który możliwościami i naturalnie wypracowaną skalą a–f^3 odpowiada sopranowi żeńskiemu (*Encyklopedia muzyki* 1995: 835). Z uwagi na niską frekwencję występowania tego głosu nie będziemy go ujmować w słowniku.

W ten oto sposób przedstawia się klasyfikacja głosów śpiewaczych na podstawie literatury przedmiotu. Należy uściślić, że wybierano z wymienionych źródeł to, co dotyczy głosów solowych, nie zaś chóralnych – zdarzało się bowiem, że pod opisem głosu autorzy podanych publikacji prezentowali także skale, właściwości i umiejscowienie głosów w chórze. Są to jednak informacje, które z perspektywy tej pracy nie są kluczowe – chóry występują w teatrze i operze, ale samo wykonawstwo chóralne nie jest przedmiotem niniejszej rozprawy.

Już pobieżna analiza tabeli pokazuje, że istnieją pewne rozbieżności w klasyfikacji w samym w języku polskim, wyjściowym – zarówno w odniesieniu do skal, jak i charakterystyki głosów. Może to wynikać m.in. z tego, że nie istnieje uniwersalny i precyzyjny podział głosów śpiewaczych. Klasyfikacje są różne w zależności od parametrów, które bierze się pod uwagę, tworząc taką typologię. Bogumiła Tarasiewicz jako podstawowe wyróżniki głosu wymienia skalę, barwę oraz dźwięki przejściowe i ich usytuowanie (Tarasiewicz 2003: 72). Oprócz wymienionych parametrów innymi mogą być: biegłość, wolumen, specyfika *vibrato*, wytrzymałość (konsultacje I.S.).

W zaprezentowanej tabeli widać także sporo zbieżności: część nazw głosów możemy dobrać w pary od razu, mimo że niekiedy, jak wynika z powyższych opisów, różnią się one

nieznacznie skalami. Pewien problem mogą stanowić te nazwy, które nie mają w literaturze (tej podanej wyżej) swojego rosyjskiego odpowiednika bądź opisu, charakterystyki, określonej skali. Wydaje się, że słuszną i pewną drogą do znalezienia par dla tych głosów jest poszukanie postaci ze świata opery, które dysponują określonym głosem. Zazwyczaj, kiedy mowa o konkretnym śpiewaku operowym, jedną z pierwszych podawanych o nim informacji jest typ głosu, którym dysponuje. Pomocne będą w tym wyszukiwarki internetowe google.pl i yandex.ru. Inną drogą do odszukania nazwy głosu może być odniesienie do roli przeznaczonej do konkretnego typu lub poszukiwania poprzez język trzeci. Zestawmy najpierw jednak w formie krótszej tabeli same nazwy głosów, by mieć przejrzysty obraz danych, które już mamy i które wymagają jeszcze uzupełnienia.

nazwa głosu w języku polskim	**nazwa głosu w języku rosyjskim**
sopran koloraturowy	колоратурное сопрано
sopran liryczny	лирическое сопрано
sopran dramatyczny	драматическое сопрано
sopran liryczno-koloraturowy	лирико-колоратурное сопрано
sopran liryczno-dramatyczny	лирико-драматическое сопрано
sopran spinto (lirico-spinto)	
	центральное лирическое сопрано
mezzosopran liryczny	высокое меццо-сопрано
mezzosopran dramatyczny	низкое меццо-сопрано
alt	альт
kontralt	контральт
tenor liryczny	лирический тенор, тенор да грация
tenor dramatyczny, *tenore di forza*	драматический тенор (тенор да форца, *tenore di forza*)
tenorino	
	альтино, тенор-альтино
tenor bohaterski	
tenor charakterystyczny	характерный тенор
tenor spinto, lirico spinto	
tenor altowy, kontratenor	
baryton liryczny	лирический баритон
baryton dramatyczny	драматический баритон
	лирико-драматический баритон
baryton bohaterski	
bas-baryton	
basso-cantante	бас-кантанте, певучий бас
basso buffo	
	центральный бас
basso profondo	бас профундо, бас-профундо = октавист = глубокий бас = низкий бас

Tabela 4: Nazwy głosów śpiewaczych w języku polskim i rosyjskim – zestawienie wstępne

Zanim przejdziemy do poszukiwania i ustalania par dla jednostek bez ekwiwalentu rosyjskiego, należy wspomnieć o klasyfikacji głosów śpiewaczych, z której w pewnym stopniu skorzystamy. Mowa o systematyce Rudolfa Kloiberga, który w 1951 r. w książce *Handbuch der Oper* podzielił głosy śpiewacze i je sklasyfikował (ten podział w języku niemieckim nazywa się *Stimmfach*) w zupełnie nowy sposób, ujmując głosy w dwie grupy. W pierwszej znalazły się głosy przeznaczone do realizacji partii poważnych, w drugiej zaś – komediowych i charakterystycznych (Tarasiewicz 2003: 76).

Przytoczymy nazwy tych głosów w języku polskim za Tarasiewicz (badaczka dodatkowo krótko omawia każdy z nich, podając skalę i opis, my ograniczymy się do prezentacji nazw):

- Grupa pierwsza: sopran liryczny (wysoki), sopran młodzieńczo-dramatyczny, dramatyczny sopran koloraturowy, sopran dramatyczny, sopran ultradramatyczny, mezzosopran dramatyczny, alt dramatyczny, alt niski (kontralt), tenor liryczny (wysoki), młodzieńczy tenor bohaterski, tenor bohaterski, baryton liryczny (wysoki), baryton kawalerski, baryton bohaterski, bas poważny (niski).
- Grupa druga: liryczny sopran koloraturowy, sopran komediowy (subretka), sopran charakterystyczny, alt komediowy (mezzosopran liryczny), tenor komediowy (tenor buffo), tenor charakterystyczny, baryton komediowy, baryton charakterystyczny, bas komediowy (bas buffo), bas charakterystyczny (bas-baryton), ciężki bas komediowy (ciężki bas buffo) (Tarasiewicz 2003: 76–79).

Jest to zatem bardzo szczegółowy podział, który, jak wspomnieliśmy wcześniej, stanowił zupełne *novum* w tej dziedzinie. Tak precyzyjna klasyfikacja miała służyć m.in. temu, by śpiewak o określonym typie głosu był przyporządkowany do ról przeznaczonych na ten głos, co ułatwiało obsadzanie postaci i wprowadzało pewien ład. Z drugiej jednak strony głosy śpiewaków się zmieniają, w miarę rozwoju wokalnego i osobowościowego artysty jego głos może predysponować do innych partii. Wspomina o tym na swoim blogu *ProjekTranswersalny…*[61] Marcin Bogusławski, miłośnik opery: „Stimmfach nie jest jednak podziałem niewinnym. Potraktowany jako klasyfikacja może nawet stać się czymś szkodliwym. Przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, sugeruje on, że głos można

[61] Prawdopodobnie nie istnieją lub nie udało się nam do nich dotrzeć, współczesne komentarze do tej klasyfikacji i jej wielostronna charakterystyka zawarta w literaturze, dlatego będziemy posiłkować się publikacjami internetowymi, w których również znajdziemy ciekawe i cenne spostrzeżenia. Zważywszy na popularność źródeł internetowych, wydaje się zasadnie wspomnienie o nich.

zidentyfikować raz na zawsze. Po drugie, sugeruje on również, że podział na głosy jest podziałem wyczerpującym i rozłącznym. Przynajmniej, jeśli mamy mówić o Stimmfachu jako porządnej klasyfikacji" (http://marcinboguslawski.blogspot.com). Dodaje też, że jest to tylko klasyfikacja, która porządkuje ten temat, ale jak każda, jest umowna. M. Bogusławski skłania się raczej ku temu, by traktować ją jako typologizację, która nie ma charakteru wyczerpującego ani zawsze przystawalnego do sytuacji – tu wymienia np. głosy Marii Callas, Cecilli Bartolli czy Simone Kermes, które trzeba byłoby opisać i nazwać oddzielnie (http://marcinboguslawski.blogspot.com).

Jeśli chodzi o zawartość słownika, to powzięto decyzję, by nie włączać do niego wszystkich nazw głosów zawartych w klasyfikacji Kloibera. W wielu przypadkach pokrywają się one z tymi, do których już dotarliśmy, niektóre z pozostałych (jak np. sopran ultradramatyczny) zostały na język polski przetłumaczone dość sztucznie i jeśli funkcjonują one w obiegu, to raczej rzadko. Trzeba też nadmienić, że *Stimmfach* został też opisany w Wikipedii. Choć do tego źródła należy mieć raczej ograniczone zaufanie i korzystać z niego raczej jako naprowadzenie na właściwy kierunek, wstęp do poszukiwań, to wydaje się, że ten temat został opracowany rzetelnie, o czym może świadczyć choćby wiarygodna bibliografia (https://pl.wikipedia.org/wiki/Stimmfach). Ponadto niewiele jest w języku polskim opracowań, w których klasyfikacja *Stimmfach* byłaby szczegółowo opisana, więc również z tego powodu należy wspomnieć o artykule w Wikipedii. Znajdziemy tam nazwy głosów, skale, opis, role przeznaczone na ten głos oraz nazwiska śpiewaków, którzy nim dysponują. Nie do każdego głosu w języku niemieckim (oryginalnym) podano polski odpowiednik, co tylko dowodzi tego, że nie wszystkie nazwy funkcjonują w rodzimym języku, lub też autor hasła nie miał dostatecznej wiedzy przedmiotowej. Rosyjska wersja tej strony w Wikipedii na dzień dzisiejszy (26.01.2022) nie istnieje, ale klasyfikacja *Stimmfach* została opisana, a właściwie przetłumaczona przez Marinę Łukaszok (Марина Лукашок) na jej stronie https://marinusssss.livejournal.com.

Jak zatem widzimy, typologia głosów śpiewaczych nie jest sprawą w pełni klarowną i nawet tak szczegółowa klasyfikacja, jak *Stimmfach* Kloibera nie wyczerpuje tematu. Wiedza o niej przyda się nam jednak do poszukiwania odpowiedników dla tych nazw głosów, dla których nie udało się ich dobrać na podstawie literatury. Odniesienie do innych języków i systemu głosów, który jest ponadnarodowy, będzie miało bardzo duże znaczenie.

Poniżej wypunktowane zostaną te głosy, dla których do tej pory nie odnotowano odpowiednika, wraz z opisem sposobu jego ustalania:

– **sopran spinto**, **lirico-spinto** – słynną przedstawicielką tego typu głosu jest Renata Tebaldi, w Polsce współcześnie np. Renata Drozd. W języku rosyjskim transkrybowana wersja tego określenia – *сопрано спинто* przynosi niewiele wyników, ponieważ określenie *spinto* odnosi się częściej do tenoru. Analizując strony internetowe i materiały z opisami sopranów, dochodzimy do wniosku, że rosyjskim odpowiednikiem *sopranu spinto* będzie *молодое драматическое сопрано*. Pomocne w potwierdzeniu tej informacji będą odniesienia do innych języków, np.: *Jugendlich Dramatischer Sopran* (niem.), *light dramatic soprano* (ang.), a także ról przeznaczonych dla tego głosu, np.: Aida w operze *Aida* (Giuseppe Verdi), Madama Butterfly w operze *Madama Butterfly* (Giacomo Puccini) czy Manon Lescaut w operze *Manon Lescaut* (Giacomo Puccini) (https://marinusssss.livejournal.com; https://pikabu.ru). Ponieważ można niekiedy spotkać wersję transkrybowaną, do słownika trafią następujące odpowiedniki: *молодое драматическое сопрано*, *сопрано спинто*, *сопрано лирико-спинто*.
– **tenor bohaterski** – w ustaleniu tego odpowiednika pomogą odniesienia do innych języków, o czym pisze Tarasiewicz: „tenor bohaterski – głos o ciemniejszym zabarwieniu, dużej nośności, głos o dużych możliwościach dramatycznych. Ukształtowany w drugiej połowie XIX stulecia, zwłaszcza na gruncie partii wagnerowskich (*Heldentenor*) i verdiowskich (*tenore di forza*)" (Tarasiewicz 2003: 75). Głos ten jest zatem odnoszony do ról wagnerowskich i verdiowskich – podobne rozróżnienie obserwujemy także w języku rosyjskim. *Tenor bohaterski* zatem w języku rosyjskim zyska postać *хельдентенор* oraz *вагнеровский тенор*.
– **tenor spinto**, **lirico spinto** – określenie *spinto* wystąpiło już przy sopranie. Także i w tym przypadku musimy się posiłkować językiem niemieckim, w którym nazwa głosu brzmi następująco: *jugendlicher Heldentenor*. Rosyjskim odpowiednikiem będzie: *молодой драматический тенор* (https://marinusssss.livejournal.com), *тенор спинто* – wersja transkrybowana również niekiedy pojawia się w literaturze lub na tematycznych stronach internetowych.
– **kontratenor**, **tenor altowy** – odpowiednik rosyjski udało się znaleźć poprzez śpiewaków dysponujących tymi głosami, takich jak Philippe Jaroussky czy Polak – Jakub Józef Orliński. W języku rosyjskim nazywa się ich następująco: *контратенор* lub *контртенор* – wariantywność wynika z tego, że nazwa głosu jeszcze się nie ukonstytuowała, dlatego też w słowniku znajdą się oba odpowiedniki. Należy w tym miejscu dodać, że mimo zbieżności nazw: *tenor altowy* i *тенор альтино* (*альтино*), z którego zrezygnowaliśmy na potrzeby tej pracy, nie można ich utożsamiać i postawić

między nimi znaku równości. Pozycja głosów kontratenorowych w klasyfikacjach nie jest jeszcze stabilna, ale rosyjska nazwa określa wysoki głos tenorowy, nie zaś kontratenorowy, który barwą przypomina brzmienie kobiece. Gdybyśmy chcieli szukać odpowiednika w języku polskim dla głosu *тенор альтино*, należałoby wykorzystać takie sposoby (zapewne w ramach strategii egzotyzacji), które odróżniałyby polskojęzyczny wariant od funkcjonującej w obiegu, ale jednak różnej w swej istocie nazwy *tenor altowy*.

- **baryton bohaterski**, **baryton dramatyczny** – niemiecki system *Stimmfach* sugeruje, że w języku rosyjskim odpowiednikiem tego głosu będzie *драматический баритон*.
- **bas-baryton** – reprezentanci tego głosu, to tacy śpiewacy, jak np.: Georg London, Bryn Terfel Jones, określani po rosyjsku jako: *бас-баритон*.
- ***basso buffo*** – jest to określenie włoskie, podobną proweniencję ma też odpowiednik w języku rosyjskim – *бас-буффо* (*комический бас*). Innym polskim określeniem głosu jest *bas komiczny*. Potwierdzeniem poprawności doboru odpowiednika jest odniesienie do roli przeznaczonej dla tego typu głosu, np. Doktor Bartolo w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego.
- Zważywszy na kierunek powstawania słownika – polsko-rosyjski oraz fakt, że w polskiej literaturze przedmiotu nie znaleziono określeń, które odpowiadałoby tym typom głosów, głosy te występują bardzo rzadko lub są właściwe rosyjskiej kulturze, powzięto decyzję o rezygnacji z umieszczenia w słowniku następujących pojęć:
    - *центральное лирическое сопрано*,
    - *альтино, тенор-альтино*,
    - *драматический тенор, тенор да форца, tenore di forza*,
    - *лирико-драматический баритон*,
    - *центральный бас*.

Podobne przesłanki kierowały nami podczas rezygnacji z polskiego określenia *tenorino*.

Ostatecznie zatem nazwy głosów śpiewaczych, które znalazły się w słowniku, oraz ich rosyjskie odpowiedniki prezentują się następująco:

nazwa głosu w języku polskim	nazwa głosu w języku rosyjskim
sopran koloraturowy	колоратурное сопрано
sopran liryczny	лирическое сопрано
sopran dramatyczny	драматическое сопрано
sopran liryczno-koloraturowy	лирико-колоратурное сопрано
sopran liryczno-dramatyczny	лирико-драматическое сопрано
sopran spinto/lirico-spinto	молодое драматическое сопрано, сопрано спинто, сопрано лирико-спинто

mezzosopran liryczny	высокое меццо-сопрано
mezzosopran dramatyczny	низкое меццо-сопрано
alt	альт
kontralt	контральт
tenor liryczny	лирический тенор, тенор да грация
tenor dramatyczny, *tenore di forza*	драматический тенор, тенор да форца, *tenore di forza*
tenor bohaterski	хельдентенор, вагнеровский тенор
tenor charakterystyczny	характерный тенор
tenor spinto/lirico-spinto	молодой драматический тенор тенор спинто
kontratenor, tenor altowy,	контратенор, контртенор
baryton liryczny	лирический баритон
baryton bohaterski/dramatyczny	драматический баритон
bas-baryton	бас-баритон
basso-cantante	бас-кантанте, певучий бас, высокий бас
basso buffo, bas komiczny	комический бас, бас буффо
basso profondo, bas głęboki	бас-профундо, бас профундо, низкий бас, глубокий бас; октавист (особенно в русской культуре)

Tabela 5: Nazwy głosów śpiewaczych w języku polskim i rosyjskim – wersja ostateczna

Wybrano głosy, które najczęściej pojawiają się literaturze. Wyboru dokonano ze świadomością, że częstotliwość występowania nazw może być subiektywnym wrażeniem. Wydaje się jednak, że zaprezentowany wybór stanowi listę najważniejszych typów głosów śpiewaczych. Należy dodać, że w literaturze polskojęzycznej rzadko pojawiają się inne niż wymienione określenia. Odwrotny kierunek pracy, tj. rosyjsko-polski, zapewne implikowałby w pewnym stopniu odmienny wybór głosów, ponieważ w literaturze rosyjskojęzycznej spotkamy nieco inne nazwy, niektóre z nich zostały wymienione w powyższej analizie.

IV.4.2. ŻARGONIZMY

W poprzednim rozdziale przyjrzeliśmy się kwestii żargonizmów na materiale języka polskiego. Uzasadniliśmy też, dlaczego na określenie nieoficjalnego języka teatru posługujemy się właśnie tym terminem. Wskazaliśmy główne źródła doboru jednostek żargonowych. W niniejszej części pracy skupimy się na tematyce żargonu w rosyjskich źródłach oraz sposobach doboru par do jednostek wyjściowych.

O współczesnym żargonie rosyjskim traktuje artykuł Nataliji Anatoljewny Nikoliny (*Лексика и фразеология актерского жаргона*), w którym przytacza ona przykłady żargonizmów wraz z ich semantyzacją. Prezentuje również różne grupy tych jednostek, a także wskazuje motywacje słowotwórcze (Николина 2007: 471–478).

Badaczka zauważa, że żargon aktorów można określić mianem zawodowego. Tworzą go: terminy zawodowe (które nie upowszechniły się poza środowiskiem aktorskim lub są związane z konkretną szkołą czy systemem reżyserskim), związki frazeologiczne i wyrazy wartościujące, a także wyrazy, które nazywają realia teatru, typowe zjawiska, chwyty sceniczne (Николина 2007: 471).

Współczesny żargon teatralny jest zróżnicowany i można mówić o różnych podgrupach w zależności m.in. od działalności teatru, profilu, cech charakterystycznych dla danej szkoły czy konkretnego teatru itd. (Николина 2007: 472). Istnieją jednak pewne cechy wspólne dla różnych podtypów w ramach aktorskiego żargonu, a są nimi grupy semantyczno-leksykalne, wśród których badaczka wymienia: «обозначения работников театра, участников создания спектакля», «наименования предметов реквизита», «обозначения различных элементов спектакля и этапов его постановки», «названия актерских амплуа», «обозначения типов ролей», «обозначения особенностей поведения на сцене, актерской техники», «оценочные характеристики актерской игры», «номинации зрителей и поклонников» (Николина 2007: 472).

Nikolina zauważa, że frazeologia w żargonie aktorskim jest bardzo bogata i oparta na ciekawych mechanizmach. Dodaje też, że nierzadko leksyka i frazeologia są uzupełniane jednostkami z innych żargonów, zwłaszcza tych z pokrewnych dziedzin, np. baletu, muzyki i in. Zauważa również, że podczas rozwoju żargonu aktorskiego część jednostek znacząco się upowszechniła (jako przykłady podaje tu słowa *волнительно*, *капустник*), jednak współczesny rosyjski żargon aktorski stanowi grupę raczej zamkniętą, a jednostki ją tworzące rzadko przenikają do języka potocznego (Николина 2007: 475–476).

Do naszego zbioru rosyjską leksykę żargonową w pierwszym etapie gromadzono w podobny sposób jak polską, tj. odwołano się do źródeł internetowych:

- https://vk.com/wall19162621_67216,
- https://proshkolu.ru/user/svetabudas/blog/387655/,
- https://pavelrudnev.livejournal.com/341588.html.

Okazało się jednak – co było dość oczywiste – że zbiory w obu językach są niemal nieprzystawalne. W języku polskim i rosyjskim sporadycznie istnieją paralelne żargonowe określenia dla nazwania konkretnych zjawisk, osób, przedmiotów itd. Każdy z tych języków wykształcił swój własny nieoficjalny język teatralny. W Rosji ogromny wpływ na środowisko teatralne wywarł system Stanisławskiego – w odniesieniu do tej metody w rosyjskim żargonie funkcjonuje wiele jednostek, których, co naturalne, nie ma w języku polskim.

Celem badań było zaś odnalezienie par do korpusu polskojęzycznego. Pomocna w tym okazała się książka Anny Kuźminy (Анна Кузьмина) *Театральный сленг. Словарь театрального сленга* – w której zawarto ponad 1000 słów i wyrażeń slangowych (żargonowych).

Kolejnym istotnym źródłem był artykuł Olgi Władimirowny Capaliny. Zebrała ona w nim jednostki odnoszące się do teatru dramatycznego. Żargonizmy uporządkowane w postaci dziesięciu tematycznych grup reprezentują współczesny żargon teatralny. Materiał językowy, jak zapewnia autorka «(...) полученный методом сплошной выборки из изданий, посвящённых театру, статей о театре в СМИ, интервью актёров, а также из устной речи работников сферы театрального искусства (...)» (Цапалина 2017: 33), był pomocny w ustaleniu kilku odpowiedników. Dzięki tej pracy udało się ustalić np. takie pary: *brać widownię za pysk – вытягивать спектакль, ustawić scenę – развести сцену, patelnia – заливка сцены*. Należy jeszcze nadmienić, że w artykule tym pojawiły się jednostki, które umieścimy dodatkowo po prawej stronie słownika dla neutralnych haseł w języku polskim, np.
прогон для пап и мам – генеральная репетиция: *próba generalna – генеральная репетиция, прогон для пап и мам (жарг.)*,
спект – спектакль: *spektakl – спектакль, представление, спект (жарг.)*,
звукач, звуковик – звукорежиссёр: *reżyser dźwięku – звукорежиссёр, звукач (жарг.), звуковик (жарг.)*.

Szczególnie pomocne w poszukiwaniu odpowiedników okazały się konsultacje z p. Elmirą Kurilenko, wykładowcą Nowosybirskiego Państwowego Instytutu Teatralnego (Новосибирский государственный театральный институт). Określiła ona, które słowa i wyrażenia rosyjskie pozostają w użyciu. P. Kurilenko w ramach konsultacji wskazała też, że niektóre propozycje podawane w książce A. Kuźminy nie są używane, np. polskiemu określeniu *blackout* (ciemno na scenie, całkowite wyłączenie świateł) – zgodnie z informacjami podanymi w książce odpowiadało słowa *вырубка*. Zdaniem konsultantki bardziej trafnym ekwiwalentem jest *затемнение*, a wariant nieoficjalny to skrót *ЗТМ,* czytany jako *зэтэмэ*. Podobnie na oznaczenie krytyka, czyli w polskim żargonie teatralnym *hieny*, *sępa*, *szakala* nie używa się w języku rosyjskim określeń: *ангел с огненным мечом* ani *Господин Посетитель*. Lepiej powiedzieć: *акулы пера*.

Potwierdziła też, że są w użyciu takie określenia, jak np.: *артист погорелого театра* – na określenie *drewna*, czyli aktora zupełnie pozbawionego talentu; *колоть друг друга – gotować kolegę*, czyli rozśmieszać kogoś na scenie; *играть третьего гриба в седьмом ряду – grać ogony*, czyli role drugoplanowe.

Z powyższych rozważań wysuwa się zasadniczy wniosek – o ile leksykę należącą do rejestru standardowego możemy czerpać z literatury, współczesnych tekstów itp., bazując na tekstach paralelnych, o tyle w odniesieniu do słownictwa nieoficjalnego, w naszym przypadku żargonowego, takie postępowanie byłoby obarczone dużym ryzykiem. Po pierwsze, nawet jeżeli jakiś zbiór jednostek został skodyfikowany w dostępnej powszechnie formie, to nie mamy pewności, czy wciąż pozostaje on aktualny. Proces wydawniczy jest czasochłonny, a słownictwo ulega ciągłym zmianom. Po drugie, jeśli bazujemy na współczesnych źródłach internetowych, to nie mamy gwarancji wiarygodności zamieszczonych tam informacji. Najlepszym rozwiązaniem w przypadku badań nad leksyką podstandardową wydaje się korzystanie z pomocy konsultantów – specjalistów w danej dziedzinie, co okazało się niezwykle istotne zarówno w języku wyjściowym – polskim, jak i docelowym – rosyjskim. Mimo że takie badania wymagają dużego zaangażowania oraz dotarcia do odpowiednich osób, to przynoszą najlepsze wyniki. Dzięki nim przygotowywany słownik został wzbogacony o słownictwo żargonowe – z punktu widzenia potencjalnego użytkownika wydaje się to szczególnie istotne, ponieważ samodzielnie trudno jest dotrzeć do właściwych odpowiedników.

Tytułem podsumowania tej części przytoczymy dane ilościowe. Ponieważ w dużej mierze jednostki żargonowe w języku polskim i rosyjskim są nieprzystające, w wielu przypadkach konieczne stało się zastosowanie ekwiwalentu opisowego. Na 56 jednostek w języku polskim dobrano 25 jednostek żargonowych w języku rosyjskim. Do pozostałych 31 haseł ustalono odpowiedniki neutralne, potoczne lub zastosowano ekwiwalent opisowy (w 23 przypadkach).

IV.4.3. FEMINATYWA

Jeśli chodzi o zagadnienie żeńskich nazw zawodów, to w rozdziale III uporządkowano je już w języku wyjściowym i opracowano gotowy zestaw haseł feminatywnych do słownika. W niniejszej części pracy przejdziemy do poszukiwania odpowiedników w języku docelowym – rosyjskim. Do tego celu wykorzystano następujące źródła:

- *Большой толковый словарь русского языка* (БТС) (2000) С.А. Кузнецов (red.) – należy dodać, że mimo iż nie jest to nowy słownik, to wciąż stanowi on cenne źródło wiedzy o języku rosyjskim i niekiedy służył jako punkt wyjścia do poszukiwań jednostek w nowszych źródłach.
- Ушаков Д.Н. (2014) *Толковый словарь современного русского языка* (ТССРЯ) – stosunkowo nowy słownik objaśniający języka rosyjskiego, zawierający ok. 100 tys. najczęściej używanych słów współczesnego języka rosyjskiego.

– Колесников Н.П. (2002) *Толковый словарь названий женщин* (ТСНЖ) – obszerna praca zawierająca ponad 7000 jednostek nazywających kobiety. Hasła są opatrzone definicjami oraz kwalifikatorami stylistycznymi.

Wykorzystano również źródła internetowe:

– stronę gramota.ru: http://gramota.ru/slovari/, na której zebrane są liczne słowniki, dzięki czemu można w jednym miejscu sprawdzić status danego słowa,
– Narodowy Korpus Języka Rosyjskiego, https://ruscorpora.ru – na który niejednokrotnie już powoływaliśmy się w niniejszej pracy,
– inne strony internetowe, na których sprawdzano występowanie interesujących nas słów.

Ponieważ niniejsza praca nie jest pracą *stricte* komparatystyczną, nie przeprowadzimy w tym miejscu równie szczegółowej analizy feminatywów w języku rosyjskim, jak w języku polskim. Przedstawimy jednak kilka spostrzeżeń oraz oczywiście docelowy wynik poszukiwań – nazwy żeńskie w języku rosyjskim.

Pierwszą uwagą, którą należy odnotować w stosunku do słowników tradycyjnych (БТС i ТССРЯ), jest niewielka liczba notowanych feminatywów, przynajmniej w interesujących nas obszarach. Zdecydowanie więcej notuje ich БТС, jednak rzadko są to oddzielne hasła, najczęściej forma słowotwórcza od wyrazu podstawowego w rodzaju męskim. W ТССРЯ nie odnajdziemy jednak nawet połowy haseł w rodzaju męskim, zaś feminatywa stanowią tu zaledwie pojedyncze reprezentacje, dlatego też nie można uznać tej pozycji za przydatną w prowadzonej analizie.

Badania nad obecnością feminatywów (nieograniczonych do konkretnej dziedziny) w słownikach przeprowadziły też Marina Aleksandrowna Łappo i Natalja Igoriewna Malinowska[62], które zauważają, że wyniki analizy współczesnych prac leksykograficznych są zbieżne. Ogólna konstatacja przedstawia się następująco: «В целом сохраняется тенденция либо игнорирования, либо фиксации лексемы со значением лица женского пола не как самостоятельной словарной единицы, а как деривата существительного мужского рода

[62] Sprawdzenie obecności nazw żeńskich w słownikach objaśniających było tylko jednym z parametrów uwzględnionych w badaniach Łappo i Malinowskiej. Wzięły one pod uwagę szereg innych źródeł i użyć feminatywów, w tym tworzonych okazjonalnie, co znalazło później odzwierciedlenie w ich bazie danych. Badaczki postulowały umieszczanie w bazie informacji o sferze występowania konkretnej nazwy żeńskiej, słowotwórstwie, kontekstach użycia i in. (Лаппо, Малиновская 2020: 54, 66). Nasze badania były bardziej zawężone, głównie z uwagi na to, że nie feminatywa *sensu stricto* stanowiły cel badań. Zawężenie to dotyczy również sposobu ujęcia jednostki docelowej w słowniku, która nie jest opatrzona tak szczegółowymi informacjami, jak uczyniły to badaczki. Parametry i postulaty Łappo i Malinowskiej mogą być jednak wskazówką do rozszerzenia badań w przyszłości.

(...)» (Лаппо, Малиновская 2020: 56). Jest to wniosek bliski temu, który poczyniliśmy na podstawie naszych wcześniejszych badań (w rozdziale III).

Jak bowiem wspomniano, feminatywa w БТС są najczęściej pochodnymi od wyrazów w rodzaju męskim. Niektóre mają sufiks *-ш(а)* – i najczęściej są one opatrzone kwalifikatorem *разг.*, np. *антрепренёрша, директёрша, музыкантша*. Jest to jednak słownik, który obecnie (dane na rok 2020) liczy już 20 lat, można zatem przypuszczać, że w tym okresie w języku zaszły pewne zmiany. Z tego też powodu celem sprawdzenia, czy status jednostki się nie zmienił, bądź czy powstały nowe formy, nienotowane przez БТС, wykorzystano wymienione wcześniej zasoby internetowe oraz ТСНЖ.

Jeśli chodzi o ТСНЖ, to notuje on liczne feminatywa z interesujących nas obszarów, jednak nie odnajdziemy w nim odpowiedzi na wszystkie pytania.

Zanim przedstawimy kilka spostrzeżeń z przeprowadzonej analizy, tytułem wprowadzenia należałoby nakreślić problematykę feminatywów w języku rosyjskim.

Użytkownicy języka rosyjskiego feminatywom, bardziej niż słowom z innych grup leksykalnych, nadają skrajnie różne zabarwienie emocjonalne i związaną z tym ocenę, zajmują także przeciwstawne stanowiska dotycząca używania nazw żeńskich. Feminatywa w wypowiedziach Rosjan mogą mieć charakter neutralny, wyraźnie przychylny, deprecjonujący, mogą też (z pełną świadomością osoby mówiącej) nie występować wcale (zamiast nich występują wówczas nazwy w rodzaju męskim) (Лаппо, Малиновская 2020: 65–66).

Istnieje bowiem różne podejście do nazw żeńskich w zależności od stylu, w którym utrzymana jest wypowiedź. W stylu oficjalnym (деловая речь) wyróżnia się kilka grup, w których nie jest możliwe utworzenie odpowiednika żeńskiego, nawet jeśli dane stanowisko zajmuje kobieta. Są nimi: nazwy administracyjne i służbowe (urzędowe), nazwy stopni naukowych, wojskowych, wyrazy zakończone na: «*-ор, -тор, -ер, -вед, -лог, -граф, -фил*» (http://new.gramota.ru/). Jeśli jakaś nazwa z wymienionych grup odnosi się w tekście do kobiety, to płeć ujawnia się w kontekście zdaniowym np. poprzez określoną formę orzeczenia, przydawki itp. Jest to o tyle istotne, że naruszenie tych zasad wprowadza niekiedy cechy potoczności w zdaniu. Warto jeszcze nadmienić o neutralnych stylach wypowiedzi. Równorzędne określenia męskie i żeńskie istnieją w języku, kiedy dany zawód czy funkcja (również w obszarze sztuki, sportu itd.) dotyczą w równym stopniu mężczyzn i kobiet. Jednak nawet jeśli w języku jest utrwalony żeński odpowiednik, to w stylu oficjalnym, kancelaryjnym i tak zostanie użyty rodzaj męski, np. „«А. В. Петрова работает лаборантом на кафедре физики» (в обиходной речи – лаборантка Петрова); «Л. И. Николаева является преподавателем английского языка» (в обиходной речи – преподавательница

Николаева). Ср. бытовое: заведующая отделом Никитина и официальное: управляющий трестом Никитина" (http://new.gramota.ru: na podstawie: Ефремова, Костомаров 1997, Розенталь 2003).

Problematykę feminatywów w języku rosyjskim poruszali też przywoływani już wcześniej badacze, Satoła-Staśkowiak i Sosnowski, którzy zauważyli, że „Ruszczyzna zna też dwie formy tworzenia rzeczowników określających żony mężczyzn wykonujących poszczególne zawody. Dla wysokich stanowisk przyjęło się używać sufiksu *-ш(а)* [np. *капитанша* (*kapitansza*), *адмиральша* (*admiralsza*), *губернаторша* (*gubiernatorsza*)], a dla zawodów o niższej randze: *-х(а)* [np. *дворничиха* (*dworniczicha*), *слесариха* (*slesaricha*), *мельничиха* (*mielnichicha*)]" (Satoła-Staśkowiak, Sosnowski 2019: 137). Formy żeńskie w znacznym stopniu zaczęły się pojawiać pod koniec XX w. oraz na początku XXI, a zdaniem badaczy najczęściej derywowano formy przy użyciu sufiksu *-к(а)* (Satoła-Staśkowiak, Sosnowski 2019: 137). Czynią oni jeszcze jedno istotne spostrzeżenie – w ruszczyźnie szybciej zyskują akceptację feminatywa powstałe w ciągu ostatnich 30 lat, kiedy to nazwy żeńskie zaczęły być tworzone i używane na szerszą skalę, niż te, które od dawna funkcjonują w języku. Łatwiej zatem zostanie zaakceptowana forma *блогерка* niż *авторка* (Satoła-Staśkowiak, Sosnowski 2019: 139–140). Łaziński z kolei stwierdza, że „Polszczyzna obok rosyjskiego blokuje derywację żeńską rzeczowników osobowych w największym stopniu spośród europejskich języków rodzajowych, ale żaden język nie dopuszcza jej bez ograniczeń" (Łaziński 2006: 145).

Łappo i Malinowska już we wstępie swojej pracy dotyczącej bazy danych związanej z feminatywami uzasadniają tworzenie tej bazy w formie elektronicznej niestabilnością («подвижность») nazw żeńskich w różnych typach dyskursu. Badaczki zauważają dalej także, że na procesy rozwoju języka ogromny wpływ wywierają procesy ekstralingwistyczne. Przejawia się to m.in. w dyskusjach na temat nazw feminatywnych i ukształtowanych w społeczeństwie dwóch przeciwstawnych postaw. Zwolennicy stosowania takich nazw optują zarówno za ich używaniem, jak i tworzeniem, bez względu na skojarzenia, które mogą budzić, i nienaturalne brzmienie. Z kolei osoby o bardziej konserwatywnym podejściu do języka, powołując się na autorytet Mariny Cwietajwej i Anny Achmatowej (nie aprobowały one stosowania określenia *poetessa – поэтесса* w stosunku do nich), odradzają używanie feminatywów w języku. Pogląd ten dotyczy również nazw tradycyjnych. Osoby te uzasadniają to szczególnymi właściwościami nazw w rodzaju męskich, przy pomocy których osoba jest nazywana wg rodzaju działalności, którą wykonuje, a nie płci (Лаппо, Малиновская 2020: 52–53).

Dembska w swojej pracy podaje szereg przykładów rosyjskich nazw żeńskich, które notowane są np. w prasie. Wymieniane przez badaczkę jednostki dotyczące interesujących nas obszarów to: *певица, актриса, драматургиня, дирижёрша, композиторша, режиссёрша, скрипачка, сценографиня* (w innych kontekstach użycia *театральная художница*). Nie podaje zaś rosyjskich odpowiedników dla nazw *muzykolożka* i *teatrolożka*, co uzasadnia trudnościami w ich utworzeniu ze względów fonetycznych (Dembska 2012: 52–64). Zaznacza jednak, że w odniesieniu do poezji, dramatu czy krytyki w języku rosyjskim dominują formy rodzaju męskiego (Dembska 2012: 53).

Analiza informacji przedstawionych na stronie gramota.ru oraz różnych tekstów współczesnych pokazuje, że język rosyjski wydaje się być bardziej konserwatywny niż język polski i mniej podatny na zmiany, przynajmniej w tym aspekcie. Nie znaczy to jednak, że dążenie do tworzenia i popularyzacji nazw żeńskich nie istnieje. Precyzja stylu oficjalnego prawdopodobnie uzasadnia fakt, dlaczego tak wiele nazw żeńskich w ТСНЖ ma kwalifikator *разг.* Wiele odpowiedników nazw żeńskich istnieje, jednak są one akceptowane przez uzus języka jedynie w wypowiedziach nieformalnych, w pozostałych przypadkach często używa się form w rodzaju męskim.

Dla naszych rozważań będzie to implikowało konieczność umieszczania w słowniku przy wielu hasłach dwóch odpowiedników dla nazwy w rodzaju żeńskim – męskiego i żeńskiego, nierzadko z odpowiednim kwalifikatorem.

Zanim przedstawimy wyniki poszukiwań, należy jeszcze poczynić jedną uwagę. Choć opieraliśmy się przede wszystkim na źródłach leksykograficznych i od nich wychodziliśmy, to przypuszczamy, że być może nie są one wystarczającym źródłem do orzekania o ciągle konstytuujących się w języku feminatywach. Niekiedy intuicja językowa powiązana z wiedzą na temat systemu językowego pozwalała na przypuszczenie, że być może istnieje w języku rosyjskim feminatywum niezarejestrowane w słowniku, ale występujące w innym źródle, np. literaturze współczesnej. Poświadczenia w literaturze były sygnałem do poszukiwań kolejnych potwierdzeń, np. w źródłach korpusowych. Przyjęto, że skoro są to jednostki funkcjonujące w języku, to zasadne jest umieszczenie ich w słowniku. Nazw feminatywnych szukano jeszcze w wyszukiwarce yandex.ru oraz NKJR i platformie Sketch Engine. W wyniku takich poszukiwań ustalono, że we współczesnym języku rosyjskim funkcjonują też takie feminatywa, jak: *балетмейстерша, хормейстерша, декораторша, концертмейстерша*. Zostaną one włączone do siatki haseł naszego słownika.

Wyniki przedstawimy w tabeli, w której odnajdziemy feminatywa w języku polskim i rosyjskim – w postaci takich właśnie par one trafią do słownika. W poniższym zestawieniu nie

znalazły się jednostki przytaczane wcześniej (w rozdziale III), występujące wyłącznie w rodzaju męskim ze względu na uwarunkowania płciowe.

feminatywum w języku polskim	**feminatywum w języku rosyjskim**
adaptatorka	инсценировщик
akompaniatorka	аккомпаниатор, аккомпаниаторша *разг.*
aktorka	актриса
aktorzyna *ż, m*	актёришка
akustyk, akustyczka *nieust.*	акустик
alcistka	альт
alt	альт
amantka	любовница
antreprener, antreprenerka *nieust.*	антрепренёр, антрепренёрша *разг.*
artystka	артистка
asystentka reżysera	ассистент режиссёра, помощник режиссёра, помощница режиссёра, помреж *сокр.*
autorka	автор, авторша *разг.*
baletmistrzyni	балетмейстер, балетмейстерша
benefisantka	бенефициантка
bileterka	билетёр, билетёрша *разг.*, капельдинер, капельдинерша *разг.*, контролёр-билетёр
bohaterka	героиня
charakteryzatorka	гримёр, гримёрша *разг.*
choreograf, choreografka *nieust.*	хореограф, женщина-хореограф
chórmistrzyni	хормейстер, хормейстерша
chórzystka	хористка
deklamatorka	декламатор, декламаторша *разг.*, чтица
dekoratorka	декоратор, женщина-декоратор, декораторша
diwa, diva	дива
dramatopisarka	драматург, драматургесса *разг., ирон.*
dramaturg, dramaturżka *nieust.*	1. Ø драматург, работающий в театре, специалист по интерпретации сценического произведения 2. драматург
dublerka	дублёр, дублёрша *разг.*
dyrektor artystyczny *oficj.*, dyrektor artystyczna, dyrektorka artystyczna	художественный руководитель, худрук, арт-директор
dyrektor opery *oficj.*, dyrektorka opery	директор оперы, директор оперного театра
dyrygent, dyrygentka	дирижёр, женщина-дирижёр
garderobiana	костюмерша
gwiazda	звезда
impresario *ż, m*	антрепренёр, импресарио
inscenizatorka	постановщик, постановщица
inspicjentka	помощник режиссёра, помощница режиссёра

kapelmistrzyni	капельмейстер
kierownik artystyczny *oficj.*, kierownik artystyczna, kierowniczka artystyczna	*zob.* dyrektor artystyczny
kierownik muzyczny *oficj.*, kierownik muzyczna, kierowniczka muzyczna	музыкальный руководитель
klakier, klakierka *nieust.*	клакёр
kompozytor, kompozytorka	композитор, женщина-композитор, композиторша *разг.*
koncertmistrzyni	концертмейстер, концертмейстерша
konferansjer, konferansjerka (*osoba*) *nieust.*	конфераньсе
kontralt	контральто
kontralcistka	контральто
kontrolerka	контролёр, женщина-контролёр, контролёрша *разг.*
kostiumer, kostiumerka *nieust.*	костюмерша
kostiumograf, kostiumografka *nieust.*	художник по костюмам, художница по костюмам
kostiumolog, kostiumolożka *nieust.*	Ø специалист по истории костюма, специалистка по истории костюма
krytyk teatralny, krytyczka teatralna *nieust.*	театральный критик
librecistka	либреттистка
madrygalistka *rzad.*	мадригалист
maestra	1. маэстро (касается музыкантов, деятелей искусства) 2. Ø выдающаяся учительница музыки.
maszynistka (sceny)	машинист сцены
mecenas, mecenaska *nieust.*	меценатка
melomanka	меломан, меломанка *разг.*
mezzosopran	меццо-сопрано
mezzosopranistka	меццо-сопрано
modelatorka	бутафор, бутафорша *разг.*
muzyk, muzyczka (*osoba*) *nieust.*	музыкант, женищина-музыкант, музыкантша *разг.*
muzykolog, muzykolożka *nieust.*	музыковед
naturszczyk *ż*	Ø неопытная актриса
pierwsza naiwna	инжению, энженю *уст.*
primadonna	примадонна
protagonistka	протагонистка
realizatorka dźwięku	звукооператор
realizatorka światła	светооператор, осветитель, художник по свету
rekwizytor, rekwizytorka *nieust.*	реквизитор
rezoner, rezonerka *nieust.*	резонёр, резонёрка *разг.*
reżyser, reżyserka (*osoba*) *nieust.*	режиссёр, режиссёрша *разг.*, постановщик, постановщица, режиссёр-постановщик
scenograf, scenografka *nieust.*	сценограф, художник-постановщик
słuchaczka	слушательница

solistka	солистка
sopran	сопрано
sopranistka	сопрано
sprawozdawca teatralny, sprawozdawczyni teatralna	театральный обозреватель
statystka	статистка
subretka	субретка
sufler, suflerka (*osoba*) *nieust.*	суфлёр
śpiewaczka	певица
tancerka	танцовщица (*артистка балета, женщина, занимающаяся танцем профессионально*), танцорка
teatrolog, teatrolożka *nieust.*	театровед, театроведка (*реже*)
teatromanka	театралка
widz, widzka *nieust.*	зритель, зрительница
wirtuoz, wirtuozka *nieust.*	виртуоз, виртуозка *разг.*
wokalistka	вокалистка
współautorka	соавтор, соавторша *разг.*
wykonawczyni	исполнительница

Tabela 6: Feminatywa w języku polskim i rosyjskim – wersja kompletna

Feminatywa to grupa leksyki, która budzi wiele emocji, a dyskusje nad tym zagadnieniem są wciąż aktualne. Mimo zaprezentowanych problemów w niniejszym podrozdziale podjęto próbę kodyfikacji wybranych nazw żeńskich w kontekście teatralnym i operowym. Zbadano, jakie jednostki mogą trafić do słownika po stronie rosyjskiej. Rezultaty badań przedstawiono w tabelach.

IV.4.4. WŁOSKIE OKREŚLENIA MUZYCZNE

W realiach rosyjskich określenia włoskie w niezmienionej postaci (zapisywane alfabetem łacińskim) funkcjonują najczęściej w partyturach, zaś w literaturze, nawet fachowej, nie ma jednolitego wzorca, spotkamy zatem zarówno formy *accelerando, andante,* jak i *аччелерандо, анданте*. Ponieważ w świecie muzyki włoskie określenia są w powszechnym użyciu, wydaje się słuszne umieszczenie ich w słowniku. Problem pojawia się, kiedy należy uzupełnić prawą stronę tego słownika, tj. część rosyjską, nie ma bowiem jednolitej zasady, zgodnie z którą tego typu określenia należałoby transkrybować lub dokonywać bezpośredniego transferu z języka włoskiego. Kwestia ta wymaga zatem poświęcenia jej odrębnej uwagi i usystematyzowania, co niniejszym postaramy się uczynić.

Powzięliśmy decyzję o nieumieszczaniu w słowniku semantyki włoskich określeń, zarówno po stronie polskiej, jak i rosyjskiej. Objaśnianie tych nazw, np. *con brio* – z życiem, mogłoby wzbudzić wątpliwości, dlaczego również innych, „kłopotliwych" haseł w słowniku

nie opatrzono choćby krótką semantyzacją[63]. Po stronie polskiej zostanie zatem umieszczone tylko bezpośrednie zapożyczenie z języka włoskiego. Po stronie rosyjskiej takie zapożyczenie również będzie obecne. Dalsza analiza wykaże, czy należy umieścić tam również wersję transkrybowaną danej jednostki.

Poniżej prześledzimy wybrane pozycje z literatury przedmiotu (książki dotyczące ściśle teorii muzyki oraz okołomuzyczne) i przedstawimy wyniki analizy form, w jakich występują nazwy włoskie w ww. dziełach.

W książce *Начальная теория музыки* Aleksandra Jewgieńjewicza Dadiomowa (2015) podanych jest szereg włoskich określeń tempa, dynamiki, sposobu artykulacji i in., które zaprezentowane są w następującym kluczu: nazwa włoska, wymowa i znaczenie (Дадиомов 2015: 187–197, 239–242).

Książka Igora Władimirowicza Sposobina *Элементарная теория музыки* (1963) bazuje na podobnej zasadzie: nazwa włoska, wymowa, znaczenie, ujmowane w pewien korpus. Słowa przytaczane są w języku włoskim, zaś w nawiasie autor umieścił ich wymowę, a następnie często znaczenie, np. «poco a poco (пóко а пóко), т.е. мало-помалу» (Способин 1963: 49), «a piacere (а пьячере) – по желанию» (Способин 1963: 50) itd. Sposobin, wymieniając szereg włoskich określeń, przyznaje, że język włoski jest dominujący, jeśli chodzi o oznaczenia tempa czy sposobu wykonania utworu (Способин 1963: 48).

Podobnie Warfołomiej Aleksandrowicz Wachromiejew w pracy *Элементарная теория музыки* (1962) zauważa, że oznaczenia tempa są stosowane głównie w języku włoskim, jednak wcześniej w pracach radzieckich badaczy używano nazw rosyjskich. Sam autor jednak wymienia owe jednostki po włosku, uzupełniając spis rosyjskim znaczeniem (Вахромеев 1962: 67–68). Podobnie postępuje z określeniami dynamiki, nawet, jeżeli występują w tekście, nie w spisie (Вахромеев 1962: 221) oraz w części zatytułowanej *Краткий справочник музыкальных терминов* (Вахромеев 1962: 238–240).

O roli języka włoskiego w muzyce pisali także Gieorgij Wasiljewicz Winogradow i Jewgienija Michajłowna Krasowska (*Занимательная теория музыки,* 1991). Badacze również wymieniają szereg włoskich określeń wg podobnego schematu: nazwa włoska, wymowa, znaczenie (Виноградов, Красовская 1991: 181–184).

W taki też sposób nazwy włoskie są podane w książce *Практическое руководство по музыкальной грамоте* Grigorija Abramowicza Fridkina (Фридкин 1962: 231–234), jednak w

[63] Z wyjątkiem wybranych nazw żargonowych z uwagi na potencjalną trudność w dotarciu do znaczenia nawet w języku wyjściowym.

części zatytułowanej *Краткий справочник музыкальных терминов* (Фридкин 1962: 272–287) odnajdziemy kilka nowych terminów zapisanych już alfabetem cyrylickim: *арпеджио*, *стаккато*, *тремоло*, *унисон*.

Boris Konstantinowicz Aleksiejew i Andriej Nikołajewicz Miasojedow w książce *Элементарная теория музыки* (1986) określenia dynamiczne zapisują po włosku, objaśniając po rosyjsku ich znaczenie, podobnie z określeniami tempa (Алексеев, Мясоедов 1986: 9, 40–42). Badacze również zwracają uwagę na rolę języka włoskiego: «Обозначаются темпы в музыке обычно итальянскими терминами* *[Дебюсси часто пользовался французскими обозначениями, Шуман — немецкими. В ряде советских изданий использованы русские обозначения.]*, которые выставляются в начале произведения и в тех местах, где требуется смена темпа» (Алексеев, Мясоедов 1986: 40).

W pracy Aleksandra Jegorowicza Warłamowa *Полная школа пения* (2012) zaobserwowano występowanie następujących terminów zapisanych cyrylicą: *легато, стаккато, портаменто, нонлегато, пиано, форте*. W książce Jeleny Siemionowny Czornoj *Беседы об опере* (1981) cyrylicą zapisano np. takie terminy: *аллегро, адажио, стаккато*. Z kolei w pozycji *Итальянская опера XVIII века* (1998) autorstwa Pawła Walerjewicza Łuckiera i Iriny Pietrowny Susidko tego typu pojęcia zapisano alfabetem łacińskim: *andante, allegro, grave, allegrissimo, andante lento, staccato, crescendo, (оркестровые) tutti*. *Русский оперный театр XIX века 1873–1889* (1973) – w tej książce Abrama Akimowicza Gozienpuda terminy włoskie zapisano cyrylicą: *кресчендо, мецца воче, пианиссимо, фортиссимо, а капелла*.

Kolejną przeanalizowaną pracą jest *Краткий музыкальный словарь* (2007) Aleksandra Naumowicza Dołżanskiego. Odnaleziono w nim szereg pojęć muzycznych zapisanych alfabetem cyrylickim: *адажио*, *а капелла*, *аллегро*, *анданте*, *арпеджио*, *глиссандо*, *крещендо*, *крешендо*, *ларго*, *легато*, *пиано*, *престо*, *рубато*, *стаккато*, *тремоло*, *унисон*, *форте*. Oprócz tego w części zatytułowanej *Иностранные слова и термины, встречающиеся в музыкальной литературе* odnajdziemy wiele innych terminów zapisanych już alfabetem łacińskim.

Dodatkowo sposób zapisu nazw włoskich sprawdzono, wyszukując je (zapisane cyrylicą) w zasobach platformy Sketch Engine, przy użyciu funkcji *concordance* (konkordancje). Przyjęto założenie, że pojedyncze wyniki nie wpłyną na zmianę hasła, jednak w przypadku, gdy wyszukiwanie przyniosło już kilkadziesiąt rezultatów zapisanych cyrylicą, uwzględniano ten fakt i włączano do słownika drugą formę. W wyniku takich poszukiwań w

siatce haseł znalazły się dodatkowo m.in.: *аллегретто, андантино, аппассионато, диминуэндо, престо, сфорцандо, фугато*.

Niektóre z przywoływanych pozycji zostały wydane stosunkowo dawno. Należy w związku z tym poczynić pewne wyjaśnienia, zwłaszcza, że celem pracy było zgromadzenie aktualnej leksyki. Teoria muzyki jest dziedziną dość stabilną, jeśli chodzi o ewolucję jednostek. Mamy do czynienia z określeniami włoskimi, które nie zmieniają swojego kształtu i znaczenia na przestrzeni lat. Literatura przedmiotu dotycząca muzyki zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim obejmuje pozycje klasyczne, kanonowe, po które osoby zainteresowane wciąż sięgają, mimo że od wydania tych prac upłynęło już nawet pół wieku. O popularności i wartości merytorycznej dzieł świadczą choćby kolejne ich wydania i przedruki (dla przykładu – kolejne wydanie książki autorstwa Sposobina ukazało się jeszcze w 2018 r., Wachromiejewa – w 2017 itd.). W Rosji na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat nie nastąpiły też znaczące zmiany, wydarzenia, które odbiłyby się w szczególny sposób na sztuce i kulturze. Naturalnie, kultura nie jest statyczna, wciąż powstają nowe prądy i tendencje, jednak nie zaistniały w tym okresie żadne przełomowe zjawiska, w związku z czym terminologia muzyczna (w tym przypadku nazwy włoskie) nie uległa znacznym zmianom.

W wymienionych i innych przeanalizowanych pracach trudno zauważyć jakąś prawidłowość, jeśli chodzi o rodzaj alfabetu, którym zapisywane są terminy muzyczne. Nawet zestawienie prac nowszych i starszych nie dostarcza żadnych wskazówek. Być może liczba wymienionych pozycji jest zbyt mała do przeprowadzenia pełnej i miarodajnej analizy, jednak badanie terminów włoskich nie było głównym celem pracy. Wydaje się jednak, że nawet tak skromny przekrój literatury zarówno nowszej, jak i wydanej kilkadziesiąt lat temu, pozwala zauważyć, że mimo wszystko w książkach rosyjskich przeważa zapis terminów w języku włoskim, oryginalnym. Nierzadko dodawana jest wymowa i znaczenie, transkrypcja nie pojawia się zaś tak często. Zapis terminów włoskich cyrylicą dotyczy zwykle pojęć często stosowanych, które, być może, w nieco większym stopniu zakorzeniły się w języku. Powyższe wnioski potwierdzono, sprawdzając wyniki wyszukiwania na platformie Sketch Engine. Spostrzeżenia te odzwierciedlają oczywisty fakt – język się zmienia. Być może, gdyby taka analiza została powtórzona za kilka lub kilkanaście lat, okazałoby się, że tendencje są inne. Obecnie jednak nie możemy wskazać żadnej prawidłowości.

W słowniku zatem po stronie rosyjskiej zostaną umieszczone jednostki włoskie, a wariant transkrybowany będzie dodatkowo podany przy tych hasłach, dla których jest możliwe jego wskazanie w literaturze oraz w zasobach platformy Sketch Engine (w wymienionych i niewymienionych w niniejszym ustępie pozycjach). Dla przykładu:

– *furioso – furioso,*
– *legato – legato, легато.*

Może się wydawać zbędne powielanie nazw włoskich, jak w pierwszym przykładzie, jednak taki wynik również stanowi rezultat pewnej analizy. Będzie to także wskazówka dla potencjalnego użytkownika słownika, który, mając potrzebę sprawdzenia takiego słowa, mógłby nie wiedzieć, jak powinien je zapisać – czy pozostawić w tekście rosyjskim nazwę włoską, czy użyć alfabetu cyrylickiego. Należy dodać, że, zważywszy na brak konsekwencji w tym zakresie, mimo wszystko zapewne nie popełniłby błędu, zapisując słowo *furioso* cyrylicą.

Kolejny brak konsekwencji obserwujemy w literaturze polsko- oraz rosyjskojęzycznej w kwestii pisowni – nazwy włoskie można bowiem spotkać zapisane zarówno kursywą, jak i antykwą. Wymagało rozstrzygnięcia, w jakiej postaci zostaną one włączone do słownika. Kwestią bezsporną było, że nazwy włoskie zapisywane cyrylicą przybiorą w tekście zapis prosty. Jeśli chodzi o nazwy pisane alfabetem łacińskim (w języku polskim – co oczywiste, i rosyjskim), to na podstawie przeanalizowanej literatury przedmiotu trudno było wyprowadzić jakąś regułę. Powzięto zatem decyzję o zapisie nazw włoskich kursywą. W obu językach będzie to wyróżnienie obcości słowa, które nie tylko zostało bezpośrednio przetransferowane do innego systemu językowego, ale również jest nieodmienne, przez co konotuje pewną obcość. W języku rosyjskim zaś dodatkowe wyróżnienie stanowi różnica alfabetu.

Niezbędna jest tu jeszcze jedna informacja – w muzyce niektóre określenia zastępuje się niekiedy symbolami lub skrótami, np. *pp* oznacza *pianissimo, rall. – rallentando,* a *cresc.* albo < – *crescendo*. W naszym słowniku umieszczone zostaną tylko pełne słowa, tzn. pominięte będę skróty i symbole, w centrum uwagi znalazły się pełne formy słów.

IV.5. PROPOZYCJE ZMIAN I UZUPEŁNIEŃ PAR ODPOWIEDNIKÓW POLSKO-ROSYJSKICH SKODYFIKOWANYCH WE WCZEŚNIEJSZYCH POZYCJACH LEKSYKOGRAFICZNYCH

Podczas pracy nad słownikiem konieczne było przeanalizowanie licznych już istniejących źródeł, po pierwsze po to, by zweryfikować obecność leksyki teatralnej, operowej i muzycznej w pracach leksykograficznych, po drugie, by sprawdzić poprawność notowanych w nich odpowiedników. Niekiedy możliwe było skorzystanie z już opracowanych par, co

znacznie ułatwiało pracę. Przykłady, w których posiłkowanie się takimi pracami było szczególnie istotne, zostały omówione podczas analizy źródeł doboru odpowiedników do siatki haseł. Praca nad odszukiwaniem poprawnie dobranych par jest bezcelowa – badacz traci wtedy czas, który mógłby poświęcić na poszukiwanie odpowiedników jeszcze nieustalonych i nieskodyfikowanych lub korektę tych przyporządkowanych niezupełnie trafnie. Może tu pojawić się pytanie, jak rozpoznać, czy dana para jest poprawna, czy wymaga pewnej modyfikacji. Naturalnie, jeżeli nie mamy dostatecznej wiedzy, by to stwierdzić, należy poddać ją sprawdzeniu. W niniejszym ustępie zajmiemy się właśnie wskazaniem par, które funkcjonują w wydanych źródłach, ale wymagają poprawy lub uzupełnienia. Należy stanowczo podkreślić, że nie mamy na celu krytyki tych prac, a jedynie wskazanie potrzeby korekty pewnych niedociągnięć, których przecież trudno uniknąć. Wybrane przykłady propozycji zmian i uzupełnień przedstawiają się następująco:

- *półnuta* – w słowniku WSPR PWN jako odpowiednik podana jest *полунота*, podczas gdy analiza źródeł muzycznych w języku rosyjskim wykazała funkcjonowanie odpowiednika *половинная нота*;
- *widowisko sceniczne* – słownik WSRP WP proponuje następujący odpowiednik: *спектакль*, który w zasadzie nie przeczy semantyce, spektakl, przedstawienie jest z pewnością widowiskiem muzycznym, jednak dokładniejszym i bardziej wiernym ekwiwalentem tego wyrażenia będzie *сценическое зрелище*;
- *inscenizator* – Grzybowska proponuje, by to słowo tłumaczyć jako *режиссёр-постановщик*. Człon *постановщик* poszerza semantycznie kompetencje reżysera, jednak naszym zdaniem, bardziej trafne będzie podanie jako odpowiednika słów: *инсценировщик* oraz *постановщик*;
- *kasowa sztuka* – w słowniku WSPR WP pod tym hasłem odnajdziemy zwartą definicję, w której zawiera się znaczenie polskiego wyrażenie – *пьеса, дающая сборы*. We współczesnych tekstach pojawia się jednak słowo *кассовый*, częściej w odniesieniu do spektaklu – *кассовый спектакль*, np. w wywiadzie Daniły Polakowa Nikołaj Kolada wypowiada następujące słowa: «Я никогда не думаю про Москву и про то, насколько будет кассовым спектакль» (https://iz.ru). Również konsultacje potwierdziły – na podstawie kompetencji językowej konsultanta, że określenie *кассовый* częściej jest używane z rzeczownikiem *представление* czy *шоу* niż *пьеса*, niemniej w języku polskim *kasowa* bywa najczęściej *sztuka* (w świecie teatru), dlatego też, biorąc pod uwagę obecność przymiotnika *кассовый* we współczesnym języku rosyjskim oraz kierunek słownika – polsko-rosyjski, powzięto decyzję o

nieuwzględnieniu w słowniku propozycji z WSPR WP, ale umieszczenie w nim potencjalnie zrozumiałego na rosyjskiego odbiorcy wyrażenia – *кассовая пьеса*. Pojedyncze wystąpienia tego wyrażenia odnajdziemy też w zasobach platformy Sketch Engine oraz w NKJR.

- *maestro, maestra* – przykład ten został już omówiony wcześniej, przypomnimy teraz jedynie rezultat analizy, tj. hasło do słownika: *maestro – маэстро (dotyczy muzyków, ludzi sztuki)*; *maestra – 1. маэстро (dotyczy muzyków, ludzi sztuki) 2. Ø выдающаяся учительница музыки*.
- kolejny przykład związany z łączliwością słowa *afisz* nie będzie się co prawda odnosił do typowego słownika, ale do „Próbnego rosyjsko-polskiego słownika teatralnego" autorstwa wzmiankowanego już w niniejszej pracy Kowalczyka. Choć słownik został opracowany w odwrotnym kierunku niż nasze badania, przywołanie hasła *афиша* z tej pracy będzie istotne: «афиша ż afisz; не сходить с ~и nie schodzić z afisza, снять с ~и zdjąć z afisza» (Kowalczyk 2005: 126). Słowo *afisz* w języku polskim wchodzi w różne związki wyrazowe, które też znajdą się w naszym słowniku: *nie schodzić z afisza, spaść z afisza, wejść na afisz, zdjąć z afisza, zejść z afisza, znaleźć się na afisz*u, z których dwa umieścił w swoim słowniku Kowalczyk. W języku rosyjskim jednak, aby przekazać znacznie tożsame z tym, które jest w polskich określeniach, nie możemy użyć analogicznych połączeń ze słowem *афиша* i odpowiednimi czasownikami, jak to zostało wykonane u Kowalczyka. Być może wyrażenia przytoczone przez badacza mają jakieś jednostkowe użycia, jednak z pewnością nie jest to w pełni poprawny mechanizm. Dla potwierdzenia przywołamy kilka reprezentatywnych przykładów łączliwości słowa *афиша*, zaczerpniętych ze strony kartaslov.ru: «Сочетаемость слова »афиша«

С прилагательными: театральные афиши, большая афиша, новая афиша,

С существительными (главное слово): афиша концерта, афишу театра, афиша спектакля

С существительными (зависимое слово): по городу афиши, текст афиши

С глаголами (субъект): афиша гласила

С глаголами (аргумент): посмотреть на афишу, расклеивать афиши, подойти к афише, мимо афиши»[64] (https://kartaslov.ru).

[64] Zmieniono układ tekstu, na stronie kartaslov.ru przykłady były wymienione w kolumnie.

Widzimy zatem, że w tym dość obszernym zbiorze połączeń nie ma form analogicznych do polskich. Brak zwyczaju językowego do ich tworzenia potwierdzono także w konsultacjach. Najczęściej, aby przekazać znaczenie zawarte w wyrażeniach polskojęzycznych w języku rosyjskim, należy użyć słowa *репертуар*. Pokażemy to na przykładach, które trafią do naszego słownika: *nie schodzić z afisza – не сходить с репертуара, не сходить с (театральных) подмостков, не сходить со сцены; spaść z afisza (o sztuce) – уйти из репертуара*; *wejść na afisz – войти в репертуар*; *zdjąć z afisza (sztukę) – снять (пьесу) с/из репертуара*, *убрать (пьесу) из репертуара*; *zejść z afisza – уйти из репертуара*; *znaleźć się na afiszu (o sztuce) – войти в репертуар*.

- pojęcie *kreacji scenicznej* również będzie związane z „Próbnym rosyjsko-polskim słownikiem teatralnym" Kowalczyka – w pracy tej czytamy, że «**воплощение** *n* kreacja; **сценическое** ~ kreacja sceniczna» (Kowalczyk 2005: 126). O tym, iż nie jest do końca poprawne zestawienia świadczyć może choćby definicja słowa *воплощение* zawarta w БТС: «ВОПЛОЩЕНИЕ -я; ср. 1. к Воплотить — воплощать и Воплотиться — воплощаться. *Получить своё в.* (воплотиться). 2. Форма выражения чего-л. (обычно идей, творческих замыслов и т.п.). *Художественное, пластическое в. образа.* 3. О том, в ком (в чём) наиболее ярко воплощаются какие-л. свойства, черты характера и т.п.; олицетворение. *Этот человек — в. доброты. Она казалась воплощением его мечты*» (БТС 2000: 149). W żadnym ze znaczeń nie dostrzeżemy semantyki słowa *kreacja*, które definiowane jest w następujący sposób: „[łac. *creatio* 'tworzenie'], postać sceniczna, stworzona przez aktora (na scenie, w filmie, teatrze telewizji), wyróżniająca się oryginalnością koncepcji i kunsztem wykonania, entuzjastycznie przyjęta przez publiczność i krytykę; często utrwalona w teatr. legendzie (…)" (Frankowska 2003: 222). Tej definicji na gruncie rosyjskim najbardziej odpowiada semantyka pierwszego znaczenia wyrażenia *сценический образ*: «образ сценический I. Создание актера на сцене (...) В современном понимании о. с. — сложная структура, обязательно включающая в себя актера и роль, связи между которыми устанавливаются, исходя из как индивидуальных особенностей актера, так и режиссерской концепции спектакля» (*Театральные термины и понятия* 2005: 127–128, autor hasła w pierwszym znaczeniu: А.В. Сергеев). W słowniku hasło zyska zatem następującą postać: *kreacja (sceniczna) – сценический образ*, podhasło: *kreacja Carmen – сценический образ Кармен*.
- W słownikach WSPR PWN i WSPR WP czytamy, że *loża honorowa* to *правительственная ложа*. Poszukiwania odpowiednika doprowadziły nas do innego

wariantu – *почётная ложа*. Konsultacje ze specjalistą pozwoliły zweryfikować obie te propozycje. Okazało się, że w języku rosyjskim słowo *ложа* niesie już ze sobą konotacje miejsca wyjątkowego, przeznaczonego dla szczególnych gości, jednak miejsca najdroższe, o najlepszej akustyce i widoczności można nazwać *царская ложа*.

– kolejny przykład będzie dotyczył słowa *tantiema*, którego rosyjski odpowiednik – *мантьема* odnajdziemy w *Słowniku tematycznym* W. Grzybowskiej (Grzybowska 1998: 277). Nie jest to jednak poprawne przyporządkowanie, choć mogłoby się ono również nasuwać wskutek podobieństwa formalnego słów w języku polskim i rosyjskim. БТС (wydanie z 2000 r.) nie notuje słowa *мантьема*, zaś WSJP definiuje *tantiemę* jako: „<fr. *tantième*> *ekon.* 1 «określony w procentach udział autora w dochodzie z wystawienia jego sztuki, wydania sztuki, wykonania utworu muzycznego itp.»: *Od czasu do czasu dostawał z ZAiKS-u pewne kwoty za tantiemy teatralne. Tantiemy za powieść, za film. Mieć tantiemy z komedii. Żyć z tantiem.* 2 «udział członków zarządów, rad nadzorczych i komisji rewizyjnych w zyskach przedsiębiorstwa»: *Tantiemy dla zarządu spółki nie były w tym roku wysokie* (WSJP 2018, t. IV: 803). Na potrzeby naszego słownika istotne jest pierwsze ze znaczeń i konieczne staje się dotarcie do rosyjskiego odpowiednika tego znaczenia. Wiemy już, że nie jest to *мантьема* – bazując nie tylko na nieobecności wyrazu w БТС, ale też na podstawie definicji zawartych w internetowym źródle kartaslow.ru, gdzie czytamy, że słowo *мантьема* w języku rosyjskim istnieje, ale odnosi się raczej do dziedziny finansów, handlu itp. Analiza różnych tematycznych tekstów i kontekstów użycia, a także konsultacje pozwalają stwierdzić, że polskiemu słowu *tantiema* mogą odpowiadać następujące rosyjskie określenia: *авторский гонорар, авторское вознаграждение*.

Niniejszy rozdział rozpoczęto od teoretycznych zagadnień, koncentrujących się wokół ekwiwalencji i odpowiedniości. Przywołano opinie badaczy i szereg dokonanych przez nich klasyfikacji. Takie wprowadzenie pozwoliło następnie omówić wszystkie relacje pięciu typów odpowiedniości wraz z przykładami wyodrębnionymi ze słownika. Przywoływano definicje oraz objaśnienia z literatury, by wykazać, w jaki sposób ustalono typ relacji. Relacje odpowiedniości były konieczne m.in. do prawidłowego zapisu haseł w słowniku, które niekiedy wymagały odrębnego oznaczenia poprzez kwalifikator lub symbol.

W rozdziale omówiono także główne źródła, które posłużyły do odnalezienia i ustalenia odpowiedników w języku rosyjskim do polskojęzycznej siatki haseł w słowniku. Każdy podpunkt poparto przykładami. Z analizy wynika, że w odszukaniu odpowiednika mogą pomóc

nie tylko źródła tekstowe, ale również pozawerbalne. W szczególny sposób potraktowano nazwy głosów śpiewaczych, żargonizmy, nazwy żeńskie – feminatywa oraz włoskie nazwy muzyczne, które obszernie omówiono w postaci studiów przypadków. Należy dodać, że żadna z tych grup nie doczekała się dotąd w literaturze przedmiotu takiego opisu. Rezultatem tych badań było wypreparowanie w oparciu o omówiony materiał oraz opatrzenie (w razie potrzeby) kwalifikatorami haseł, które wzbogacą siatkę słownika.

INFORMACJE WPROWADZAJĄCE DO POLSKO-ROSYJSKIEGO SŁOWNIKA LEKSYKI TEATRALNEJ, OPEROWEJ I MUZYCZNEJ

1. Słownik tworzą hasła z zakresu teatru, opery i muzyki w układzie alfabetycznym. Część haseł rozbudowano o podhasła, które stanowią kategorie hasła głównego, jego typy, jeśli są (np. *sopran liryczny*, *sopran koloraturowy* przy haśle *sopran*), konteksty użycia, przykłady. Podhasła mają pomóc użytkownikowi wykorzystać słowo lub wyrażenia w wypowiedzi ustnej bądź pisemnej, ponieważ budowano je, kierując się zasadą częstości używania danej jednostki lub potencjalnych problemów, które mogłaby sprawić.
2. Artykuły hasłowe, zamieszczone w słowniku, z założenia pozbawione są definicji. Krótką semantyzację zastosowano jedynie w przypadkach, kiedy konieczne było doprecyzowanie znaczenia, np. przy hasłach wieloznacznych. W sytuacji braku takiego objaśnienia użytkownik mógłby niewłaściwie zrozumieć dane pojęcie. Skondensowaną informację znaczeniową dołączono też do najbardziej abstrakcyjnych jednostek żargonowych. Taką decyzję uzasadnia się tym, że niekiedy trudno jest dotrzeć do definicji takiej jednostki w języku wyjściowym, co nie byłoby możliwe również w przypadku naszego opracowania bez pomocy specjalistów.
3. Hasła wielokomponentowe są umieszczane w słowniku tylko jeden raz, poszczególnych komponentów nie opatrzono odsyłaczami, np. wyrażenie *repertuar polskich scen* znajduje się jedynie przy haśle *repertuar*, odniesienia do niego nie znajdziemy przy haśle *scena*, ponieważ przyjęliśmy, że to *repertuar* jest słowem centralnym, osią tego wyrażenia. Podobnie *egzemplarz reżyserski* występuje jedynie przy haśle *egzemplarz*, nie odnajdziemy go już przy punkcie *reżyserski*. Taka decyzja została podjęta w pełni świadomie – aby słownik był możliwie przejrzysty pod względem liczby jednostek i ich układu.
4. Komentarza wymaga stosowanie odsyłaczy wewnątrzhasłowych oznaczanych jako *zob.* – zobacz. W słowniku były one umieszczane jedynie przy hasłach, które zawierają więcej niż jedną nazwę, tzn. są ciągiem synonimów, stanowią wariantywne pary różniące się pisownią itp., np.:
   dur, major – мажор; *major – zob. dur;*
   diva, diwa – дива; *diwa – zob. diva*.

5. W słowniku zawarto informację akcentuacyjną poprzez podkreślenie odpowiednich samogłosek.
6. W słowniku nie podano informacji gramatycznej z wyjątkiem rodzajowej – występującej przy nazwach osób. Pozostała informacja gramatyczna jest implicytna jedynie w przypadkach, kiedy danej jednostki użyto w kontekście w formie podhasła.
7. Wszelkie symbole, skróty i kwalifikatory pojawiające się przy hasłach wyjaśniono na początku słownika.

POLSKO-ROSYJSKI SŁOWNIK LEKSYKI TEATRALNEJ, OPEROWEJ I MUZYCZNEJ

Informacje wstępne i objaśnienia skrótów:

1. Skrót, symbol lub dopowiedzenie w nawiasie okrągłym stojące przy wyrazie lub wyrażeniu odnosi się tylko do niego.
2. Skrót, symbol lub dopowiedzenie ujęte w nawias kwadratowy odnosi się do wszystkich odpowiedników w danym haśle.
3. Kwalifikator zapisany kursywą stojący przy wyrazie lub wyrażeniu odnosi się tylko do niego.
4. Kwalifikator zapisany kursywą ujęty w nawias kwadratowy, stojący przy wyrazie lub wyrażeniu odnosi się do wszystkich odpowiedników w danym haśle.
5. Skróty [*ż*] i [*m*] ujęte w nawias kwadratowy oznaczają, że wszystkie odpowiedniki dotyczą rodzaju żeńskiego lub męskiego. Ta uwaga dotyczy przede wszystkim występujących w słownikach nazw osób.
6. W nawiasach kwadratowych kursywą – objaśnienia.
7. W nawiasach okrągłych antykwą – opcjonalne dopowiedzenia.
8. W nawiasach okrągłych kursywą – objaśnienia dotyczące konkretnego słowa, przy którym stoi nawias.
9. Odpowiedniki wymienione po przecinku są wymienne.
10. Odpowiedniki wymienione po średniku mogą mieć różne odcienie znaczeniowe.
11. Numeracja odpowiedników oznacza ich różne znaczenia.

dawn. – dawniej
lit. – literatura
muz. – muzyka
nieust. – jednostka nieustabilizowana w języku
oficj. – oficjalnie
pot. – potocznie
przen. – przenośnie
przest. – przestarzały
rzad. – rzadkie
teatr. – teatr
zob. – zobacz
żarg. – określenie żargonowe
[*ż*] – rodzaj żeński
[*m*] – rodzaj męski
[*ż, m*] – wyraz dwurodzajowy
жарг. – жаргонное
ирон. – ироническое
нейтр. – нейтральное

разг. – разговорное слово
собир. – собирательное существительное
сокр. – сокращение
уст. – устаревшее
≈ przekład przybliżony
/ po ukośniku występują człony wymienne
Ø ekwiwalent zerowy, następuje po nim przekład opisowy pojęcia

A

1. **a, la –** ля
2. ***a piacere*** – *a piacere*
3. ***a cappella*** – *a cappella*, а капе́лла
   - **śpiewać *a cappella*** – петь а капе́лла, петь a cappella (*реже*)
4. ***a tempo*** – *a tempo*
5. **abonament** – абонеме́нт
   - **abonament do teatru** – абонеме́нт в теа́тр
   - **abonament na cykl koncertów** – абонеме́нт на цикл конце́ртов
6. ***accelerando*** – *accelerando*, аччелера́ндо
7. ***adagio*** – *adagio*, ада́жио
8. **adaptacja** [*napisz na afiszu*] – сцени́ческая адапта́ция, адапта́ция
9. **adaptacja sceniczna** – сцени́ческая адапта́ция, инсцениро́вка
   - **adaptacja sceniczna powieści** – инсцениро́вка рома́на
   - **dokonać adaptacji** – сде́лать адапта́цию
10. **adaptator** [*m*] – инсцениро́вщик
11. **adaptatorka** [*ż*] – инсцениро́вщик
12. **adaptować** – инсцени́ровать, адапти́ровать
13. **adres do publiczności** – обраще́ние (актёра) к пу́блике
14. **aerofony** – аэрофо́ны
15. ***affrettando*** – *affrettando*
16. **afisz** – афи́ша
    - **afisz teatralny** – театра́льная афи́ша
    - **nie schodzić z afisza** – не сходи́ть с репертуа́ра / с (театра́льных) подмо́стков / со сце́ны
    - **spaść z afisza** [*o sztuce*] – уйти́ из репертуа́ра
    - **wejść na afisz** – войти́ в репертуа́р
    - **zdjąć (sztukę) z afisza**– снять (пье́су) с/из репертуа́ра, убра́ть (пье́су) из репертуа́ра
    - **zejść z afisza** – уйти́ из репертуа́ра
    - **znaleźć się na afiszu** [*o sztuce*] – войти́ в репертуа́р
17. ***agitato*** – *agitato*
18. **agogika** – аго́гика
19. **ais** – ля-дие́з
20. **aisis** – ля-дубль-дие́з

21. akcent [*w muzyce*] – акц**е**нт
22. akcja – д**е**йствие
- **akcja rozgrywa się w...** – д**е**йствие происх**о**дит в...
- **jedność akcji** – ед**и**нство д**е**йствия
- **rozwiązanie akcji** – развя**з**ка д**е**йствия
- **zawiązanie akcji** – завя**з**ка д**е**йствия

23. akolada – акко**л**ада
24. akompaniament – аккомпанем**е**нт, сопровож**д**ение
- **akompaniament orkiestrowy** – оркестр**о**вый аккомпанем**е**нт, аккомпанем**е**нт орк**е**стра
- **śpiewać bez akompaniamentu** – петь без аккомпанем**е**нта/сопровожд**е**ния
- **śpiewać przy akompaniamencie** – петь под аккомпанем**е**нт / в сопровожд**е**нии
- **śpiewać z akompaniamentem orkiestry** – петь в сопровожд**е**нии орк**е**стра / под аккомпанем**е**нт орк**е**стра

25. akompaniator [*m*] – аккомпани**а**тор
26. akompaniatorka [*ż*] – аккомпани**а**тор, аккомпани**а**торша *разг.*
27. akompaniować – аккомпан**и**ровать
- **akompaniować soliście** – аккомпан**и**ровать сол**и**сту

28. akord – акк**о**рд
- **akord dysonujący** – диссон**и**рующий акк**о**рд
- **akord septymowy** – септакк**о**рд
- **akord tristanowski** – тристан- акк**о**рд
- **akordy główne** – гл**а**вные трезв**у**чия/акк**о**рды
- **akordy poboczne** – поб**о**чные трезв**у**чия/акк**о**рды
- **budowa akordów** – стро**е**ние акк**о**рдов
- **przewrót akordu** – обращ**е**ние акк**о**рда

29. akordeon – аккордео**н**
30. akrobatyka – акроб**а**тика
31. akt – акт, д**е**йствие
- **komedia w trzech aktach** – ком**е**дия в трёх **а**ктах/д**е**йствиях
- **pierwszy akt** – п**е**рвый акт

32. aktor [*m*] – актёр
- **aktor charakterystyczny** – характ**е**рный актёр
- **aktor dramatyczny** – драмат**и**ческий актёр
- **aktor drugoplanowy** – актёр втор**о**го пл**а**на
- **aktor musicalowy** – актёр мюз**и**клов
- **aktor operowy** – **о**перный актёр
- **aktor pierwszorzędny** [*słyszalny w pierwszym rzędzie*] *żarg.* – актёр, игр**а**ющий «под н**о**с», шепт**у**н [*жарг.*]
- **aktor teatralny** – театр**а**льный актёр, актёр те**а**тра
- **aktor teatru** *jakiegoś* – актёр те**а**тра *како**г**о-л.*
- **aktor zawodowy** – профессион**а**льный актёр

- **aktorzy zagrali z jajami** [*całym sobą*] *żarg.* – Ø актёры полностью погружались в игру
- **praca aktora** – работа актёра
- **zawód aktora** – профессия актёра

33. aktorka [*ż*] – актриса
- **aktorka dramatyczna** – драматическая актриса

34. aktorstwo – актёрство, актёры *собир.*

35. aktorzyna [*ż, m*] – актёришка

36. akustyczny – акустический
- **warunki akustyczne sali** – акустические условия зала

37. akustyk [*m*] – акустик

38. akustyk, akustyczka *nieust.* [*ż*] – акустик

39. akustyka – акустика
- **akustyka sali operowej** – акустика оперного зала
- **dobra akustyka** – хорошая акустика

40. alikwoty – обертоны, частичные тоны

41. alcistka [*ż*] – альт

42. *allargando* – *allargando*

43. *allegretto* – *allegretto*, аллегретто

44. *allegro* – *allegro*, аллегро

45. alt [*głos, określenie śpiewaka*] – альт
- **sławny alt** – известный/знаменитый альт
- **śpiewać altem** – петь альтом

46. alteracja – альтерация

47. altówka – альт

48. *altra volta* – *altra volta*

49. amant [*m*] – любовник

50. amantka [*ż*] – любовница

51. ambitus – абмитус, диапазон

52. amfiteatr [*1. nazwa starożytnego budynku, 2. półkoliście wznoszący się rodzaj widowni*] – амфитеатр

53. amplituda – амплитуда

54. *ancora* – *ancora*

55. *andante* – *andante*, анданте

56. *andantino* – *andantino*, андантино

57. angaż – ангажемент
- **angaż do teatru** – ангажемент в театр
- **dostać angaż** – получить ангажемент
- **proponować angaż** – предлагать ангажемент

58. *animando* – *animando*

59. *animato* – *animato*

60. ansambl, ensembl, ensemble – ансамбль

61. antrakt – антракт
- **podczas antraktu** – во время антракта

- **jedna godzina bez antraktu** [*o czasie trwania spektaklu*] – один час без антракта

62. **antreprener** *przest.* [*m*] – антрепренёр
63. **antreprener, antreprenerka** *nieust.* [*ż*] – антрепренёр, антрепренёрша *разг.*
64. **antrepryza** [*słowo wyszło z użycia*] – антреприза [*употребляется*]
65. **antyteatr** – антитеатр
66. **aparat głosowy** – голосовой аппарат
67. **aparat mowy** – речевой аппарат
68. **apart, zwrot, zwrot na stronie** – апарте, апарт
69. **aplauz** – аплодисменты, одобрение
    - **aplauz publiczności** – одобрение публики
    - **entuzjastyczny aplauz** – громкие/бурные аплодисменты
    - **spotkać się z ogromnym aplauzem** – вызвать гром аплодиментов / бурные аплодисменты
    - **wywołać aplauz publiczności** – вызвать одобрение публики
70. ***appassionato*** – *appasionato*, аппассионато
71. ***appoggio*** – *appoggio*, апподжио
72. **aria** – ария
    - **aria cantabile** – aria cantabile, певучая ария
    - **aria da capo** – ария da capo, «да капо»
    - **aria dal segno** – ария dal segno
    - **aria de cour** – придворная ария
    - **aria di bravura** – бравурная ария
    - **aria koncertowa** – концертная ария
    - **aria operowa** – оперная ария
    - **aria polonezowa** – ария-полонез
    - **wykonać arię** – исполнить арию
    - **zaśpiewać arię** – спеть арию
73. **arcydzieło** – шедевр
    - **arcydzieło operowe** – оперный шедевр
74. **arena** – арена
75. **arierscena** – арьерсцена
76. **arietta** – ариетта
77. **arioso** – ариозо
78. **arlekin** [*1. małą literą jako typ postaci, 2. dużą – konkretna postać – Arlekin*] – арлекин, Арлекин
79. **arlekinada** – арлекинада
80. ***arpeggio*** – *arpeggio*, арпеджио
81. **artykulacja** – артикуляция
82. **artysta** [*m*] – артист, деятель искусств
    - **artysta baletu** – артист балета
    - **artysta opery** – артист оперы
    - **artysta dramatyczny** – драматический артист
83. **artystka** [*ż*] – артистка

84. artyzm – артистизм, мастерство
85. arytmiczność – аритмичность
86. as – ля-бемоль
87. asas – ля-дубль-бемоль
88. *assai* – *assai*
89. asystent reżysera [*m*] – ассистент режиссёра, помощник режиссёра, помреж *сокр.*
90. asystentka reżysera [*ż*] – ассистент режиссёра, помощник режиссёра, помощница режиссёра, помреж *сокр.*
91. atak – атака
- **atak dźwięku** – атака звука
- **atak miękki** – мягкая атака
- **atak przydechowy/chuchający** – придыхательная атака
- **atak twardy** – твёрдая атака

92. atonalność – атональность
93. atonalny – атональный
94. audytorium [*1. sala, 2. ogół słuchaczy*] – аудитория
95. autor [*m*] – автор
- **autor spektaklu** – автор спектакля
- **autor sztuki** – автор пьесы

96. autorka [*ż*] – автор, авторша *разг.*
97. *a vista* – с листа
- **grać *a vista*** – играть с листа
- **śpiewać *a vista*** – петь с листа

98. *avvivando* – *avvivando*
99. awangarda – авангард, авангардизм
100. awanscena – авансцена

B

101. b, hes – си-бемоль
102. baletmistrz [*m*] – балетмейстер
103. baletmistrzyni [*ż*] – балетмейстер, балетмейстерша
104. balkon – 1. балкон (*выше бельэтажа*) 2. бельэтаж (*первый ярус балконов*)
- **balkon pierwszego piętra** – бельэтаж
- **miejsca na balkonie** – 1. места на балконе 2. места в бельэтаже

105. ballada – баллада
106. banjo – банджо
107. barkarola – баркарола
108. baryton [*1. głos, 2. określenie śpiewaka*] – баритон
- **baryton bohaterski/dramatyczny** – драматический баритон
- **baryton liryczny** – лирический баритон
- **śpiewać barytonem** – петь баритоном

109. bas [*1. głos, 2. określenie śpiewaka*] – бас

– **bas-baryton** – бас-барит<u>о</u>н
– ***basso cantante*** – бас-кант<u>а</u>нте, пев<u>у</u>чий бас, выс<u>о</u>кий бас
– ***basso profondo,* bas głęboki** – бас-проф<u>у</u>ндо, бас проф<u>у</u>ндо, н<u>и</u>зкий бас, глуб<u>о</u>кий бас; октав<u>и</u>ст (*особенно в русской культуре*)
– ***basso-buffo,* bas komiczny** – ком<u>и</u>ческий бас, бас-б<u>у</u>ффо

110. **bas cyfrowany, *basso continuo,* generałbas, b.c.** – генер<u>а</u>л-бас, *basso continuo*, цифр<u>о</u>ванный бас

111. ***basso ostinato*** – *basso ostinato*, б<u>а</u>ссо остин<u>а</u>то, остин<u>а</u>тный бас

112. **batuta** – дирижёрская п<u>а</u>лочка, п<u>а</u>лочка
– **orkiestra pod batutą** – орк<u>е</u>стр под управл<u>е</u>нием

113. **bebechy teatru** [*maszyneria teatralna*] *żarg.* – Ø мех<u>а</u>ника сц<u>е</u>ны, сцен<u>и</u>ческая машин<u>е</u>рия

114. ***belcanto, bel canto*** – бельк<u>а</u>нто, бель к<u>а</u>нто
– **technika *belcanto*** – т<u>е</u>хника бельк<u>а</u>нто
– **włoskie *belcanto*** – итальянское бельк<u>а</u>нто

115. **bemol** – бем<u>о</u>ль

116. **benefis** – бенеф<u>и</u>с
– **benefis aktora** – бенеф<u>и</u>с актёра
– **jubileuszowy benefis** – юбил<u>е</u>йный бенеф<u>и</u>с
– **urządzić *komuś* benefis** – устр<u>о</u>ить *кому-л.* бенеф<u>и</u>с

117. **benefisant** [*m*] – бенефици<u>а</u>нт

118. **benefisantka** [*ż*] – бенефици<u>а</u>нтка

119. **bęben –** бараб<u>а</u>н

120. **bębenek baskijski –** *zob.* tamburyn

121. **bilet** – бил<u>е</u>т
– **bilet abonamentowy** – абонем<u>е</u>нтный бил<u>е</u>т
– **bilet do opery** – бил<u>е</u>т в <u>о</u>перу
– **bilet do teatru** – бил<u>е</u>т в те<u>а</u>тр
– **bilet na operę (**np. ***Eugeniusz Oniegin*****)** – бил<u>е</u>т на <u>о</u>перу (наприм<u>е</u>р *Евг<u>е</u>ний Он<u>е</u>гин*)
– **cena biletu na pojedynczy spektakl** – цен<u>а</u> бил<u>е</u>та
– **kupić bilety w kasie teatru** – куп<u>и</u>ть бил<u>е</u>ты в к<u>а</u>ссе те<u>а</u>тра
– **sprzedaż biletów** – прод<u>а</u>жа бил<u>е</u>тов
– **telefoniczna rezerwacja biletów** – бронир<u>о</u>вка бил<u>е</u>тов по телеф<u>о</u>ну
– **wszystkie bilety wyprzedane** – аншл<u>а</u>г

122. **bileter** [*m*] – билетёр, капельд<u>и</u>нер, контролёр-билетёр

123. **bileterka** [*ż*] – билетёр, билетёрша *разг.*, капельд<u>и</u>нер, капельд<u>и</u>нерша *разг.*, контролёр-билетёр

124. **bis** – бис
– **zaśpiewać na bis** – сп<u>е</u>ть на бис

125. **bisować** – бис<u>и</u>ровать, исполн<u>я</u>ть на бис
– **artysta musiał bisować bez końca** – арт<u>и</u>ста бескон<u>е</u>чно вызыв<u>а</u>ли на бис
– **bisować arię** – исполн<u>я</u>ть <u>а</u>рию на бис, бис<u>и</u>ровать <u>а</u>рию

126. **blackout** [*całkowite wyłączenie świateł*] *żarg.* – затемнение (*нейтр.*), ЗТМ (*чит. зэтэмэ – жарг.)*

127. **bluetka** – *Ø* одноактная шуточная пьеса, шуточная миниатюра

128. **bohater** [*m*] – герой

– **bohater dramatu** – герой драмы

129. **bohaterka** [*ż*] – героиня

130. **brawa** – аплодисменты

– **bić brawa na stojąco** – аплодировать стоя

131. **brindisi** – бриндизи, застольная песня бриндизи

132. **buchdrama** – *zob.* dramat

133. **buffo** – буфф

134. **burdon** – бурдон

135. **burleska** – бурлеск

136. **butaforia** – бутафория

C

137. **c, do** – до

138. **cabaletta** – кабалетта

139. **cała nuta** – целая (нота)

140. **cały ton** – тон

141. **Camerata florencka** – флорентийская камерата

142. ***cantabile*** – *cantabile*

143. ***cantus firmus*** – кантус фирмус

144. **canzona, kancona** – канцона

145. **canzonetta, kanconetta** – канцонетта

146. **celesta** – *zob.* czelesta

147. **ces** – до-бемоль

148. **ceses** – до-дубль-бемоль

149. **cezura** – цезура

150. **chałtura** *pot.* – халтура *разг.*

151. **charakteryzacja** – грим, гримировка (*действие*)

– **grać bez charakteryzacji** – играть без грима

– **nałożyć na twarz charakteryzację** – наложить на лицо грим

– **pozbyć się charakteryzacji** – снять с лица грим

152. **charakteryzator** [*m*] – гримёр

153. **charakteryzatorka** [*ż*] – гримёр, гримёрша *разг.*

154. **charakteryzatornia** – гримёрная, гримёрка *разг.*

155. **charakteryzatorski** – гримёрный

– **sztuka charakteryzatorska** – гримёрное искусство

– **zabiegi charakteryzatorskie** – нанесение/наложение грима

156. **chorał gregoriański** – григорианский хорал, григорианское пение

157. **chordofony** – хордофоны

158. **choreograf** [*m*] – хореограф

159. **choreograf, choreografka** *nieust.* [*ż*] – хореограф, женщина-хореограф

160. **choreografia** – хореография

- **autor choreografii** – автор хореографии
- **choreografia** [*napis na afiszu*] – хореограф; хореограф-постановщик [*в зависимости от театра*]

161. **choreograficzny** – хореографический

- **spektakl choreograficzny** – хореографический спектакль
- **sztuka choreograficzna** – хореографическое искусство
- **układ choreograficzny** – хореографическая композиция

162. **chór** – хор

- **chór czterogłosowy** – четырёхголосный хор
- **chór dziecięcy** – детский хор
- **chór męski** – мужской хор
- **chór mieszany** – смешанный хор
- **chór żeński** – женский хор
- **należeć do chóru** – быть членом хора, петь в хоре
- **przygotowanie chóru** [*napis na afiszu*] – хормейстер, главный хормейстер, главный хормейстер-постановщик [*в зависимости от театра*]
- **skład chóru** – состав хора
- **śpiewać w chórze** – петь в хоре

163. **chórmistrz** [*m*] – хормейстер

164. **chórmistrzyni** [*ż*] – хормейстер, хормейстерша

165. **chórzysta** [*m*] – хорист

166. **chórzystka** [*ż*] – хористка

167. **chromatyka** – хроматизм; хроматика

168. **cis** – до-диез

169. **cisis** – до-дубль-диез

170. ***coda*, koda** – кода

171. **commedia dell'arte, komedia del arte** – комедия дель арте, комедия масок

172. ***con amore*** – *con amore*

173. ***con anima*** – *con anima*

174. ***con brio*** – *con brio*

175. ***con dolore*** – *con dolore*

176. ***con espressione*** – *con espressione*

177. ***con forza*** – *con forza*

178. ***con grazia*** – *con grazia*

179. ***concerto grosso*** – *concerto grosso*, кончерто гроссо

180. **corps de balet** – кордебалет

181. ***crescendo*** – *crescendo*, крещендо, крешендо, кресчендо (*реже*)

182. **cudowne dziecko** – вундеркинд

183. **cymbały** – цимбалы

184. **cytra** – цитра

185. **czajnik, czajniczek** [*o kimś, kto łatwo gotuje się na scenie*] *żarg.* – Ø человек, которого легко рассмешить на сцене

186. **czajniczek** – *zob.* czajnik

187. **czas trwania** [*napis na afiszu*] – продолжительность (спектакля)

188. **czelesta, celesta** – челеста

189. **czterodźwięk** – четырёхзвучие

190. **czterogłosowy** – четырёхголосный

191. **czwarta ściana** – четвёртая стена

192. **czytanie performatywne** – перформативная читка (пьесы)

193. **czytanie sztuki** – читка пьесы

194. **ćwierćnuta** – четвертная (нота)

D

195. **d, re** – ре

196. ***da capo al fine*** – *da capo al fine*, да капо аль фине

197. **dać plamę** *pot.* – Ø опозориться

198. **debiut** – дебют

- **debiut aktorski** – актёрский дебют
- **udany debiut na scenie** – удачный/успешный дебют на сцене

199. **debiutować** – дебютировать

- **debiutować jako krytyk teatralny** – дебютировать как театральный критик
- **debiutować w operze** – дебютировать в опере

200. **decet** – дециме́т

201. ***decrescendo*** – *decrescendo*, декрещендо, декрешендо

202. **decybel** – децибел

203. **decyma** – децима

204. **deklamacja** – декламация, художественное чтение

205. **deklamator** [*m*] – декламатор, чтец

- **zawodowy deklamator** – профессиональный чтец

206. **deklamatorka** [*ż*] – декламатор, декламаторша *разг.*, чтица

207. **deklamować** – декламировать, читать

208. **dekoracja** – декорация, декорационное оформление

- **dekoracja teatralna** – театральная декорация
- **dekoracje stałe** – постоянные декорации
- **ustawiać dekoracje** – устанавливать декорации
- **zmiana dekoracji** – смена декораций

209. **dekorator** [*m*] – декоратор

- **dekorator teatralny** – художник-декоратор

210. **dekoratorka** [*ż*] – декоратор, женщина-декоратор, декораторша

211. **des** – ре-бемоль

212. **deses** – ре-дубль-бемоль

213. **deski sceniczne** – *zob.* deski teatralne

214. **deski teatralne/sceniczne/teatru** – театр<u>а</u>льные подм<u>о</u>стки
- *kto?* **występuje nad deskach teatru** – *кто?* выступ<u>а</u>ет на театр<u>а</u>льных подм<u>о</u>стках

215. **detonacja** – детон<u>а</u>ция

216. **detonować** – детон<u>и</u>ровать

217. ***deus ex machina*** – *deus ex machina*, «бог из маш<u>и</u>ны»

218. ***diabolus in musica*** – *diabolus in musica*, «дь<u>я</u>вол в м<u>у</u>зыке», «чёрт в м<u>у</u>зыке» (*реже*)

219. **dialog** – диал<u>о</u>г

220. **dialogować z** *kim?* – вест<u>и</u> диал<u>о</u>г с *кем?*

221. **diatonika** – диат<u>о</u>ника

222. **didaskalia** – рем<u>а</u>рки
- **wiernie trzymać się didaskaliów** – стр<u>о</u>го прид<u>е</u>рживаться рем<u>а</u>рок

223. ***diminuendo*** – *diminuendo*, диминуэндо

224. **dis** – ре-ди<u>е</u>з

225. **disis** – ре-дубль-ди<u>е</u>з

226. **diva, diwa** – д<u>и</u>ва
- **diva operowa** – <u>о</u>перная д<u>и</u>ва

227. ***divertissement*** – дивертисм<u>е</u>нт

228. **diwa** – *zob.* diva

229. **do** – *zob.* c

230. **dodekafonia** – додекаф<u>о</u>ния

231. ***dolce*** – *dolce*

232. **dominanta** – домин<u>а</u>нта

233. ***doppio movimento*** – *doppio movimento*

234. **dorobek** – достиж<u>е</u>ния; основн<u>ы</u>е сочин<u>е</u>ния
- **dorobek artysty** – достиж<u>е</u>ния арт<u>и</u>ста
- **dorobek teatralny** [*czyj? kompozytora*] – основн<u>ы</u>е сочин<u>е</u>ния [*чьи? композитора*]

235. **dostawka, straponten** [*dostawione krzesło*] – приставн<u>о</u>й стул
- **bilet na dostawkę** – бил<u>е</u>т на приставн<u>о</u>й стул

236. **dostawne krzesło** – приставн<u>о</u>й стул

237. **dół** [*w śpiewie*] – н<u>и</u>зкие н<u>о</u>ты/зв<u>у</u>ки
- **śpiewać doły** – петь н<u>и</u>зкие н<u>о</u>ты/зв<u>у</u>ки

238. **dramat** – др<u>а</u>ма
- **autor dramatu** – <u>а</u>втор др<u>а</u>мы
- **dramat elżbietański** – елизав<u>е</u>тинская др<u>а</u>ма
- **dramat ludowy** – нар<u>о</u>дная др<u>а</u>ма
- **dramat muzyczny** – музык<u>а</u>льная др<u>а</u>ма
- **dramat niesceniczny, lesedrama, buchdrama** – пь<u>е</u>са для чт<u>е</u>ния
- **napisać dramat** – написа<u>т</u>ь др<u>а</u>му
- **tekst główny dramatu** – основн<u>о</u>й текст др<u>а</u>мы
- **tekst poboczny dramatu** – поб<u>о</u>чный текст др<u>а</u>мы
- **wystawić dramat** – постав<u>и</u>ть др<u>а</u>му

239. **dramatopisarka** – драматург, драматургесса *разг., ирон.*

240. **dramatopisarz** – драматург

241. **dramaturg** – 1. Ø драматург, работающий в театре, специалист по интерпретации сценического произведения 2. драматург 3. ≈ постановщик

242. **dramaturg, dramaturżka** *nieust.* – 1. Ø драматург, работающий в театре, Ø специалист по интерпретации сценического произведения 2. драматург 3. ≈ постановщик

243. **dramaturgia** – драматургия

- **dramaturgia** [*napis na afiszu*] ≈ постановщик

244. **dramatyczny** – 1. драматический [*относится к драме или певческому голосу*] 2. драматичный [*относится к драматизму или созданию эффекта*]

- **sopran dramatyczny** – драматическое сопрано
- **utwór dramatyczny** – драматическое произведение

245. **dramatyzacja** – драматизация

246. ***dramma per musica*** – *dramma per musica*, музыкальная драма, «драма с музыкой», «драма через музыку»

247. **drewno** [*aktor beztalencie*] *żarg.* – заштампованный актёр, пробка, артист погорелого театра [*жарг.*]

248. **drugoplanowy** – второстепенный

249. **dubler** [*m*] – дублёр

250. **dublerka** [*ż*] – дублёр, дублёрша *разг.*

251. **dublować** – дублировать

- **dublować wspaniałego aktora** – дублировать знаменитого актёра

252. **dublura** *żarg.* – второй состав *жарг.*

253. **duet** [*1. grupa wokalna lub instrumentalna – dwóch wykonawców, 2. utwór na dwa głosy lub instrumenty, 3. samodzielna lub będą częścią większej formy muzycznej kompozycja dla dwóch śpiewaków*] – дуэт

- **duet wokalny** – вокальный дуэт
- **śpiewać w duecie** – петь дуэтом

254. **duo** [*1. grupa instrumentalna – dwóch wykonawców, 2. rodzaj utworu muzycznego*] – дуэт

255. **duodecyma** – дуодецима

256. **duola** – дуоль

257. **dur, major** – мажор

258. **dwudźwięk** – двузвучие

259. **dwugłosowy** – двухголосный

260. **dykcja** – дикция

- **dykcja sceniczna** – сценическая дикция
- **ona ma dobrą dykcję** – у неё хорошая дикция
- **zła dykcja** – плохая дикция

261. **dylogia** – дилогия

262. **dynamika** – динамика

263. **dyrektor artystyczny** *oficj.*, **dyrektor artystyczna, dyrektorka artystyczna** [*ż*], **kierownik artystyczny** *oficj.*, **kierownik artystyczna, kierowniczka artystyczna** [*ż*] – художественный руководитель, худрук, арт-директор

264. **dyrektor artystyczny, kierownik artystyczny** [*m*] – художественный руководитель, худрук, арт-директор

265. **dyrektor opery** [*m*] – директор оперы, директор оперного театра

266. **dyrektor opery** *oficj.*, **dyrektorka opery** [*ż*] – директор оперы, директор оперного театра

267. **dyrygent** [*m*] – дирижёр

- **dyrygent** [*napis na afiszu*] – дирижёр; дирижёр-постановщик
- **dyrygent operowy** – оперный дирижёр
- **stanąć za pulpitem dyrygenta** – встать за дирижёрский пульт
- **za pulpitem dyrygenta stanął** *kto?* – за дирижёрским пультом стоял *кто?*

268. **dyrygent, dyrygentka** [*ż*] – дирижёр, женщина-дирижёр

269. **dyrygować** – дирижировать

- **dyrygować chórem** – дирижировать хором

270. **dysonans** – диссонанс

271. **dysponować** [*o głosie*] – обладать

- **śpiewaczka dysponuje silnym głosem** – певица обладает сильным голосом
- **śpiewaczka dysponuje sopranem lirycznym** – певица обладает лирическим сопрано
- **śpiewak dysponuje pięknym tenorem** – тенор обладает прекрасным голосом

272. **dyszkant** – дискант

273. **dzieło sceniczne** – сценическое произведение

- **odbiorca dzieła** – зритель, публика
- **odbiór dzieła teatralnego** – восприятие сценического произведения

274. **dziura** [*niezaplanowana cisza, przerwa na scenie*] *żarg.* – «гамак», провис [*жарг.*]

275. **dzwonek** – звонок

276. **dzwonki (orkiestrowe)** – колокольчики

277. **dzwony rurowe** – трубчатые/оркестровые колокола

278. **dźwięczność** – звучность

279. **dźwięk** – звук

- **barwa** [*np. dźwięku, głosu*] – тембр
- **czas trwania dźwięku** – длительность звука
- **dźwięki przejściowe** [*w śpiewie*] – переходные ноты
- **głośność dźwięku** – громкость звука
- **wysokość dźwięku** – высота звука

E

280. **e, mi** – ми

281. **egzemplarz sztuki** – экземпляр пьесы, текст (*употребляется в более свободной обстановке*)
- **egzemplarz aktorski** – актёрский экземпляр
- **egzemplarz reżyserski** – режиссёрский экземпляр

282. **eis** – ми-диез

283. **eisis** – ми-дубль-диез

284. **eksploatacja spektaklu** *żarg.* ≈ спектакль в репертуаре *нейтр.*
- **obecnie mamy** *ile?* **eksploatowanych spektakli** – в данный момент у нас *сколько?* спектаклей в репертуаре

285. **ekspozycja** – экспозиция

286. **ekspresja** – экспрессия
- **ekspresja aktorów** – экспрессия актёров
- **grać z ekspresją** – играть с экспрессией

287. **ekspresjonizm** – экспрессионизм

288. **emisja głosu** – 1. постановка голоса 2. звукообразование
- **ćwiczenie emisyjne** – упражнение для постановки голоса
- **praca nad emisją głosu** – работа над постановкой голоса

289. **emploi** – амплуа
- **aktor bez określonego emploi** – актёр без определённого амплуа
- **emploi aktorskie** – актёрское амплуа
- **emploi komediowe** – комедийное амплуа
- **zmienić emploi** – сменить/поменять амплуа

290. **enharmonia** – энгармонизм

291. **ensembl** – *zob.* ansambl

292. **epilog** – эпилог

293. **es** – ми-бемоль

294. **eses** – ми-дубль-бемоль

295. ***espressivo*** – *espressivo*

296. **estetyka operowa** – оперная эстетика

297. **estrada** – эстрада
- **artysta estrady** – артист эстрады
- **teatr estrady** – театр эстрады
- **wyjść na estradę** – выйти на эстраду

298. **etiuda** – этюд

F

299. **f, fa** – фа

300. **fabuła** – сюжет, фабула
- **fabuła sztuki teatralnej** – сюжет пьесы

301. **fagot** – фагот

302. **falset** – фальцет, фистула
- **śpiewać falsetem** – петь фальцетом/фистулой

303. **falsetysta** – фальцетт*и*ст
304. **fałszować** – фальш*и*вить
305. **fantazja** – фант*а*зия
306. **farsa** – фарс
307. **feeria** – фее*р*ия
308. **fermata** – ферм*а*та
309. ***feroce*** – *feroce*
310. **fes** – фа-бем*о*ль
311. **feses** – фа-дубль-бем*о*ль
312. ***festivo*** – *festivo*
313. **festiwal** – фестив*а*ль
- **festiwal muzyczny** – музык*а*льный фестив*а*ль
- **festiwal teatralny** – театр*а*льный фестив*а*ль

314. **figura** – фиг*у*ра
315. **figuracja** – фигур*а*ция
316. **figurant** – *zob.* statysta
317. **filharmonia** – филарм*о*ния
318. **filowanie** – *zob. messa di voce*
319. **finał** – фин*а*л
320. ***fine*** – *fine*, ф*и*не
321. **fioritura** – фиорит*у*ра
322. **fis** – фа-ди*е*з
323. **fisharmonia, harmonium** – фисгарм*о*ния
324. **fisis** – фа-дубль-ди*е*з
325. **flet** – фл*е*йта
- **flet piccolo, piccolo, pikolo, pikulina** – фл*е*йта п*и*кколо, п*и*кколо, м*а*лая фл*е*йтя
- **flet podłużny/prosty** – прод*о*льная фл*е*йта
- **flet poprzeczny** – попер*е*чная фл*е*йта
- **podwójny flet, aulos** – двойн*а*я фл*е*йта, авл*о*с, аул*о*с

326. **fonacja** – фон*а*ция, голосообразов*а*ние
327. **forma (muzyczna)** – (музык*а*льная) ф*о*рма
- **forma cykliczna** – цикл*и*ческая ф*о*рма
- **forma sonatowa** – сон*а*тная ф*о*рма
- **forma wokalna** – вок*а*льная ф*о*рма

328. ***forte*** – *forte*, ф*о*рте
329. **fortepian** – ро*я*ль (*название инструмента*), фортепи*а*но, фортепь*я*но (*название группы музыкальных инструментов*)
330. ***fortissimo*** – *fortissimo*, форт*и*ссимо
331. ***forzato, sforzato, sforzando*** – *forzato, sforzato, sforzando,* сфорц*а*ндо
332. **fosa orkiestrowa** – *zob.* kanał orkiestrowy
333. **fotel teatralny** – театр*а*льное кр*е*сло
334. **foyer** – фой*е*
335. **fraza** – фр*а*за

336. **frazować** – фразировать
337. **frazowanie** – фразировка
338. ***fresco*** – *fresco*
339. ***frullato*** – *frullato*
340. ***fugato*** – *fugato*, фугато
341. ***furioso*** – *furioso*

G

342. **g, sol** – соль
343. **galeria** – галерея, галёрка *разг.*
344. **gama** – гамма
– **gama chromatyczna** – хроматическая гамма
– **gama durowa** – мажорная гамма
– **gama molowa** – минорная гамма
345. **garderoba** – гримёрка *разг.*, грим-уборная, (театральная) уборная *уст.*, артистическая уборная (*чаще предназначена для отдыха и подготовки артистов к выступлениям*)
346. **garderobiana** [*ż*] – костюмерша
347. **garderobiany** [*m*] – костюмер
348. **gary** [*reflektory oświetleniowe*] *żarg.* – Ø прожекторы *нейтр.*
349. **gatunek muzyczny** – музыкальный жанр
350. **gawot** – гавот
351. **gaża** – оклад, жалованье
352. **generalka, generalna** *pot.* – генеральный прогон
353. **ges** – соль-бемоль
354. **geses** – соль-дубль-бемоль
355. **gesty** – жесты
– **oszczędny gest aktorski –** (роль исполняется) на сдержанной энергии, сдержанность в жестах
356. **gestykulacja** – жестикуляция
357. **gierka na brawko** *żarg.* – Ø играть с целью польстить публике
358. **gigue** – жига
359. ***giocoso*** – *giocoso*
360. **giro** – *zob.* obiegnik
361. **gis** – соль-диез
362. **gisis** – соль-дубль-диез
363. **gitara** – гитара
– **gitara basowa** – бас-гитара
– **gitara elektryczna** – электрогитара
364. ***glissando*** – *glissando*, глиссандо
365. **głos** [*ludzki*] – голос
– **biegłość głosu** – подвижность голоса

– **bliskie upozowanie głosu** – близкая вокальная позиция
– **duży głos** – большой голос
– **forsować głos** – форсировать голос
– **głos gardłowy** – горловое звучание, горловой звук
– **głosy śpiewacze** – певческие голоса
– **metaliczne brzmienie głosu** – металлическое звучание голоса
– **okrągły głos** – округлое звучание (голоса), округлый звук
– **postawiony głos** – поставленный голос
– **prowadzenie głosu** – звуковедение, голосоведение
– **skala głosu** – диапазон голоса
– **wysoki głos** – высокий голос
– **zedrzeć głos** – сорвать голос

366. **głos** [*w utworze*] – голос
– **dolny głos** – нижний голос
– **górny głos** – верхний голос
– **śpiewać pierwszym głosem** – петь первым голосом

367. **gmach** – здание
– **gmach filharmonii** – здание филармонии
– **gmach teatralny** – здание театра

368. **gniot** *pot.* – производство опилок, залепуха [*жарг.*]

369. **gong** – гонг

370. **gotować kolegę** *żarg.* – колоть друг друга *жарг.*

371. **góra** [*w śpiewie*] – верхние звуки/ноты, высокие звуки/ноты
– **śpiewać górę/góry** – петь верхние звуки/ноты, петь высокие звуки/ноты

372. **gra (aktorska)** – (актёрская) игра
– **doskonała gra** – безупречная игра
– **podziwiać grę aktorów** – восхищаться игрой актёров
– **wielka gra Bernarda Żbika** [*zapomniawszy tekstu, odstawiać wielką grę Bernarda Żbika, grać zbyt emocjonalnie*] *żarg.* – Ø забыв текст, переигрывать, ≈ красить текст *жарг.*

373. **grać** – играть
– **grać kubłami** [*grać zbyt emocjonalnie, w złym guście*] *żarg.* – переигрывать, рвать кулисы, играть на котурнах, переживать [*жарг.*]
– **grać na scenie** – играть на сцене
– **grać numerkami** [*posługując się banalnymi środkami aktorskimi*] *żarg.* – применять (актёрские) штампы, играть на штампах, работать локтями на сцене [*жарг.*]
– **grać od ściany do ściany, gryźć kulisę** [*zwracać na siebie uwagę w małej roli*] *żarg.* – Ø обращать на себя внимание в небольшой роли
– **grać ogony** [*grać role drugoplanowe*] *żarg.* – играть третьего гриба в седьмом ряду, играть в пятом ряду у фонтана [*жарг.*]
– **grać spektakl** – играть спектакль
– **grać u [*kogoś, reżysera*]** – играть в спектакле [*чьём? режиссёра*]

– **grają** [*o repertuarze, jakiejś sztuce np. „Dziady” Mickiewicza*] – идёт/идут [*например, «Дзяды» Мицкевича*]
– **Hamlet jest grany przez** *kogo?*, **Hamleta gra** *kto?* – Гамлета играет *кто?*

374. **grać** [*na instrumencie*] – играть
– **grać na oboju** – играть на гобое
– **grać na skrzypcach** – играть на скрипке
– **grać w orkiestrze** – играть в оркестре
– **grać ze słuchu** – играть по слуху / на слух

375. ***grave*** – *grave*

376. ***grazioso*** – *grazioso*

377. **groteska** – гротеск

378. **gruppetto** – *zob.* obiegnik

379. **gwiazda** [*ż, m*] – звезда
– **gwiazda estrady** – звезда эстрады

H

380. **h, si** – си

381. **habanera** – хабанера

382. **haftować tekst** *żarg.* – фразочками докрутить *жарг.*, выкручиваться *разг.*

383. **hall** – холл

384. **happening** – хеппенинг, хэппенинг

385. **harfa** – арфа

386. **harmonia** [*dział muzyki*] – гармония

387. **harmonijka ustna** – губная гармоника

388. **harmonium** – *zob.* fisharmonia

389. **harmonizacja** – гармонизация

390. **heksachord** – гексахорд

391. **heptatonika** – гептатоника

392. **hes** – *zob.* b

393. **heses, bb** – си-дубль-бемоль

394. **hiena, sęp, szakal** [*o krytyku*] *żarg.* – акулы пера *жарг.*

395. **his** – си-диез

396. **hisis** – си-дубль-диез

397. **homofonia** – гомофония

398. **honorarium** – гонорар

399. **horyzont** – (театральный) задник

400. **humoreska** – юмореска

401. **hymn** – гимн

I

402. **idiofony** – идиофоны

403. **ilustracja muzyczna** – музыкальное оформление, музыкальная иллюстрация
404. **imbroglio** – имбролио
405. **imitacja** – имитация
406. **impostacja (głosu)** – *zob.* postawienie głosu
407. **impresario** [*ż, m*] – антрепренёр, импресарио
408. **impresjonizm** – импрессионизм
409. **improwizacja** – импровизация
– **improwizacja na temat** – импровизация на тему
410. **inscenizacja** – инсценировка, постановка
– **inscenizacja *czyja?* –** инсценировка *чья?*, постановка *чья?*
– **inscenizacja bajki** – инсценировка сказки
– **inscenizacja plastyczna** – пластическая постановка
– **inscenizacja powieści** – инсценировка романа
– **(sztuka) w nowej inscenizacji** – (пьеса) в новой постановке
411. **inscenizator** [*m*] – инсценировщик, постановщик
412. **inscenizatorka** [*ż*] – постановщик, постановщица
413. **inspicjent** [*m*] – помощник режиссёра
414. **inspicjentka** [*ż*] – помощник режиссёра, помощница режиссёра
415. **instrument** – инструмент
– **grać na wielu instrumentach** – играть на различных/нескольких инструментах
– **instrumenty dęte** – духовые инструменты
– **instrumenty dęte blaszane** – медные духовые инструменты
– **instrumenty dęte drewniane** – деревянные духовые инструменты
– **instrumenty klawiszowe** – клавишные инструменты
– **instrumenty melodyczne** – мелодические инструменты
– **instrumenty niemelodyczne** – немелодические инструменты
– **instrumenty perkusyjne** – ударные инструменты
– **instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości dźwięku** – ударные инструменты с неопределённой высотой звучания
– **instrumenty perkusyjne o określonej wysokości dźwięku** – ударные инструменты с определённой высотой звучания
– **instrumenty smyczkowe** – смычковые инструменты
– **instrumenty strunowe** – струнные инструменты
– **instrumenty szarpane** – щипковые инструменты
– **stroić instrumenty** – настраивать инструменты
416. **instrumentacja** ≈ инструментовка, оркестровка
– **instrumentacja opery** – инструментовка оперы, оркестровка оперы
417. **interludium** [*1. = intermedium lit., 2. = intermedium teatr., 3. muz.]* – 1. 2. интермедия 3. интерлюдия
418. **intermedium, międzyakt** – интермедия
419. **intermezzo** – интермеццо
420. **interpretacja** – интерпретация

– **autorska interpretacja** – авторская интерпретация
– **interpretacja dzieła** – интерпретация произведения
– **swobodna interpretacja** – свободная интерпретация

421. **interwał** – интервал
– **interwał zmniejszony** – уменьшённый интервал
– **interwał zwiększony** – увеличенный интервал

422. **intonacja** – интонация
– **czysta intonacja** – чистая интонация

423. **intrada** – интрада

424. **introdukcja** – интродукция

J

425. **jaskółka, paradyz** *przest.*, **raik** *przest.* – галёрка, раёк *уст.*, парадиз *уст.*

426. **jazz –** джаз

427. **jednoaktówka, miniatura dramatyczna** – одноактная пьеса

428. **jedność czasu** – единство времени

429. **jedność miejsca** – единство места

430. **jodłować** – петь йодль/йодлем

431. **jodłowanie –** йодль

K

432. **kabaret** – кабаре́

433. **kadencja** – каденция, каданс

434. **kadryl** – кадриль

435. **kamerton** – камертон

436. **kanał orkiestrowy, orkiestron, fosa orkiestrowa** – оркестровая яма

437. **kancona** – *zob.* canzona

438. **kanconetta** – *zob.* canzonetta

439. **kanon** – канон

440. **kantata** – кантата

441. **kantylena** – кантилена

442. **kapelmistrz** [*m*] – капельмейстер

443. **kapelmistrzyni** [*ż*] – капельмейстер

444. **kasa** – касса
– **kasa biletowa** – билетная касса

445. **kastaniety** – кастаньеты

446. **kastrat –** кастрат, певец-кастрат

447. **kawatina** – каватина

448. **kierować teatrem** – руководить театром

449. **kierownictwo chóru** [*napis na afiszu*] – хормейстер; главный хормейстер; главный хормейстер-постановщик [*в зависимости от театра*]

450. **kierownictwo muzyczne** [*napis na afiszu*] – музыкальный руководитель
451. **kierownik artystyczny** [*m*] – *zob.* dyrektor artystyczny
452. **kierownik artystyczny** *oficj.*, **kierownik artystyczna, kierowniczka artystyczna** [*ż*] – *zob.* dyrektor artystyczny [*ż*]
453. **kierownik muzyczny** [*m*] – музыкальный руководитель
454. **kierownik muzyczny** *oficj.*, **kierownik muzyczna, kierowniczka muzyczna** [*ż*] – музыкальный руководитель
455. **kieszeń sceniczna** – карман сцены
456. **klaka** – 1. Ø аплодисменты, оплаченные артистом 2. клака (*люди*)
– **robić (komuś) klakę** – аплодировать [*кому?, например артисту*] за деньги
457. **klakier** [*m*] – клакёр
458. **klakier, klakierka** *nieust.* [*ż*] – клакёр
459. **klapa** *pot.* – провал
– **przedstawienie zrobiło klapę** – это был (полный) провал спектакля
460. **klarnet** – кларнет
– **klarnet basowy** – бас-кларнет
461. **klawesyn** – клавесин
462. **klucz** – ключ
– **klucz altowy** – альтовый ключ
– **klucz basowy** – басовый ключ
– **klucz c** – ключ до
– **klucz f** – ключ фа
– **klucz g** – ключ соль
– **klucz tenorowy** – теноровый ключ
– **klucz wiolinowy/skrzypcowy** – скрипичный ключ
463. **kłaniać się** – кланяться
– **aktorzy kłaniają się po każdym spektaklu** – актёры кланяются после каждого спектакля
– **aktorzy kłaniają się widowni** – актёры кланяются зрителям
464. **koda** – *zob. coda*
465. **koloratura** – колоратура
– **aria koloraturowa** – колоратурная ария, ария для колоратурного сопрано
466. **kolorystyka** – тембр
467. **koło kwintowe** – квинтовый круг
468. **komat** – комма
469. **komedia** – комедия
– **komedia madrygałowa** – мадригальная комедия
– **komedia muzyczna** – музыкальная комедия
– **komedia w trzech aktach** – комедия в трёх действиях/актах
470. **komedioopera** – комедиоопера, *zob. też* śpiewogra
471. **komplet** – Ø полный зал зрителей
472. **kompozycja** – композиция, сочинение
473. **kompozytor** [*m*] – композитор

474. **kompozytor, kompozytorka** [*ż*] – композитор, женщина-композитор, композиторша *разг.*

– **kompozytor** [*napis na afiszu*] – композитор, музыка

475. **koncert** [*też jako forma muzyczna*] – концерт

– **inscenizowany koncert** – театрализованный концерт

– **koncert galowy** – гала-концерт

476. **koncertmistrz** [*m*] – концертмейстер

477. **koncertmistrzyni** [*ż*] – концертмейстер, концертмейстерша

478. **konferansjer** – конферансье

479. **konferansjer, konferansjerka** (*osoba*) *nieust.* [*ż*] – конферансье

480. **konserwatorium** – консерватория

481. **konsonans** – консонанс

482. **kontrabas** – контрабас

483. **kontrafagot** – контрафагот

484. **kontralcistka** – контральто

485. **kontralt** [*1. głos, 2. określenie śpiewaka*] – контральто

486. **kontrapunkt** – контрапункт

487. **kontratenor, tenor altowy** [*1. głos, 2. określenie śpiewaka*] – контратенор, контртенор

488. **kontroler** [*m*] – контролёр

489. **kontrolerka** [*ż*] – контролёр, женщина-контролёр, контролёрша *разг.*

490. **kontry** [*świecenie na aktora od tyłu*] *żarg.* – *Ø* освещение актёра сзади

491. **konwencja teatralna** – театральная условность (*понятие общее, о явлении*), условность театральной постановки (*касается конкретного спектакля*)

– **spektakl w** *jakiej?* **konwencji** – спектакль поставлен в специфике *какой?* (*например театра кукол*), спектакль поставлен в жанре *каком?* (*например мюзикла*)

492. **koprodukcja** – копродукция

– **w koprodukcji z teatrem** *jakim?* – в копродукции с театром *каким?*

493. **kornet** – корнет

494. **kostium** – костюм

– **kostium historyczny** – исторический костюм

– **kostium teatralny** – театральный костюм

– **kostium wiedźmy** – костюм ведьмы

– **kostium z epoki** – костюм эпохи [*барокко, рококо и т.п.*] ≈ исторический костюм

– **kostiumy** [*napis na afiszu*] – художник по костюмам, костюмы (*реже*)

495. **kostiumer** [*m*] – костюмер

496. **kostiumer, kostiumerka** *nieust.* [*ż*] – костюмерша

497. **kostiumernia** – костюмерная

498. **kostiumograf** [*m*] – художник по костюмам

499. **kostiumograf, kostiumografka** *nieust.* [*ż*] – художник по костюмам, художница по костюмам

500. **kostiumolog** [*m*] – *Ø* специалист по истории костюма

501. **kostiumolog, kostiumolożka** *nieust.* [*ż*] – *Ø* специалист по истории костюма, специалистка по истории костюма

502. **kotły** – литавры

503. **kreacja (sceniczna)** – сценический образ

– **kreacja Carmen** – сценический образ Кармен

504. **kreować rolę** – создавать сценический образ

505. **kropka** [*przy nucie*] – точка

506. **krotochwila** ≈ шуточная пьеса

507. **krtań** – гортань

508. **krytyk teatralny** [*m*] – театральный критик

509. **krytyk teatralny, krytyczka teatralna** *nieust.* [*ż*] – театральный критик

510. **krzyżyk** – диез

511. **ksylofon** – ксилофон

512. **kształt sceniczny** – сценическое воплощение

513. **kulisy** – кулисы

– **za kulisami** – за кулисами

514. **kuluary** – кулуары

515. **kurtyna** – занавес

– **kurtyna opuszcza się** – занавес опускается

– **kurtyna podnosi się** – занавес поднимается

– **żelazna kurtyna** – железный занавес, противопожарный занавес

516. **kwarta (czysta)** – кварта (чистая)

517. **kwartet** – квартет

518. **kwartola** – квартоль

519. **kwestia** – реплика

– **aktorzy wymieniają się kwestiami** – актёры обмениваются репликами

– **nauczyć się kwestii na pamięć** – выучить текст наизусть, выучить материал наизусть

– **wypowiadać kwestie postaci** – произносить реплики персонажей

520. **kwinta (czysta)** – квинта (чистая)

521. **kwintet** – квинтет

– **kwintet smyczkowy** – струнный квинтет

522. **kwintola** – квинтоль

L

523. **la** – *zob.* a

524. ***lamentoso*** – *lamentoso*

525. ***larghetto*** – *larghetto*, ларгетто

526. ***largo*** – *largo*, ларго

527. **lecieć kimś** [*na przykład Lindą, Pazurą*] *żarg.* – подражать *кому?*, копировать *кого? нейтр.*

528. ***legato*** – *legato*, легато

529. ***leggiero*** – *leggiero*

530. **leitmotiv** – *zob.* lejtmotyw

531. **lejtmotyw, motyw przewodni, leitmotiv** – лейтмот<u>и</u>в

– **lejtmotyw musicalu** – лейтмот<u>и</u>в мюз<u>и</u>кла

– **lejtmotyw opery** – лейтмот<u>и</u>в <u>о</u>перы

532. ***lento*** – *lento*, л<u>е</u>нто

533. **lesedrama** – *zob.* dramat niesceniczny

534. **librecista** [*m*] – либретт<u>и</u>ст

535. **librecistka** [*ż*] – либретт<u>и</u>стка

536. **libretto** – либр<u>е</u>тто

– **autor libretta** – автор либр<u>е</u>тто

– **libretto** *czyje?* **Włodzimierza Wolskiego** – либр<u>е</u>тто *чьё?* Влодзим<u>е</u>жа В<u>о</u>льского

– **libretto francuskie** – францу<u>з</u>ское либр<u>е</u>тто, либр<u>е</u>тто на францу<u>з</u>ском язык<u>е</u>

– **libretto włoskie** – итал<u>ь</u>янское либр<u>е</u>тто, либр<u>е</u>тто на итал<u>ь</u>янском язык<u>е</u>

– **libretto, autor libretta** [*napis na afiszu*] – либр<u>е</u>тто

– **napisać libretto do opery** – написа<u>т</u>ь либр<u>е</u>тто к <u>о</u>пере / для <u>о</u>перы

– **opera napisana do libretto** – <u>о</u>пера нап<u>и</u>сана на либр<u>е</u>тто

– **podstawą libretta stała się powieść** – в осн<u>о</u>ву либр<u>е</u>тто пол<u>о</u>жен ром<u>а</u>н / лёг ром<u>а</u>н

537. **linia** [*w pięciolinii*] – л<u>и</u>ния

– **linie dodane dolne** – н<u>и</u>жние доб<u>а</u>вочные л<u>и</u>нии/лин<u>е</u>йки

– **linie dodane górne** – в<u>е</u>рхние доб<u>а</u>вочные л<u>и</u>нии/лин<u>е</u>йки

– **na czwartej linii** – на четвёртой л<u>и</u>нии

– **nad drugą linią** – над втор<u>о</u>й л<u>и</u>нией

– **pod pierwszą linią** – н<u>и</u>же п<u>е</u>рвой л<u>и</u>нии, под п<u>е</u>рвой л<u>и</u>нией

538. **linia melodyczna** – мелод<u>и</u>ческая л<u>и</u>ния

539. **lira** – л<u>и</u>ра

540. **lornetka teatralna** – театр<u>а</u>льный бин<u>о</u>кль

541. **loża** – л<u>о</u>жа

– **loża honorowa** – ц<u>а</u>рская л<u>о</u>жа (*самые дорогие места*), л<u>о</u>жа

– **loże nad parterem** – бельэт<u>а</u>ж

– **loże parterowe** – бенуар

– **miejsce w loży** – м<u>е</u>сто в л<u>о</u>же

– **przedsionek loży** – аванл<u>о</u>жа

– **siedzieć w loży** – сид<u>е</u>ть в л<u>о</u>же

542. **lutnia** – л<u>ю</u>тня

Ł

543. **łuk** – л<u>и</u>га

M

544. **madrygalista** [*m*] – мадригал̲ист

545. **madrygalistka** *rzad.* [*ż*] – мадригал̲ист

546. **madrygał** – мадриг̲ал

547. ***maestoso*** – *maestoso*, маэст̲озо

548. **maestra** – 1. ма̲эстро [*применяется к музыкантам, деятелям искусства*] 2. Ø выда̲ющаяся уч̲ительница м̲узыки

549. **maestro** – ма̲эстро [*касается музыкантов, деятелей искусства*]

550. **major** – *zob.* dur

551. **mandolina** – мандол̲ина

552. **maniera** [*1. źle postrzegany sposób tworzenia, śpiewania – przejęty lub źle wyuczony, 2. charakterystyczny dla danego artysty sposób tworzenia*] – 1. Ø непр̲авильно зау̲ченная/усво̲енная т̲ехника (п̲ения, игры, тво̲рчества) 2. ман̲ера

- **maniera wokalisty** – 1. непр̲авильно зау̲ченная/усво̲енная т̲ехника п̲ения вокал̲иста 2. ман̲ера вокал̲иста
- **maniera wykonawcza** – ман̲ера исполн̲ения
- **popadać w manierę** – начин̲ать петь/игр̲ать/твор̲ить непр̲авильно зау̲ченной/усво̲енной т̲ехникой
- **śpiewać z manierą** – петь непр̲авильно зау̲ченной/усво̲енной т̲ехникой

553. **marakas** – мар̲акас, мар̲ака

554. ***marcato*** – *marcato*

555. **marimba** – мар̲имба

556. **marionetka** – марион̲етка

557. **markować** – поплыть, «гнать м̲улю» [*жарг.*]

558. **marsz** – марш

559. **maska** – м̲аска

560. **maska** [*w śpiewie*] – м̲аска

- **kierować głos na maskę** – направл̲ять звук в м̲аску, посыл̲ать г̲олос в м̲аску
- **śpiewać na maskę** – петь в м̲аску

561. **maszyneria teatralna** – мех̲аника сц̲ены, сцен̲ическая машин̲ерия

562. **maszynista (sceny)** [*m*] – машин̲ист сц̲ены, специал̲ист по сцен̲ической машин̲ерии

563. **maszynistka (sceny)** [*ż*] – машин̲ист сц̲ены

564. **mecenas** [*m*] – мецен̲ат

565. **mecenas, mecenaska** *nieust.* [*ż*] – мецен̲атка

566. **mecenat** – мецен̲атство

567. **medialna** [*próba przed premierą z udziałem mediów*] *żarg.* – пресс-прог̲он, прог̲он с уч̲астием пр̲ессы, репет̲иция с уч̲астием пр̲ессы

568. **melodeklamacja** – мелодекламация

569. **melodia** – мел̲одия

- **melodia nieskończona/nieprzerwana** – *zob.* unendliche melodie

570. **melodramat** – мелодр̲ама

571. **melodyczny** – мелодический, мелодичный
572. **melodyjny** – мелодичный
573. **melodyka** [*1. element dzieła muzycznego, 2. instrument*] – мелодика
574. **meloman** [*m*] – меломан
575. **melomanka** [*ż*] – меломан, меломанка *разг.*
576. **melorecytacja** – мелодекламация
577. **membranofony** – мембранофоны
578. ***meno*** – *meno*
579. ***meno mosso*** – *meno mosso*
580. **menuet** – менуэт
581. ***messa di voce*** (*technika belcanto*), **filowanie (głosu)** (*odnosi się do emisji*) – месса ди воче (*техника бельканто*), *messa di voce* (*техника бельканто*), филировка звука (*относится к постановке голоса*)
582. ***mesto*** – *mesto*
583. **metal** [*w głosie*] – металл
584. **metalofony** – металлофоны
585. **metateatr** – метатеатр
586. **metrum** – размер
587. ***mezza voce*** – *mezza voce*, меццa воче
588. ***mezzo forte*** – *mezzo forte*
589. ***mezzo piano*** – *mezzo piano*
590. **mezzosopran** [*1. głos, 2. określenie śpiewaka*] – меццо-сопрано
– **mezzosopran dramatyczny** – низкое меццо-сопрано
– **mezzosopran liryczny** – высокое меццо-сопрано
591. **mezzosopranistka** – меццо-сопрано
592. **mi** – *zob.* e
593. **miejsca z ograniczoną widocznością** [*w teatrze*] – места с ограниченным обзором / с ограниченной видимостью
594. **międzyakt** – *zob.* intermedium
595. **mikrofon** – микрофон
596. **mimika** – мимика
597. **mimodram** – мимодрама
598. **miniatura** – миниатюра
599. **miniatura sceniczna** – сценическая миниатюра
600. **minor** – *zob.* moll
601. ***misterioso*** – *misterioso*
602. **modalność** – модальность
603. **modelator** [*m*] – бутафор
604. **modelatorka** [*ż*] – бутафор, бутафорша *разг.*
605. ***moderato*** – *moderato*, модерато
606. **modernizm** – модернизм
607. **modulacja** – модуляция
608. **moll, minor** – минор
609. ***molto*** – *molto*

610. **monodia** – монодия
611. **monodram** – монодрама
612. **monodram operowy** – моноопера
613. **monodramat** – монодрама
614. **monolog** – монолог
– **wygłaszać monolog** – произносить монолог
615. **monospektakl** – моноспектакль
616. **mordent** – мордент
617. ***morendo*** – *morendo*
618. ***mormorando*** – *mormorando*
619. **motet** – мотет
620. **motyw** – мотив
– **motyw przewodni** – *zob.* lejtmotyw
– **motyw rytmiczny** – ритмический мотив
621. **msza** – месса
622. **musical** – мюзикл
623. **music-hall** – мюзик-холл
624. **muzyczność** – музыкальность
625. **muzyczny** – музыкальный
626. **muzyk** [*m*] – музыкант
627. **muzyk, muzyczka** (*osoba*) *nieust.* [*ż*] – музыкант, женищина-музыкант, музыкантша *разг.*
628. **muzyka** – музыка
– **muzyka** [*napis na afiszu*] – музыка
– **muzyka absolutna** – абсолютная музыка
– **muzyka antraktowa** – антрактная музыка
– **muzyka instrumentalna** – инструментальная музыка
– **muzyka kameralna/komnatowa, *musica da camera*** – камерная музыка
– **muzyka klasyczna** – классическая музыка
– **muzyka na żywo** – живая музыка
– **muzyka operowa** – оперная музыка
– **muzyka poważna** – серьёзная музыка
– **muzyka programowa** – программная музыка
– **muzyka symfoniczna** – симфоническая музыка
– **muzyka w teatrze/teatralna** – театральная музыка
– **muzyka wokalna** – вокальная музыка
– **muzyka wokalno-instrumentalna** – вокально-инструментальная музыка
– **podłożyć tekst pod muzykę** – положить слова на музыку
– **przedstawienie z muzyką na żywo** – в представлении звучит живая музыка, в спектакле звучит живая музыка
– **teoria muzyki** – теория музыки
629. **muzykalność** – музыкальность
630. **muzykolog** [*m*] – музыковед
631. **muzykolog, muzykolożka** *nieust.* [*ż*] – музыковед

632. **muzykologia** – музыковедение
633. **myśl muzyczna** – музыкальная мысль

N

634. **nagranie** – запись, звуковая запись
635. **naturszczyk** [*m*] – Ø неопытный актёр
636. **naturszczyk** [*ż*] – Ø неопытная актриса
637. **niesceniczność** – несценичность
638. ***non legato*** – *non legato*, нонлегато, нон легато
639. ***non tanto*** – *non tanto*
640. ***non troppo*** – *non troppo*
641. **nona** – нона
642. **nonet** – нонет
643. **nośność** – полётность
- **nośność dźwięku** – полётность звука
- **nośność głosu** – полётность голоса

644. **notacja muzyczna** – музыкальная нотация
645. **numer** [*występ, część programu artystycznego*] – номер
646. **numerek** [*w szatni*] – номерок
647. **nuta –** нота
648. **nuta organowa** – *zob.* nuta pedałowa
649. **nuta pedałowa/organowa/stała** – органный пункт
650. **nuta stała** – *zob.* nuta pedałowa

O

651. **obiegnik, giro, gruppetto** – группетто
652. **obój** – гобой
653. **obsada** – исполнители, актёрский состав
- **międzynarodowa obsada** – международный актёрский состав / состав исполнителей
- **obsada** [*napis na afiszu*] – исполнители, в ролях, партии исполняют (*реже*)
- **znakomita obsada** – знаменитый актёрский состав

654. **obsadzić** – подобрать (актёров на роли)
- **obsadzić aktora w roli** – подобрать/выбрать актёра на роль
- **obsadzić sztukę** – отобрать состав исполнителей

655. **oddech** – *zob.* znak oddechu
656. **odegrać** – сыграть
- **odegrać sztukę** – сыграть пьесу

657. **odsłona** – картина
658. **ogon, halabardnik** [*rola mniej niż epizodyczna*] *żarg.* – выходная/эпизодическия роль *нейтр.*

– **grywać ogony** – играть выходные роли

659. **ogórki** – *zob.* sezon ogórkowy

660. **ograć przedmiot** *żarg.* – Ø использовать на сцене [*актёром*] элемент сценографии

661. **ograć scenografię** *żarg.* – обнимать колонну, припасть к берёзе [*негативные определения*]; обыгрывать пространство, найти приспособления [*положительные определения*] [*жарг.*]

662. **ojciec opery** – отец оперы

663. **oklaski** – аплодисменты

– **burzliwe oklaski** – бурные аплодисменты, гром аплодисментов

– **przywitać *kogoś* oklaskami** – встретить *кого-л.* аплодисментами

– **zebrać oklaski** – сорвать аплодисменты, быть награждённым аплодисментами (*более официально, книжный стиль*)

664. **oklaskiwać [***kogo?*] – аплодировать [*кому?*]

665. **okno sceniczne** – зеркало сцены

666. **okres** – период

667. **oktawa (czysta)** – октава (чистая)

– **oktawa czterokreślna** – четвёртая октава

– **oktawa dwukreślna** – вторая октава

– **oktawa kontra** – контроктава

– **oktawa mała** – малая октава

– **oktawa pięciokreślna** – пятая октава

– **oktawa razkreślna** – первая октава

– **oktawa subkontra** – субконтроктава

– **oktawa trzykreślna** – третья октава

– **oktawa wielka** – большая октава

668. **oktet** – октет

669. **oktola** – октоль

670. **opadający** – нисходящий

– **opadający kierunek ruchu melodycznego** – нисходящее мелодическое движение

671. **opera** – опера

– **być na operze** – быть на опере

– **być w operze** – быть в опере

– **duet z opery** – дуэт из оперы

– **dzieło operowe** – оперное произведение

– **grand opera, wielka opera heroiczna** – (французская) большая опера

– **kupić bilety na operę** – купить билет на оперу

– **ojciec opery** – отец оперы

– **opera balladowa** – балладная опера

– **opera barokowa** – опера эпохи барокко, барочная опера

– **opera buffa/komiczna** – опера-буфф, комическая опера, opera buffa

– **opera chóralna** – хоровая опера

– **opera jednoaktowa** – одноактная опера

– **opera mydlana** – мыльная опера
– **opera narodowa** – национальная опера
– **opera nepolitańska** – неаполитанская опера
– **opera pasyjna** – Ø опера о Страстях Христовых
– **opera polska** – польская опера
– **opera przedgluckowska** – доглюковская опера
– **opera romantyczna** – романтическая опера
– **opera semiseria** – опера semiseria, опера семисерия
– **opera seria/poważna** – опера серия, серьёзная опера, opera seria, опера seria
– **opera telewizyjna** – телеопера
– **opera w trzech aktach** – опера в трёх действиях
– **opera werystyczna** – веристская опера
– **opera wiejska/wieśniacza** – Ø сельская опера
– **opera włoska** – итальянская опера
– **operobalet, opera-balet** – опера-балет
– **pójść do opery** – пойти в оперу / в оперный театр
– **pójść na operę** – пойти на оперу
– **rock-opera, opera rockowa** – рок-опера
– **skomponować operę** – написать/сочинить оперу
– **spektakl operowy** – оперный спектакль
– **transmisja online opery** – онлайн трансляция / онлайн-трансляция оперы
– **uwertura do opery** – увертюра к опере
– **wystawić operę** – поставить оперу

672. **operetka** – оперетта

673. **iść na operetkę** – идти на оперетту
– **koncert muzyki operetkowej** – концерт музыки из оперетт
– **lekka operetka** – лёгкая оперетта
– **soliści operetki** – солисты оперетты
– **teatr operetki** – театр оперетты
– **wesoła operetka** – весёлая оперетта
– **wystawić operetkę** – поставить оперетту

674. **operoznawca** – знаток оперы

675. **oprawa** – оформление
– **oprawa artystyczna/plastyczna** – художественное оформление
– **oprawa muzyczna** – музыкальное оформление
– **oprawa sceniczna** – сценическое оформление, оформление (спектакля, сцены)

676. **oratorium** – оратория

677. **organy** – орган

678. **orkiestra** – оркестр
– **orkiestra symfoniczna** – симфонический оркестр
– **orkiestrę prowadzi** *kto?* – оркестром управляет *кто?*

679. **orkiestracja** – инструментовка, оркестровка
– **orkiestracja sztuki** – инструментовка/оркестровка пьесы

680. **orkiestron** – *zob.* kanał orkiestrowy

681. **osoba, postać** – действующее лицо

682. ***ostinato*** – *ostinato,* остинато

683. **oświetlenie** – освещение

– **oświetlenie sceny** – освещение сцены

684. **oświetleniowiec, realizator światła** – светооператор, осветитель, художник по свету [*в зависимости от театра*]

685. **otwarcie gardła** – открытие горла

686. **owacja** – овация

– **owacja na stojąco** – стоячая овация, овации/овация стоя, аплодисменты стоя

– **owacjom nie było końca** – была (устроена) бесконечная овация, были бесконечные овации, овации/овациям не было конца

– **urządzić/zgotować owację aktorom** – устроить овацию актёрам

687. **ozdobniki, ornamenty** – украшения, орнаментика

688. **oznaczenia dynamiczne/dynamiki** – обозначения динамики, обозначения динамических оттенков, динамические обозначения

689. **oznaczenia tempa** – обозначения темпа, темповые обозначения, темповые указания

Ó

690. **ósemka** – восьмая (нота)

P

691. **paludament** – падуга [*во всей верхней части, если их больше, чем одна – падуги*], арлекин [*в верхней части, но только спереди, обычто богато украшенный*]

692. **pamięć muzyczna** – музыкальная память

693. **pantomima** – пантомима

694. **papier nutowy** – нотная бумага

695. **paradyz** – *zob.* jaskółka

696. ***parlando*** – *parlando*

697. **parter** – партер

– **miejsca na parterze** – места в партере

698. **partia** – партия

– **interpretacja partii** *jakiej?* – интерпретация партии *какой?*

– **partia chóralna** – хоровая партия

– **partia instrumentalna** – инструментальная партия

– **partia orkiestrowa/orkiestralna** – оркестровая партия

– **partia solowa** – сольная партия

– **partia wokalna** – вокальная партия

– **wykonawca jakiejś partii** – исполнитель партии

699. **partytura** – партитура

– **czytanie partytur** – чтение партитур

– **partytura teatralna** – партитура спектакля

700. **pasaż** – пассаж

701. **pasja** – страсти

702. ***pasticcio*** – пастиччо

703. **pastisz** – пастиш

704. ***pastorale*** – *pastorale*

705. **patelnia** [*reflektory na 100% mocy*] *żarg.* – заливка сцены *жарг.*

706. ***patetico*** – *patetico*

707. **pauza** – пауза

– **pauza całonutowa** – целая пауза

– **pauza całotaktowa** – тактовая пауза

– **pauza ćwierćnutowa** – четвертная пауза

– **pauza generalna** – генеральная пауза

– **pauza ósemkowa** – восьмая пауза

– **pauza półnutowa** – половинная пауза

– **pauza szesnastkowa** – шестнадцатая пауза

– **pauza sześćdziesięcioczwórkowa** – шестьдесят четвёртая пауза

– **pauza trzydziestodwójkowa** – тридцать вторая пауза

– **wartości rytmiczne pauz** – длительности пауз

– **zrobić pauzę** – взять/сделать паузу

708. **pavana** – *zob.* pawana

709. **pawana, pavana** – павана

710. **pentatonika** – пентатоника

711. **performance** – перформанс

712. **perkusja** – ударная/барабанная установка

713. **peruka** – парик

714. ***pesante*** – *pesante*

715. **pianino** – пианино

716. ***pianissimo*** – *pianissimo*, пиано́ссимо

717. ***piano*** – *piano*, пиано

718. ***pièce bien faite*** – «хорошо сделанная пьеса», «хорошо скроенная пьеса»

719. ***piena voce*** – *piena voce*

720. **pierwsza naiwna** *żarg. przest.* – инженю, энженю [*жарг. уст.*]

721. **pierwszoplanowy** – первостепенный

722. **pieśń** – песня

– **autor pieśni** – автор песни

– **melodia pieśni** – мелодия песни

– **pieśni z repertuaru** *czyjego?* – песни из репертуара *чьего?*

– **pieśń solowa** – сольная песня

– **zaśpiewać pieśń** – спеть песню

723. **pięciolinia** – нотный стан, нотоносец

724. **piętro** – я́рус

– **miejsca na piętrze** – места́ в я́русе

725. **piosenka** – пе́сня, пе́сенка

– **piosenka aktorska** – актёрская пе́сня

726. ***più*** *– più*

727. ***più mosso*** *– più mosso*

728. ***pizzicato*** **–** *pizzicato*, пиццика́то, пиччика́то

729. **plastyka ruchu scenicznego –** сцени́ческая пла́стика

730. **plastyka sceniczna** – сцени́ческое оформле́ние

731. ***poco a poco*** *– poco a poco*

732. **podjazd** – подъе́зд

733. **podparcie oddechowe** – опо́ра дыха́ния

734. **poemat symfoniczny** – симфони́ческая поэ́ма

735. **pole** – Ø промежу́ток ме́жду ли́ниями в но́тном ста́не

736. **polifonia** – полифони́я

737. **polimetria –** полиметри́я

738. **polirytmia** – полиритми́я

739. **polonez –** полоне́з

740. **popołudniówka** *żarg.* – вече́рний спекта́кль *нейтр.*

741. **portal, rama portalowa/prosceniowa** – порта́л

742. ***portamento*** *– portamento*, портаме́нто

743. ***portato*** *– portato*, порта́то

744. **portatyw** – портати́в

745. **postać** – *zob.* osoba

746. **postawienie/ustawienie głosu, impostacja (głosu)** – постано́вка го́лоса

747. **postludium** – постлю́дия

748. **potpourri** – попурри́

– **potpourri operowe** – о́перное попурри́

749. **pozycja dźwięku** – пози́ция зву́ка

– **wysoka pozycja dźwięku** – высо́кая пози́ция зву́ка

750. **pozycja głosu** – вока́льная пози́ция

751. **półnuta** – полови́нная (но́та)

752. **półton** – полуто́н

753. **prapremiera** – ≈ премье́ра, мирова́я премье́ра

754. **prawykonanie** – ≈ пе́рвое исполне́ние, премье́ра

755. **preludium** – прелю́дия

756. **premiera** – премье́ра

– **premiera miała miejsce/odbyła się** – премье́ра состоя́лась

– **światowa premiera** – мирова́я премье́ра

757. ***prestissimo*** *– prestissimo*

758. ***presto*** *– presto*, пре́сто

759. **primadonna –** примадо́нна

760. **program teatralny** – (театра́льная) програ́ммка, театра́льная програ́мма

761. **progresja, sekwencja** – секве́нция

762. **projekcja** – проекция
- **w spektaklu była wykorzystana projekcja** – в спектакле использовалась проекция
- **w tle projekcja** – на фоне проекция

763. **prolog** – пролог

764. **proscenium, przedscenie** – просцениум

765. **protagonista** [*m*] – протагонист

766. **protagonistka** [*ż*] – протагонистка

767. **próba** – репетиция (*чаще в начале работы над спектаклем*), прогон (*чаще, когда спектакль почти готов*), репа *жарг.*
- **mieć próbę** – репетировать
- **na próbie spektaklu** – на репетиции спектакля
- **próba analityczna** – застольная репетиция, застолье *жарг.*
- **próba czytana/stolikowa** – застольная репетиция, застолье *жарг.*
- **próba generalna** – генеральная репетиция, прогон для пап и мам *жарг.*, *zob.* generalka
- **próba medialna** – репетиция с участием прессы, прогон с участием прессы, пресс-прогон
- **próba orkiestrowa** – оркестровая репетиция
- **próba sytuacyjna** – репетиция в выгородке
- **próba teatralna** – театральная репетиция
- **próba techniczna** – техническая репетиция, репетиция для технико-постановочных цехов, техничка *жарг.*
- **próba trwa** – репетиция продолжается
- **rozpoczęły się próby do spektaklu** – начались репетиции спектакля

768. **pryma (czysta)** – прима (чистая)

769. **przednutka** – форшлаг
- **przednutka długa, appoggiatura** – длинный форшлаг
- **przednutka krótka, acciaccatura** – короткий форшлаг

770. **przedpołudniówka** *żarg.* – утренний спектакль *нейтр.*

771. **przedscenie** – *zob.* proscenium

772. **przedstawienie** – представление, спектакль, постановка [*выбор чаще всего зависит от контекста использования*]
- **dać przedstawienie** – дать представление
- **galowe przedstawienie** – гала-представление
- **koniec przedstawienia** – конец представления
- **przedstawienie baletowe** – балетный спектакль
- **przedstawienie kukiełkowe** – кукольный спектакль, кукольное представление
- **przedstawienie operowe** – оперный спектакль
- **przedstawienie teatralne** – театральное представление
- **przedstawienie zostało odwołane** – представление отменено, спектакль отменён

- **przedstawienie zrealizowane przez teatr** *jaki?* – постановка осуществлена театром *каким?*
- **przyjść na przedstawienie** – прийти на представление/спектакль

773. **przedtakt** – затакт

774. **przenieść na scenę** – театрализовать

775. **przepona** – диафрагма

776. **przerwa** – антракт

777. **przetworzenie** – разработка

778. **publiczność** – публика

- **oczekiwania publiczności** – ожидания публики
- **podbić publiczność** – завоевать публику
- **publiczność teatralna** – театральная публика
- **reakcja publiczność** – реакция публики
- **rodzima publiczność** – родная публика

779. **prowadzić teatr** [*tj. kierować nim*] – руководить театром

780. **pruć się** [*grać bardzo intensywnie*] *żarg.* – переживать, плюсовать, развести мхатовщину [*жарг.*]

781. **przestrzały** [*świecenie na aktora lub scenografię z boku*] *żarg.* – Ø освещение актёра/сценографии сбоку

782. **pulpit** – пюпитр

783. **punkt kulminacyjny** – кульминация

784. **puzon** – тромбон

Q

785. ***quasi*** – *quasi*

R

786. **ragtime** – регтайм

787. **raik** – *zob.* jaskółka

788. ***rallentando*** – *rallentando*

789. **rama portalowa** – *zob.* portal

790. **rama prosceniowa** – *zob.* portal

791. **rampa** – рампа

- **światła rampy** – свет театральной рампы

792. **rapsodia** – рапсодия

793. **re** – *zob.* d

794. **realizacja sceniczna** – сценическая реализация, постановка пьесы

795. **realizator dźwięku** – звукооператор

796. **realizator światła** – *zob.* oświetleniowiec

797. **realizatorka dźwięku [*ż*]** – звукооператор

798. **realizatorka światła [*ż*]** – светооператор, осветитель, художник по свету [*в зависимости от театра*]

799. **realizatorzy** [*napis na afiszu*] – авторы и постановщики, постановочная группа, постановщики [*в зависимости от театра*]

800. **recenzja** – рецензия

- **recenzja spektaklu** – рецензия на спектакль
- **recenzja teatralna** – театральная рецензия
- **zebrać sporo recenzji** – собрать много рецензий

801. **recepcja spektaklu** – восприятие спектакля

802. **recital** – сольный концерт

- **program recitalu** – программа сольного концерта

803. ***recitando*** – *recitando*

804. ***recitativo*** – *recitativo*

805. ***recitativo*** – *zob.* recytatyw

806. **recytacja** – декламация

807. **recytatyw*, recitativo*** – речитатив, *recitativo*

- **recytatyw akompaniowany/accompagnato, *recitativo accompagnato*** – аккомпанированный речитатив, речитатив аккомпаньято, речитатив accompagnato, *recitativo accompagnato*
- **recytatyw prosty/secco, *recitativo secco*** – сухой речитатив, речитатив секко, речитатив secco, *recitativo secco*

808. **recytować** – декламировать

809. **refren** – припев, рефрен

810. **rejestr** [*dotyczy śpiewu, głosu*] – регистр

- **przejście z jednego rejestru do drugiego** – переход из одного регистра в другой
- **rejestr głowowy/brzegowy** – головной регистр
- **rejestr gwizdkowy** – свистковый регистр
- **rejestr mieszany/średni** – средний/смешанный регистр
- **rejestr piersiowy/całościowy** – грудной регистр
- **wyrównywanie rejestrów** – сглаживание регистров
- **wysoki rejestr** – высокий регистр

811. **rekonstrukcja spektaklu** – реконструкция спектакля

812. **rekwizyt** – реквизит

813. **rekwizytor** – реквизитор

814. **rekwizytor, rekwizytorka** *nieust.* – реквизитор

815. **rekwizytornia** – помещение для хранения реквизита, склад бутафории и реквизита

816. ***religioso*** – *religioso*

817. **repertuar** – 1. репертуар 2. репертуарный лист [*репертуар артиста, список произведений*]

- **nowy repertuar teatru** – новый репертуар театра
- **repertuar klasyczny** – классический репертуар
- **repertuar komediowy** – комедийный репертуар

– **repertuar operetkowy** – опереточный репертуар
– **repertuar operowy** – оперный репертуар
– **repertuar polskich scen** – репертуар польских театров
– **repertuar śpiewaczki** – репертуар певицы
– **repertuar współczesny** – современный репертуар
– **trzon repertuaru** – основа репертуара
– **ułożyć repertuar** – составить репертуар
– **włączyć do repertuaru** – включить в репертуар
– **żelazny repertuar** *żarg.* – постоянный репертуар *нейтр.*

818. **repetycja** [*powtórzenie fragmentu utworu*] – реприза
– **znak repetycji** – реприза, знак репризы

819. **repetycja** [*szybkie powtórzenie tego samego dźwięku*] – репетиция

820. **replika** – реплика
– **dialog pełen zaskakujących replik** – диалог, состоящий из неожиданных реплик

821. **repryza** – реприза

822. **rewia** – ревю

823. **rezonans** – резонанс

824. **rezonator** – резонатор

825. **rezoner** [*m*] – резонёр

826. **rezoner, rezonerka** *nieust.* [*ż*] – резонёр, резонёрка *разг.*

827. **reżyser** [*m*] – режиссёр, постановщик, режиссёр-постановщик [*в зависимости от театра*]

828. **reżyser dźwięku** – звукорежиссёр, звукач *жарг.*, звуковик *жарг.*

829. **reżyser, reżyserka** (*osoba*) *nieust.* [*ż*] – режиссёр, режиссёрша *разг.*, постановщик, постановщица, режиссёр-постановщик [*в зависимости от театра*]

830. **reżyseria** – режиссура, постановка (*в значении осуществления*)

831. **reżyseria** [*napis na afiszu*] – режиссёр, постановщик, режиссёр-постановщик [*в зависимости от театра*]
– **(sztuka, spektakl) w reżyserii** – (пьеса, спектакль) поставлена/поставлен *кем?*, (пьеса, спектакль) в постановке *чьей?*
– **reżyseria operowa** – оперная режиссура
– **reżyseria światła/świateł** [*napis na afiszu*] – художник по свету, свет (*реже*)

832. **reżyserski** – режиссёрский
– **chwyty reżyserskie** – режиссёрские приёмы

833. ***risoluto*** – *risoluto*

834. ***ritardando*** – *ritardando*

835. ***ritenuto*** – *ritenuto*

836. **ritornel** – ритурнель

837. **robić teatr** *pot.* – делать театр *разг.*

838. **rola** – роль
– *kto?* **w roli** *czyjej? – кто?* в роли *чьей?*
– **budować rolę –** строить роль
– **debiutować w roli** – дебютировать в роли

– **drugoplanowa rola** – второстепенная роль
– **główna rola** – главная роль
– **interpretacja roli** – интерпретация роли
– **nagroda za najlepszą rolę kobiecą** – премия за лучшую женскую роль
– **nagroda za najlepszą rolę męską** – премия за лучшую мужскую роль
– **obsadzić rolę** – взять на роль *кого?*, подобрать *кого?* на роль
– **papierowa rola** [*nieciekawa*] *żarg.* – Ø неинтересная роль, незначительная роль
– **położyć rolę** *pot.* – провалиться
– **popisowa rola** – коронная роль
– **rola dyrektorska** [*wymaga wejścia na scenę tylko na początku spektaklu, potem można iść do domu lub zarabiać gdzie indziej*] *żarg.* – Ø роль, которая требует выхода на сцену только в начале спектакля
– **rola epizodyczna** – эпизодическая роль
– **rola komediowa** – комедийная роль
– **rola tragikomiczna** – трагикомическая роль
– **rola tytułowa** – заглавная роль
– **rozdzielić role** – распределить роли
– **rzucić tekst, oddać rolę** *żarg.* – Ø отказаться от роли
– **uczyć się roli** – учить роль
– **w rolach głównych** – в главных ролях
– **wczuć się w rolę** – вжиться в роль, влезть в персонажа *жарг.*
– **wykonawca roli** – исполнитель роли
– **wykonywać/kreować rolę** – исполнять роль
– **zadebiutować w roli** – дебютировать в роли

839. **romans** – романс

840. **rozpisać** – расписать, распределить
– **rozpisać głosy** – расписать голоса
– **rozpisać role** – расписать/распределить роли

841. **rozśpiewać się** – распеться

842. **rozśpiewka** – распевка

843. **rozwiązanie** – разрешение
– **rozwiązanie na tonikę** – разрешение в тонику

844. **rożek angielski** – английский рожок

845. **róg, waltornia** – валторна

846. **równomierna temperacja** – равномерная темперация, равномерно темперированный строй

847. ***rubato*** – *rubato,* рубато

848. **ruch** – движение
– **ruch sceniczny** – сценическое движение

849. **rulada** – рулада

850. **rysunek rytmiczny** – ритмический рисунок

851. **rytm** – ритм
– **rytm lombardzki/szkocki** – ломбардский ритм

- **rytm punktowany** – пункт<u>и</u>рный ритм
- **rytm synkopowany** – синкоп<u>и</u>рованный ритм

852. **rytmiczność** – ритм<u>и</u>чность

853. **rytmika** – р<u>и</u>тмика

854. **rząd** – ряд

855. **rzucić greps** *żarg.* – сесть на своег<u>о</u> конька *разг.*

S

856. **saksofon** – саксоф<u>о</u>н

857. **sala koncertowa** – конц<u>е</u>ртный зал

858. **sala prób** – репетици<u>о</u>нный зал

859. **sarabanda** – сараб<u>а</u>нда

860. **scena** [*miejsce w teatrze*] – сц<u>е</u>на

- **dekoracja sceny** – декор<u>а</u>ция сц<u>е</u>ны, сцен<u>и</u>ческая декор<u>а</u>ция
- **oświetlenie sceny** – освещ<u>е</u>ние сц<u>е</u>ны
- **otwarta scena** – откр<u>ы</u>тая сц<u>е</u>на (*общее название*), простр<u>а</u>нственная сц<u>е</u>на (*окружена зрительными местами частично*), сц<u>е</u>на-ар<u>е</u>на (*окружена зрительными местами со всех сторон*)
- **pusta scena** – пуст<u>а</u>я сц<u>е</u>на
- **scena obrotowa, obrotówka** *pot.* – вращ<u>а</u>ющаяся сц<u>е</u>на
- **scena operowa** – <u>о</u>перная сц<u>е</u>на
- **scena pudełkowa** – сц<u>е</u>на-кор<u>о</u>бка
- **scena teatralna** – театр<u>а</u>льная сц<u>е</u>на
- **scena wielopoziomowa** – многоуровневая сц<u>е</u>на
- **wyjść na scenę** – в<u>ы</u>йти на сц<u>е</u>ну
- **wystąpić na scenie** – в<u>ы</u>ступить на сц<u>е</u>не
- **zejść ze sceny** [*przen. zakończyć karierę*] – сойт<u>и</u>/уйт<u>и</u> со сц<u>е</u>ны

861. **scena** [*część dzieła*] – сц<u>е</u>на, явл<u>е</u>ние

- **niema scena** – нем<u>а</u>я сц<u>е</u>на
- **scena balkonowa** – сц<u>е</u>на на балк<u>о</u>не, балк<u>о</u>нная сц<u>е</u>на
- **scena finałowa/końcowa** – фин<u>а</u>льная сц<u>е</u>на
- **scena masowa** – м<u>а</u>ссовая сц<u>е</u>на, масс<u>о</u>вка
- **scena zbiorowa** – м<u>а</u>ссовая сц<u>е</u>на
- **scena zespołowa** – анс<u>а</u>мблевая сц<u>е</u>на
- **sceny/fragmenty chóralne** – хоров<u>ы</u>е сц<u>е</u>ны

862. **scena** [*działalność teatralna*]

- **ludzie sceny** – л<u>ю</u>ди сц<u>е</u>ны
- **odejść ze sceny** – уйт<u>и</u> со сц<u>е</u>ны
- **prestiżowe sceny** – прест<u>и</u>жные площ<u>а</u>дки, прест<u>и</u>жные сц<u>е</u>ны (*реже*)
- **scena amatorska** – люб<u>и</u>тельская сц<u>е</u>на
- **scena dramatyczna** – драмат<u>и</u>ческая сц<u>е</u>на
- **scena zawodowa** – профессион<u>а</u>льная сц<u>е</u>на, профессион<u>а</u>льный те<u>а</u>тр

– **sceny krajowe** – национальные театры
– **sceny zagraniczne** – зарубежные театры
– **spektakl powrócił na scenę** – спектакль вернулся в репертуар, спектакль возвратился на сцену
– **zawojować światowe sceny** – покорить мировые сцены / мировую сцену,
– **zdjąć sztukę ze sceny** – снять пьесу с репертуара
– **zrobić karierę na scenie** – сделать карьеру на сцене

863. **scenariusz** – сценарий
– **scenariusz** [*napis na afiszu*] – автор сценария
– **scenariusz sztuki teatralnej** – сценарий театральной постановки

864. **sceneria** – декорация, художественное/сценическое оформление
– **spektakl osadzony w scenerii** – декорация спектакля *какая?*, спектакль оформлен *каким образом?*

865. **sceniczność** – сценичность

866. **sceniczny** – сценический (*относящийся к сцене, театральному искусству*), сценичный (*пригодный для сцены, спектакля*)
– **mowa sceniczna** – сценическая речь
– **przestrzeń sceniczna** – сценическое пространство
– **sztuka sceniczna** – 1. сценическое искусство (*деятельность*) 2. сценичная пьеса, сценическая пьеса [*произведение*]
– **talent sceniczny** – сценический талант
– **wygląd sceniczny** – сценическая внешность, сценичная внешность (*реже*)

867. **scenka** – сценка

868. **scenograf** [*m*] – художник-декоратор, сценограф

869. **scenograf, scenografka** *nieust.* [*ż*] – сценограф, художник-постановщик

870. **scenografia** – сценография
– **autor scenografii do 50 spektakli** – автор сценографии к 50 спектаклям
– **scenografia** [*napis na afiszu*] – сценограф, художник-постановщик, сценография (*реже*) [*в зависимости от театра*]
– **stworzyć scenografię** – создать сценографию

871. ***scherzando*** – *scherzando*

872. ***secco*** – *secco*

873. ***segue, simile*** – *segue, simile*

874. **sekcja rytmiczna** – ритм-группа, ритм-секция

875. **sekcja smyczkowa** – струнная секция/группа

876. **seksta** – секста
– **seksta mała** – малая секста
– **seksta wielka** – большая секста

877. **sekstet** – секстет

878. **sekstola** – секстоль

879. **sekunda** – секунда

880. **sekwencja** – *zob.* progresja
– **sekunda mała** – малая секунда
– **sekunda wielka** – большая секунда

881. ***semplice*** – *semplice*
882. ***sempre*** – *sempre*
883. ***sempre più mosso*** – *sempre più mosso*
884. ***sensibile*** – *sensibile*
885. **septet** – септ<u>е</u>т
886. **septyma** – с<u>е</u>птима
– **septyma mała** – м<u>а</u>лая с<u>е</u>птима
– **septyma wielka** – больш<u>а</u>я с<u>е</u>птима
887. **septymola** – септ<u>о</u>ль
888. **serenada** – серен<u>а</u>да
889. **sezon ogórkowy, ogórki** – мёртвый сез<u>о</u>н
890. **sezon teatralny** – театр<u>а</u>льный сез<u>о</u>н
– **otwarcie sezonu** – откр<u>ы</u>тие сез<u>о</u>на
– **zakończenie sezonu** – закр<u>ы</u>тие сез<u>о</u>на
891. **sęp** – *zob.* hiena
892. **si** – *zob.* ha
893. ***simile*** – *zob. segue*
894. **sinfonia** – синфон<u>и</u>я
895. **Singspiel** – *zob.* śpiewogra
896. **skala** – лад
– **stopnie skali** – ступ<u>е</u>ни л<u>а</u>да
897. **skok (melodyczny)** – скач<u>о</u>к
898. **skrzypce** – скр<u>и</u>пка
– **pierwsze skrzypce** – п<u>е</u>рвая скр<u>и</u>пка
899. ***slentando*** – *slentando*
900. **słuch absolutny** – абсол<u>ю</u>тный слух
901. **słuchacz** [*m*] – слушатель
902. **słuchaczka** [*ż*] – слушательница
903. **słup** [*długi monolog wierszem*] *żarg.* – *Ø* дл<u>и</u>нный монол<u>о</u>г в стих<u>а</u>х
904. **smyczek** – смыч<u>о</u>к
905. **sol** – *zob.* g
906. **solfeż** – сольф<u>е</u>джио
907. **solilokwium, soliloquium** – солил<u>о</u>квий
908. **soliloquium** – *zob.* solilokwium
909. **solista** [*m*] – сол<u>и</u>ст
– **solista baletu** – сол<u>и</u>ст бал<u>е</u>та
– **solista opery** – сол<u>и</u>ст <u>о</u>перы
910. **solistka** [*ż*] – сол<u>и</u>стка
911. **solmizacja** – сольмиз<u>а</u>ция
912. **solo** – с<u>о</u>ло
913. **sonata** – сон<u>а</u>та
914. **sonatina** – сонат<u>и</u>на
915. **sopran** [*1. głos, 2. określenie śpiewaka*] – сопр<u>а</u>но
– **sopran dramatyczny** – драмат<u>и</u>ческое сопр<u>а</u>но

- **sopran koloraturowy** – колоратурное сопрано
- **sopran liryczno-dramatyczny** – лирико-драматическое сопрано
- **sopran liryczno-koloraturowy** – лирико-колоратурное сопрано
- **sopran liryczny** – лирическое сопрано
- **sopran spinto/lirico-spinto** – молодое драматическое сопрано, сопрано спинто, сопрано лирико-спинто
- **śpiewać sopranem** – петь сопрано

916. **sopranistka** – сопрано

917. ***sostenuto*** – *sostenuto*, состенуто

918. ***sotto voce*** – *sotto voce*

919. **spektakl** – спектакль, представление, спект *жарг.*

- **nie takie spektakle się kładło** *żarg.* – ни пуха, ни пера *разг.*
- **obejrzeć spektakl** – посмотреть спектакль
- **odwołanie spektaklu** – отмена спектакля
- **ostatni pokaz spektaklu** – последний показ спектакля
- **pierwszy spektakl zostanie pokazany** *kiedy?* – первый спектакль будет показан *когда?*
- **podstawą spektaklu stała się książka** – в основу спектакля положена книга / легла книга
- **pojedynczy spektakl** – один спектакль
- **spektakl filmowy** – фильм-спектакль, кинематографический спектакль (*реже*)
- **spektakl impresaryjny** – антрепризная постановка
- **spektakl jubileuszowy** – юбилейный спектакль
- **spektakl muzyczny** – музыкальный спектакль, музыкальное представление
- **spektakl na podstawie powieści** *jakiej?* – спектакль по роману *какому?*
- **spektakl na podstawie utworu o tym samym tytule** – спектакль по одноимённому произведению
- **spektakl odwołany** – спектакль отменён
- **spektakl pokazywany (był) w wielu krajach** – спектакль показывали во многих странах
- **spektakl przeznaczony dla widzów od** *którego?* **roku życia** – спектакль рекомендуется к просмотру зрителям не моложе *скольких?* лет, спектакль не рекомендуется к просмотру зрителям до *скольких?* лет
- **spektakl teatralny** – театральный спектакль
- **spektakl telewizyjny, telewizyjne przedstawienie teatralne** – телевизионный спектакль, телеспектакль
- **spektakl w języku angielskim** – спектакль (исполняется) на английском языке
- **spektakl w języku oryginalnym** – спектакль (исполняется) на языке оригинала
- **spektakl wyłącznie dla widzów dorosłych/od 18 r. życia** – лицам до 18 лет просмотр спектакля не рекомендуется

– **spektakl wyreżyserowany przez** *kogo?* – спектакль поставлен *кем?*, спектакль в постановке *чьей?*
– **spektakl zrealizowany na scenie** – постановка спектакля осуществлена на сцене
– **spektakl zrealizowany przez utalentowanego reżysera** – постановка спектакля осуществлена талантливым режиссёром
– **twórca spektaklu** – создатель спектакля
– **wystąpić w spektaklu** – выступить в спектакле

920. **spot** [*osobisty reflektor aktora, prowadzący go po scenie*] *żarg.* – Ø прожектор «ведущий» актёра по сцене

921. **sprawozdawca teatralny** – театральный обозреватель

922. **sprawozdawca teatralny, sprawozdawczyni teatralna** [*ż*] – театральный обозреватель

923. ***Sprechgesang*** – *Sprechgesang*

924. ***Sprechstimme*** – *Sprechstimme*

925. ***staccato*** – *staccato*, стаккато

926. **statysta**, **figurant** *dawn.* [*m*] – статист

927. **statystka** [*ż*] – статистка

928. **stereofonia** – стереофония

929. ***stile rappresentativo*** – *stile rappresentativo*, стиле раппрэзентативо

930. **stója** [*obecność na scenie ograniczona do stania*] *żarg.* – Ø роль, в которой актёру приходится только стоять молча

931. **straponten** – *zob.* dostawka

932. **stretta** – стретта

933. ***stretto*** – *stretto*

934. ***stringendo*** – *stringendo*

935. **strój** – строй

– **strój muzyczny** – музыкальный строй

936. **struny głosowe** – голосовые связки

937. **studio teatralne** – театральная студия

938. **styl koncertujący** – кончертато, *concertato*

939. **styl wykonawczy** – исполнительский стиль

940. **subdominanta** – субдоминанта

941. ***subito*** – *subito*

942. **subretka** – субретка

943. **sufler** [*m*] – суфлёр

944. **sufler, suflerka** (*osoba*) *nieust.* [*ż*] – суфлёр

945. **suflerować** – суфлировать

946. **suita** – сюита

947. **symbolizm** – символизм

948. **symfonia** – симфония

949. **synkopa** – синкопа

950. **synkopowanie** – синкопирование

951. **sypka** [*pomyłka*] *żarg.* – ошибка *нейтр.*

952. **sypnąć się** [na scenie w teatrze] *pot.* – споткнуться *нейтр.*, *Ø* ошибиться в реплике

953. **system dur-moll/funkcyjny** – мажоро-минорная система, мажоро-минор

954. **system funkcyjny** – *zob.* system dur-moll

955. **sytuacja** – мизансцена

956. **szakal** – *zob.* hiena

957. **szatnia** – гардероб

958. **szczeniak** *żarg.* – лягушка *жарг.*

959. **szereg harmoniczny** – натуральный звукоряд, обертоновый звукоряд

960. **szesnastka** – шестнадцатая (нота)

961. **sześćdziesięcioczwórka** – шестьдесят четвёртая (нота)

962. **szkoła narodowa** – композиторская школа, национальная композиторская школа

963. **szkoła neapolitańska** – неаполитанская школа

964. **sztuka** [*przedstawienie*] – пьеса

- **ambitna sztuka** – амбициозная пьеса
- **kasowa sztuka** – кассовая пьеса
- **napisać sztukę** – написать пьесу
- **sztuka Fredry** – пьеса Фредро
- **sztuka na podstawie opowiadania** – пьеса по мотивам рассказа
- **tekst sztuki** – текст пьесы
- **w sztuka w czterech aktach** – пьеса в четырёх действиях
- **wystawić sztukę** – поставить пьесу
- **zdjąć sztukę** – снять пьесу

965. **sztuka** [*działalność*] – искусство

- **sztuka aktorska** – актёрское искусство
- **sztuka operowa** – оперное искусство
- **sztuka śpiewacza** – певческое искусство
- **sztuka wokalna** – вокальное искусство

966. **szybkie zastępstwo** *żarg.* – ввод *жарг.*

967. **szyć** *żarg.* – фразочками докрутить *жарг.*, выкручиваться *разг.*

Ś

968. **śpiew** – пение

- **śpiew chóralny** – хоровое пение
- **śpiew koloraturowy** – колоратурное пение
- **śpiew operowy** – оперное пение
- **śpiew solowy** – сольное пение

969. **śpiewaczka** – певица

- **śpiewaczka obdarzona pięknym głosem** – певица с красивым голосом, певица одарённая красивым голосом (*реже*)
- **śpiewaczka operetkowa** – певица оперетты, опереточная певица (*реже*)

970. **śpiewaczy** – певческий, вокальный

971. **śpiewa**ć – петь

- **śpiewać arię** – петь арию
- **śpiewać basem** – петь басом
- **śpiewać czysto** – петь чисто
- **śpiewać główną partię** – петь главную партию
- **śpiewać na dwa głosy** – петь на два голоса
- **śpiewać na głosy** – петь на несколько голосов, петь на голоса
- **śpiewać pełnym głosem** – петь полным голосом
- **śpiewać przy akompaniamencie fortepianu** – петь под аккомпанемент фортепиано, петь в сопровождении фортепиано
- **śpiewać solo** – петь соло

972. **śpiewak** – певец

- **czołówka polskich śpiewaków** – ведущие польские певцы

973. **śpiewność** – песенность, певучесть, напевность

974. **śpiewogra, Singspiel, komedioopera** – зингшпиль, Singspiel

975. **średnica** [*w śpiewie*] – центр (диапазона), середина (диапазона) (*реже*)

976. **światło** [*napis na afiszu*] – художник по свету, свет (*реже*)

T

977. **takt** – такт

- **kreska taktowa** – тактовая черта
- **mocna część taktu** – сильная доля
- **słaba część taktu –** слабая доля

978. **talerz** – тарелка

979. **tamburyn, bębenek baskijski** – тамбурин, бубен

980. **tancerka** – танцовщица (*артистка балета, женщина, занимающаяся танцем профессионально*), танцорка (*женщина, которая танцует, умеет танцевать*)

981. **tancerz** – танцовщик (*артист балета, мужчина, занимающийся танцем профессионально*), танцор (*мужчина, который танцует, умеет танцевать*)

982. **taniec** – танец

- **taniec charakterystyczny** – характерный танец

983. **tantiema** – авторский гонорар, авторское вознаграждение

984. **tańczyć** – танцевать

985. **teatr** [*budynek, instytucja*] – театр

- **chodzić do teatru** – ходить в театр, посещать театр
- **działalność teatru** – деятельность театра
- **grać w teatrze** – играть в театре
- **historia teatru** – история театра
- **interesować się teatrem** – интересоваться театром, увлекаться театром
- **pracować w teatrze** – работать в театре

– **pracownik teatru** – работник/сотрудник театра
– **repertuar teatru** – репертуар театра
– **teatr absurdu** – театр абсурда, антидрама
– **teatr amatorski** – любительский театр
– **teatr autorski** – авторский театр
– **teatr bulwarowy** – бульварный театр
– **teatr cieni** – театр теней, теневой театр
– **teatr dramatyczny** – драматический театр
– **teatr elżbietański** – елизаветинский театр
– **teatr grecki** – греческий театр
– **teatr impresaryjny** – театр антрепризы
– **teatr jednego aktora** – театр одного актёра
– **teatr kukiełkowy/lalkowy** – кукольный театр
– **teatr muzyczny** – музыкальный театр
– **teatr narodowy** – национальный театр
– **teatr objazdowy** – передвижной театр
– **teatr operowy** – оперный театр
– **teatr otwiera sezon** – театр открывает сезон
– **teatr repertuarowy** – репертуарный театр
– **teatr telewizji** – телевизионный театр
– **teatr uliczny** – уличный театр
– **teatr w teatrze** – театр в театре
– **teatr zamyka sezon** – театр закрывает сезон
– **warszawskie teatry ogródkowe** – варшавские театральные спектакли на открытом воздухе
– **założyć teatr** – основать театр

986. **teatralia –** *Ø* материалы, посвящённые театру [*в т.ч. литература, статьи, предметы*]

987. **teatralizacja** – театрализация
– **teatralizacja utworu poetyckiego** – театрализация поэтического произведения

988. **teatralizować** – театрализовать
– **teatralizować utwory literackie** – театрализовать литературные произведения

989. **teatralność** – театральность

990. **teatrolog** [*m*] – театровед

991. **teatrolog, teatrolożka** *nieust.* [*ż*] – театровед, театроведка (*реже*)

992. **teatrologia** – театроведение

993. **teatroman** [*m*] – театрал

994. **teatromanka** [*ż*] – театралка

995. **teatroznawstwo** – театроведение

996. **teatrzyk** – 1. малый театр 2. кукольный театр (*конструкция, предмет*)

997. **technika wokalna** – вокальная техника

998. **tekst** – текст

– **podawać tekst wyraźnie** – чётко подавáть текст, чётко произноси́ть текст, выразúтельно произноси́ть текст
– **podawanie tekstu** [*1. podpowiadanie, 2. wymowa, artykulacja*] *żarg.* – 1. Ø подскáзка тéкста 2. подáча тéкста
– **podrzucić tekst** *żarg.* – подбрóсить текст *жарг.*
– **zadeptać tekst** [*grać tak emocjonalnie, że tekst przestaje mieć znaczenie*] *żarg.* – Ø игрáть так эмоционáльно, что текст ужé не имéет значéния

999. **temat** – тéма

1000. **tembr** – тембр

1001. **tempo** – темп
– **oznaczenia tempa** – обозначéния тéмпа, тéмповые обозначéния, тéмповые указáния
– **tempa szybkie** – бы́стрые тéмпы
– **tempa umiarkowane** – умéренные/срéдние тéмпы
– **tempa wolne** – мéдленные тéмпы

1002. ***tempo primo*** – *tempo primo*

1003. **tenor** [*1. głos, 2. określenie śpiewaka*] – тéнор
– **światowej sławy tenor** – всемúрно извéстный тéнор
– **tenor bohaterski** – хельдентéнор; вáгнеровский тéнор
– **tenor charakterystyczny** – характéрный тéнор
– **tenor dramatyczny, *tenore di forza*** – драматúческий тéнор, тéнор да фóрца, *tenore di forza*
– **tenor liryczny** – лирúческий тéнор, тéнор да грáция
– **tenor spinto/lirico-spinto** – молодóй драматúческий тéнор, тéнор спúнто

1004. **tenor altowy** – *zob.* kontratenor

1005. ***tenuto*** – *tenuto*

1006. **tercet** [*1. grupa wokalna – trzech wykonawców, 2. samodzielny lub będący częścią większej kompozycji utwór na trzy głosy wokalne*] – терцéт

1007. **tercja** – тéрция
– **tercja mała** – мáлая тéрция
– **tercja wielka** – большáя тéрция

1008. **tessitura, tessytura** – тесситýра

1009. **tessytura** – *zob.* tessitura

1010. **tetralogia** – тетралóгия

1011. **tło** [*płótno, element dekoracji*] – зáдник (театрáльный)

1012. **ton** – тон
– **tercja podstawowy** – основнóй тон

1013. **tonacja** – тонáльность
– **tonacje jednoimienne** – одноимённые тонáльности
– **tonacje paralelne/równoległe** – параллéльные тонáльности

1014. **tonika** – тóника

1015. **tournée** – турнé

1016. **towarzyszenie** – сопровождéние

– **śpiewać z towarzyszeniem orkiestry** – петь в сопровождении оркестра, петь под аккомпанемент оркестра

1017. **tragedia** – трагедия

– **tragedia grecka** – греческая трагедия

– **tragedie Szekspira** – трагедии Шекспира

1018. ***tragédie lyrique*** – музыкальная/лирическая трагедия

1019. **tragifarsa** – трагифарс

1020. **tragikomedia** – трагикомедия

1021. ***tranquillo*** – *tranquillo*

1022. **transkrypcja** – транскрипция

1023. **transpozycja** – транспозиция

1024. **trawestacja** – 1. пародия (*с ироническим оттенком*) 2. переработка *нейтр.*

– **dokonać trawestacji** – 1. сочинить/написать пародию 2. сделать переработку

– **trawestacja** *czego?* – 1. пародия *на что?* 2. переработка *чего?*

1025. **trąbka** – труба

1026. **trema** – волнение

– **mieć tremę przed premierą** – волноваться перед премьерой

1027. ***tremolando*** – *tremolando*

1028. ***tremolo, tremolando*** – *tremolo, tremolando,* тремоло

1029. **tremolować** – тремолировать

1030. **trio** [*1. grupa instrumentalna – trzech wykonawców, 2. utwór kameralny na trzy instrumenty*] – трио, терцет

1031. **triola** – триоль

– **triola ósemkowa** – восьмая триоль

– **triola szesnastkowa** – шестнадцатая триоль

1032. ***triste*** – *triste*

1033. **trójdźwięk** – трезвучие

1034. **trójkąt** – треугольник

1035. **trupa** – труппа

1036. **tryb** – наклонение

– **tryb durowy/majorowy** – мажорное наклонение

– **tryb molowy/minorowy** – минорное наклонение

1037. **tryl** – трель

1038. **trylogia** – трилогия

1039. **tryton** – тритон

1040. **trzyaktowy** – трёхактный

1041. **trzydziestodwójka** – тридцать вторая (нота)

1042. **trzygłosowy** – трёхголосный

– **trzygłosowy śpiew** – трёхголосное пение

1043. **tuba** – туба

1044. ***tutti*** – *tutti,* тутти

1045. **twórczość operowa** – оперное творчество

– **twórczość operowa** *czyja?* – оперное творчество *чьё?*

U

1046. **ucharakteryzować** – загримировать
- **ucharakteryzować aktora** – загримировать актёра

1047. **ukulele** – укулеле

1048. ***un poco*** – *un poco*

1049. **undecyma** – ундецима

1050. ***unendliche melodie,*** **melodia nieskończona/nieprzerwana** – бесконечная мелодия

1051. **unison** – унисон

1052. ***unisono*** – *unisono,* унисон
- **śpiewać *unisono*** – петь в унисон

1053. **ustawić scenę** *żarg.* – развести сцену *жарг.*

1054. **ustawić ukłony** *żarg.* – Ø определить порядок поклонов

1055. **ustawienie głosu** – *zob.* postawienie głosu

1056. **uteatralizować** – театрализировать

1057. **uteatralizowanie** – театрализация

1058. **utwór** – произведение, сочинение
- **utwór na chór i orkiestrę** – произведение для хора и оркестра
- **utwór wokalny** – вокальное произведение

1059. **uwertura** – увертюра
- **uwertura do opery** – увертюра к опере
- **uwertura francuska** – французская увертюра
- **uwertura włoska/neapolitańska** – итальянская увертюра

V

1060. **variétés** – варьете

1061. ***veloce*** – *veloce*

1062. ***vibrato,*** **wibracja** – вибрато

1063. **vihuela** – виуэла

1064. **viola d'amore** – виоль д'амур, виола д'аморе

1065. **viola, wiola** – виола

1066. ***vivace*** – *vivace*, виваче

1067. ***vivacissimo*** – *vivacissimo*

1068. ***vivo*** – *vivo*

1069. ***volti subito*** – *volti subito*

W

1070. **waltornia** – *zob.* róg

1071. **wariacja** – вариация
- **wariacja na temat** – вариация на тему

1072. **wartości rytmiczne nut** – длительности нот

1073. **wcielać się** – воплощаться, перевоплощаться (*глубже*)
- **wcielać się w rolę** – воплощаться в роль, перевоплощаться в роль
- **[aktorzy, artyści] wcielają się w nowe postaci** – [актёры, артисты] воплощаются в новых персонажей, [актёры, артисты] перевоплощаются в новых персонажей

1074. **wdech** – вдох
- **wziąć wdech** – сделать вдох

1075. **wejście (na scenę)** – выход

1076. **wersja oryginalna** – оригинальная версия

1077. **wersja sceniczna** – сценическая версия

1078. **wibracja** – *zob.* vibrato

1079. **wibrafon** – вибрафон

1080. **widowisko** – зрелище
- **widowisko sceniczne** – сценическое зрелище
- **widowisko teatralne** – театральное зрелище

1081. **widownia** – 1. зрительный зал 2. зрители, публика
- **brać widownię za pysk** [*skupiać uwagę widza na swojej grze w dobrym znaczeniu, dobrą grą*] *żarg.* – вытягивать спектакль *жарг.*
- **być na widowni** – быть в зрительном зале
- **licznie zgromadzona widownia** – многочисленная публика
- **siedzieć na widowni** – сидеть в зрительном зале
- **widownia była przepełniona** – зрительный зал был переполнен
- **widownia mieści (ponad** *ilu?* **widzów)** – зрительный зал вмещает (более *скольких?* зрителей)
- **widownia nagrodziła owacjami na stojąco** – зрители аплодировали стоя
- **widownia pękała w szwach** – битком набит зрительный зал

1082. **widz** [*m*] – зритель

1083. **widz, widzka** *nieust.* [*ż*] – зритель, зрительница

1084. **wiedza o teatrze** [*kierunek studiów, przedmiot, nazwa specjalizacji*] – театроведение

1085. **wielogłosowość** – многоголосие

1086. **wiola** – *zob.* viola

1087. **wiolonczela** – виолончель

1088. **wirtuoz** [*m*] – виртуоз

1089. **wirtuoz, wirtuozka** *nieust.* [*ż*] – виртуоз, виртуозка *разг.*

1090. **wirtuozerski** – *zob.* wirtuozowski

1091. **wirtuozowski, wirtuozerski** – виртуозный

1092. **wizerunek sceniczny** – сценический образ

1093. **wodewil** – водевиль

1094. **wokalista** [*m*] – вокалист

1095. **wokalistka** [*ż*] – вокалистка

1096. **wokaliza** – вокализ

1097. **wokalizowanie** – вокализация

1098. **wolumen** – сила голоса

1099. **wskazówki realizacyjne/wykonawcze** – ремарки

1100. **współautor** [*m*] – соавтор

– **współautor scenariusza** – соавтор сценария

1101. **współautorka** [*ż*] – соавтор, соавторша *разг.*

1102. **współbrzmienie** – созвучие

1103. **wstawki baletowe** – балетные вставки

1104. **wyciąg fortepianowy** – клавираусцуг, клавир

1105. **wydech** – выдох

– **maksymalnie długi wydech** – максимально продолжительный выдох

– **powolny wydech** – медленный выдох

1106. **wykonać** – исполнить, воспроизвести

– **wykonać arię z opery** *jakiej?* – исполнить арию из оперы *какой?*

– **wykonać utwór muzyczny** – исполнить музыкальное произведение

1107. **wykonanie** – исполнение

1108. **wykonanie koncertowe (sztuki), koncertowe wykonanie (sztuki)** – концертное исполнение (пьесы)

– **fragmenty opery w wykonaniu koncertowym** – фрагменты оперы в концертном исполнении

1109. **wykonawca** [*m*] – исполнитель

1110. **wykonawczyni** [*ż*] – исполнительница

1111. **wyreżyserować –** поставить

– **wyreżyserować operę** – поставить оперу

– **wyreżyserować przedstawienie –** поставить спектакль

1112. **występ** – выступление

1113. **występy gościnne** – гастроли

– **występy gościnne zagranicznych artystów** – гастроли зарубежных артистов

– **zaprosić na występy gościnne** – пригласить на гастроли

1114. **wytrzymać (dźwięk)** – выдержать

1115. **wznoszący –** восходящий

– **wznoszący kierunek ruchu melodycznego** – восходящее мелодическое движение

1116. **wznowić (sztukę)** – возобновить (пьесу)

1117. **wznowienie (spektaklu)** – возобновление (спектакля)

Z

1118. **zagrać się jak świnia** [*wczuć się w zły sposób w grę aktorską*] *żarg.* – Ø неправильно войти в роль

1119. **zaintonować** – запеть

1120. **zanni** – дзанни

1121. **zapadnia** – люк-провал

1122. **zarzuela** – сарсуэла

1123. **zasada trzech jedności** – правило трёх единств, три единства

1124. **zascenie** – закулисье

1125. **zdanie** – предложение

1126. **zdwojenia –** удвоения

– **zdwojenia tercji** – удвоения терции, терцовые удвоения

1127. **zejście (ze sceny)** – уход

1128. **zespół aktorski** – актёрский коллектив, труппа

1129. **zielone przedstawienie, zielony spektakl** [*ostatnie przedstawienie, po którym sztuka schodzi z afisza*] *żarg.* – зелёнка, зелёный спектакль *жарг.*

1130. **zielony spektakl** – *zob.* zielone przedstawienie

1131. **zmiana otwarta** [*zmiana dekoracji bez opuszczania kurtyny*] *żarg.* – чистая перемена *жарг.*

1132. **zmieniać ścieżki [***zmieniać przejścia i działania w czasie sceny*] *żarg.* – Ø менять переходы и действия во время сцены

1133. **znak oddechu, oddech** – люфтпауза, люфт-пауза

1134. **znaki akcydentalne** – *zob.* znaki przygodne

1135. **znaki przygodne/przypadkowe/akcydentalne** – случайные/встречные знаки

1136. **znaki przykluczowe** – ключевые знаки

1137. **znaki przypadkowe** – *zob.* znaki przygodne

1138. **zorkiestrować** – оркестровать

– **zorkiestrować pieśni** – оркестровать песни

– **zorkiestrować utwór muzyczny** – оркестровать музыкальное произведение

1139. **zrealizować (sztukę)** – осуществить (постановку пьесы)

1140. **zrekonstruować** – реконструировать

– **teatr zrekonstruował operę** – театр реконструировал оперу

1141. **zwrot, zwrot na stronie** – *zob.* apart

Ż

1142. **żabie oczko** [*krytyk/aktor niegrający w spektaklu/pracownik teatralny na widowni*] *żarg.* – Ø критик в зрительном зале, незанятый актёр в зрительном зале, театральный сотрудник в зрительном зале

1143. **żabie oko** [*ktoś nieprzychylny*] *żarg.* – Ø кто-л. недоброжелательный (в зрительном зале)

PODSUMOWANIE

Mimo rozwoju leksykografii i coraz większej specjalizacji słowników, wciąż nie wszystkie dziedziny wiedzy doczekały się opracowania leksykograficznego. Stwierdzenie to obejmuje nie tylko wąskie gałęzie nauki i techniki, ale również teatr, operę i muzykę, którym poświęcono niniejszą rozprawę. W jej ramach podjęto próbę przygotowania słownika w parze polsko-rosyjskiej. To właśnie słownik stanowi zasadniczy cel i rezultat badań, zaś droga do jego powstania wraz z podbudową teoretyczną zostały opisane w czterech rozdziałach.

Pierwsze dwa mają charakter wyłącznie teoretyczny, deskryptywny oraz wprowadzający do omówienia praktycznych wyników w rozdziale III, a w szczególności IV.

Aby móc rozpocząć pracę nad słownikiem, niezbędna była analiza aktualnego stanu leksykografii polsko-rosyjskiej w konkretnych dziedzinach. Zauważony brak stanowił asumpt do podjęcia badań i próby stworzenia słownika. W osiągnięciu tego celu pomocne było zgromadzenie informacji teoretycznych w zakresie leksykografii, poznanie myśli badaczy leksykografii na temat metodologii, sposobów pozyskiwania haseł i dobierania odpowiedników itd.

Powstały słownik jest opracowaniem całkowicie nowym, autorskim, choć do jego przygotowania wykorzystano dotychczasowe koncepcje badaczy leksykografii. Wybrane sugestie, z których zaczerpnięto, wypunktowano w rozdziale II. Na czym zatem polega nowatorskość projektu?

Po pierwsze, ukierunkowanie tematyczne na leksykę z zakresu teatru, opery i muzyki. Po drugie, procedura pozyskiwania danych do słownika. Artykułów hasłowych poszukiwano bowiem w literaturze specjalistycznej, dostępnych opracowaniach leksykograficznych i encyklopedycznych, tematycznie sprofilowanych czasopismach, na blogach, forach i innych zasobach internetowych oraz w źródłach korpusowych.

Ustalone przy pomocy literatury rodzimej jednostki wyjściowe wymagały odnalezienia odpowiedników, które później mogłyby trafić do słownika. Do ustalenia odpowiedników w języku rosyjskim wykorzystano m.in. takie źródła, jak: teksty paralelne, istniejące pozycje leksykograficzne, elementy graficzne, pozawerbalne (np. rysunki, schematy), zasoby internetowe, odwołania do innych języków, dzieł scenicznych i twórców, korpusy językowe, konsultacje ze specjalistami. Szczególnie należy tu podkreślić rolę tekstów paralelnych, tak często niedocenianych w praktyce leksykograficznej. Faktem jest, że praca nad tekstami paralelnymi – a więc podobnymi pod względem formy i treściami dziełami powstałymi oryginalnie w różnych językach – jest niezwykle żmudna i czasochłonna, jednak umożliwia

zgromadzenie autentycznych i naturalnie brzmiących w konkretnych językach odpowiedników. Na uwagę zasługują też konsultacje ze specjalistami pomocne zarówno w tworzeniu siatki haseł, jak i dobieraniu odpowiedników.

Wybrane rezultaty poszukiwań przedstawiono w pracy, włączając je w omówienie konkretnych zagadnień, np. odpowiedniości językowych, żargonu czy studiów przypadków bardziej złożonych zagadnień. W pracy znalazły się również propozycje zmian i uzupełnień do istniejących słowników, które udało się wypracować w toku analizy poszczególnych jednostek.

Wartością pracy jest szczegółowe opisanie metodologii pozyskiwania artykułów hasłowych do słownika specjalistycznego.

Hasła tworzą jednostki z zakresu teatru, opery i muzyki, ale w obrębie tych dziedzin skupiono się nie tylko terminach, ale także niekiedy leksyce potocznej oraz, co wypunktujmy – żargonowej. Hasła są zatem zróżnicowane stylistycznie. Leksykę żargonową pozyskano głównie dzięki konsultacjom – są to zatem leksemy z języka żywego i rzeczywiście funkcjonującego w świecie teatru. Badania nad słownictwem żargonowym są dość trudne i wymagają konsultacji z osobami, które taką leksyką posługują się na co dzień. Podobne badania, na niewielką skalę, zostały poczynione na potrzeby przygotowywanego słownika, czego efektem stał się korpus słów i wyrażeń żargonowych. Umieszczenie leksyki żargonowej obok specjalistycznej również wpisuje się w założenia autorskiej koncepcji słownika. Nie jest częstą praktyką umieszczanie żargonizmów w słowniku specjalistycznym, jednak w naszej opinii to właściwy kierunek, bowiem nieoficjalna leksyka jest częścią komunikacji specjalistów. Opatrzona odpowiednimi kwalifikatorami z powodzeniem może występować obok jednostek neutralnych, fachowych. Nie zawsze było możliwe umieszczenie w słowniku równorzędnej do wyjściowej rosyjskiej jednostki żargonowej, w takim przypadku stosowano ekwiwalent opisowy. Eksplikacje przygotowywano jednak w taki sposób, by użytkownik mógł się nimi posługiwać bez modyfikacji formalnych.

Siatka haseł jest też różnorodna kategorialnie. Szczegółową klasyfikację semantyczną zaprezentowano w rozdziale III. W ramach podsumowania zwróćmy uwagę na wyodrębnienie wybranych grup leksyki w postaci studiów przypadków. Obszerność zagadnień oraz ich wartość poznawcza były głównymi przesłankami, przemawiającymi za tym, by nazwy głosów śpiewaczych, żargonizmy (wspomniane wyżej), feminatywa w świecie teatru i opery oraz włoskie określenia muzyczne potraktować oddzielnie i poświęcić im osobne miejsce w pracy (w rozdziale III i IV). Omówiono status wymienionych grup leksyki w odniesieniu do systemu języka polskiego i rosyjskiego, a celem analizy było oczywiście dobranie par słownikowych.

Zagadnienie nazw głosów śpiewaczych nie jest do końca precyzyjne. Specyfika ludzkiego głosu nie zawsze daje się ująć w ramy konkretnej klasyfikacji. Podjęliśmy jednak próbę obiektywnej, na ile to możliwe, kodyfikacji dostępnych w literaturze przedmiotu nazw głosów.

Jeśli chodzi o feminatywa, to jest to temat często podejmowany w badaniach językoznawczych i socjologicznych, aktualny i nośny medialnie. Nazwy żeńskie nie są jednak często włączane do siatki haseł słownikowych. Wychodząc naprzeciw społecznym trendom i oczekiwaniom, zdecydowaliśmy, że nazwy zawodów związane z przestrzenią sztuk scenicznych zróżnicujemy rodzajowo, umieszczając oddzielnie nazwy określające mężczyzn i kobiety. Podkreślmy tu autorską koncepcję kwalifikatora *nieust. – jednostka nieustabilizowana w języku* – dla nazw, które coraz częściej pojawiają się w przestrzeni medialnej, ale jeszcze nie są przez wszystkich społecznie akceptowane, a nie ma przesłanek, by opisywać je jako jednostki potoczne.

W przypadku nazw włoskich na potrzeby naszego słownika również wypracowano pewne rozwiązania, które warto w tym miejscu wymienić. Ustalono bowiem, że po stronie rosyjskiej pojawią się jednostki zapisane alfabetem łacińskim, a cyrylickim tylko w tych przypadkach, kiedy odnaleziono poświadczenie takiego zapisu w literaturze fachowej albo źródłach korpusowych. Podjęto także decyzję o zapisie w obu językach nazw włoskich kursywą – dla podkreślenia obcości słowa.

W słowniku zachowano alfabetyczny układ haseł, ich budowa – w formie hasła głównego i podhaseł, będących przykładami użycia danego słowa – są, jak się wydaje, najczęściej spotykaną formą tworzenia słownika. Zauważmy jednak, że nie dobierano sztucznych odpowiedników, tam, gdzie stwierdzono brak jednostki w języku rosyjskim, umieszczano symbol ekwiwalentu zerowego, zaś po nim – wariant opisowy. To dla użytkownika najbardziej wiarygodna informacja. Część takich haseł opisano w rozdziale IV. Omówiono w nim własne propozycje odpowiedników oraz sugestie pewnych zmian, które warto byłoby wprowadzić do już istniejących pozycji leksykograficznych.

Słownik liczy 1143 haseł głównych, wraz z podhasłami – 1921. Dużą część haseł poszerzono o podtypy danego pojęcia, przykłady użycia, kolokacje, łączliwość wyrazów i in. – w tych informacjach upatruje się bowiem największą wartość dla potencjalnego odbiorcy, bowiem to, co znajduje się wewnątrz hasła stanowi o jego najwyższej wartości. Podobny punkt widzenia prezentuje również Jamrozik, analizując włosko-polską parę językową: „Zatem kluczowym zadaniem autora słownika jest, w naszym mniemaniu, wyłowienie i zapisanie owej łączliwości, zwłaszcza tam, gdzie różni się ona od łączliwości w języku polskim” (Jamrozik

2011: 97). Dzięki takim wskazówkom użytkownik z dużo większym prawdopodobieństwem uniknie błędu związanego z transferem obcej dla danego języka konstrukcji. Taki też cel przyświecał autorowi powstałego na potrzeby niniejszej pracy słownika. Zdaniem Jamrozik pozbawienie użytkownika słownika informacji dotyczącej składni znacznie utrudnia mu konstruowanie poprawnych i akceptowalnych wypowiedzi w języku obcym (Jamrozik 2011: 99).

Powstała praca nie zamyka naturalnie podjętego tematu, ale daje szanse na jego wieloaspektowe rozwinięcie. Ramy niniejszego opracowania nie pozwalają na rozszerzenie pracy o inne zagadnienia z obawy przed zbyt pobieżnym ich potraktowaniem. Postaramy się zatem wskazać kierunki badawcze, które naszym zdaniem byłyby warte zgłębienia w kontekście analizowanych tematów:

1. Warto byłoby rozszerzyć korpus słownika o klasy semantyczne pominięte w tym opracowaniu (np. związane z teatrem lalek, cyrkiem, pantomimą, mechaniką sceny czy psychologicznymi aspektami gry aktorskiej) oraz zwiększyć liczbę jednostek grup tematycznych, które zostały wzięte pod uwagę. Szerszy korpus z pewnością stanowiłby bogatsze źródło wiedzy w wymienionych dziedzinach.
2. Kolejną kwestią jest stworzenie słownika z zakresu teatru, opery i muzyki w kierunku polsko-rosyjskim, opatrzonego definicjami. Pełniłby on funkcję dwujęzycznego specjalistycznego słownika objaśniającego. Umożliwiłoby to użytkownikowi nie tylko poznanie odpowiednika w języku docelowym, ale również zgłębienie semantyki słowa, które przecież nie zawsze bywa rozumiane już na etapie języka wyjściowego.
3. Słownik taki można byłoby opracować również w drugim kierunku – rosyjsko-polskim. Próbny słownik opracował już Kowalczyk, którego nazwisko niejednokrotnie padało na przestrzeni niniejszej pracy, jednak przypomnijmy, że badacz nie wziął pod uwagę wszystkich klas semantycznych, uwzględnionych w tym słowniku. Siatka haseł nie zostałaby zatem powielona.

   W słowniku rosyjsko-polskim z pewnością pojawiłyby się również inne jednostki niż te, proponowane w słowniku polsko-rosyjskim, część zaś na pewno by się w nim nie znalazła. Wynika to różnic w systemach teatralnych w Polsce i Rosji, odmiennych tradycji w tych krajach i wielu innych czynników. Wymienić tu należy chociażby system (metodę) Stanisławskiego, który wywarł znaczny wpływ na grę aktorską w Rosji. Funkcjonowanie takiej metody przełożyło się z kolei na obecność szeregu słów, wyrażeń z nią związanych, przy których pomocy można ją opisać i wyrazić, np. *мерзкий*

натурализм, круг внмания, я есмь, наигрыш i in. Jednostki takie powinny się znaleźć (choćby w pewnej części) w słowniku rosyjsko-polskim.

Wreszcie, w takim słowniku istotną składową siatki haseł stanowiłby żargon, który odnosi się do realiów danego kraju. Już na etapie pracy nad polskim żargonem teatralnym i koniecznością „wyrażenia" go w języku rosyjskim dało się zauważyć różnice w żargonie w obu językach. Wiele jednostek nie miało swojego odpowiednika i wymagało przekazania znaczenia w sposób opisowy, przy pomocy semantyzacji. Można przypuszczać, że podobna sytuacja miałaby miejsce podczas pracy w kierunku odwrotnym.

Interesujący punkt widzenia prezentuje Daniel Sax – przesłanki wymieniane przez badacza również mogłyby zostać uwzględnione podczas pogłębionej pracy nad słownikiem. Postulaty autora dotyczą słowników polsko-angielskich, ale jak sam pisze: „W niniejszym referacie skupiono się na słownikach w tłumaczeniu polsko-angielskim, jednak w mojej ocenie podobne wnioski można wysunąć dla tłumaczenia w odwrotnym kierunku oraz najprawdopodobniej pomiędzy innymi parami języków. Z niniejszych rozważań wyłania się więc pewien ogólny obraz «idealnego» z perspektywy tłumacza słownika dwujęzycznego" (Sax 2011: 137). Celem propozycji Saxa jest zwiększenie prawdopodobieństwa odnalezienia przez użytkowników właściwego ekwiwalentu, dzięki czemu również staną się oni bardziej świadomymi tłumaczami (Sax 2011: 122). Są to jak najbardziej słuszne założenia. Badacz, jak sam zaznacza, inspirował się książką Douglas-Kozłowskiej (1998), „która stanowi słowniczek-poradnik o pewnych polskich słowach, które sprawiają duże kłopoty w tłumaczeniu na angielski" (Ibid.: 126). Zdaniem badacza w słowniku należałoby ująć pięć kategorii, są nimi: „1) bardziej rozbudowane wskazówki dotyczące gramatyki i semantyki, 2) informacje o odmianach, stylach i normach poprawnościowych, 3) szersza gama kolokacji i pomysłów, 4) informacje o różnicach kulturowych i pragmatyce międzykulturowej oraz 5) sugestie o możliwych strategiach w tłumaczeniu" (Ibid.: 127). Badacz postuluje, żeby hasła były opatrzone np. ostrzeżeniem, że dopełnienie słowa może zmienić konstrukcję w języku docelowym lub też nawet wpłynąć na wybór innego słowa i w tym kontekście podzielić hasło na strategie podyktowane łączliwością danego słowa. Każdą ze strategii należy opatrzeć przykładami zdań – zarówno poprawnymi, jak i niepoprawnymi, by użytkownik wiedział, jak nie powinien postąpić (Sax 127–130). W odniesieniu do przywołanego schematu zaznaczmy, że podczas pracy nad naszym słownikiem duży nacisk kładliśmy na kolokacje i konteksty użycia.

4. Kolejną kwestią, którą pozostawiamy otwartą, są nazwy włoskie i sposób ich zapisu w rosyjskich tekstach. Nasze badania wykazały brak konsekwencji w stosowaniu cyrylicy i alfabetu łacińskiego w przypadku terminów rosyjskich. Być może głębsza analiza mogłaby naświetlić pewną prawidłowość, dotyczącą np. cechy danego okresu (aspekt czasowy), wymagań wydawniczych i in. Możliwe, że takiej prawidłowości nie dałoby się wskazać, a kwestia zapisu terminów pozostałaby nieuregulowana i stanowiła w pewnym sensie dzieło przypadku.
5. W części poświęconej leksyce żargonowej wspomnieliśmy o tym, że warto byłoby rozszerzyć zgromadzony zbiór jednostek żargonowych i zwrócić się w tym celu z prośbą o pomoc do pracowników i aktorów różnych teatrów w Polsce. Dzięki takiemu badaniu powstałby zbiór realnie używanego w środowisku teatralnym, współczesnego słownictwa nieoficjalnego. Podobna praca wykonana na bazie języka rosyjskiego poskutkowałaby powstaniem wartościowego materiału.
6. Wreszcie pozostaje wspomnieć o słownictwie baletowym, nieuwzględnionym w niniejszym opracowaniu, choć balet należy do sztuk scenicznych. Jest to bowiem dziedzina bardzo obszerna, która wymaga poświęcenia jej odrębnych badań. Ponadto miałyby one największą wartość w kierunku rosyjsko-polskim. Włączenie do siatki haseł leksyki baletowej uczyniłoby słownik komplementarnym tematycznie.

Stosunkowo dużo miejsca poświęciliśmy projektowanym kierunkom badawczym, choć na pewno nie wyczerpaliśmy wszystkich możliwości, jakie daje analizowany materiał. Przeprowadzone przez nas badania stanowią pewną całość, jednak nie jest ona absolutnie ograniczona i może być rozszerzana w wielu wymienionych kierunkach.

BIBLIOGRAFIA

Słowniki wydane w języku polskim:

Apanowicz F., Nestoro B. (2005) *Polsko-rosyjski słownik wyrazów obcych*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Bańko M. (2006) *Słownik dobrego stylu, czyli wyrazy, które się lubią*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Bednarek S., Owczinnikowa T. (2012) *Słownik fizyczny polsko-rosyjski dla słuchaczy kursów języka polskiego dla* cudzoziemców E. i K. Banasiakowie, Zielnodolsk–Łódź.

Białek E. (2019) *Dyplomacja i polityka. Rosyjsko-polski słownik przekładowy А–Д*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Bogusławski A. (1978) *Ilustrowany słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*, t. 1–2, Warszawa: Wiedza Powszechna.

Cegieła A. (1980) *Słowniczek gwary teatralnej. Zeszyt próbny słownika teatralnego*, Wrocław: Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego.

Cegieła A. (1992a) *Polski słownik terminologii i gwary teatralnej*, t. I, Wrocław: Wiedza o Kulturze.

Chwatow S., Szadyko S. (2015) *Słownik polsko-rosyjski terminów ekonomicznych, handlowych i finansowych*, wyd. REA-SJ.

Chwatow S., Timoszuk M. (2002) *Słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski Kompakt plus*, Warszawa: Wydawnictwo Rea.

Cichowski E. (1992) *Słownik polsko-rosyjski, rosyjsko-polski dla biznesmenów*, Bydgoszcz: WIR.

Dąbkowski G. (2004) *Siedmiojęzyczny słownik terminów muzycznych: włosko-francusko-angielsko-niemiecko-rosyjsko-czesko-polski*, Warszawa: Wyd. Takt, Seria: Semiosis Lexicographica.

Domagalski S. (1994) *Praktyczny polsko-rosyjsko-ukraiński słownik ekonomiczno-handlowy*, Warszawa: Warszawski Dom Wydawniczy.

Domagalski S., Celer N. (2003) *Słownik biznesu rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna.

E.L.W. *Słowniczek wyrazów używanych w muzyce*, https://sbc.org.pl/Content/152627/3973.pdf (24.09.2020).

Frankowska B. (2003) *Encyklopedia Teatru Polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Gawarkiewicz R., Pietrzyk I., Rodziewicz B. (2008) *Polski słownik asocjacyjny: z suplementem*, Szczecin: Print Group.

Gierlasińska L. (2006) *Słownik terminów ubezpieczeniowych polsko-rosyjski, rosyjsko-polski*, Toruń: Lenz i Załęcki.

Grek-Pabisowa I., Sudnik-Owczuk W., il. Konwicka D. (1982) *Ilustrowany słownik dla dzieci rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*, Warszawa: Wiedza Powszechna.

Grzybowska W. (1998) *Polsko-rosyjski słownik tematyczny*, Warszawa: Przedsiębiorstwo Wydawnicze Harald G Dictionaries.

Hessen D., Stypuła R. (2004) *Wielki słownik polsko-rosyjski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna" (WSPR WP).

Inny Słownik Języka Polskiego (ISJP) (2000) M. Bańko (red.), Warszawa: PWN.

Jochym-Kuszlikowa L., Kossakowska E., Stawarz S. (1995) *Polsko-rosyjski słownik handlowy*, Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Jusiak J., *Glosariusz muzyczny*, https://www.noexperiencenecessarybook.com/nEW0a/glosariusz-muzyczny.html (10.02.2019).

Kapusta P. (2015) *Słownik eksportera polsko-rosyjski*, Kraków: Wydawnictwo Dr Lex.

Kaznowska H., Ojcewicz G. (1997) *Polsko-rosyjski, rosyjsko-polski słownik interwencji policyjnych (z suplementem argot)*, Szczytno: Wyd. Wyższej Szkoły Policji.

Kłossowicz J. (2002) *Słownik Teatru Polskiego*, Warszawa: MUSA SA.

Konicki M. (1970) *Słownik techniczny polsko-rosyjski, obejmujący: inżynierię, budownictwo, górnictwo, rzemiosło i nauki matematyczno-fizyczne*, Warszawa: Druk. Lewiński.

Kornel J. (1990) *Słownik psychologiczny polsko-rosyjski i rosyjsko-polski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.

Korzeniewska-Nalepińska J., Sobczyk A., red. Henzel J. (1974) *Krótki słownik polsko-rosyjski terminologii glottodydaktycznej (Materiały do ćwiczeń z dydaktyki języka rosyjskiego)*, Kraków: Wyd. Nauk. WSP im. Komisji Edukacji Narodowej.

Kosiński D. (2006) *Słownik Teatru*, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.

Kupryś P., Gliński J., Usiarow O.G. (1988) *Słownik agrofizyczny polsko-rosyjski i rosyjsko-polski*, Warszawa: PWN.

Lemańska A., Gut D., Żukrowski B. (2014) *Słownik medyczny polsko-rosyjski, rosyjsko-polski, z definicjami haseł*, Czernica: Wydawnictwo Level Trading.

Lemczowski S., Tora B. (1993) *Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski słownik przeróbki surowców mineralnych*, Kraków: Wydawnictwa AGH.

Lewicki R. (2008) *Polsko-rosyjski słownik nazw własnych*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Lipowska-Krupska B., Kułyk Z. (1998) *Polsko-rosyjski słownik czasownikowych połączeń konwencjonalnych*, Kraków: Wyd. Nauk. WSP.

Neuman B., Neuman E. (1971) *Słownik lekarski polsko-rosyjski*, Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.

Osińska K. (1997) *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku*, Warszawa: Wyd. Nauk. September.

Pepłowska-Szostek G. (1996) *Słownik policyjnoprawniczy: polsko-angielsko-francusko-niemiecko-rosyjski*, G. Pepłowska-Szostek, G. Ojcewicz (red.), Szczytno: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Policji.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 1. próbny (2006) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 2. (2007) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 3. (2008) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 4. (2009) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 5. (2010) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 6. (2013) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 7. (2014) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 8. (2016) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 9. (2017) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski. Zeszyt 10. (2019) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Podręczny polsko-rosyjski słownik biznesmena (2004) J. Lukszyn, W. Zmarzer (redaktorzy naukowi), Warszawa: Wydawnictwo Difin[65].

Polsko-rosyjski słownik par przekładowych, Tom zbiorczy Podręcznego idiomatykonu polsko-rosyjskiego (z. 1–5) (2014) W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Polsko-rosyjski słownik rolniczy (1974) I.I. Siniagin (red.), Warszawa–Moskwa: Państwowe Wydawnictwa Rolnicze i Leśne, Wydawnictwo „Sowietskaja Encyklopedija".

Skupińska-Dybek E., Kuratczyk M., Lubocha-Kruglik J., Zobek T. (2004) *Słownik Plus polsko-rosyjski, rosyjsko-polski plus gramatyka*, Berlin: Langenscheidt.

Słownik chemiczno-farmaceutyczny rosyjsko-polski i polsko-rosyjski, cz. 1: rosyjsko-polska, cz. 2: polsko-rosyjska (1956) Warszawa: PZWL.

Słownik elektroniczny polsko-angielsko-rosyjski (1977) E. Sozańska (red.), Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.

Słownik morski polsko-angielsko-francusko-niemiecko-rosyjski. Opracowany przez Komisję Terminologiczną przy Lidze Morskiej i Rzecznej w Warszawie. Warszawa: Wyd. Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy. Ukazywał się w 6 zeszytach w latach 1930–1936.

Słownik naukowo-techniczny polsko-rosyjski (1998) M. Martin, J. Januszkiewicz, M. Boratyn (red.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne.

Słownik nazw żeńskich polszczyzny (SNŻP) (2015), A. Małocha-Krupa (red.), autorki haseł: K. Hołojda, P. Krysiak, A. Małocha-Krupa, M. Śleziak, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Słownik polsko-rosyjski Biznes i gospodarka (2009) L. Jochym-Kuszlikowa, E. Kossakowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Słownik prawniczy polsko-rosyjski (1986), L. Bar (redaktor naczelny), Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.

Słownik restauracyjny polsko-angielsko-francusko-hiszpańsko-niemiecko-portugalsko-rosyjski (2004) Warszawa: Oficyna Wydawnicza VOCATIO.

Stypuła R. (2003) *Słownik przysłów i powiedzeń rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna".

Świerczyńscy D. i A. (1996) *Przysłowia w sześciu językach*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

[65] Zespół autorów: J. Łukaszyn, A. Marchwiński, D. Muszyńska, R. Petelczyc, M. Timoszuk, W. Zmarzer.

Świętochowska I. (2004) *Uniwersalny słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*, Warszawa: Delta.

Wawrzyńczyk J., Bartwicka H., Kulpina V., Małek E. (2012) *Nowy słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*, J. Wawrzyńczyk (red.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Wawrzyńczyk J., Kuratczyk M., Miłek E., Bartwicka H. (2005) *Wielki słownik polsko-rosyjski*, J. Wawrzyńczyk (red.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN (WSPR PWN).

Wawrzyńczyk J., Zobmirt A. (2004) *Polsko-rosyjski słownik wyrazów i zwrotów trudnych*, Warszawa: „Semiosis Lexicografica", vol. XIX.

Wielki słownik frazeologiczny polsko-rosyjski, rosyjsko-polski (1998) J. Lukszyn, W. Zmarzer (redaktor naukowy), Warszawa: Przedsiębiorstwo Wydawnicze Harald G Dictionaries[66].

Wielki Słownik Języka Polskiego (WSJP) (2018), t. I–V, Warszawa: PWN.

Wielki słownik polsko-rosyjski, rosyjsko-polski (WSPRRP) (2008) S. Chwatow, M. Timoszuk (red.), Warszawa: Wydawnictwo Rea.

Wijas A. (2012) *Polsko-rosyjski, rosyjsko-polski słownik tematyczny*, Kraków, wersja 1.0, http://lang.awijas.pl/mydics/pl-ru_ru-pl_tematicheskij_slovar.pdf (27.04.2020).

Witkowski A. (2000) *Słownik skrótów transportowych. Polsko-niemiecko-angielsko-francusko-hiszpańsko-włosko-rosyjsko-holenderski*, wyd. pol., Warszawa: Wyd. Transportowe.

Zaniewski J., Hajczuk R. (1999) *Podręczny słownik medyczny polsko-rosyjski i rosyjsko-polski*, Warszawa: Wydawnictwo Lekarskie PZWL.

Zobek T. (2008) *Słownik terminologii prawniczej polsko-rosyjski*, Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck.

Słowniki wydane w języku rosyjskim:

Большой толковый словарь русских существительных (БТСРС) (2005) под общей редакцией Л.Г. Бабенко, Москва: «АСТ-ПРЕСС».

Большой толковый словарь русского языка (БТС) (1998) С.А. Кузнецов (ред.), Санкт-Петербург: «Норинт».

Большой толковый словарь русского языка (БТС) (2000) С.А. Кузнецов (ред.), Санкт-Петербург: «Норинт».

[66] Zespół autorów: M. Kuratczyk, J. Lukszyn, R. Petelczyc, M. Timoszuk, D. Urbanek.

Зверева Н. А., Ливнев Д. Г. (2007) *Словарь Театральных Терминов, Создание актерского образа, «ГИТИС» – студентам. Учебное пособие*, Москва: Российская академия театрального искусства ГИТИС.

Колесников Н.П. (2002) *Толковый словарь названий женщин* (ТСНЖ), Москва: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель».

Кузьмина А. (2017) *Театральный сленг. Словарь театрального сленга*, Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero, https://www.libfox.ru/678690-anna-kuzmina-teatralnyy-sleng-slovar-teatralnogo-slenga.html (12.05.2020).

Рачинский З.З., Черни С., Мартин М. и др., русско-польская часть под редакцией Г.Г. Позняка (1987) *Краткий русско-польский и польско-русский технический словарь*, Москва–Варшава: «Русский язык» Научно-техническое издательство.

Словарь экономических терминов на 11 языках: английский, немецкий, французский, итальянский, испанский, нидерландский, шведский, польский, чешский, венгерский, русский (2004) Москва: Издательство: «АСТ, Астрель».

Ушаков Д.Н. (2014) *Толковый словарь современного русского языка*, Москва: «Аделант».

Słowniki internetowe:

https://pl.glosbe.com (20.03.2019)

https://pl.pons.com (20.03.2019)

http://gramota.ru/slovari/ (17.08.2020)

https://kartaslov.ru (21.10.2020)

https://sjp.pwn.pl/ (24.11.2020)

https://www.wsjp.pl/ (24.11.2020)

Korpusy językowe:

Narodowy Korpus Języka Polskiego (http://www.nkjp.pl/).

Национальный корпус русского языка (http://ruscorpora.ru/new/index.html).

Sketch Engine (https://www.sketchengine.eu/).

Literatura przedmiotowa w języku polskim:

Bańko M. (2003) *Stan i perspektywy współczesnej polskiej leksykografii jednojęzycznej* [w:] *Językoznawstwo w Polsce. Stan i perspektywy*, S. Gajda (red.), Opole: Polska Akademia Nauk – Komitet Językoznawstwa: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, s. 127–143.

Bańko M. (2013) *Obrazy Google jako źródło informacji lingwistycznej* [w:] *Na tropach korpusów*, W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 73–85.

Bańko M., Górski R. (2014) *Praktyczny przewodnik po korpusie języka polskiego* [w:] *Praktyczny przewodnik po korpusach języków słowiańskich*, M. Hebal-Jezierska (red.), Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 11–29.

Bartwicka H. (1986) *Archaizmy a leksykografia dwujęzyczna (na przykładzie słowników rosyjsko-polskich)*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy, Studia Filologiczne, Filologia Rosyjska", z. 27/10/, s. 31–38.

Bartwicka H. (1999) *Analiza semowa jako instrument doboru ekwiwalentów w słowniku dwujęzycznym*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Filologia Rosyjska", z. 45 (19), s. 107–115, https://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/3290 (25.05.2019).

Bartwicka H. (2011) *Od dwutekstu do słownika przekładowego (z praktyki leksykografa)* [w:] *Na tropach translatów*, W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 145–153.

Białek E. (2009) *Kolokacja w przekładzie: studium rosyjsko-polskie*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Białek E. (2018) *Leksykografia przekładowa dla leksykografii jednojęzycznej – o współpracy i współdziałaniu słów kilka*, „Prace Językoznawcze" XX/2, s. 5–24.

Biłas-Pleszak E. (2005) *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Bogusławski A. (1976) *Problem „tertium comparationis" w porównaniu lingwistycznym*, „Kwartalnik Neofilologiczny" XXIII, 3, s. 295–303.

Brożek A. (2006) *Principia musica. Logiczna analiza terminologii muzycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.

Bujański J.R. (1971) *Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii*, Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie, Prace Komisji Językoznawstwa nr 31, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.

Cegieła A. (1992b) *Polskie słownictwo teatralne 1765–1965*, Wrocław: „Wiedza o Kulturze".

Chlebda W. (1990) *Czym jest – a czym mógłby być słownik przekładowy?* [w:] *Studia ze współczesnej leksykografii polsko-rosyjskiej*, J. Wawrzyńczyk (red.), Toruń, s. 47–65.

Chlebda W. (2011a) *Ekwiwalencja i ekwiwalenty: między słownikiem a tekstami* [w:] *Na tropach translatów*, W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 21–45.

Chlebda W. (2011b) *Poszukiwanie odpowiedników przekładowych: punkty wyjścia* [w:] *Na tropach translatów*, W. Chlebda (red.), Opole; Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 7–21.

Chlebda W. (2014) *Od tematycznego frazeologicznego słownika przekładowego do alfabetycznego słownika par przekładowych* [w:] *Polsko-rosyjski słownik par przekładowych, Tom zbiorczy Podręcznego idiomatykonu polsko-rosyjskiego (z. 1–5)*, W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 9–67.

Chodorowski J. (2010) *Śpiewacy polscy*, Kraków: Fundacja Pomocy Artystom Polskim Czardasz.

Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. (1976) *Formy muzyczne. Opera i Dramat*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Ciechowicz J. (2000) *Myślenie teatrem*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Czerni S. (1977) *Słowniki specjalistyczne*, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.

Dąbkowski G. (1991) *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.

Dąbkowski G. (1994) *Z zagadnień terminologii muzycznej*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.

Dąbkowski G. (1997) *Europejska terminologia muzyczna*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.

Dąbkowski G. (2008) *Język muzyków u progu III tysiąclecia* [w:] *Jak opisujemy muzykę. Zbiór szkiców*, Warszawa: Wydawnictwo TAKT, s. 7–15.

Dąbkowski G. (2010) *Język muzyków – profesjolekt czy socjolekt?* [w:] *Polskie języki. O językach zawodowych i środowiskowych*, M. Milewska-Stawiany, E. Rogowska-Cybulska (red.), Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 354–361.

Delisle J., Lee-Jahnke H., Cormier M.C. (2004) *Terminologia tłumaczenia*, T. Tomaszkiewicz (przekład i adaptacja), Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Dembska K. (2012) *Tendencje rozwojowe polskich i rosyjskich nazw zawodowych kobiet na tle języka czeskiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Doroszewski W. (1954) *Z zagadnień leksykografii polskiej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Duszkin M. (2014) *Praktyczny przewodnik po korpusie języka rosyjskiego* [w:] *Praktyczny przewodnik po korpusach języków słowiańskich*, M. Hebal-Jezierska (red.), Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 142–166.

Encyklopedia muzyki (1995) A. Chodkowski (red.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
Gajda S. (1990) *Współczesna polszczyzna naukowa. Język czy żargon?*, Opole: Instytut Śląski w Opolu.
Gasek B. (2016) *Rosyjskie nazwy realiów w ujęciu leksykograficzno-przekładowym*, „Slavica Wratislaviensia" CLXII, Wrocław, s. 111–122.
Geremek B. (1980) *O językach tajemnych*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" nr 2 (50), s. 13–36.
Górski H. (2003) *Zbiór ćwiczeń z emisji głosu*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
Grabias S. (2019) *Język w zachowaniach społecznych. Podstawy socjolingwistyki i logopedii*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
Grochowski M. (1982) *Zarys leksykologii i leksykografii. Zagadnienia synchroniczne*, Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
Grochowski M. (2017) *Terminologia a jednostki leksykalne systemu ogólnego. O definiowaniu terminów w ustawach o nauce i szkolnictwie wyższym* [w:] *Terminologia specjalistyczna w teorii i praktyce językoznawców słowiańskich*, R. Przybylska, W. Śliwiński (red.), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 11–29.
Grucza F. (1992) *O językach specjalistycznych (= technolektach) jako pewnych składnikach rzeczywistych języków ludzkich*, „Języki specjalistyczne, Materiały z XVII Ogólnopolskiego Sympozjum ILS UW Warszawa 9–11 stycznia 1992", F. Grucza, Z. Kozłowska (red.), Warszawa, s. 7–29.
Grucza S. (2004) *Od lingwistyki tekstu do lingwistyki tekstu specjalistycznego*, Warszawa: Katedra Języków Specjalistycznych. Uniwersytet Warszawski.
Gruszczyński W. (2011) *Nie tylko łacina, czyli o językach zestawianych z polszczyzną w słownikach z XVI, XVII i XVIII wieku* [w:] *Problemy leksykografii. Historia – metodologia – praktyka*, W. Gruszczyński, L. Polkowska (red.), Kraków: Wydawnictwo Lexis, s. 53–73.
Hajnicz E. (2011) *Najbardziej znane korpusy tekstów. Opracowanie przeglądowe*. Nr 1022, Warszawa: Instytut Podstaw Informatyki Polskiej Akademii Nauk.
Horowicz B. (1963) *Teatr Operowy: historia opery, realizacje sceniczne, perspektywy*, z przedmową J. Kosińskiego, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
Jakubiak O. (2016) *Tekst specjalistyczny jako eksponent wiedzy specjalistycznej* [w:] *Dyskursy specjalistyczne. Rejestry, gatunki, tłumaczenia 2*, G. Gwóźdź, P. Mamet (red.), Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza.

Jamrozik E. (2011) *Miejsce gramatyki w słowniku dwujęzycznym* [w:] *Problemy leksykografii. Historia – metodologia – praktyka*, W. Gruszczyński, L. Polkowska (red.), Kraków: Wydawnictwo Lexis, s. 95–105.

Jarosz B. (2013) *O zasięgu słownictwa socjolektalnego w XXI wieku*, „Białostockie Archiwum Językowe", t. 13, s. 97–116.

Jarosz M. (2021) *Działania aktywistów języka inkluzywnego w mediach społecznościowych a społeczne postrzegania feminatywów*, „Studia medioznawcze", t. 22, nr 3 (86), s. 995–1014.

Kaczmarek H. (2016) *Tradycyjny słownik książkowy w kształceniu językowym na poziomie akademickim*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Pedagogika", t. XXV, s. 373–384.

Kaczyński B. (2014) *Ada Sari. Kulisy wielkiej sławy*, Warszawa: Wydawnictwo Casa Grande.

Kaufman S. (2002) *Problemy ekwiwalencji terminologicznej* [w:] „Przekład – Język – Kultura", R. Lewicki (red.), Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 161–171.

Klejnowska-Borowska M. (2014) *Analiza polsko-rosyjskich i rosyjsko-polskich słowników specjalistycznych wydanych w latach 1990–2012*, „Linguodidactica", t. XVIII, s. 85–99.

Kornacka M. (2005) *Znak językowy* (hasło) [w:] *Języki specjalistyczne. Słownik terminologii przedmiotowej*, J. Lukszyn (redakcja naukowa), Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Katedra Języków Specjalistycznych, s. 131.

Kowalczyk R. (2005) *Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Kowalczyk R. (2011) *Expressiva w rosyjskim i polskim słownictwie sztuk scenicznych* [w:] *Słowo i tekst*, t. 3. *Mentalność etniczna i kulturowa*, P. Czerwniński, E. Straś (red.), Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 222–230.

Kozdra M. (2017) *Dobór haseł w słownikach ogólnych rosyjsko-polskich i polsko-rosyjskich* [w:] *Wokół „300 tysięcy polskich słów". Wstęp do hasłownikologii*, J. Wawrzyńczyk, P. Wierzchoń (red.), Warszawa: BEL Studio, s. 205–222.

Kozłowska Z. (1994) *Kilka uwag o tłumaczeniu terminów językoznawczych*, „Języki specjalistyczne, Materiały z XVII Ogólnopolskiego Sympozjum ILS UW Warszawa 9–11 stycznia 1992", F. Grucza, Z. Kozłowska (red.), Warszawa, s. 71–79.

Kozłowska Z. (2007) *O przekładzie tekstu naukowego (na materiale tekstów językoznawczych)*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Kozłowska Z., Szczęsny A. (2018) *Tłumaczenie pisemne na język polski. Kompendium*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Kronika opery (1993) [oprac. całości zespół pod kier. Mariana B. Michalika; oprac. red. tekstów zespół tł. z jęz. niem. oraz red. i korektorów pod kier. Jolanty M.] Warszawa: „Kronika", Wydanie I.

Król M. (2015) *Odmiany języka polskiego – próba typologizacji,* „Studia Methodologica", No. 40, s. 202–216.

Król-Kumor M. (2018) *Modele słowotwórcze w wybranych żargonach języka polskiego*, „Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, t. 26, s. 83–95.

Krysiak P. (2016) *Feminatywa w polskiej tradycji leksykograficznej,* Rozprawy Komisji Językowej / Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, R. 42, s. 83–90.

Krysiak P. (2020) *Nazwy żeńskie we współczesnej leksykografii polskiej i francuskiej. Analiza porównawcza wybranych najnowszych polskich i francuskich słowników ogólnych*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.

Krysiak P., Małocha-Krupa A. (2020) *Feminatywum, feminatyw, nazwa żeńska, żeńska końcówka – problemy terminologiczne*, „Oblicza Komunikacji" 12, s. 229–238.

Krzysztoforska-Weisswasser Z., *Wykorzystanie tekstów paralelnych przy tłumaczeniu wyroków w procesie cywilnym*, http://www.translegis.com.pl/ll_archiwum/LL_2_6.pdf (27.03.2020).

Kubacki A.D. (2009) *Relacje interlingwalne między niemieckimi derywatami z -ung a ich odpowiednikami w języku polskim*, „Investigationes Linguisticae", vol. XVII, s. 37–50.

Kubacki A.D. (2013) *Teksty paralelne jako narzędzie pomocnicze przy sporządzaniu tłumaczeń (specjalistycznych)*, „Comparative Legilinguistics. International Journal for Legal Communication", vol. 13, Poznań, s. 145–157.

Kubicka E., Walkiewicz A. (2015) *Co tłumaczy słownik przekładowy? Uwagi na marginesie pracy Dariusza Bralewskiego, Od przekładu do słownika. Korpus równoległy w redakcji słowników tłumaczeniowych*, Łask 2012 („Rozumienie – Interpretacja – Przekład", t. 9), 643 strony (recenzja książki), „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu", 10, s. 315–324.

Leńko-Szymańska A., Gruszczyńska E. (2014) *Polskojęzyczne korpusy równoległe w Polsce i za granicą* [w:] *Polskojęzyczne korpusy równoległe*, A. Leńko-Szymańska, E. Gruszczyńska (red.), Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej WLS, Uniwersytet Warszawski, s. 1–21.

Lewicki R. (1990) *Uwagi o kolokwializmach w leksykografii polsko-rosyjskiej* [w:] *Studia ze współczesnej leksykografii polsko-rosyjskiej*, J. Wawrzyńczyk (red.), Toruń, s. 65–79.

Lewicki R. (2011) *Translaty w słowniku przekładowym – poszukiwanie i ustalanie* [w:] *Na tropach translatów*, W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 159–167.

Ligara B. (2017) *Terminologia specjalistyczna i kultura: dychotomia czy punkty wspólne* [w:] *Terminologia specjalistyczna w teorii i praktyce językoznawców słowiańskich*, R. Przybylska, W. Śliwiński (red.), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 29–53.

Lukszyn J. (2004) *Leksykon specjalistyczny – słownik terminologiczny – seria terminograficzna*, „Języki specjalistyczne 4, Leksykografia terminologiczna – teoria i praktyka", J. Lewandowski (red. tomu), Warszawa, s. 55–65.

Lukszyn J., Zmarzer W. (2001) *Teoretyczne podstawy terminologii*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Katedra Języków Specjalistycznych.

Łaziński M. (2006) *O panach i paniach. Polskie rzeczowniku tytularne i ich asymetria rodzajowo-płciowa*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Łaziński M. (2014) *Praktyczny przewodnik po korpusach równoległych. Wiadomości wstępne. Korpus ParaSol i Korpus polsko-rosyjski UW* [w:] *Praktyczny przewodnik po korpusach języków słowiańskich*, M. Hebal-Jezierska (red.), Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 198–207.

Łaziński M., Kuratczyk M. (2014) *Korpus Polsko-Rosyjski Uniwersytetu Warszawskiego* [w:] *Polskojęzyczne korpusy równoległe*, A. Leńko-Szymańska, E. Gruszczyńska (red.), Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej WLS, Uniwersytet Warszawski, s. 83–97.

Łukasik M. (2007) *Angielsko-polskie i polsko-angielskie słowniki specjalistyczne (1990–2006). Analiza terminograficzna*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Katedra Języków Specjalistycznych.

Łukasik M. (2009) *Idealny – optymalny – maksymalny słownik terminologiczny* [w:] *Publikacja jubileuszowa. Na drodze wiedzy specjalistycznej*, Warszawa: Katedra Języków Specjalistycznych, Uniwersytet Warszawski, s. 64–79.

Łukasik M. (2014) *Spójność w słowniku terminologicznym* [w:] *Spójność tekstu specjalistycznego. Studi@ Naukowe 23*, M. Kornacka (red.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe IKLA, s. 69–80.

Łukasik M., Łukasik M., Nowacka D., Żbikowski M. (2018) *Bibliografia słowników specjalistycznych (1990–2017)*, Słupsk, https://www.academia.edu/37528551/Bibliografia_s%C5%82ownik%C3%B3w_specjalistycznych_1990–2017_Bibliography_of_specialised_dictionaries (14.11.2019).

Mała encyklopedia muzyki (1981) S. Śledziński (redaktor naczelny), Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Małocha-Krupa A. (2018) *Feminatywum w uwikłaniach językowo-kulturowych*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.

Mańkowska G. (2013) *O kobietach i dla kobiet. Stereotyp płci w rosyjskojęzycznej prasie kobiecej,* Warszawa: Instytut Rusycystyki UW.

Marczyński J. (2011) *Przewodnik operowy*, Warszawa: Świat Książki.

Mela M. (2008) *O problemach terminologii muzycznej w kontekście konstruowania branżowego słownika terminologicznego* [w:] *Piękno języka specjalistycznego a precyzja języka literackiego*, K. Fordoński, M. Łukasik (red.), Warszawa: Katedra Języków Specjalistycznych, Wydział Lingwistyki Stosowanej i Filologii Wschodniosłowiańskich, Uniwersytet Warszawski, s. 45–52.

Mędelska J., Wawrzyńczyk J. (1992) *Między oryginałem a przekładem. Rzecz o słownikach dwujęzycznych,* Kielce: Wydawnictwo Szumacher.

Michałowski P. (2004) *W poszukiwaniu idealnego modelu słownika terminologii przekładowej*, „Języki specjalistyczne 4, Leksykografia terminologiczna – teoria i praktyka", J. Lewandowski (red. tomu), Warszawa, s. 193–202.

Mocarz M. (2005) *Predykatywy leksykalne w konfrontacji przekładowej (na materiale polskich przekładów prozy rosyjskiej XIX–XX w.),* Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Mocarz M. (2012) *Od dwutekstu do słownika. Terminologia w przewodniku turystycznym jako źródło ekwiwalentów przekładowych*, „Roczniki Humanistyczne" t. LX, z. 8, s. 87–95.

Mocarz-Kleindienst M. (2018) *Rola obrazu w dydaktyce przekładu filmowego*, „Rocznik Przekładoznawczy" 13, s. 275–284.

Mocarz-Klendienst M. (2022) *Korpusy językowe w polsko-rosyjskim projekcie leksykograficznym Architektura i urbanistyka*, „Przegląd Rusycystyczny" 1(177), s. 133–152.

Munday J. (2008) *Introducing translation studies: theories and applications*, London. New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Nadurska K. (1970) *Niektóre terminy teatralne na tle słownictwa ogólnopolskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie", Kraków, s. 55–61.

Nadurska K. (1972) *Z polskiego słownictwa teatralnego*, „Język Polski" 52, s. 18–22.

Narodowy Korpus Języka Polskiego (2012) A. Przepiórkowski, M. Bańko, R. Górski, B. Lewandowska-Tomaszczyk (red.) Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Nida E. (2009) *Zasady odpowiedniości*, tłum. A. Skucińska [w:] *Współczesne teorie przekładu*, P. Bukowski, M. Heydel (red.), Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 51–71.

Nowicka E. (2012) *Zapisane w operze, Studia z historii i estetyki opery*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Nowosad-Bakalarczyk M. (2006) *Tendencje w sposobie wyrażania żeńskości we współczesnej polszczyźnie*, „Język Polski", z. 2 (LXXXVI), s. 126–136.

Nowosad-Bakalarczyk M. (2007) *Między maskulinizmem a feminizmem w języku: wykładniki płci w „Polityce" i „Wysokich Obcasach"* [w:] *Język Polski. Współczesność. Historia*, t. 6, W. Książek–Bryłowa i M. Nowak (red.), Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, s. 133–167.

Nowosad-Bakalarczyk M. (2012) *O łączliwości męskich nazw kobiet* [w:] *Mundus Verbi. In honorem SOPHIAE CYGAL-KRUPA*, M. Pachowicz, K. Choińska (red.), Tarnów: Wydawnictwa Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie, s. 275–282.

Nowosad-Bakalarczyk M. (2020) *O kategorii płci i rodzaju w polszczyźnie* [w:] *Vertybės lietuvių ir lenkų kalbų pasaulėvaizdyje 1. Teorinės prielaidos ir interpretacijos / Wartości w językowym obrazie świata Litwinów i Polaków 1. Problemy teoretyczne i interpretacje*, K. Rutkovska, S. Niebrzegowska-Bartmińska (oprac.), Vilnius- Liublinas, s. 209–228.

Nyczek T. (2005) *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych*, wydanie drugie poszerzone i polepszone, Warszawa: Agencja Edytorska „EZOP".

Parafińska-Korybska E. (2019) *Leksyka muzyczna w rosyjsko-polskiej leksykografii. Stan obecny versus potrzeby użytkowników*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej", t. 54, s. 1–15, http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_11649_sfps_1598?q=bwmeta1.element.ojs-issn-2392-2435-year-2019-volume-54;5&qt=CHILDREN-STATELESS (30.01.2022).

Parafińska-Korybska, E. (2021a) *Jak przetłumaczyć afisz teatralny? O korzyściach płynących z posługiwania się tekstami paralelnymi*, „Linguodidactica", t. XXV, s. 167–179.

Parafińska-Korybska, E. (2021b) *Przekład a słownik. Teksty o tematyce teatralnej i operowej vs leksykografia polsko-rosyjska* [w:] *Вопросы семантики и стилистики текста: лингвистический дискурс*, З. Куца (ред.), Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 181–193.

Pawlikowska A. (2012) *Zastosowanie metod językoznawstwa korpusowego i lingwistyki kwantytatywnej w analizie dyskursu*, „Oblicza Komunikacji" 5, s. 111–125.

Pieńkos J. (2003) *Podstawy przekładoznawstwa, od teorii do praktyki*, Kraków: Wydawnictwo Zakamycze.

Piotrowski T. (2011a) *Ekwiwalencja w słownikach dwujęzycznych* [w:] *Na tropach translatów*, W. Chlebda (red.), Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 45–71.

Piotrowski T. (2011b) *Leksykografia dwujęzyczna na progu zmian. Słowniki mobilne* [w:] *Problemy leksykografii. Historia – metodologia – praktyka*, W. Gruszczyński, L. Polkowska (red.), Kraków: Wydawnictwo Lexis, s. 177–188.

Pluta M. (2012) *Zasady muzyki i notacja muzyczna*, Kraków: Wydawnictwa AGH.

Pstyga A. (1994) *Nowe słownictwo rosyjskie: struktura formalna i semantyczna rzeczownika*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Pstyga A. (2002) *Problemy teoretyczne współczesnego językoznawstwa a praktyka leksykograficzna (z perspektywy opracowań neograficznych języków słowiańskich)* [w:] *Słowo z perspektywy językoznawcy i tłumacza*, A. Pstyga, K. Szcześniak (red.), Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 57–66.

Pstyga A. (2014) *Wyraz – zdanie – tekst: problem punktu widzenia w perspektywie translatorycznej (na materiale języka rosyjskiego i polskiego)*, „Slavica Wratislaviensia", t. 159, s. 347–355.

Pycia P. (2011) *Płeć a język (na materiale współczesnego języka polskiego i chorwackiego)*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Wydawnictwo GNOME.

Pytel W.A. (2004) *Słownictwo fachowe jako identyfikator LSP*, „Języki specjalistyczne 4, Leksykografia terminologiczna – teoria i praktyka", J. Lewandowski (red. tomu), Warszawa, s. 101–113.

Satoła-Staśkowiak J., Sosnowski W. (2019) *O problematyce kobiecej na płaszczyźnie językowej w kontekście zagadnienia równych szans w Polsce, Rosji i Bułgarii*, „Socjolingwistyka" XXXIII, 2019, s. 127–147.

Sax D. (2011) *„Jedno okienko" – o idealnym dwujęzycznym słowniku dla tłumaczy* [w:] *Problemy leksykografii. Historia – metodologia – praktyka*, W. Gruszczyński, L. Polkowska (red.), Kraków: Wydawnictwo Lexis, s. 123–143.

Seretny A., Stefańczyk W.T. (2017) *Węgierska terminologia językoznawcza w polskiej tradycji hungarystycznej* [w:] *Terminologia specjalistyczna w teorii i praktyce językoznawców słowiańskich*, R. Przybylska, W. Śliwiński (red.), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 169–181.

Sierosławska E. (2008) *Fraza muzyczna a fraza tekstowa. Prozodia w przekładzie arii operowych*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

Sikora D. *Śpiew solowy i zbiorowy – Śpiew w ujęciu systematycznym*, https://integracja.weebly.com/warto-przeczyta263.html (07.04.2020).

Sikorski K. (2010) *Harmonia*, cz. 1., Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
Skudrzyk A. (2020) *Od prorokini do marszałkini, czyli o derywacji w miarę potrzeb*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica" 15, s. 247–254.
Smoleń-Wawrzusiszyn (2021) *Bizneswoman, biznesmenka, kobieta biznesu, przedsiębiorczyni czy kobieta przedsiębiorcza? Nazewnictwo kobiet związanych z biznesem we współczesnym dyskursie publicznym*, „Socjolingwistyka", t. 35, s. 335–356.
Swolkień H. (1975) *Budowle z dźwięków,* Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
Szadyko S. (2012) *Istota, miejsce, rola i znaczenie języków specjalistycznych we współczesnym globalnym świecie*, „Prosopon. Europejskie Studia Społeczno-Humanistyczne", Nr 1/2012, Warszawa, s. 185–212.
Szafrański M. (1992) *Uwagi dotyczące opracowania słownika frekwencyjnego języka niemieckiego (medycyny),* „Języki specjalistyczne, Materiały z XVII Ogólnopolskiego Sympozjum ILS UW Warszawa 9–11 stycznia 1992", Warszawa, s. 79–85.
Szczerbowski T. (2018) *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
Szemińska W. (2009) *Terminologiczny słownik przekładowy: w poszukiwaniu narzędzia doskonałego* [w:] *Na drodze wiedzy specjalistycznej*, M. Łukasik (red.), Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Katedra Języków Specjalistycznych, s. 112–122.
Szpyra-Kozłowska J. (2019) *Premiera, premierka czy pani premier? Nowe formy żeńskie oraz ograniczenia w ich tworzeniu – badanie ankietowe*, „Język Polski", z. 2, s. 22–40.
Szpyra-Kozłowska J. (2021) *Rektorka, dziekana, kanclerka. Nazwy kobiet zatrudnionych na stanowiskach uniwersyteckich w świetle badania ankietowego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica" 55, s. 37–55.
Śmiechowski B. (1995) *Historia muzyki, Z muzyką przez wieki i kraje*, Warszawa: Borgis.
Tarasiewicz B. (2003) *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do nauki emisji głosu*, Kraków: TAiWPN Universitas.
Wawrzyńczyk J. (1995) *On lexicographical contrastive studies in Poland* [w:] *Bilingual Lexicography in Poland: Theory and Practice*, edited by J. Wawrzyńczyk, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, s. 7–15.
Wesołowski F. (2009) *Zasady muzyki*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.
Wojan K. (2006) *Język rosyjski w polskiej leksykografii przekładowej, Bibliografia słowników za lata 1795–2005*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
Wojtczuk K. (2000) *Charakterystyka socjolingwistyczna polskiego slangu uczniowskiego*, „Roczniki Humanistyczne" t. XLVIII, z. 6, s. 51–71.

Woźniak E. (2014) *Język a emancypacja, feminizm, gender*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN", vol. LX, s. 295–314.
Wtorkowska M. (2020) *Rodzaj, płeć, społeczeństwo – o tworzeniu feminatywów w języku polskim i słoweńskim,* „Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców" 27, s. 61–80.
Wypych-Gawrońska A. (2011) *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915*, Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza.
Zganiacz-Mazur L. (2002) *Teoria muzyki*, Warszawa: Wydawnictwo Muzyczne CONTRA.
Zgółka T. (2010a) Odpowiedzi referentów (zapis odpowiedzi do dyskusji) [w:] *Polskie języki. O językach zawodowych i środowiskowych*, M. Milewska-Stawiany, E. Rogowska-Cybulska (red.), Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 91–93.
Zgółka T. (2010b) *Parametry odróżniające odmiany językowe* [w:] *Polskie języki. O językach zawodowych i środowiskowych,* M. Milewska-Stawiany, E. Rogowska-Cybulska (red.), Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 34–41.
Zielińska H. (2012) *Kształcenie głosu, Lublin*, Wydawnictwo Muzyczne POLIHYMNIA Sp. z o.o.
Zmarzer W. (2003) *Typologia tekstów specjalistycznych*, „Języki specjalistyczne 3, Lingwistyczna identyfikacja tekstów specjalistycznych", B.Z. Kielar, S. Grucza (red. tomu), Warszawa, s. 24–35.
Zmarzer W. (2004) *W kwestii typologii słowników terminologicznych*, „Języki specjalistyczne 4, Leksykografia terminologiczna – teoria i praktyka", J. Lewandowski (red. tomu), Warszawa, s. 65–73.
Żmigrodzki P. (2008) *Słowo – słownik – rzeczywistość*, Kraków: Wydawnictwo Lexis Sp.z o.o.

Literatura przedmiotowa w języku rosyjskim:

Алексеев Б.К., Мясоедов А.Н. (1986) *Элементарная теория музыки*, Москва: Музыка.
Алексеева И.С. (2004) *Введение в переводоведение*, Санкт-Петербург: Филологический факультет СпбГУ, Москва: Издательский центр «Академия».
Анисимов Б.И. (1979) *Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра*, Ленинград: Издательство «Музыка» Ленинградское отделение.
Бархударов Л.С. (1975) *Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)*, Москва: «Междунар. отношения».
Берков В.П. (1973) *Вопросы двуязычной лексикографии*, Ленинград: Издательство Ленинградского университета.

Вайнкоп Ю.Я. (1967) *Что надо знать об опере?*, Москва, Ленинград: Издательство «Музыка».

Варламов А.Е. (2012) *Полная школа пения. Учебное пособие*, Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ.

Вахромеев В.А. (1962) *Элементарная теория музыки*, Москва: Государственное музыкальное издательство.

Виноградов В.С. (2001) *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*, Москва: Издательство института общего среднего образования РАО.

Виноградов В.С. (2004) *Перевод. Общие и лексические вопросы*, Москва: Книжный дом «Университет»

Виноградов Г.В., Красовская Е.М. (1991) *Занимательная теория музыки*, Москва: Советский композитор.

Витт Ф.Ф (1968) *Практические советы обучающимся пению*, Ю.А. Барсов (ред.), Ленинград: Издательство «Музыка».

Гарбовский Н.К. (2007) *Теория перевода*, Москва: Издательство Московского университета.

Глумов А.Н. (1955) *Музыка в русском драматическом театре, исторические очерки*, Москва: Государственное музыкальное издательство.

Гозенпуд А.А. (1973) *Русский оперный театр XIX века 1873–1889*, Ленинград: «Музыка» Ленинградское отделение.

Дадиомов А.Е. (2015) *Начальная теория музыки*, Москва: Издательство ИД Катанского.

Должанский А.Н. (2007) *Краткий музыкальный словарь*, Санкт-Петербург. Москва. Краснодар: Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки».

Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин И.В., Соколов В.В. (1965) *Учебник гармонии*, Москва: Издательство Музыка.

Евтеев С.В., Семенов А.Л. (2014) *Перевод: параллельные тексты и системы «память переводчика»* /С.В. Евтеев, А.Л. Семенов//Вестник РУДН. Серия Лингвистика. – № 3, s. 128–139.

Ермолович Д.И. (2010) *Дополнения и комментарии* [w:] Рецкер Я.И., *Теория перевода и переводческая практика, Очерки лингвистической теори перевода*, Москва: Р. Валент ООО.

Комиссаров В.Н. (1990) *Теория перевода (лингвистические аспекты)*, Москва: Высшая школа.

Кутьмин С.П. (2003) *Краткий словарь театральных терминов для студентов режиссерской специализации, 485 слов*, Тюмень: Издательство Тюменского государственного института искусств и культуры.

Лаппо М.А., Малиновская Н.И. (2020) *Параметризация базы данных узуальных и неузуальных феминитивов*, «Вопросы лексикографии» 2020. № 18, s. 52–73, http://journals.tsu.ru/lex/en/&journal_page=archive&id=2033) (11.01.2021).

Луцкер П.В., Сусидко И.П. (1998) *Итальянская опера XVIII века*, часть I, Под знаком Аркадии, Москва: Государственный институт искусствознания.

Менабени А.Г. (1987) *Методика обучения сольному пению*, Москва: «Просвещение».

Николина Н.А. (2007) *Лексика и фразеологии актерского жаргона* [w:] *Язык в движении: К 70-летию Л.П. Крысина*, Отв. ред. Е.А. Земская, М.Л. Каленчук, Москва: Издательский дом "ЯСК", s. 471–478.

Павлищева О. (1964) *Методика постановки голоса. Краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения*, Москва–Ленинград: Издательство «Музыка».

Покровский Б.А. (1981) *Беседы об опере*, Москва: «Просвещение».

Рабочая программа МДК.01.06 «Инструментоведение (инструментовка)» одобрена предметно-цикловой комиссией «Инструменты народного оркестра», Разработчик: М.Г. Кумыкова, преподаватель ПЦК. Нальчик 2017, http://skgii.ru/kolledzh-kultury-i-iskusstv/osnovnye-obrazovatelnye-programmy/instrumentalnoe%20ispoln/34.%20%20%D0%98%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5.pdf (31.03.2020).

Рецкер Я.И. (2010) *Теория перевода и переводческая практика, Очерки лингвистической теори перевода, дополнения и комментарии Д.И. Ермоловича*, Москва: Р. Валент ООО 2010.

Рудзик М.Ф. (2015) *Специальные методики музыкально-певческого воспитания. Учебно-методическое пособие*, Курск: Издательство Курского государственного университета.

Способин И.В. (1963) *Элементарная теория музыки*, Москва: Государственное музыкальное издательство.

Творческие портреты композиторов (1990) Москва: Музыка, https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_music/174/%D0%A0%D0%95%D0%9F%D0%A0%D0%98%D0%97%D0%90 (23.03.2020).

Театральные термины и понятия: Материалы к словарю, вып. 1 (2005), А.П. Варламова, А.В. Сергеев (ред.), Санкт Петербург: Российский институт истории искусств.

Театральные термины и понятия: Материалы к словарю, вып. 2 (2010), А.П. Варламова (ред.), Санкт Петербург: Российский институт истории искусств.

Театральные термины и понятия: Материалы к словарю, вып. 3 (2015) В.М. Миронова, Д.Д. Кумукова (ред.), Санкт Петербург: Российский институт истории искусств.

Тюленев С.В. (2004) *Теория перевода*, Москва: Гардарики.

Фёдоров А.В. (2002) *Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы)*, Москва: Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», Санкт-Петербург: Филологический факультет СпбГУ.

Федотова Т.А., *Таблица диапазонов певческих голосов*, https://art-music-club.jimdofree.com/%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D1%83/%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB/%D1%82%D0%B0%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B0-%D0%B4%D0%B8%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2-%D0%BF%D0%B5%D0%B2%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85-%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B2/ (09.04.2020).

Фридкин Г.А. (1962) *Практическое руководство по музыкальной грамоте*, Москва: Государственное музыкальное издательство.

Цапалина О.В. (2017) *Тематические группы современного жаргона драматического театра*, «Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология», № 3, s. 32–40.

Чёрная Е.С. (1981) *Беседы об опере*, Москва: Издательство «Знание».

Шаталов О.В. (2008) *Театр: балет и опера, Учебное пособие для вузов*, Воронеж: Издательско-полиграфический центр Воронежского государственного университета.

Ярустовский Б. (1971) *Очерки по драматургии оперы XX века*, Москва: Музыка.

Hajczuk R. (2008) *Специальный словарь для учебных целей – словарь функционального стиля речи*, „Języki specjalistyczne 8, Kulturowy i leksykograficzny obraz języków specjalistycznych", Ł. Karpiński (red. tomu), Warszawa, s. 147–160.

Lewicki R. (2016) *Параллельные тексты в процессе составления переводного словаря* [w:] «Язык и метод. Русский язык в лингвистических исследованиях XXI века», D. Szumska, K. Ozga (red.), Kraków, s. 95–104.

Czasopisma:

«ТЕАТР» №34, 2018 r.

«ТЕАТР» №39, 2019 r.

«Театральная афиша» июнь–июль 2017 №6 (190) 2017, http://tafisha.ru/

«Театральная афиша» февраль 2017 №2 (186) 2017, http://tafisha.ru/

Słojewska Ilona – rozmowa z Darią Sobik, *Dramaturg w teatrze i wewnątrz spektaklu*, „Dziennik Teatralny Bydgoszcz" 7 grudnia 2017, http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/dramaturg-w-teatrze-i-wewnatrz-spektaklu.html (23.03.2020).

„Opera Café", Opera Śląska w Bytomiu, nr 28, czerwiec 2015, https://opera-slaska.pl/files/download/operacafe28jubileusz.pdf (10.04.2020)

„Opera Café", Opera Śląska w Bytomiu, nr 36, styczeń/luty 2017, https://opera-slaska.pl/files/download/opera_cafe_nr_36.pdf (12.03.2020)

„Teatr", nr 2/2020 (1226)

Strony internetowe:

Akademia Sztuki i Kultury, http://www.akademia-kultury.edu.pl/slownik/a/283.html (15.05.2020).

Bogusławski M., *ProjekTranswersalny, czyli okiem Bogusławskiego* (blog), http://marcinboguslawski.blogspot.com/2013/01/o-podziaach-gosow-operowych.html (05.05.2020).

Encyklopedia Teatru Polskiego, http://encyklopediateatru.pl/hasla/214/dramaturg (19.08.2020).

Encyklopedia Teatru Polskiego, http://encyklopediateatru.pl/hasla/53/dramatopisarz (15.01.2021).

Encyklopedia Teatru Polskiego, http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/271/teatry-ogrodkowe (01.12.2020).

Gazeta.pl Forum, https://forum.gazeta.pl/forum/w,509,18520329,18520329,Gwara_aktorska_.html (15.05.2020).

http://new.gramota.ru/spravka/letters?id=59 (19.08.2020).

https://fb.ru/article/254701/interlyudiya---eto-chto-takoe-interlyudiya (26.04.2021).

https://kartaslov.ru/%D1%81%D0%BE%D1%87%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C-

%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%88%D0%B0 (21.10.2020).
https://pavelrudnev.livejournal.com/341588.html (15.06.2020).
https://pikabu.ru/story/kratko_o_pevcheskikh_golosakh_s_primerami_zhenskie_ch3_soprano_5402748 (14.04.2020).
https://prezi.com/asp3f1xzy1yd/socjolekt-aktorow/ (15.05.2020).
https://proshkolu.ru/user/svetabudas/blog/387655/ (15.06.2020).
https://radio.lublin.pl/2020/03/zasluzone-lublinianki-nagrodzone-przez-prezydenta-wsrod-nich-dziennikarka-radia-lublin/ (18.08.2020).
https://studfile.net/preview/3735964/page:2/ (05.02.2019).
https://vk.com/wall19162621_67216 (15.06.2020).
https://www.bu.kul.pl/art_65266.html (24.01.2022).
https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.psmslupsk.pl%2Fstrefa%2Fmyweb%2Fimages%2Fklasa%2520I%2Fklawiatura%2520i%2520nazwy%2520nut.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.psmslupsk.pl%2Fstrefa%2Fmyweb%2FKL.%2520I.htm&tbnid=1IHKwRQvuLOz3M&vet=12ahUKEwjP2OiOzejrAhUKuqQKHd0uCxgQMygJegUIARC5AQ..i&docid=bG7hYTY3bqrUkM&w=3400&h=841&q=nazwy%20oktaw&ved=2ahUKEwjP2OiOzejrAhUKuqQKHd0uCxgQMygJegUIARC5AQ (14.09.2020).
https://www.google.com/search?q=okres+zdanie+muzyka&rlz=1C1GGRV_enPL751PL751&sxsrf=ALeKk01ae47OGM7VvwAKDP6FF5pH9v6RtA:1600085774449&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiPu8iB0OjrAhUR_aQKHVl-BT0Q_AUoAnoECAwQBA&biw=1517&bih=675&dpr=0.9#imgrc=Vfy8F2GiPXC0OM (14.09.2020).
https://www.workgid.com/%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F/%D0%B2%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B8%D0%B8-%D0%BC%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%8B/ (11.02.2019).
https://yandex.ru/images/search?pos=8&from=tabbar&img_url=https%3A%2F%2Fsun9-14.userapi.com%2Fc626427%2Fv626427124%2F4f812%2Fo5MEzta76eM.jpg&text=%D0%BD%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F%20%D0%BE%D0%BA%D1%82%D0%B0%D0%B2&rpt=simage (14.09.2020).
https://yandex.ru/images/search?text=%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%B4%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B

0&from=tabbar&p=1&pos=34&rpt=simage&img_url=https%3A%2F%2Fhorist.ru%2Fbibliotеka%2Fhor_i_upravlenie_im%2Fimages%2F5.1%2Fimage002.gif (14.09.2020).
Lubimyczytać.pl, https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4905658/slowniczek-wyrazow-uzywanych-w-muzyce (24.09.2020).
Music-theory.ru, https://www.music-theory.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=181&lang=ru (24.03.2020).
Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, https://stary.pl/pl/otwarcie-sezonu-2018-2019-w-starym-teatrze/ (12.09.2020).
Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, https://opera.poznan.pl/pl/czarodziejski-flet-wykonanie-koncertowe (12.09.2020).
Wielki Słownik Języka Polskiego, hasło: teatrzyk, https://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=26589&id_znaczenia=5027498&l=25&ind=0 (22.04.2021).
Wikipedia.pl, https://pl.wikipedia.org/wiki/Stimmfach (04.05.2020).
Wikipedia.ru, https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B0_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B8%D0%BD) (31.03.2020).
Академик, https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/43766 (26.03.2020).
Болотян И., *Антисловарь Михаила Угарова,* ТЕАТР №34, 2018 год, http://oteatre.info/antislovar-mihaila-ugarova/ (05.08.2020).
Большой итальяно-русский словарь > bluette, https://translate.academic.ru/bluette/it/ru/ (24.03.2020).
Бороздинова З., 2019, *Уличная магия: во дворе РАМТа поселилась «Зобеида»*, «Театр», http://oteatre.info/ulichnaya-magiya-vo-dvore-ramta-poselilas-zobeida/ (12.09.2020).
Золотухин В., Лидерман Ю. и другие, *Между метафорой и практикой,* дискуссия, ТЕАТР №39, 2019 год, http://oteatre.info/mezhdu-metaforoj-i-praktikoj/ (05.08.2020).
Карта слов и выражений русского языка, https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%8C%D0%B5%D0%BC%D0%B0 (09.01.2021).

Коляда Н., Поляков Д. *«Я старая театральная крыса, и всё равно будет по-моему»*, https://iz.ru/834786/daniil-poliakov/ia-staraia-teatralnaia-krysa-i-vse-ravno-budet-po-moemu (03.07.2020).

Лукашок М., блог, https://marinusssss.livejournal.com/12069.html (14.04.2020).

Лукашок М., блог, https://marinusssss.livejournal.com/12525.html (16.05.2020).

Музыкальная энциклопедия, http://www.musenc.ru/html/d/du6t.html (11.05.2020).

Музыкальный словарь, https://www.muz-lit.info/music_dictionary/%d0%bc%d1%83%d0%b7%d1%8b%d0%ba%d0%b0%d0%bb%d1%8c%d0%bd%d1%8b%d0%b5-%d1%82%d0%b5%d1%80%d0%bc%d0%b8%d0%bd%d1%8b-%d0%bd%d0%b0-%d0%b1%d1%83%d0%ba%d0%b2%d1%83-%d0%bd-%d1%80%d1%83%d1%81/ (24.03.2020).

Энциклопедия Круговсет . Термины музыкальные, https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/TERMINI_MUZIKALNIE.html (24.03.2020).

Konsultacje:

Tatiana Iwaszkiewicz

Iwona Sawulska

Anna Barska

Эльмира Ростиславовна Куриленко

pracownicy Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie

SPIS TABEL I ILUSTRACJI

Tabele:

Tabela 1: Zestawienie feminatywów w źródłach leksykograficznych 104
Tabela 2: Lista feminatywów ujętych w siatce haseł 120
Tabela 3: Charakterystyka głosów śpiewaczych w języku polskim i rosyjskim 187
Tabela 4: Nazwy głosów śpiewaczych w języku polskim i rosyjskim – zestawienie wstępne 188
Tabela 5: Nazwy głosów śpiewaczych w języku polskim i rosyjskim – wersja ostateczna 193
Tabela 6: Feminatywa w języku polskim i rosyjskim – wersja kompletna 203

Ilustracje:

Rysunek 1: Nazwy oktaw w języku polskim 149
Rysunek 2: Nazwy oktaw w języku rosyjskim 149
Rysunek 3: Budowa okresowa w muzyce (w języku polskim) 149
Rysunek 4: Budowa okresowa w muzyce (w języku rosyjskim) 150

STRESZCZENIE

Nadrzędnym celem niniejszej rozprawy było stworzenie polsko-rosyjskiego słownika specjalistycznego z zakresu teatru, opery i muzyki. Jako cel pomocniczy wyznaczono przygotowanie koncepcji metodologicznej takiego autorskiego słownika.

Punktem wyjścia do pracy nad nim było zauważenie luki w dwujęzycznej leksykografii specjalistycznej w tej dziedzinie. Leksyka dotycząca badanych przez nas dziedzin występuje ponadto w różnego rodzaju tekstach kultury, np. w wywiadach, powieściach, biografiach, artykułach, filmach i in. Wiele takich tekstów jest tłumaczonych na inne języki, w tym, naturalnie, na język rosyjski. Potrzeba przekładu rodzi zatem konieczność powstawania rzetelnych opracowań leksykograficznych, które ułatwiłyby ten proces. Postawione cele wymagały wykonania określonych zadań, które zrealizowano w poszczególnych częściach pracy.

Praca składa się ze wstępu, czterech rozdziałów, informacji wprowadzających do słownika, słownika, bibliografii, podsumowania, spisu tabel i ilustracji oraz streszczenia w języku polskim i angielskim.

Wstęp rozpoczynają pytania badawcze, nakreślono w nim także stan badań i uzasadniono podjęcie danego tematu. Zawarto również informacje o wykorzystanych metodach pracy i krótki szkic treści rozdziałów oraz charakteru słownika.

Rozdział I – *Polsko-rosyjska leksykografia ogólna i specjalistyczna – stan badań* został podzielony na cztery podrozdziały. W tej części pracy zaprezentowano najważniejsze pozycje leksykograficzne w danej parze języków, zarówno o znaczeniu historycznym, jak i współczesne. Poświęcono w nim uwagę typologii słowników i przywołano różne kryteria klasyfikacji produktów leksykografii. Omówiono także zagadnienie terminografii, jako narzędzia niezbędnego w tworzeniu słownika specjalistycznego. Rozdział zamykają rozważania na temat rozgraniczenia pojęć *słownik przekładowy* i *dwujęzyczny*, które nierzadko są utożsamiane.

Kolejny rozdział *Nowa leksykografia specjalistyczna – założenia metodologiczne* dzieli się na dwa podrozdziały. W pierwszym z nich, w oparciu o stanowiska wybitnych lingwistów, w tym leksykografów, zaprezentowano sposoby poszukiwań artykułów hasłowych i źródła ich pozyskiwania. Do tych ostatnich zaliczono: dostępne na rynku wydawniczym pozycje leksykograficzne, teksty paralelne, źródła korpusowe, literaturę fachową. Z kolei w drugim podrozdziale przeanalizowano zasady konstruowania artykułów hasłowych, postulowane przez leksykografów. Zakończeniem tej części pracy było wypunktowanie – na podstawie

zaprezentowanych wcześniej informacji teoretycznych – założeń przyjętych na potrzeby stworzonego autorskiego słownika z zakresu teatru, opery i muzyki.

Rozdział III pt. *Charakterystyka jakościowa polskiego korpusu specjalistycznego z zakresu teatru, opery i muzyki* dzieli się na pięć podrozdziałów. W ramach wprowadzenia przywołano w nim definicje teatru, opery i muzyki w języku polskim i rosyjskim. W oparciu o tę bazę przeanalizowano klasyfikacje semantyczne proponowane przez różnych badaczy, by następnie dokonać autorskiej charakterystyki semantycznej leksyki umieszczonej w słowniku. Produktem tej charakterystyki stała się szczegółowa klasyfikacja semantyczna. Kolejnym aspektem badań nad „lewą stroną" (tj. polskojęzyczną) słownika była charakterystyka stylistyczna leksyki. W charakterze haseł słownikowych bowiem wystąpiły zarówno terminy, jak i leksyka żargonowa – o wysokim nacechowaniu stylistycznym. Przeanalizowano to zagadnienie zarówno od strony teoretycznej, jak i praktycznej. Wreszcie dokonano charakterystyki kategorialnej, omawiając wybrane, najbardziej problematyczne kategorie leksyki: feminatywa w sferze teatru i opery oraz nazwy włoskie w muzyce, tym samym prezentując różnorodność leksyki zawartej w słowniku.

Ostatni rozdział nosi tytuł *Opis poszukiwań i zasad doboru odpowiedników rosyjskich do siatki polskich haseł*. Na początku przywołano poglądy badaczy na tematy ekwiwalencji i odpowiedniości leksykalnych. Następnie szczegółowo przeanalizowano źródła przydatne do ustalenia odpowiedników w przygotowywanym słowniku. Na przykładach zaprezentowano użyteczność tekstów paralelnych, istniejących pozycji leksykograficznych, grafiki i innych zasobów internetowych, pośrednictwa języka trzeciego, wykorzystania konkretnych dzieł scenicznych, konsultacji ze specjalistami, danych korpusowych. W kolejnym kroku skorzystano z bazy teoretycznej na temat ekwiwalencji i odpowiedniości, by przedstawić praktyczne zastosowanie tych zagadnień. Podano i omówiono liczne przykłady odpowiedniości leksykalnych, jakie weszły w skład słownika, bazując na klasyfikacji W. Kollera. Odrębny podrozdział stanowią studia przypadków dotyczące nazw głosów śpiewaczych, żargonizmów, feminatywów i włoskich określeń muzycznych, które z uwagi na obszerność tematu, wymagały poświęcenia im oddzielnego miejsca w pracy. Rozdział i zarazem treść zasadniczą pracy zamykają własne propozycje zmian i uzupełnień odpowiedników w istniejących słownikach. W toku analizy okazywało się bowiem, że niektóre funkcjonujące w leksykografii pary wymagają pewnej korekty.

Podsumowanie zawiera krótkie wypunktowanie najważniejszych elementów pracy. Podjęto w nim próbę możliwie najbardziej obiektywnego spojrzenia na dokonane badania.

Szczegółowo omówiono perspektywy dalszych badań, których podstawą i punktem wyjścia może być niniejsza praca.

SUMMARY

The paramount objective of this thesis was the creation of a Russian-Polish specialist dictionary covering the areas of theatre, opera and music. Preparing a methodological concept of such a proprietary dictionary constituted an indirect goal.

The starting point for creating the dictionary was observing the gap in bilingual specialist lexicography related to this area. Lexis concerning the domains researched can moreover be found in different types of texts of culture, e.g. in interviews, novels, biographies, articles, movies and others. Many such texts are translated into other languages, including, quite understandably, Russian. The need for translation, therefore, necessitates the creation of reliable lexicographical studies, which would facilitate this process. The set objectives required performing specific tasks completed in individual parts of the thesis.

The work consists of an introduction, four chapters, background information for the dictionary, dictionary, bibliography, summary, a list of tables and figures and abstracts in Polish and English.

The introduction opens with research questions, presents the status of research and provides justification for discussing the subject. It also includes information on the used work methods and a brief overview of chapter content as well as the nature of the dictionary.

Chapter I titled *Polish-Russian general and specialist lexicography – research status* has been divided into four subchapters. This part of the thesis presents the primary lexicographical items in a given language pair, both those of historical significance and modern ones. The chapter focuses on dictionary typology and presents various criteria for the classification of lexicography products. It also describes the issue of terminography as a tool necessary for creating a specialist dictionary. The chapter ends with considerations on making a distinction between two, often equated, terms – translation dictionary and bilingual dictionary.

The next chapter titled *New specialist lexicography – methodological assumptions* has been divided into two subchapters. The first one presents the methods of searching for keyword articles and sources of their acquisition based on the statements of popular linguists, including lexicographers. These sources include lexicographical items, parallel texts, corpora sources and specialised literature available on the market. In turn, the second subchapter analyses the rules for creating keyword articles advocated by lexicographers. This part of the work is concluded

with a list of assumptions based on the previously presented theoretical data, adopted for the purpose of the created proprietary dictionary related to theatre, opera and music.

Chapter III titled *Quality characteristics of Polish specialised corpora related to theatre, opera and music* has five subchapters. As part of the introduction, the author provides the definitions of theatre, opera and music in Polish and Russian. This was the basis for the analysis of semantic classifications proposed by different researchers. The analysis was followed by the creation of a proprietary semantic characterisation of lexis found in the dictionary. The result of this characteristics is a detailed semantic classification. Another aspect of the research regarding the "left side" (i.e. the Polish part) of the dictionary was the stylistic characteristics of the lexis. Focusing on this issue was necessary due to the fact that the dictionary entries contain both jargon terms and lexis which are highly stylistically marked. This matter has been analysed both in theoretical and practical terms. Finally, the categorical characteristics was made by analysing the most problematic lexis categories, namely the feminine form as used in the area of theatre and opera, and Italian names in music, thus presenting the diversity of lexis covered by the dictionary.

The last chapter is *titled Description of investigation and rules for the selection of Russian equivalents to the list of Polish terms*. The beginning of the chapter presents the opinions of researchers on lexical equivalence and relevance. The author then carries out a detailed analysis of sources which assist in determining the equivalents in the prepared dictionary. The thesis provides examples of usability of parallel texts, existing lexicographical items, graphics and other online resources, intermediation of third language, the use of specific stage works, consultations with specialists and corpora data. Next, a theoretical basis related to equivalence and relevance has been used to show the practical use of these issues. The work gives numerous examples of lexical relevance which are included in the dictionary and are discussed based on the W. Koller classification. A separate subchapter consists of case studies of singing voice names, jargon terms, feminine forms and Italian names related to music which, due to the vast scope of the subject, required adding a separate section in the thesis. The chapter and the material content close with proprietary suggestions of changes and supplements of equivalents in the existing dictionaries, as it would often come to the author's attention in the course of the analysis that some pairs functioning in lexicography require some corrections.

The conclusion contains a short list of the main thesis parts. The author attempts to be as objective as possible about the research which has been conducted. Perspectives for further research, for which this work may constitute the basis and starting point, have been discussed in detail.