

Anna Bednarczyk

A

Analiza
pretranslatorska
tekstu jako
pierwszy etap
tłumaczenia
poetyckiego



Przekładoznawstwo

Analiza
pretranslatorska
tekstu jako
pierwszy etap
tłumaczenia
poetyckiego



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Anna Bednarczyk

Analiza
pretranslatorska
tekstu jako
pierwszy etap
tłumaczenia
poetyckiego

Anna Bednarczyk – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Rusycystyki
Zakład Przekładu i Dydaktyki, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Dorota Urbanek

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Bogusława Kwiatkowska

KOREKTA

Ełona Curkan-Dróżka

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: <https://commons.wikimedia.org/Guercino>
Saint Jerome in the Wilderness

© Copyright by Anna Bednarczyk, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08766.18.0.M

Ark. wyd. 9,2; ark. druk. 10,25

ISBN 978-83-8142-289-5

e-ISBN 978-83-8142-290-1

<https://doi.org/10.18778/8142-289-5>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
I. Postulaty teoretyczne	11
1. Kilka słów o celach przekładu i kompetencjach tłumaczy	11
2. Normatywność a kreatywność	19
3. Pretranslatorska analiza tekstu jako pierwszy etap pracy tłumacza ..	29
3.1. Przykład dydaktyczny	35
II. Ilustracje	45
1. Tłumaczenie zindywidualizowane i potencjalność przekładu ..	45
1.1. „Prosty kod” Osipa Mandelsztama	48
1.2. „Przestrzenie pomiędzy” Mariny Cwietajewej	59
2. Ślady, echa i przypomnienia	84
2.1. Autor jako intertekst (przypadek <i>Odyseusza</i>)	85
2.2. Tragedia sprzed stu lat (<i>Aria Kat’ki</i>)	93
III. Konsekwencje	107
1. Wybory i chwyt translatorskie	107
2. Mielizny i rafy podwodne	130
Zakończenie	145
Bibliografia	149
Indeks nazwisk	161

WSTĘP

*Tekst poetycki funkcjonuje jako przekaz zaszyfrowany
wielowarstwowo i intersemiotycznie.*

Krystyna Pisarkowa

*...refleksja o przekładzie – którą zwykło się nazywać teorią
przekładu, a od niedawna, bardziej uczenie, translatologią
lub przekładoznawstwem – powstać może jedynie jako swe-
go rodzaju esencja wydobyta z translatorskiej praktyki...*

Elżbieta Tabakowska

Prezentowane studium przekładoznawcze powstawało w ciągu kilku lat, kiedy zajmowałam się zarówno praktyką przekładu poetyckiego, jak i teoretycznymi rozważaniami przekładoznawczymi. W prezentowanej monografii częściowo wykorzystuję więc teksty i fragmenty artykułów naukowych, które ukazały się wcześniej, bądź zostały złożone do druku i w których podejmowałam problematykę kompetencji oraz roli tłumacza (przede wszystkim tłumacza tekstów poetyckich), a także dokonywałam analiz pretranslatorskich konkretnych utworów, prezentując przy tym rezultaty własnej pracy jako tłumacza poezji rosyjskiej. Teksty te w większości zostały przekształcone na potrzeby książki, poszerzone, jak również przełożone na język polski, ponieważ pierwotnie ukazały się w języku rosyjskim.

Monografia podejmuje zagadnienie analizy pretranslatorskiej traktowanej jako pierwszy etap pracy tłumacza. W opozycji do istniejących teoretycznych prac podejmujących tę problematykę, które z reguły zajmują się zagadnieniami przekładu tekstów użytkowych, starałam się sformułować postulaty dotyczące analizy pretranslatorskiej dzieła literackiego, a materiałem badawczym uczyniłam wspomniane już własne przekłady, w niektórych przypadkach dokonywane na potrzeby publikowanych uprzednio studiów przekładoznawczych, a także dla czasopisma „Krytyka Literacka” oraz dla tomu poezji Mariny Cwietajewej [Цветаева 2018]. W moim przekonaniu analiza pretranslatorska winna bowiem dotyczyć przekładu, który powstaje jako jej następstwo. Z tego powodu zrezygnowałam również z krytyki istniejących wcześniej tłumaczeń, choć czasem prezentuję je dla porównania, nie tyle oceniając, ile ukazując różnice w translacji. Dotyczy to przyjętych strategii oraz transformacji i metod tłumaczenia, a także

zastosowanych chwytów przekładowych, w tym przesunięć. Nie interesowało mnie jednak wyszukiwanie cudzych uchybień translatorskich, negowanie podjętych przez innego tłumacza decyzji. Chciałam natomiast wskazać różne możliwości tłumaczenia. Wynikają one zarówno z „ciężenia epoki”, co zrozumiałe i możliwe do odkrycia, jak i z „natury tłumacza”, do której przeniknąć niepodobna. Jeśli jednak obserwowane odstępstwa nie sprzeniewierają się potencjalnym możliwościom translacji, jakie daje tekst źródłowy i nasza wiedza o jego kulturowym osadzeniu, wtedy, z mojego punktu widzenia, nie mogą być one negowane. Wyjątek stanowią błędy oczywiste powstałe na skutek: nieznamomości/niezrozumienia oryginału, braku wiedzy kulturowej bądź nieuwagi oraz świadomego wypaczenia tekstu, spowodowanego cenzurą czy autocenzurą. Do „grzechu nieuwagi” przyznaję się sama, zdarzyło mi się bowiem popełniać wynikające z niej błędy i wdzięczna jestem każdemu, kto wytropił je przed publikacją, a przede wszystkim Andriejowi Bazilewskiemu, który zauważył na przykład przeoczenie przeze mnie kropczek nad rosyjską literą „e”, czego rezultatem okazało się tłumaczenie słowa *небо* jako „niebo” (небо), choć chodziło o „podniebienie”, jak również „literówkę percepcyjną”, w związku z którą zamiast *пачныміца*, czyli „roztopy”, przeczytałam *пачнытніца*, dodając do rosyjskiego słowa literę -н- [-n-] i zgodnie ze słownikiem przełożyłam to słowo: „nierządnicza”. Zmieniło to „nieco” obraz poetycki, choć kontekst – często weryfikujący przekład na etapie jego tworzenia – nie podpowiedział, że popełniam błąd. Poniżej prezentuję te dwa przykłady swojej nieuwagi wraz z ostateczną, poprawioną wersją tłumaczenia¹.

1. Pod szalem

Marina Cwietajewa:

Запечатлённый, как рот оракула –
Рот твой, гадавший многим.
Женщина, что от дозора спрятала
Меж языком и **нёбом**?

[Цветаева 1924: on-line]

Tłum. filologiczne

Zapieczętowane, jak usta wyroczni –
Twoje usta, wróżące wielu.
Kobietę, co ukryłaś przed strażą
Między językiem a **podniebieniem**?

Błędny wariant

Na twoich ustach pieczęć wyroczni
Tak wielu słucha ciebie.
Kobietę, powiedz co tam ukryłaś
Między językiem a **niebem**?

Wariant ostateczny

Na twoich ustach pieczęć wyroczni
W ustach wróżba spoczywa.
Kobietę, co pomiędzy językiem
A **podniebieniem** ukrywasz?

¹ Wszystkie nieoznaczone inaczej przekłady poetyckie oraz tłumaczenia cytatów z materiałów źródłowych, a także wytłuszczenia w cytatach – A.B.

2. *Bóg*

Marina Cwietajewa:

В чувств оседлой **распутице**

Он – седой ледоход.

Tłum. filologiczne

W osiadłej **odwilży** uczuć

On – to lodołamacz siwy.

[Цветаева 1922: on-line]

Błędny wariant

Nierządniczy żar studzi

Ten lodołamacz siwy.

Wariant ostateczny

Odwilże uczuć studzi

Ten lodołamacz siwy.

Poniższe rozważania składają się z trzech zasadniczych części. W pierwszej, teoretycznej, wychodząc od określenia roli oraz kompetencji, próbuję określić wymagania stawiane przed przekładowcą i przed tłumaczeniem. Podejmuję też kwestie związane z kreatywnością przekładowcy, przede wszystkim w kontekście tłumaczenia tekstu literackiego. Wskazuję przy tym, że do realizacji pożądaných efektów translatorskich niezbędna jest prawidłowo przeprowadzona analiza, dokonywana przed przystąpieniem do translacji. Dlatego prezentuję przykład dydaktyczny – analizę pretranslatorską i powstałe dzięki niej tłumaczenie, dokonane podczas zajęć ze studentami.

Z kolei w części drugiej i trzeciej rozważań prezentuję własne przykłady analizy dokonywanej z punktu widzenia tłumacza. W części drugiej zwracam przy tym uwagę na konieczność indywidualizacji podejścia do działalności translatorskiej. Wskazuję na zależność decyzji translatorskich od stylizacji czy intertekstualizacji utworu źródłowego. Natomiast w części trzeciej dokonuję prezentacji potencjalnych działań tłumacza, jego decyzji, zastosowanych „chwytów translatorskich”, które są wynikiem przeprowadzonej wcześniej analizy. Ukazując dokonane przez siebie analizy pretranslatorskie, a także powstałe w ich następstwie teksty, szeroko omawiam przyczyny podjęcia konkretnych (własnych) decyzji, w tym także przyczyny odejścia od tekstu źródłowego.

Omówienie wyborów translatorskich zamyka rozdział traktujący o utrudnieniach wynikających z formy tekstu, z jego polisemiotycznej budowy, jak również o błędach translacji popełnianych na skutek nieznamośności pewnych elementów kultury źródłowej.

Jak już wspomniałam, dokonane analizy zostały zaopatrzone ilustracjami z mojej własnej praktyki przekładowej. Z oczywistych względów (tłumacząc z rosyjskiego) bazą dla poniższych rozważań stały się polskie przekłady rosyjskiej poezji. Są to zarówno wiersze „klasyczne”, oparte na tradycyjnym dla rosyjskiej poezji sylabotoniku, jak i współczesne, a także wiersze eksperymentujące z formą czy łączące różne warstwy semiotyczne. Niemniej, w moim przekonaniu praca może być wykorzystywana w dalszych badaniach teoretycz-

nych prowadzonych przez przedstawicieli innych filologii, a także w dydaktyce tłumaczenia, ponieważ podejmowane w niej problemy są uniwersalne i nie dotyczą wyłącznie translacji z języka rosyjskiego na polski. Prócz tego wszelkie podlegające analizie teksty zostały opatrzone filologicznym tłumaczeniem na język polski, dzięki czemu stały się dostępne dla odbiorcy z innego kręgu językowo-kulturowego.

I. POSTULATY TEORETYCZNE

1. Kilka słów o celach przekładu i kompetencjach tłumaczy

...nie ma przekładów całkowicie dobrych ani całkowicie złych, nie ma idealnych i nie ma kanonicznych. Żaden przekład nie odwzorowuje oryginału w całości: każdy tłumacz wybiera z oryginału tylko to, co najważniejsze, podporządkowuje mu to, co drugorzędne, opuszcza, bądź zmienia, co trzeciorzędne. Co mianowicie uważa on za najważniejsze, a co za trzeciorzędne, to podpowiada mu jego własny gust, gust jego szkoły literackiej, gust jego epoki historycznej.

Michail Gasparow

Tłumacze od wieków pełnili różne role społeczne. W czasach antycznych były to zarówno usługi użytkowe, jak na przykład przekład dokumentów handlowych, ale też artystyczne, przede wszystkim tłumaczenie utworów należących do twórczości ludowej (bajki, legendy, piosenki, mitologia), a następnie tekstów literackich. Systemy literackie zwykle rozwijały się, wyrastając z piśmienniczej tradycji przekładowej, często odwołującej się do folkloru oraz do tekstów religijnych, co z kolei wiązało się z przejściem pewnych mitów bądź przyjęciem nowej religii. Tak było i w przypadku literatury starożytnego Rzymu, za której początek uważa się wystawienie sztuk greckich autorów w łacińskiej przeróbce Liwiusza Andronikusa, i w przypadku Rusi Kijowskiej, kiedy *Pismo Święte* oraz inne teksty religijne tłumaczono z greki na starocerkiewnosłowiański.

Stąd niewątpliwy i niepodważalny kulturotwórczy charakter pracy tłumacza. Stąd także dbałość o jego kompetencje oraz wykształcenie, ale również przypisywana tej profesji misja. Łączy się to bezpośrednio z celami stawianymi przed tłumaczami i przed tłumaczeniem w różnych epokach historycznych, historyczno-literackich, przez różnego rodzaju autorytety oraz przez decydentów trzymających władzę w różnych systemach politycznych. Najczęściej mówi się o wspomnianych już kulturotwórczych celach przekładu, ale mogą to być również cele polityczne. To właśnie dla realizacji tych ostatnich w Europie powstawały specjalne szkoły dla tłumaczy, którzy w założeniu mieli wspomagać polityczne aspiracje swoich rządów, jak choćby w przypadku szkoły założonej w XIII w. w Paryżu przez prawnika Petrusa de Bosco. Jej adepci mieli wziąć udział w ekspansji duchowej (kulturowej i religijnej) na Wschód. Podobnym przykładem są szkoły powstające

w państwie Moskiewskim w XVII i XVIII w., a przede wszystkim w Rosji Piotra I, o których pisała Jelena Wojewoda, zwracając uwagę na kształcenie w zakresie języków obcych oraz umiejętności translatorskich [Боевoдa 2009: 20]. W Rosji wykształceni tłumacze otrzymywali stanowiska w urzędach państwowych, a Piotr I osobiście dbał o ich wykształcenie. Wspominają o tym zarówno dawniejsi rosyjscy badacze, choćby Anatolij Bachtiarow [Бахтияров 1890], jak i uczeni współcześni, czego przykładem są Ksenia Nakoriakowa [Накорякова 2004] czy Oksana Łazariewa [Лазарева 2006: 209–214]. Zgodnie z literą carskiego dekretu z 23 stycznia 1724 r. tłumacz winien był znać nie tylko język, ale i dziedzinę, w ramach której dokonywał translacji. We wspomnianym dokumencie czytamy:

Dla przekładu ksiąg wielce potrzebni są tłumacze, a szczególnie odnośnie sztuk (nauk), jako że żaden tłumacz nieznający sztuki [dziedziny – A.B.], w której przekłada, przełożyć tego nie może; dlatego wcześniej wypada postępować w taki oto sposób: znających języki, a sztuk nieznających, wysłać na naukę sztuk; a tych, którzy sztuki znają, a języków nieumiejący są, wysłać, by się języków uczyli, ażeby [byli] czy to Rosjanie czy cudzoziemcy, którzy tu urodzeni są, czy jako dzieci przyjechali i język nasz jak własny znający, bo na język własny zawsze łatwiej jest przekładać, aniżeli ze swojego na cudzy. Sztuki zaś są jak następuje: matematyczne, aż do trójkątów sferycznych, mechaniczne, chirurgiczne, architektoniczne, anatomiczne, botaniczne, militarne i inne tym podobne [zob.: Бахтияров 1890: 111–112].

Jak już pisałam, potrzebę dysponowania przez tłumacza określonymi kompetencjami, pozwalającymi mu realizować pożądane cele i zadania dostrzegano już w starożytności. Na podstawie wykopalisk archeologicznych ustalono na przykład, że w szkołach starożytnego Sumeru nauczano tłumaczenia w ramach języka sumeryjskiego i akadyjskiego. Z odnalezionego tekstu egzaminacyjnego zapisanego na glinianych tabliczkach wynika, że absolwent sumeryjskiej szkoły winien był posługiwać się oboma tymi językami i znać je w stopniu pozwalającym przekładać w zakresie słownictwa profesjonalnego, którym posługiwały się różne grupy zawodowe (kapłani, pasterze, żeglarze, jubilerzy). Przytoczę w tym miejscu fragment owego tekstu:

Jak słowa przekładać, podstawiać-przestawiać:
Na górze akadyjski, na dole sumeryjski,
Na górze sumeryjski, na dole akadyjski – potrafisz?
Niezgodne uzgodnić, trzy sumeryjskie synonimy
nazwać po akadyjsku –
czy możesz?
[...]
Przełożyć na akadyjski specjalne wyrazy – mistrzów
złota i srebra – jak je zrozumieć,
czy się dowiesz?

Język mówców-oratorów, język poganiaczy osłów,
język pasterzy, język żeglarzy –
jak przekazać te słowa,
odpowiesz?¹ [Афанасьева (red.) 1997: b.p.]

Celem przekładu i jego nauki było więc umożliwienie komunikacji w zakresie ekonomiki i gospodarki państwowej, na co dowodem są również odnalezione przez archeologów tabliczki gliniane z podwójnym (dwujęzycznym) zapisem umów handlowych. Dla osiągnięcia wyznaczonego celu tłumacz potrzebował określonych kompetencji językowych i pozajęzykowych, odnoszących się do danej specjalności, czego również nauczano w szkołach dawnego Sumeru. Trzeba przy tym zauważyć, że po zwycięstwie Sargona (2350 r. p.n.e.) Sumer stał się Sumero-Akadem, a znajomość obu języków przez warstwy wykształcone podobnie jak kształcenie tłumaczy stały się polityczną koniecznością. Z polityką związane jest również powstanie antycznego przekładu wyrzeźbionego na słynnym kamieniu z Rosetty, na którym znajduje się potrójny (egipskie pismo hieroglificzne, demotyczne i pismo greckie), pochodzący z 196 r., adres holdowniczy kapłanów z Memfis, sporządzony dla uczczenia faraona Ptolemeusza V. Napis miał określony cel polityczny, faraon bowiem podniósł dochody kapłanów, a przekład pozwalał głosić jego chwałę wśród mieszkańców ówczesnego Egiptu, niezależnie od tego, czy posługiwali się oni językiem egipskim czy greką.

Takie powiązanie polityki i religii w ramach przekładu obserwujemy stosunkowo często. W przypadku tekstów religijnych również poszukiwano kompetentnych tłumaczy. Interesującym przykładem, odnoszącym się do obszaru rosyjskojęzycznego jest Maksym Grek – mnich grecki sprowadzony do Rosji w 1515 r. przez Wielkiego Księcia Wasyla III w celu poprawienia wcześniejszych przekładów *Pisma Świętego* i innych tekstów cerkiewnych oraz dokonania kolejnych tłumaczeń. Ciekawe, że Maksym Grek nie znał ani rosyjskiego, ani starocerkiewnosłowiańskiego. Pierwotnie więc przekład odbywał się za pośrednictwem łaciny, na którą mnich ten ustnie tłumaczył tekst grecki, a na cerkiewnosłowiański przekładali go przydzieleni zakonnikowi pomocnicy, którzy dyktowali tekst pisarzom. Ten nieznający języka docelowego tłumacz i weryfikator, który założył w Moskwie szkołę przekładu, propagował **wszechstronną analizę tekstu źródłowego i wszechstronne wykształcenie tłumacza**, co miało zagwarantować dobry rezultat translacji. Przyszłych mniichów-przekładowców kształcono więc w zakresie gramatyki, retoryki, stylistyki, uczono **dokonywać analizy oryginału, w tym jego kontekstu pozatekstowego**.

¹ Tłumaczenie z rosyjskiego – A.B.

Posiadanie kompetencji ogólnych i specjalistycznych postulowane jest także współcześnie. Przypomnę tu znaną pracę polskiego przekładowcy Andrzeja Voellnagla: *Jak nie tłumaczyć tekstów technicznych*, który zwracał uwagę na potrzebę posiadania przez tłumacza tekstów technicznych nie tylko kwalifikacji fachowych oraz lingwistycznych, ale również wykształcenia klasycznego i ogólnego. Dowodził przy tym potrzeby szerokich kulturowych kompetencji przekładowcy i wskazywał, w jaki sposób ich brak wpływa na rezultat przekładu [Voellnagel 1973]. Swego czasu furorę wśród adeptów sztuki tłumaczenia robił cytowany przez Voellnagla przykład, a mianowicie „A bare conductor runs along the train”, co przełożono na język polski: „Nagi konduktor biegnie wzdłuż pociągu”. W komentarzu do niego czytamy:

Nieprzystojny wydzźwięk spowodowało tu podobieństwo słów „conductor” i „konduktor”, w rzeczywistości chodziło, zaś o **nieizolowany przewód elektryczny**, należący do układu hamulcowego pociągu² [Voellnagel 1973: 71].

Pomijając oczywiste słownikowe tłumaczenie, trzeba przyznać, że minimum wiedzy technicznej pozwoliłoby uniknąć błędu.

Voellnagel także przy tłumaczeniu tekstów technicznych dostrzegał potrzebę posiadania przez tłumacza wiedzy z zakresu konkretnej specjalności bądź też szeroko pojmowanej wiedzy kulturowej, dlatego wskazywał błędy wynikające z braku wykształcenia klasycznego, takie choćby jak transkrypcja łacińskiego wyrażenia *in situ*, czyli na miejscu bądź w danym miejscu, co wprowadziło do tekstu niezrozumiały element i zburzyło logikę wypowiedzi:

1. Regenerowanie kontaktu można przeprowadzić **w situ** ... [Voellnagel 1973: 10];
2. W szczególnych przypadkach, które wykluczają regenerowanie **w situ**, katalizator może być regenerowany u producenta [Voellnagel 1973: 11].

Nie będę w tym miejscu prowadzić rozważań na temat tego, czy tłumacz, stosując się do propagowanej przez Voellnagla „Zasady maksymalnej niejasności”:

Przełożyć tekst w dokładnie tak samo niejasnej formie, tj. umożliwiając czytelnikowi zrozumienie przekładu w równie dowolny sposób, jak to było możliwe w przypadku oryginału [Voellnagel 1973: 146],

maskował swoje niezrozumienie tekstu, tym bardziej że autor *Jak nie tłumaczyć tekstów technicznych* zalecał wspomnianą zasadę w przypadku niejasnego sformułowania oryginału, a nie braków wiedzy tłumacza, ani tego, czy „w situ” miało być odmienioną tak dziwnie „siecią”, a może „sitem”. Niemniej minimum wiedzy technicznej kazałoby zastanowić się nad przekładem.

² To i kolejne pogrubienia w tekście – A.B.

Zacytuję jeszcze jeden przykład pochodzący z tejże pracy i dowodzący potrzeby wykształcenia ogólnego, a mianowicie tłumaczenie zdania „Illiac Suite for String Quartet” jako „suite Illiaca dla kwartetu Stringa” zamiast „suite Illiaca na kwartet smyczkowy”³ [Voellnagel 1973: 12].

Wydawałoby się, że o kompetencjach i o wykształceniu tłumacza napisano wiele. Jednak badacze przekładu coraz częściej podejmują te kwestie [zob. np. Piotrowska, Czesak, Gomola, Tyupa (red.) 2012; Piotrowska, Szczęsny 2013]. Przytoczę w tym miejscu słowa jednego z najbardziej znanych rosyjskich teoretyków tłumaczenia, zmarłego w 2005 r. Wilena Komissarowa, który w ostatniej opublikowanej przez siebie książce konstatował:

Metodyka nauczania przekładu do dzisiejszego dnia pozostaje słabo opracowana, czemu winien jest szereg przyczyn natury obiektywnej i subiektywnej. Niezależnie od tego, że praktyka tłumaczenia posiada wielowiekową historię, potrzeba nauczania przekładu jako specyficznej dyscypliny naukowej pojawiła się stosunkowo niedawno. [...] Wprawdzie wiele szkół kształci przyszłych tłumaczy, jednak żadna uczelnia nie zajmuje się przygotowaniem nauczycieli przekładu, nigdzie nie wykłada się metodyki nauczania tej dyscypliny. Dydaktyką tłumaczenia zajmują się albo wykładowcy języka obcego, albo praktykujący tłumacze, choć jest oczywiste, że ani znajomość języka, ani umiejętność tłumaczenia nie oznaczają wcale kwalifikacji do tej pracy i osiągnięcia sukcesu w nauczaniu przekładu studentów [Комиссаров 2001: 17–18].

W kontekście cytowanej wypowiedzi należałoby zgodzić się również z następującą diagnozą tego uczonego:

Opracowaniu metodyki nauczania przekładu w dużym stopniu szkodzi również fakt, że tłumaczenie (a dokładniej, tłumaczenie jako metoda dydaktyczna) tradycyjnie wykorzystywane było w nauce języka obcego jako środek pozwalający wprowadzać, utrwaląc, a także kontrolować przyswojenie materiału dydaktycznego. Wykładowca nie musiał pokonywać przy tym żadnych szczególnych trudności, związanych z nauczaniem przekładu, a co za tym idzie nie było mu potrzebne żadne specjalne przygotowanie metodyczne [Комиссаров 2001: 18].

W praktyce przedstawione powyżej sądy potwierdzają niektóre fakty dotyczące obecnej dydaktyki języka obcego i tłumaczenia. W tym miejscu pozwolę sobie zwrócić uwagę na dwa konkursy na tłumaczenie poezji polskiej, jakie zorganizowano w Murmańskim Uniwersytecie Humanistycznym w latach 2008 i 2009. Studentom zaproponowano wybór spośród kilku wierszy. Jednak oprócz tekstów oryginalnych na stronie internetowej zamieszczone zostały przekłady filologicz-

³ ILLAC – Illinois Automatic Computer. Illiac Suite for String Quartet to pierwszy utwór muzyczny, który powstał za pomocą tego komputera.

ne dokonane przez wykładowczynię tego Uniwersytetu Jekatierinę Karbanowską [zob. Конкырс... 2009]. Z jednej strony konkurs taki niewątpliwie sprzyjał popularyzacji poezji polskiej w Rosji, tym bardziej że jego wyniki i wyróżnione przekłady zamieszczono w Internecie. Z drugiej strony wypada się jednak zastanowić, czy służył on prezentacji osiągniętej na zajęciach znajomości języka polskiego (skoro można było posługiwać się przekładem filologicznym), ponieważ o umiejętnościach translatorskich uczestników konkursu raczej mówić nie można. A jednak jury oceniało „przekłady”, które w praktyce sprowadzały się do redakcji tłumaczenia filologicznego, co już swego czasu omawiałam [zob. Беднарчик 2011: 114–123].

Odnotuję przy tym, że w związku z utrwaloną w Rosji tradycją tłumaczenia filologicznego znany literaturoznawca i badacz przekładu literackiego Michaił Gasparow pisał:

O tłumaczeniu filologicznym mówiono u nas dużo, lecz badano je mało. Zwykle spory o przekład filologiczny kończą się przyznaniem, że korzystanie z niego, to nie wstyd, ale nieszczęście i w przyszłości nauczymy się obchodzić bez niego. Wiara w przyszłość odwracała uwagę od teraźniejszości i z tłumaczeń filologicznych tłumaczono w ogromnych ilościach [Гаспаров 2001: 361].

Niemniej, w prezentowanych poniżej rozważaniach nie będę zajmować się przekładem filologicznym, wykorzystam go wyłącznie w celu ukazania treści wierszy tłumaczonych z języka rosyjskiego i dla unaocznienia problemów oraz dominant translatorskich określanych podczas prowadzonej analizy pretranslatorskiej, a czasem również dla porównania z kolejnymi wariantami przekładu czy z jego ostateczną poetycką wersją.

Proponuję powrócić jednak do wspomnianej wcześniej koncepcji tłumacza jako łącznika kulturowego oraz do rozważań o stosunku profesjonalnych kompetencji i wykształcenia tłumacza do rezultatu przekładu. Niestety, często kompetencje zawodowe wydają się mniej ważne od popularności, choć, jak już pisałam, na potrzebę kształcenia tłumaczy i konieczność posiadania przez nich określonych kompetencji zwracano uwagę od dawna. Ponad sześćdziesiąt lat temu Julian Tuwim przekonany, że tłumaczami winni być ludzie dobrze przygotowani do wykonywania tego zawodu pisał:

Wyobraźmy sobie, że do magistra farmacji przychodzi człowiek i mówi: „Panie aptekarzu, jestem w nędzy, nigdzie nie mogę znaleźć pracy, a słyszałem, że u pana wakuje posada. Niech mnie pan przyjmie, bo inaczej umrę z głodu”. Aptekarz odpowie wówczas: „Chętnie, proszę pana. A jakie pan ma kwalifikacje”? Uczciwy biedak westchnie i rzeknie: „Niestety żadnych”. – „W takim razie nie mogę pana zatrudnić w mojej aptece, bo mi pan chorych wytruje”. Na to przybysz odpowie: „Słusznie”, pożegna się i pójdzie szukać zajęcia gdzie indziej.

Należy sobie życzyć, aby pp. wydawcy w podobny sposób rozmawiali z tłumaczami powieści. I życzyć sobie należy, aby władze zarządziły ustawowo, że każdy

edytor obowiązany jest posiadać fachowego doradcę literackiego, który by czytał rękopisy przekładów, poprawiał je i bez litości odrzucał, jeżeli są nie do poprawienia [Tuwim 2007: 151]⁴.

Poeta proponował też stworzenie kursów dla przekładowców – szkoły, której absolwenci „otrzymaliby prawo publikowania przekładów” [tamże].

Także o rodzaju kompetencji, jakimi winien odznaczać się tłumacz, wypowiedziano się dość często, zwykle oceniając istniejące już przekłady, w różnych czasach i w różnych kulturach. Przypomnę w tym miejscu szenastowieczne zalecenia Etienne’a Doleta, który wskazywał na konieczność posiadania przez tłumacza wiedzy z zakresu obu języków, w ramach których dokonuje przekładu, o czym pisał w słynnym traktacie o tłumaczeniu *La Manière de bien traduire d’une langue en aultre* (*O sposobie dobrego tłumaczenia z jednego języka na drugi*) [Dolet 1540: 13–19]. Spośród pięciu wymienianych przez francuskiego filozofa zasad dobrego tłumaczenia zwracają uwagę słowa odnoszące się właśnie do językowej kompetencji autora wariantu docelowego, a więc zasada druga, mówiąca o doskonałej znajomości języka, z którego tekst jest przekładany, i tego, na który dokonuje się tłumaczenia. Nierozzerwalnie łączy się ona z zasadą pierwszą, głoszącą, że tłumacz winien doskonale rozumieć treść przekładanego tekstu oraz zamiar jego autora, a także z zasadą piątą, która z kolei dotyczy prawidłowego wyboru słów, co z kolei gwarantować ma odtworzenie ogólnego wrażenia i nastroju, jakie wywoływał oryginał. Pierwsza z wymienionych przeze mnie zasad (znajomość obu języków) wydaje się dzisiaj oczywista, a jej osiągnięcie umożliwia nauczanie oraz intensywny trening językowy, co wprawdzie wspomaga, ale nie gwarantuje wykształcenia dobrego tłumacza. Druga z nich trudna jest do zrealizowania ze względu na konieczność odgadnięcia zamiaru autora. Warto jednak odnotować, że pewne cele tłumaczenia można poznać bądź przynajmniej się ich domyślać, o ile pozna się wszelkie okoliczności towarzyszące translacji. Zasada odnosząca się do doboru słów budzi pewne kontrowersje w związku ze wskazanym poziomem jednostki przekładu (słowo), niemniej jeśli nawet prawidłowy dobór słów nie jest równoznaczny z odtworzeniem ogólnego wrażenia i nastroju oryginału, to ich nieprawidłowy dobór niewątpliwie prowadzi do klęski tłumacza. Ponadto umiejętność owego wyboru z całą pewnością wchodzi w zakres kompetencji przekładowcy.

Nie będę tu przytaczać słów innych badaczy rozpatrujących zagadnienie jakości tłumaczenia, wypowiedzi takich jest bowiem wiele, a mnie interesują przede wszystkim kompetencje wymagane od tłumacza, które powinny przełożyć się na dokonywaną przez niego analizę tekstu, a co za tym idzie na tekst docelowy. Pozwolę sobie jednak zwrócić uwagę na fakt, iż kompetencje takie nie zawsze były wymagane. Szczególnie w dobie Oświecenia spotkamy liczne przy-

⁴ Pierwodruk „Przekrój” 1946, nr 76.

kłady traktowania sztuki przekładu, a raczej rzemiosła tłumacza za jedną z metod dydaktyki języka obcego. Stąd liczne wstępy do przekładanych ksiąg, w których powstanie danego przekładu uzasadniano potrzebą ćwiczeń językowych i chęcią prezentacji swoich dokonań. Takie „eksperymenty” translatorskie na gruncie języka rosyjskiego obszernie opisuje Anna Warda [Warda 2003: 105–147]. Zacytuję w tym miejscu dwa tylko przytoczone przez nią „wyznania” tłumaczy, a mianowicie wypowiedź tłumaczki Marii Bazylewiczewej: „Księga ta przełożona była nie po to, by zostać wydrukowaną, ale wyłącznie w celu ćwiczenia się w języku niemieckim” [za: tamże: 108] oraz słowa Awraama Łopuchina: „Gorliwość synowska pobudza mnie, aby poświęcić Wam tę księgę, pierwszy owoc mego ćwiczenia się zarówno w obcych, jak i w ojczystym języku” [tamże].

Natomiast w kontekście dydaktyki przekładu warto odnotować, że z mojego punktu widzenia połączenie wiedzy teoretycznej z konkretnymi przykładami, którymi jest ona ilustrowana w dokonywanej wraz ze studentami analizie pretranslatorskiej pozwala żywić nadzieję na wykształcenie dobrego tłumacza, potrafiącego wykorzystać uzyskane wykształcenie i posiadane kompetencje praktyczne. Niemniej, niniejsze rozważania nie są ani kompendium wiedzy dla przyszłego tłumacza, ani podręcznikiem. Stanowią natomiast próbę wyjaśnienia niektórych zasad, jakimi kieruje się tłumacz poezji, dokonując konkretnych wyborów, a także określenia możliwości modyfikowania tekstu, jakie daje tłumaczowi wiedza zarówno filologiczna, jak i pozajęzykowa oraz pozatekstowa.

Warto w tym miejscu przywołać propozycję Romana Lewickiego [Lewicki 2017: 160], który odnosząc się do kompetencji tłumacza, określił je jako cechy istotne, bo wpływające na decyzje translatorskie i rezultat tłumaczenia. Badacz wyróżnił przy tym trzy grupy cech:

- 1) wiedza uprzednia posiadana przed recepcją danego tekstu, różna od wiedzy uprzedniej adresata oryginału;
- 2) poglądy i system wartości, które również nie muszą odpowiadać poglądom i systemowi wartości dbiorców tekstu źródłowego;
- 3) ograniczony bilingwizm i bikulturyzm.

Zakładając posiadanie przez tłumacza stosownej wiedzy, zgodnej z wymienionymi wyżej pożądanymi cechami, możemy uznać, że posiada on kompetencje pozwalające ukierunkować przekład na określonego odbiorcę, wyprofilować go zgodnie z oczekiwaniami tegoż odbiorcy bądź świadomie manipulować jego reakcją. Pytanie, w jakim stopniu tłumacz posiada tę wiedzę i czy wykorzystuje ją właściwie, w większości wypadków pozostaje bez odpowiedzi. Niemniej, w przypadku tłumaczenia tekstu artystycznego można spodziewać się, że przekładowca będzie chciał potrzebną wiedzę zgromadzić, bo da mu ona pewne możliwości przekładowe (znajomość oczekiwań pozwala na przykład ustrzec się nieakceptowalności wersji docelowej) i w razie potrzeby będzie mógł się do niej odwołać. Przy tym wiedza, o której mowa, obejmuje z jednej strony znajomość obowiązujących norm, a z drugiej uświadamia autorowi przekładu obszar jego wolności twórczej.

2. Normatywność a kreatywność

*Czytelnikowi chyba nigdy na myśl nie przyszło, co znawca
widzi i słyszy w wierszu, i jaka to trudna wiedza, to prze-
kładanie poezji. Wcale nie twierdzę, że tak należy widzieć
i słyszeć. Rejestruję tylko bieg myśli.*

Julian Tuwim

Odpowiedź na pytanie o relacje norm przekładu i kreatywności translatorskiej nie jest prosta, a prezentowane poniżej rozważania też zapewne nie przyniosą jednoznacznej odpowiedzi, tym bardziej że samo pytanie również nie jest jednoznaczne. Niemniej, postaram się choć nieco rozjaśnić tę kwestię, bazując przede wszystkim na założeniach tzw. szkoły polisystemowej w przekładzie, na pracach rosyjskich przekładoznawców, reprezentujących optykę literaturoznawczo-kulturologiczno-filozoficzną oraz na własnych doświadczeniach translatorskich.

Swego czasu Gideon Toury wprowadził do badań nad tłumaczeniem literackim pojęcie norm przekładowych, rozpatrując kilka ich rodzajów, a mianowicie: *preliminary norms*, *initial norm*, *operational norms*, dzieląc te ostatnie na *matrical* oraz *tekstual-linguistic norms* [Toury 1978: 198–211]. Nie będę omawiać ich szczegółowo, ponieważ koncepcja izraelskiego badacza jest powszechnie znana. Niezależnie od jej popularności i licznych przywołań nie istnieje jednak „kanoniczne” polskie tłumaczenie terminów przyjętych przez tego badacza. Ponadto, moim zdaniem tłumaczenie *preliminary norms* jako „norm wstępnych”, a *initial norm* jako „norm początkowych” (w dodatku w liczbie mnogiej, choć w oryginale norma ta występuje w liczbie pojedynczej) może zaburzyć percepcję odbiorcy przekładu. Dlatego, uwzględniając kilka propozycji innych badaczy [Osadnik 2010: 29; Kościalkowska-Okońska 2012: 67; Spyрка 2016: 92; Комиссаров 1999: 128; Паренко, Опарина, Трошина 2011: 140]⁵ i przypominając, że normy Toury’ego to zasady określające wybory tłumacza związane z określonymi decyzjami w stosunku do tłumaczonego tekstu, proponuję następujące odczytanie koncepcji izraelskiego badacza:

⁵ Odwołuję się do terminów stosowanych przez Wacława M. Osadnika (normy wstępne, początkowe, funkcjonalne/operacyjne) [Osadnik 2010: 29] oraz Ewę Kościalkowską-Okońską (normy wstępne, początkowe, operacyjne, w tym matrycowe i tekstowo-językowe) [Kościalkowska-Okońska 2012: 67], a także przez Lucynę Spyrkę (normy inicjalne, wstępne, operacyjne) [Spyрка 2016: 92]. Wzięłam również pod uwagę pracę rosyjskiego anglisty i przekładoznawcy Wilena Komissarowa [Комиссаров 1999: 128] oraz rosyjski słownik terminów anglojęzycznego przekładoznawstwa [Паренко, Опарина, Трошина 2011: 140].

1. Norma inicjalna (*initial norm*), przez polskich badaczy tłumaczona najczęściej w liczbie mnogiej jako „normy początkowe”, która decyduje o wyborze tekstów do tłumaczenia oraz o wyborze strategii przekładowej, co wiąże się z orientacją na kulturę polisystemu źródłowego (dążenie do adekwatności) bądź docelowego (dążenie do akceptowalności).

2. Normy wstępne (*preliminary norms*), nazywane też przygotowawczymi, które decydują o ogólnym podejściu do tłumaczenia (wyborze rodzaju tekstów oryginalnych, konkretnych utworów, autorów, języka źródłowego) oraz o akceptowalności albo braku akceptacji przekładu poprzez język trzeci.

3. Normy operacyjne (*operational norms*), decydujące o wyborze metod i chwytów translatorskich w konkretnym procesie przekładu, wśród których Toury wyróżnia:

a) normy matrycowe (*matricial norms*) odpowiedzialne za wybór transformacji i modyfikacji tekstu w przekładzie;

b) normy tekstowo-językowe (*textual-linguistic norms*), które dotyczą wyboru konkretnego materiału językowego, wykorzystanego w tłumaczeniu.

Chodzi tu o zasady, jakimi kieruje się tłumacz, a w niektórych przypadkach także wydawca, wybierając tekst do tłumaczenia, dokonując wyboru strategii, a następnie konkretnych chwytów translatorskich i decydując o wprowadzanych do tekstu transformacjach oraz wykorzystanym materiale językowym. Normatywność owych zasad polega na ich ustaleniu i obowiązywaniu na przykład w danej epoce. Przykładem może być słownikowe tłumaczenie nazw własnych w I połowie XX w., kiedy *Фёдор Достоевский* (Fiodor Dostojewski) w polskich wariantach językowych stawał się Teodorem [Dostojewski 1919]. Zasady te mogą odwoływać się również do pewnej tradycji, jak w wypadku imion władców, które do dnia dzisiejszego przekładane są w Polsce w taki właśnie sposób, na przykład książę Karol, a nie Charles, Wilhelm Zdobywca, a nie Guillaume le Conquérant, a także nazw własnych w książkach dla dzieci, gdzie często występuje przemianowanie, takich jak toponimy czy imiona bohaterów książek Lucy Maud Montgomery o Ani. W pierwszej z nich *Anne of Green Gables* [Montgomery 1908] przemianowanie obserwujemy już w tytule – *Ania z Zielonego Wzgórza* [Montgomery 1928], ale dotyczy ono również innych nazw geograficznych czy imion niektórych bohaterów, jak w wypadku *Rachel Lynde* zmienionej przez Rozalię Bernsteinową w „Małgorzatę Linde”.

Takim przykładem mogą być też nazwy własne występujące w polskich tłumaczeniach *Alice's Adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla. Przypomnę imiona dwóch takich postaci występujących w opowieści o Alicji jako *Bill the Lizard* oraz *The Mock Turtle*. W propozycji Antoniego Marianowicza są to „Biś” i „Niby Żółw” [Carroll 1955], u Macieja Słomczyńskiego pojawiają się one w tekście jako „Bill” oraz „Żółtwiciel” [Carroll 1972], w przekładzie Roberta Stillera interesujące nas zwierzątka stają się odpowiednio „Zbychem” i „Falszywym Żółwiem” [Carroll 1986]⁶.

⁶ W celu ilustracji podaję serię trzech tylko polskich tłumaczeń.

W kontekście nazw własnych pojawia się pytanie o normę, o obowiązujące zasady tłumaczenia, które nigdy nie zostały dokładnie sprecyzowane. Zasady te wyznacza więc praktyka przekładu w danej epoce oraz ocena krytyki w tejże epoce. Jak już wspominałam, jeszcze w pierwszej połowie XX w. imiona przekładano za pomocą słownikowego odpowiednika, a w przypadku literatury przeznaczanej dla dzieci często stosowano przemianowanie, co było związane z unikaniem obcości w tłumaczeniu skierowanym do dziecięcego czytelnika. Żadnego z przytoczonych wyżej przekładów nie można więc uznać za nienormatywne ani niezgodne z zasadami tłumaczenia. Co więcej, z punktu widzenia dzisiejszej praktyki żadna z tych propozycji nie stosuje się do zasady transkrybowania nazw własnych, która dzisiaj stała się poniekąd normą ich tłumaczenia. Niemniej, jeśli zastosujemy się do niej, rozpatrywane przez nas zwierzątka będą się nazywać *Bill the Lizard* i *The Mock Turtle*, bądź – przy zastosowaniu transkrypcji – [Bil ze Lizard] oraz [Ze Mok Tartl]. Jednak w wypadku przytoczonej transkrypcji zadowolenie dziecięcego czytelnika wydaje się wątpliwe.

Ciekawe, że w jednym z rosyjskich przekładowych wariantów opowieści Carrolla *The Mock Turtle* otrzymał nazwę *кролик нод комук*, a więc „królik a la foka”. Zgodnie z tradycją określano tak wyroby z sierści królika, które „udawały” focze futro. O popularności owego określenia świadczy częstotliwość jego użycia w mowie potocznej i w reklamie. Z kolei tłumaczka – Nina Diemurowa wyjaśniała, że zastosowała w przekładzie zasadę przybliżenia tekstu poprzez wykorzystanie podobieństwa funkcjonalnego [Аемурова: on-line]. Niezależnie od naszej współczesnej oceny trzeba przyznać, że osiągnęła ona wysoki stopień kreatywności.

Wróć jednak do pojęcia normy przekładowej, która może określać standardy (zasady) obowiązujące nie tylko w danej epoce, ale również w konkretnej kulturze. Jeśli więc w tradycji francuskiej przekładu poezji dokonuje się przede wszystkim prozą, to czy można mówić o istnieniu takiej właśnie zasady (normy) przekładu? Jeśli ją przyjmiemy, rację bytu utraci ironiczna uwaga Stanisława Barańczaka o dokonanym prozą tłumaczeniu wierszy Anny Achmatowej na język angielski [Barańczak 1990: 7–66], a wywołujący dotąd śmiech komentarz tłumaczki przestanie być komiczny. Judith Hemschemeyer, zapewniając o niemożności poetyckiej realizacji tłumaczenia, proponowała swojemu anglojęzycznemu czytelnikowi „wynajęcie” Rosjanina, by przeczytał wiersze Achmatowej w oryginalne, co pozwoli usłyszeć ich prawdziwe brzmienie. Jeśli tłumaczenie wiersza prozą uznamy za normatywną zasadę przekładu, musimy zgodzić się na brak melodii w docelowych wariantach. Pojawia się wprawdzie pytanie o artystyczną wartość przełożonej w ten sposób poezji. Niemniej, uznanie powyższej zasady „odwraca” nasze dotychczasowe pojmowanie przekładu poetyckiego jako tłumaczenia tekstu wierszowanego wierszem i każe uznać taką translację za przykład odejścia od zasad, a zarazem za kolejny przejaw kreatywności tłumacza, czym przekład poetycki w istocie swej jest, niezależnie od nakładanych przez zasady (normy) ograniczeń.

W tym kontekście pozwolę sobie przytoczyć jeszcze słowa Piotra Wiaziemskiego – pierwszego rosyjskiego tłumacza *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, który przełożył je prozą i pisał o swojej propozycji:

[...] nie szukaliśmy w swoim przekładzie piękna, ale dbaliśmy o wierność i bliskość oryginałowi. Starając się tłumaczyć jak najdokładniej, kierowaliśmy się dwiema pobudkami: po pierwsze pragnęliśmy ukazać podobieństwo języka polskiego i rosyjskiego, dlatego często nie tylko przekładaliśmy słowo w słowo, ale nawet pozostawialiśmy polskie słowo, kiedy znajdowaliśmy je w języku rosyjskim [...] Drugą pobudką do literalnego przekładu było nasze przekonanie, iż dokładny przekład, szczególnie prozą, zawsze bardziej jest godny uznania niż ten, w którym tłumacz bardziej myśli o sobie, niż o przekładanym przez siebie oryginale [...] [Вяземский 1984: 71–72].

Natomiast, zdając sobie sprawę z ewentualnych uwag publiczności, w tym krytyków literackich, Wiaziemski proponował innym tłumaczom, by „odziali w czarodziejskie barwy ten nagi szkic” [tamże].

W kontekście zasad dominujących w różnych epokach historycznych, warto jeszcze przypomnieć słowa Gasparowa, który analizując przekłady sonetów Williama Shakespeare’a autorstwa Samuila Marszaka, pisał:

[...] epoka Marszaka – to czas, kiedy [...] nowe społeczeństwo potrzebowało nowej, radzieckiej klasyki poetyckiej, [...] W latach 40. czytelnik otrzymał sonety Shakespeare’a w tłumaczeniu Marszaka. O gustach epoki Shakespeare’a na tej podstawie sądzić nie można, ale o guście Marszaka można i nawet trzeba. Czasy się zmieniają, gusta walczą ze sobą, ideały estetyczne się chwieją; nadejdzie czas, kiedy nowe pokolenie zapragnie zobaczyć nowego Shakespeare’a, gdzie najważniejsze będzie to, co dla Marszaka było trzeciorzędne [Гаспаров, Автономова 2001: 408–409]⁷.

Gasparow zwracał uwagę na to, że tłumaczenia Marszaka przyjmowano z zachwytem: „...krytyka przyjęła je z bezsprzecznym zachwytem. Trafiły na swój czas” [Гаспаров 2001: 424], co było rezultatem zmieniających się w tym czasie zasad translacji, ponieważ „styl tłumaczeń, który utrzymywał się mniej więcej od początku wieku uznano za literalny i zastąpiono go nowym stylem, zwykle nazywanym twórczym” [tamże]. Wskazywał w ten sposób na zmianę ideałów estetycznych – zasad (norm), która dokonuje się na przestrzeni wieków i której nie sposób pominąć, rozpatrując przekład. Jeśli bowiem, badając stare tłumaczenia, zastosujemy do nich współcześnie obowiązujące zasady, okaże się, że uznani mistrzowie translacji nie sprostali ani wyznacznikom przekładowym dnia dzisiejszego, ani oczekiwaniom współczesnego czytelnika. To ostatnie wydaje się o tyle istotne, że niedostosowując tłumaczenia do owych oczekiwań, skazujemy nasz

⁷ Tekst napisany we współautorstwie z Natalią Awtonomową, jednak cytowane słowa należą do Gasparowa.

przekład na artystyczny niebyt. Nawet jeśli zostanie on uznany za arcydzieło sztuki tłumaczenia (co również zależy od obowiązującego w danej kulturze i epoce przekonania o istocie ideału), pozostanie nieznanym, bo niechciany i nieczytany. Wynika stąd konieczność dokonywania kreatywnych aktualizacji kolejnych wersji przekładowych, które powinny się jednak mieścić w ramach zasad obowiązujących w danej epoce i kulturze przekładu w stopniu gwarantującym tekstowi docelowemu akceptację w innym systemie literackim i polisystemie kulturowym.

Można odnieść się przy tym do rozróżnienia pomiędzy *langue* (traktowanego jako przyjęta norma językowa) i *parole* (jako rzeczywistość wypowiedzi) jak do zastanego w przekładzie stanu rzeczy, gdzie ekwiwalent słownikowy jest normatywny, a ekwiwalent przekładowy to często autorska propozycja tłumacza. Można tak również potraktować zaproponowane przez Toury'ego rozróżnienie między ekwiwalencją pożądaną a rzeczywistą [Toury 1980: 65]. Pierwsza z nich (pożądana) odnosi się do normy obowiązującej w danej kulturze i języku, odpowiadając na pytanie o wymagania (jak trzeba przetłumaczyć?), druga opisuje wyłącznie rzeczywiste wybory tłumacza, które nie muszą być zależne od owych norm. Wybory te mogą natomiast wynikać z kreatywności tłumacza. Niemniej, najciekawszym przypadkiem wydaje się ekwiwalencja potencjalna, która lokuje się pomiędzy sztywnymi ramami normy a wolnością twórczą tłumacza czerpiącego z tego, co potencjalnie możliwe.

Swego czasu Zygmunt Grosbart, zastanawiając się nad możliwością stworzenia jednej teorii przekładu, pisał:

W tłumaczeniu – cel uświęca środki. I tak rozumiem swoją teorię przekładu. Teorię przekładu skutecznego. Teorię otwartą na koncepcje translatologiczne przeszłości, współczesności i przyszłości, swobodnie czerpiącą z nich wszystko, co może być użyteczne dla tłumacza. Przyjęcie jednej zasady nie musi być równoznaczne z odrzuceniem innej [Grosbart 1998: 47–55].

Podobnie niemożliwe wydaje się określenie niezachwianych zasad tłumaczenia. Natomiast jedyne co niepodważalne, to pożądana dbałość tłumacza o odpowiedniość wywoływanych przez oryginał i tłumaczenie asocjacji oraz pełnionych przez oba te teksty funkcji. Uważam, że zasada ta może znaleźć zastosowanie zarówno w przypadku utworów literackich, jak i innych, również tekstów użytkowych, gdzie dbałość o podobieństwo reakcji odbiorcy wydaje się nie do przecenienia. Z mojego punktu widzenia wciąż bowiem pozostaje w mocy definicja autorstwa Olgierda Wojtasiewicza, który definiując przekład, doszedł do wniosku, iż:

Operacja tłumaczenia tekstu a sformułowanego w języku A na język B polega na sformułowaniu tekstu b w języku B, który to tekst b wywoływałby u jego odbiorców skojarzenia takie same lub bardzo zbliżone do tych, które u odbiorców wywoływał tekst a [Wojtasiewicz 1992: 27].

Wypada zdać sobie przy tym sprawę ze zmian, jakie zachodzą na przestrzeni czasu i ze związanej z nimi konieczności tworzenia nowych wersji przekładowych, tym bardziej że tekst oryginału podlega podobnym zmianom – w innej epoce i u innego czytelnika wywołuje reakcje inne niż te, wywoływane w momencie powstania, ale różne od tych, jakie autor oryginału spodziewał się wywołać u potencjalnego odbiorcy.

Ponadto, skoro niemożliwe jest ustalenie zasad kierujących działaniami tłumacza w każdej sytuacji i w każdym czasie, to może za najważniejszą normę przekładową winniśmy uznać powstrzymanie się od wprowadzania do tekstu zmian szkodliwych dla jego akceptacji, a więc trzymanie się zasady **Myśleć i nie szkodzić**.

Trzeba zwrócić przy tym uwagę na związany z kwestią zasad tłumaczenia termin „strategia przekładu”, definiowany przeze mnie jako świadomy wybór celu tłumaczenia. Wyborowi temu podporządkowane są późniejsze decyzje o orientacji, a więc o ukierunkowaniu translacji, na przykład na egzotyzację, naturalizację, archaizację albo uwspółcześnienie. Strategia ta wpływa też na wybory, które dotyczą nadania danemu tekstowi innej formy wyrazu artystycznego, choćby dostosowanie tekstu powieści do wystawienia teatralnego bądź ekranizacji. Takie pojmowanie „strategii przekładu” („strategii translatorskiej”) pozwala różnicować ją od „manieri translatorskiej” traktowanej przeze mnie jako nieuświadomione eksplikowanie swoich upodobań przez tłumacza. O ile bowiem świadome transformacje tekstu są wynikiem dążenia do określonego celu, o tyle maniera pozostawiająca w tekście tłumaczenia ślady, dzięki którym można czasem rozpoznać tłumacza, np. stosowanie tych samych (ulubionych) odpowiedników danego słowa, nie ma logicznego uzasadnienia i wynika przede wszystkim z pewnych przyzwyczajeń „drugiego autora”, zgodnie z rozumieniem tego określenia zaproponowanym swego czasu przez Annę Legeżyńską [Legeżyńska 1997: 40–50].

Proponowana definicja strategii odnosi się przede wszystkim do wszelkich form tłumaczenia międzyjęzykowego, choć można ją wykorzystywać do badania różnorodnych intralingwalnych wariacji tekstu, takich jak ekranizacje czy adaptacje teatralne, które za Edwardem Balcerzanem nazywam przekładami intrasemiotycznymi [Balcerzan 2009: 247] i którymi nie będę się dalej zajmować.

Niemniej, powyższe uwagi warto brać pod uwagę, zajmując się każdym rodzajem przekładu, nie tylko tłumaczeniem literackim. Szczególnie ważne jest przy tym zrozumienie konieczności wprowadzenia równowagi między tym, co zachowawcze, lecz konieczne a tym, co nowatorskie i twórcze, ale czasem niebezpiecznie oddalające się od pierwowzoru. Dlatego też, podejmując się tłumaczenia i dokonując wyboru strategii, należałoby zastanowić się nad nią w kontekście percepcji oraz akceptowalności dla współczesnego odbiorcy, który żyje w określonym czasie i w określonej kulturze. Nie chodzi tu o błąd wyboru wynikający z nieznajomości języka czy realiów, ale o wybór niedostosowany do potencjalnego odbiorcy.

W tym kontekście należy rozpatrywać przekład literacki. Gdyby jednak zadać pytanie o zasady rządzące tłumaczeniem artystycznym, w odpowiedzi usłyszymy zapewne, że to tłumaczenie szczególne (w tym miejscu w niektórych pracach poświęconych przekładowi pojawia się informacja, że wymaga ono odrębnego wyjaśnienia, omówienia, podejścia, umiejętności itd.). Przykładem jest choćby znana i ceniona monografia Barbary Z. Kielar *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne* [Kielar 1988]. Zaznaczę od razu, że nie zamierzam dyskutować z założeniami koncepcji uczonej, chcę tylko zwrócić uwagę na marginalne traktowanie tłumaczenia tekstów literackich, właśnie ze względu na ich specyficzny charakter, a przede wszystkim na dominującą rolę funkcji estetycznej i związaną z tym konieczność innego podejścia do tłumaczenia. Odnosząc się do tego typu tekstów, Kielar stwierdza, że „tradycyjnie dzieła literackie przeciwstawia się wszelkim innym tekstom ze względu na ich sposób oddziaływania na odbiorcę” [tamże: 39], powołując się przy tym między innymi na stanowisko Komissarowa, który dzieląc teksty na artystyczne i nieartystyczne⁸, zauważał, że szczególna pozycja przekładu literackiego wynika ze specyfiki tłumaczonych materiałów (utworów literatury pięknej), których dominantą, w przeciwieństwie do wszystkich innych tekstów werbalnych, jest funkcja artystyczno-estetyczna, nazywana też poetycką [Комиссаров 1980: 19–20].

Kielar przyjmuje za punkt wyjściowy rozważania rosyjskiego anglisty (Komissarowa), a także propozycje Franciszka Gruczy [Grucza 1981: 9–27] wywodzące się z badań reprezentantów szkoły lipskiej i odnoszące się do przekładu nie-literackiego. Ponadto skupia ona uwagę na kwestiach związanych z ekwiwalencją przekładu, jakkolwiek byśmy dzisiaj ten termin rozumieli, z czego doskonale zdaje sobie sprawę, konstatując:

Termin ekwiwalencja pełni w translatoryce rolę kluczową. W pracach z tego zakresu występuje on w różnym rozumieniu z uwagi na to, że poszczególni autorzy stosują różne kryteria przy jego określaniu.

Najogólniej rzecz biorąc, ekwiwalencja oznacza związek zachowawczy między tekstem (lub partią tekstu) przekładu i odpowiednim tekstem źródłowym (jego partią), ale charakter tego związku jest przedmiotem różnych interpretacji [Kielar 1988: 39].

W tej sytuacji badaczka zmuszona jest do marginalizacji badań nad tłumaczeniem literackim, co zresztą zapowiada, informując czytelnika: „Tekstami literackimi zajmujemy się tylko marginesowo [...]” [tamże].

Marginalizacji tej dowodzą również inne prace teoretyczne, na przykład obszerna próba nakreślenia koncepcji translatorycznych autorstwa Alicji Pisarskiej i Teresy Tomaszewicz, gdzie przekładowi artystycznemu poświęcono jedynie sześć stron [Pisarska, Tomaszewicz 1996: 218–223].

⁸ Przyjmuje propozycję Kielar, która tłumaczy w ten sposób rosyjskie określenia „художественный” i „нехудожественный перевод”.

Trudno rzecz jasna zaprzeczyć konieczności innego niż w przypadku tekstów użytkowych podejścia do materii literackiej, w której, jak pisze Kielar, ujawniają się „specyficzne czynniki” [Kielar 1988: 59]. Niewiele jest jednak wyjaśnień owej specyfiki i wciąż pozostajemy z otwartym pytaniem, a przede wszystkim z konstatacją, że to coś zupełnie innego, coś czemu trzeba poświęcić odrębne badania... Z kolei próby wyjaśnienia wspomnianej specyfiki, poprzez ustalenie opinii, że tłumaczenie tekstów literackich „polega na komunikacyjnie ekwiwalentnym przekodowaniu w sposób wtórnie twórczy tego, co i jak w sposób twórczy wyraził autor oryginału” [tamże: 58] prowadzi do innych jeszcze poszukiwań, a mianowicie otwiera drogę do dyskusji o wtórności przekładu. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa tej samej badaczki: „Tłumacz występuje więc najpierw w roli adresata, a następnie nadawcy (wtórnego). Jest to akt twórczy, występujący przy tłumaczeniu tekstów literackich” [tamże: 57].

Wskazują one na kolejny problem, jakim jest konieczność odpowiedzi na pytanie o wtórność przekładu w stosunku do oryginału i o stopień twórczego działania, jeśli w ogóle wolno je stopniować. Czy jednak działalność wtórna w stosunku do pierwotnego, niewątpliwie twórczego aktu, jakiego dokonał autor oryginału, może być uznana za twórczą?

O wtórności działań przekładowcy pisał na przykład Lewicki, twierdząc, że dotyczy ona zarówno języka, jak i kultury, którą odtwarza inny język dostosowany do opisu tej właśnie innej kultury [Lewicki 2013: 314]. Nie oznacza to jednak, że praca tłumacza ma być traktowana jako wtórna. Natomiast w pracach psychologów tłumaczenie zwykle tak właśnie jest traktowane. Na przykład Józef Kozielecki w pracy o psychologii myślenia zalicza proces przekładu międzyjęzykowego do sfery myślenia reproduktywnego, które polega na zastosowaniu w nowych działaniach wiedzy zdobytej uprzednio, w przeciwieństwie do myślenia produktywnego, kiedy tworzona jest nowa informacja [Kozielecki 1975: 377]. Tłumaczenie w jego przekonaniu nowej informacji nie tworzy, jest więc działaniem reproduktywnym, wtórnym. Nie zgadzam się z tym, jednak w tym miejscu dyskusja na ten temat nie jest sprawą priorytetową. Niemniej istnieją badacze dowodzący twórczego charakteru pracy tłumaczy. Powszechnie znana jest choćby praca Balcerzana *Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich* [Balcerzan 1980: 3–7], w której znalazły się znamienne, moim zdaniem, słowa:

Nie poszukuje się tu już ekwiwalentu słowa, lecz ekwiwalentu funkcji słowa. Każdy wybór translatora – i trafny, i chybyony – staje się z konieczności wyborem twórcy; wszelkie jego decyzje językowe rozstrzygają się w planie kreacyjnym [...] [tamże: 6].

Zwolennikiem tej koncepcji był także Grosbart, który w rozmowach często porównywał tłumaczenie artystyczne do wyższej matematyki i domagał się docenienia roli myślenia w pracy tłumacza, zauważając, że „Tłumaczenie literatury

pięknej opiera się na podstawach intuicyjnych, artystycznych i na myśleniu naukowym” [Grosbart 1995: 73].

Warto dodać, że część tłumaczy dokonujących przekładu nieartystycznego także wskazuje na jego twórcze umocowanie. Na przykład Danuta Kierzkowska dowodzi, że sztuką jest również tłumaczenie tekstów prawniczych [Kierzkowska 1991].

Pojawiają się więc różne możliwości oglądu tłumaczenia – zarówno jako czynności wtórnej, która polega na rekonstrukcji możliwie największej liczby warstw danego tekstu, ale z orientacją na warstwę semantyczną, jak i spojrzenia na tłumaczenie z punktu widzenia działalności artystycznej – sztuki, która wymaga twórczego podejścia do tekstu. Jedni uznają przekład za jeden z rodzajów twórczości artystycznej, inni uważają, że tłumaczenie z natury swojej jest działaniem wtórnym, a więc nie twórczym, jeszcze inni proponują skojarzenie procesu translacji z działaniem naukowym.

Tłumacząc utwory poetyckie, staję po stronie pierwszych, zajmując się teorią przekładu, bliższa jestem jednak ostatniej z wymienionych grup. Nie mogę jednak zupełnie odrzucić koncepcji grupy drugiej – przecież przy założeniu, że odtwarzamy cudzą twórczość, a więc i cudzą kreację, musimy przyznać, że nasze działanie w pewnej mierze nosi cechy działania wtórnego, choćby dlatego że oryginał ogranicza nasze działanie jako samodzielnego kreatora tekstu. Dlatego też niezależnie od tego, jak sklasyfikujemy działania tłumacza tekstów literackich, musimy zastanowić się nad granicami jego wolności twórczej.

Jeden z reprezentantów koncepcji manipulistów, a następnie teoretyk szkoły polisystemowej Jean-René Ladmiral uważał, że skazany na wolność tłumacz sam musi podejmować decyzje o granicach swojej swobody: „Tłumacz jest skazany na wolność, musi podejmować decyzję” [Ladmiral 1986: 35]. Z kolei znakomity radziecki, a później (na emigracji) francuski literaturoznawca, teoretyk literatury i przekładu Jefim Etkind twierdził, że granice swobody tłumacza wyznacza uświadomiona sobie przez tego tłumacza konieczność podporządkowania się prawom artystycznego świata oryginału [Etkind 1975: 45]. Nie do końca mogę się z tym zgodzić, ponieważ koncepcja ta wymusza pytanie o świat przekładu. Jego reguły też mają znaczenie, jeśli chcemy, by wariant translatorski został zaakceptowany przez docelowego odbiorcę. Zgadzając się jednak z Etkindem w sprawie koniecznych ograniczeń translatorskiej wolności, trzeba zapytać, czy musimy stawiać znak zakazu przed wykorzystaniem własnych możliwości? W jakim stopniu własna kreacja winna zostać ograniczona? Sądzę, że jeśli nie chodzi nam o przekształcenie cudzej twórczości we własną, powstałą „na bazie cudzej”, jak na początku XIX w. charakteryzował swoje dzieła Wasylj Żukowski: „Taki już jest charakter mojej twórczości; wszystko, lub prawie wszystko jest w niej cudze, albo [napisane – A.B.] na bazie cudzego – a jednak wszystko to – moje” [Жуковский 1960: 543] musimy zdecydować się na ograniczenia także w tym zakresie. Ich stopień zależy jednak od wielu czynników zewnętrznych obecnych zarówno po stronie polisystemu socjokulturowego oryginału, jak i przekładu. Z drugiej strony nie

chodzi przecież o wiernopoddającą rekonstrukcję oryginału. Przekład idealny rozumiany jako stuprocentowe odtworzenie pierwowzoru od dawna nie jest już marzeniem teoretyków, nie mówiąc o tłumaczach. Pomijając rzadkie przypadki, odczuwane obecnie jako wyjątek od reguły, przekładowcy zwykle zdawali sobie sprawę z koniecznych transformacji tekstu, jakie zachodzą w procesie translacji. Ponadto tłumaczenie idealne, w sygnalizowanym przeze mnie rozumieniu, sprowadza się do zastąpienia oryginału oryginałem. To przecież jedyny przypadek, kiedy zgadzają się wszystkie płaszczyzny utworu, w tym foniczna i graficzna. W rzeczywistości nie jest więc ono możliwe, bo nie byłoby tłumaczeniem.

W tym miejscu wypada przyznać, że wprawdzie jako tłumacz staram się odsunąć od siebie myśl o wszelkich granicach, musiałabym bowiem przyznać, że je uznaję, że się im podporządkowuję i pozwalam się ograniczać, choćby samej sobie. Z drugiej jednak strony uznaję przecież konieczność wyznaczenia sobie jakiejś bariery, która zmusi mnie do kierowania się pewnymi zasadami, na przykład wyznacznikami epoki, która określa zarówno kierunki rozwoju systemu literackiego, jak i pewne trendy przekładowe, o czym pisał choćby wspomniany już Gasparow [Гаспаров, Автономова 2001: 389–409]. Rozumiem też, że pewien obszar swobody, jaki jest mi dany, wyznacza styl tłumaczonego autora oraz to, co charakterystyczne dla jego poetyki i jeśli przekroczyć tę granicę, moje tłumaczenie może przekształcić się w epigoński wiersz, powstały na bazie, na kształt i podobieństwo oryginału. Uważam, że warto pogodzić się z tak rozumianą wtórnością pracy tłumacza, bo jest to lepsze niż przyklaskiwanie naśladownictwu i tworzenie wariacji na temat cudzego tekstu, nawet jeśli w przeciwieństwie do tłumaczenia produkt tej właśnie działalności uznany zostanie za twórczość artystyczną.

Pozwolę sobie też zauważyć, że praca tłumacza literackiego zwykle wymaga od autora przekładu naukowego podejścia, o czym wspominałam już, przytaczając zdanie Grosbarta o powiązaniach przekładu literackiego z nauką. Warto przy tym zauważyć, że tłumacze nie zawsze zdają sobie sprawę z tego, że nieświadomie sięgają do metod stosowanych przez teoretyków. Dlatego też postaram się zaprezentować takie „sterowane naukowo” działanie na własnym przykładzie – nie tyle z chęci zaprezentowania swoich tłumaczeń, ile dlatego, że posługując się nimi, łatwiej mi będzie wykazać swoje racje. Czynię to więc z pozycji tłumacza, który doszedł do pewnych konstatacji dotyczących tłumaczenia poezji po latach pracy teoretyczno-przekładoznawczej, w pełni uświadamiając sobie, co i dlaczego zmienia w proponowanym wariantcie docelowym, jak również, co i dlaczego w przekonaniu tłumacza musi w tym wariantcie pozostać, ale też ukazując wypracowane przez siebie metody poszukiwań i związany z nimi wybór odpowiedników rzeczywistych, czyli zgodnie z założeniami Toury’ego dokonany przez tłumacza wybór przekładowych zamienników określonych elementów oryginału [Toury 1980: 65].

Zanim jednak przejdę do przykładów, chciałabym poświęcić jeszcze kilka słów prezentacji wstępnych założeń, którymi kieruję się, przystępując do tłumaczenia. Pomijając standardy określone w licznych przykazaniach dedykowanych

tłumaczom, a opracowywanych w różnych epokach, czego przykładem może być zarówno wymieniany już Dolet [Dolet 1540: 13–19], jak i współczesny autor niemieckich przekładów poezji polskiej Karl Dedecius [Dedecius 1988: 68–69], przystępując do tłumaczenia, staram się określić indywidualne dominanty danej twórczości i konkretnego tekstu, a także moje względem tego tekstu dominanty, a więc to, co chcę z zrobić z oryginałem, czy też, jakim chcę widzieć przekład. Jest to konieczne, by później z pełną świadomością dokonywać wyborów w płaszczyźnie mikrotekstu. Staram się też odnaleźć możliwości przekładu, jakie daje tłumaczowi konkretny tekst. Innymi słowy, muszę wiedzieć, dlaczego dokonuję danych transformacji, dlaczego coś pomijam bądź dodaję, zmieniam miejsce, wprowadzam inne obrazy, nadaję inne sensy, a także, jakie możliwości wykorzystuję (na czym opierają się wprowadzane przeze mnie transformacje). Przy tłumaczeniu decyzje twórcze nie mogą być przypadkowe, tym bardziej że możliwość kreacji jest, jak już wspominałam, ograniczona. Z drugiej strony niezbędne jest także określenie przeszkód, jakie trzeba będzie pokonać. I nie chodzi tu o nieznanie słownictwa, ponieważ to można sprawdzić w słowniku. Trudność przekładu odnosi się na przykład do wyraźnych cech danej twórczości czy też do autorskiego stylu, które powinny zostać odwzorowane w tekście docelowym. Dotyczy to takich elementów tekstu, jak powtórzenia, gra słów, neologizmy, archaizmy, wszelkiego rodzaju stylizacje, odtworzenie warstwy fonicznej albo ironii i inne, których nie będę już wymieniać. Analiza, o której mowa, wymaga od tłumacza posiadania określonych kompetencji filologicznych, translatorskich i szeroko rozumianej wiedzy ogólnej. Wymaga ona różnorodnej wiedzy z zakresu obu kultur, jak również wiedzy o danym twórcy i jego osadzeniu w konkretnej kulturze bądź kulturach, a nie tylko znajomości języka oryginału i tłumaczenia – to jest warunek podstawowy, bez spełnienia którego przystępować do tłumaczenia po prostu nie wolno.

3. Pretranslatorska analiza tekstu jako pierwszy etap pracy tłumacza

Przekład jako rozumienie tekstu – rozumienie tekstu jako przekład – polega na przemieszczaniu procesu komunikacji międzyludzkiej w rejony autokomunikacji indywidualnej; cudzą wypowiedź deszyfrujemy tu z taką samą jasnością, z jaką potrafimy deszyfrować wypowiedzi własne.

Edward Balcerzan

Publikując swój, poświęcony pretranslatorskiej analizie tekstu, podręcznik dla studentów przekładoznawstwa i studiów translatorskich, Margarita Brandes i Walerij Prowotorow pisali:

Sens prezentowanego podręcznika zawiera się w uświadomieniu sobie przez przyszłego tłumacza, że tłumaczy on nie po prostu język tekstu (a więc język, który nakłada się na faktualną, przedmiotową treść) i nie po prostu tekst jako treść faktualną (a więc treść pozbawioną organizacji wewnętrznej), ale że tłumaczy język, który jest efektem informacyjnego przepracowania faktualnej treści i wyrazem wielokrotnie uświadamianej sobie treści.

Innymi słowy, tłumaczy on nie tylko „o czym” mowa jest w tekście (to bardzo prosty i nieadekwatny rodzaj tłumaczenia), ale „co” się mówi i „jak” się to wyraża w samym tekście i w języku tekstu. „Co” i „jak” – w tych słowach zawiera się sens tekstu, a więc informacyjna treść tekstu, która składa się z treści funkcjonalnej („co”) i formalnej, również znaczeniowej („jak”). „Co” i „jak” tworzą formę faktualnej treści tekstu, która zawiera tyle samo treści i nazywana jest formą informacyjną. W tej formie „co”, to treść funkcjonalna (konkretna komunikacyjna treść), która funkcjonuje jako „rodzaj mowy”, natomiast „jak”, to informacyjna struktura tej funkcjonalnej treści, która określa styl języka utworu [Брандес, Провоторов 2001: on-line].

Nie istnieje, niestety, ani jedna polska praca, która analizowałaby tekst wyjściowy właśnie z takiej perspektywy, a tym bardziej praca dokonująca analizy na materiale języka polskiego i rosyjskiego. Trzeba jednak zauważyć, że w naszym kraju opublikowano szereg artykułów, których autorzy prezentowali własną pracę translatorską, w tym dokonane przez siebie analizy, wskazując wybrane cele, dominanty, a także motywując decyzje w kwestii wyborów i chwytów przekładowych, które pomagają przezwyciężać przeszkody stojące na drodze do powstania przekładu.

Za pierwszy polski współczesny tekst prezentujący tego rodzaju analizę bez wątpienia wypada uznać opublikowany po raz pierwszy w 1946 r. artykuł Tuwima *Czterowiersz na warsztacie* [Tuwim 2007: 135–145]⁹, w którym poeta wyjaśniał, dlaczego nie mógł przełożyć na polski czterech wersów rozpoczynających prolog do *Rusłana i Ludmiły* – Puszkiniowskiej literackiej baśni magicznej w formie poematu. Chodzi tu o czterowiersz, który stosunkowo wiernie semantycznie przełożył później Jan Brzechwa, dokonując translacji całego tekstu rosyjskiego poety [Puszkina 1987¹⁰]:

Aleksandr Puszkina

У лукоморья дуб зелёный;
Златая цепь на дубе том:
И днём и ночью кот учёный
Всё ходит по цепи кругом

[Пушкин 1960: 9]

Tłum. Jan Brzechwa

Jest nad zatoką dąb zielony,
Na dębie złoty łańcuch lśni;
I całe noce, całe dni
Wędruje po nim kot uczony

[Puszkina 1987: 5]

⁹ Pierwodruk „Wiadomości Literackie” 1936, nr 47.

¹⁰ Pierwodruk 1954.

W latach 90. XX w. pojawiły się analizy przekładów zamieszczone w książce Barańczaka *Ocalone w tłumaczeniu* [Barańczak 1992], jednak badacz ten koncentrował się przede wszystkim na ukazaniu swoich przekładów z różnych języków na tle i w porównaniu z przekładami autorstwa innych tłumaczy. „Punktem odniesienia” dla analiz Barańczaka stała się wyabstrahowana przez niego samego dominanta semantyczna, określana jako taki element struktury tekstu poetyckiego, który stanowi klucz do całokształtu jego sensów. Oznacza to, że pretranslatorska analiza sprowadza się do określenia owej dominanty, a kontynuacją tej pracy jest skonstruowanie takiego przekładu, który zrealizuje ją w języku tłumaczenia.

Istnieją też inne rozważania tłumaczy, na przykład Jacek Baluch szczegółowo opisuje własny przekład znanego wiersza Tuwima *Lokomotywa* na język czeski [Baluch 2007: 145–166], wskazując przy tym przeszkody, które ograniczają przekładowcę.

Ja również kilkakrotnie stosowałam i opisywałam tego typu analizę, rozpastrując wyabstrahowane przez siebie dominanty translatorskie, różniące się od dominanty semantycznej Barańczaka i opisując swoją drogę do pokonania przeszkód przekładowych [zob. np. Беднарчик 2014: 299–312]. Dlatego też zanim przejdę do prezentacji swoich analiz, chciałabym odnotować trzy zasadnicze różnice między dominantą semantyczną Barańczaka a proponowaną przeze mnie dominantą translatorską:

Dominanta semantyczna

1. dominanta odnosi się do tekstu poetyckiego;
2. dominanta jest jedna;
3. dominanta jest obiektywna.

Dominanta translatorska

1. dominanta odnosi się do każdego tekstu;
2. dominant może być kilka;
3. dominanta jest subiektywna.

Po pierwsze, dominanta semantyczna odnosi się wyłącznie do tekstu poetyckiego, a translatorska do każdego przekładanego tekstu. Po drugie, w propozycji Barańczaka dominanta może być tylko jedna, a w mojej dominant może być więcej. Po trzecie, uczony traktuje wyabstrahowaną przez siebie dominantę jako obiektywną i w związku z tym niepodważalną, z kolei dominanta translatorska określana jest jako subiektywna, pojawia się tu więc aspekt relatywizmu, a dominanta translatorska zależy od interpretacji konkretnego tłumacza. Ponadto warto zwrócić uwagę na nacisk, jaki Barańczak kładzie na semantyczną płaszczyznę tekstu. W jego koncepcji staje się ona najważniejsza. A przecież nie zawsze jest to najistotniejsza płaszczyzna tłumaczonego tekstu. Nie jest tak choćby w wypadku tłumaczenia piosenki czy poezji konkretnej.

Muszę w tym miejscu zaznaczyć, że na różnice między koncepcją Barańczaka i moją wskazuję nie gwoli dyskusji, ale po to, by bardziej czytelne stały się zasady prezentowanej przeze mnie analizy pretranslatorskiej, którą warto poprzedzić jeszcze kilkoma uwagami.

Trzeba mianowicie odnieść się do rozważań badaczy, którzy zajmowali się teoretycznymi założeniami analizy pretranslatorskiej. Rozpocznę od wymienionych wcześniej rosyjskich autorów, podkreślających, że przystępując do tłumaczenia, przekładowca powinien określić dla samego siebie, „w jakim gatunku mownym został zbudowany tekst oraz w jakim stylu funkcjonalnym dany tekst istnieje” [Брандес, Провоторов 2001: on-line]. Są oni przekonani, że specyfikę danego tekstu określa właśnie styl funkcjonalny. Warto też odnotować, że przedmiotem tłumaczenia jest dla nich szeroko rozumiana forma tekstu. Wszystkie przykłady analizy w książce Brandes i Prowotorowa zostały dokonane z punktu widzenia podejścia lingwistycznego i z uwzględnieniem koncepcji teorii tłumaczenia zaproponowanej uprzednio w monografii Brandes *Стиль и перевод (Styl i tłumaczenie)* [Брандес 1988]. Dlatego też autorzy książki o wstępnej analizie przekładanego tekstu rozpatrują przede wszystkim płaszczyznę komunikacyjną oraz gatunkowo-stylistyczną budowę oryginału, a także funkcjonowanie danego tekstu w różnych warunkach społecznych, komunikacyjnych i w systemie stylów funkcjonalnych.

Tekst poddawany analizie badany jest przez nich pod kątem ujawnienia jego ogólnych gatunkowo-stylistycznych wyznaczników, za które w wypadku tekstów specjalistycznych uznaje się styl funkcjonalny oraz gatunek mowny, a w wypadku tekstu artystycznego – artystyczne ukierunkowanie i obraz „subiektu mówiącego” (*говорящий субъект*). W tekście nieliterackim określana jest „wewnętrzna struktura sposobu komunikacji”, w literackim rola „subiektu mówiącego”, jak również to, co wpływa na odczucia czytelnika. Wszystko to powinno sprzyjać zrozumieniu przez tłumacza typowej składniowej organizacji tekstu i jego leksykalnej struktury.

Takie podejście sprawia, że w przekonaniu autorów koncepcji „rozumienie” staje się podstawową kategorią teorii tłumaczenia, która ma istotne znaczenie dla osiągnięcia przekładu adekwatnego oraz dla opracowania sposobów pokonania przeszkód pojawiających się w procesie translacji [Брандес 1988: 17]. Konsekwencją uznania rozumienia jako działalności psychicznej jest rozpatrywanie w książce jego dwu form: działalności mentalnej (duchowej, nastawionej na budowanie wiedzy) i wtórnej w stosunku do niej mentalno-mownej działalności rozumienia (duchowo-praktycznej, związanej z wykorzystaniem w komunikacji posiadanej wiedzy). Brandes uważa, że w procesie rozumienia osiągnana jest de-szyfracja oraz poznanie zakodowanego w tekście źródłowym sensu [tamże: 22].

Z kolei celem analizy okazuje się przedstawienie możliwości odtworzenia w przekładzie sensu tekstu źródłowego, tym bardziej że zdaniem wspomnianych autorów adekwatność przekładu wiąże się z ukazaniem sensu jako pewnego systemu, „który określa styl języka tekstu”. Dlatego też badacze proponują analizę wykorzystującą metodę „krytyki przekładu”, która ich zdaniem powinna demonstrować trudności translacji w ramach danego gatunku mownego i stylu funkcjonalnego [Брандес, Провоторов 2001: on-line].

Niezależnie od pełnej akceptacji konceptu analizy pretranslatorskiej jako takiej, a także zgody na część założeń cytowanych badaczy, choćby na uznanie zrozu-

mienia tekstu za podstawę rzetelnego przekładu, nie jestem przekonana na przykład do uzależnienia prowadzonej analizy utworu literatury pięknej od abstrakcyjnego ukierunkowania artystycznego i obrazu „subiekta mówiącego”. Tym bardziej że subiekt ten w pracy Brandes utożsamiany jest z narratorem [Брандес 1988: 80–83] i nie odnosi się do tekstu poetyckiego. Ponadto działalność tłumacza traktowana jest przez badaczkę przede wszystkim jako wtórna i odtwórcza, o czym mówi ona już we wprowadzeniu do monografii [tamże: 3], a następnie w części teoretycznej, gdzie czytamy: „Tłumaczenie nie jest działaniem produktywnym, ale odtwórczym, co znaczy, że nie jest działaniem pierwotnym, ale wtórnym” [tamże: 13]. Zajmując się przekładem poetyckim, nie mogę przyjąć „obrazu subiekta mówiącego” jako wyznacznika metod tłumaczenia. Wcześniej już zwracałam także uwagę na to, że trudno zgodzić się na uznanie przekładu za działalność odtwórczą. Poszukiwania przekładowych odpowiedników poetyckich każą mi uznać tę pracę za twórczą, nawet jeśli w jakimś stopniu jest ona wtórna. Z kolei „subiekt mówiący” w przypadku liryki decyduje jedynie o potrzebie zachowania rodzaju literackiego, ewentualnie określonych cech gatunkowych, ale raczej nie wpływa na decyzje translatorskie, nie określa ich. Stosując się do takiego punktu widzenia, trzeba więc szukać innych wyznaczników adekwatnego czy też akceptowalnego tłumaczenia.

Inną koncepcję analizy pretranslatorskiej proponuje Irina Aleksiejewa, która zastanawia się nad tym problemem w monografii zatytułowanej *Введение в переводоведение (Wprowadzenie do przekładoznawstwa)* [Алексеева 2004]. Opracowała ona schemat analizy pretranslatorskiej, zgodnie z którym tłumacz powinien:

1) Dokonać rodzaju kwerendy dotyczącej zewnętrznych informacji o danym tekście, takich jak informacja o jego autorze, o czasie i miejscu powstania tekstu oraz miejscu jego publikacji. Informacja ta powinna wskazać, co w tłumaczeniu jest dopuszczalne, co konieczne, np.: „jeśli dany tekst powstał w ubiegłym stuleciu, nawet jeśli nie jest to tekst artystyczny – pisze I. Aleksiejewa – nieodzowna jest archaizacja tłumaczenia”;

2) Określić, kto jest autorem i kim jest odbiorca danego tekstu (dla kogo jest on przeznaczony);

3) Określić rodzaj informacji obecnej w tekście (może to być informacja kognitywna, np. nazwa firmy w dokumentacji handlowej; operacyjna, jeśli w tekście znajdują się wskazówki dla adresata; emocjonalna, jak np. formuły grzecznościowe czy wyrażenie poglądu; wreszcie estetyczna, której I. Aleksiejewa nie znajduje w tekście nieliterackim [Алексеева 2004: 324–328].

Zgromadzona wiedza pomaga tłumaczowi sformułować komunikacyjne zadanie tekstu. Badaczka zwraca też uwagę na gatunek tekstu źródłowego, co powinien uświadamiać sobie tłumacz, chociaż nie musi wcale odtwarzać w przekładzie wszystkich cech jego stylu [tamże: 329].

Wypada zauważyć, że I. Aleksiejewa również nie zajmuje się tłumaczeniem poetyckim, jednak do jej koncepcji można się w jakimś stopniu dostosować.

Przydatny wydaje się przede wszystkim zaproponowany przez uczoną schemat analizy oryginału dokonywanej z punktu widzenia przyszłej translacji. Natomiast z mojego punktu widzenia zabrakło tu wyrazistego odwołania do środków realizacji celów autora, a więc pytania o to, w jaki sposób (jakimi środkami) w oryginale wyraża się obecne w nim informacje, choć w jakimś stopniu może się to zawierać w zakładanym przez badaczkę poszukiwaniu wskazówek estetycznych.

O pretranslatorskiej analizie tekstu wypowiadają się również inni uczeni, choć najczęściej przytaczają oni zdanie Brandes – autorki teoretycznej części podręcznika, ewentualnie I. Aleksiejewej i zajmują się przede wszystkim tekstami nieliterackimi [Каширина 2002: 258; Kashirina 2014: 274–296; Старкова 2015: 100–103; Аникина, Якименко 2012: 150–152; Kalmazova 2016: 87–96].

Zauważmy także, że niezależnie od rodzaju analizowanego tekstu badacze coraz częściej piszą o pretranslatorskiej analizie jako o pierwszym etapie pracy tłumacza [Айупова 2014: 213–216] i zwracają uwagę na przydatność zajęć z analizy pretranslatorskiej, w tym dotyczącej także tekstów należących do literatury pięknej dla dydaktyki tłumaczenia. Warto tu wspomnieć również o artykule Jeleny Barysznikowej i Jeleny Sztyriny, które zwracają uwagę na przydatność pretranslatorskiej analizy tekstu literackiego dla nauczania języka rosyjskiego jako obcego [Барышникова, Штырина 2013: 39–44], przywołując przy tym studia Iriny Caturowej i Natalii Kashiriny o analizie tekstu przeznaczonego do tłumaczenia [Цатурова, Каширина 2008] oraz słowa Dmitrija Jermołowicza, który zastanawiając się nad problemami przekładu i kultury języka, pisał, że „realna praktyka przygotowania tłumaczy nie wypracowała na razie jasnego systemu analizy pretranslatorskiej” [Ермолович 2013: 182].

Problematyką tą interesują się nie tylko autorzy rosyjscy. O analizie pretranslatorskiej jako o wstępnej fazie działania tłumacza pisali również Daniel Gouadec [Gouadec 2007], a o wiele wcześniej, na początku lat 90., także Christiane Nord [Nord 2005]¹¹.

Gouadec wyróżnia przy tym trzy rodzaje działań tłumacza: 1. Pretranslatorskie (*Pre-translation*), 2. Translatorskie (*Translation*) i Posttranslatorskie (*Post-translation*) [Gouadec 2007: 13]. Działanie pretranslatorskie, podobnie jak w przypadku Brandes i Prowotorowa, traktowane jest przez niego przede wszystkim jako proces zrozumienia tekstu źródłowego, poszukiwanie potrzebnej informacji i terminologii (w tym np. frazeologii), które są właściwe dla danego rodzaju tekstu specjalistycznego (np. dokumentu) i niezbędne dla zebrania materiału, który pozwoli prawidłowo skonstruować tekst docelowy [Gouadec 2007: 20–22].

Natomiast Nord, która rozpatruje analizę pretranslatorską w kontekście dydaktyki tłumaczenia, proponuje stosunkowo pełny schemat takiego badania tekstu źródłowego, dzieląc jego składowe na wskaźniki ekstralingwistyczne i wewnątrzteksto-

¹¹ Pierwodruk 1991.

we. Pośród ekstralingwistycznych wyróżnia ona autora tekstu, jego intencję, adresata tekstu, sposób przekazu danego komunikatu (ustny bądź pisemny), miejsce i czas powstania tekstu, a także przyczynę jego powstania oraz cel tłumaczenia. Pośród wewnątrztekstowych z kolei: tematykę tekstu, jego treść i strukturę, realia oraz wpływające na ten tekst elementy niewerbalne, poza tym również leksykalne i składniowe wyróżniki tekstu, a także jego pragmatyczny wpływ na odbiorcę [Nord 2005: 156].

Warto odnotować, że propozycje uczonych są bardzo podobne i, jak już wspominałam, poza wyjątkami dotyczą przede wszystkim tekstu specjalistycznego. Ponadto wypada zauważyć, że o analizie pretranslatorskiej nierzadko wypowiadają się dydaktycy tłumaczenia stosunkowo często odwołujący się do wcześniejszych prac z zakresu translacji – własnych, jak w wypadku Brandes, ale też do badań innych teoretyków przekładu, na przykład do książki Ruryka Miniara-Biełorucziewa z 1996 r. [Мињяр-Белоручев 1996], której autor nie wspomina wprawdzie o analizie pretranslatorskiej, ale pojawiła się w niej propozycja przeprowadzenia analizy tekstu źródłowego przed przystąpieniem do tłumaczenia.

Uznając korzyści, jakie przynosi analiza pretranslatorska tekstu źródłowego, zakładam, że jest ona potrzebna także, kiedy tekst źródłowy jest utworem artystycznym, w tym poetyckim. Pozwalam sobie jeszcze raz podkreślić w tym miejscu, że z mojego punktu widzenia warto stosować analizę pretranslatorską także w przypadku tekstu artystycznego, tym bardziej że może ona korzystnie wpłynąć na jakość przekładu i przyczynić się do dokonania wartościowego tłumaczenia. Ponadto jestem przekonana, że analiza poprzedzająca przekład tekstu literackiego może unaocnić specyfikę tekstu wyjściowego o wiele silniej niż analiza tekstu, który funkcji artystycznej nie pełni. Sprzyja temu nagromadzenie w utworze literackim środków stylistycznych i artystycznych oraz koncentracja w takim tekście różnorodnych problemów translatorskich. Z kolei, nawiązując do wymienionego już artykułu Barysznikowej i Sztiryny [Барышникова, Штырина 2013: 39–44], które pisały o wykorzystaniu analizy pretranslatorskiej w dydaktyce języka, chciałabym wskazać na możliwość jej zastosowania w procesie dydaktyki tłumaczenia, dowodząc, że ćwiczenie rozwiązywania problemów przekładowych na materiale utworu literackiego wspomaga umiejętność ich rozwiązywania w przypadku innych tekstów, o mniejszym zagęszczeniu zjawisk utrudniających przekład.

3.1. Przykład dydaktyczny

*Тымчасем переклад jest grą, nieodzowną
kolizją substytucji i translokacji.*

Edward Balcerzan

Dobrym przykładem takiego dydaktycznego ćwiczenia jest czterowiersz Osipa Mandelsztama o incipicie *Пусти меня, отдай меня, Воронеж...* (Puść mnie, oddaj mnie, Woroneżu... – tłum. filologiczne) [Мандельштам 1983: 400]

znany czytelnikom także pod nazwą *Воронеж* (*Woroneż*), który przekładałam wraz z dwiema studentkami w ramach zajęć z tłumaczenia literackiego¹², poprzeczając ów przekład wspólną analizą pretranslatorską. Wiersz napisany w kwietniu 1935 r. cytuję poniżej, opatrując go polskim przekładem filologicznym:

Osip Mandelsztam

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернёшь, –
Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож.

[Мандельштам 1983: 400]

Tłumaczenie filologiczne

Wypuść (puść) mnie, oddaj mnie
(zwróć) Woroneżu:
Uronisz (upuścisz) mnie czy przegapisz
(stracisz),
Czy mnie upuścisz czy zwrócisz, –
Woroneż – błogosławieństwo, Woroneż
– kruk, nóż.

Przekład filologiczny wykonany przez tłumacza stanowi ważną składową analizy pretranslatorskiej, pozwala bowiem uświadomić sobie znaczenie tekstu i wyjaśnić elementy niejasne, także nieznane słowa czy zwroty wyrazowe. Jego znaczenie uświadamia zestawienie z pierwszą próbą przekładu. W tym kontekście prezentuję pierwszy (surowy) wariant tłumaczenia Mandelsztamowskiego wiersza w wykonaniu moich studentek, który przed dokonaniem analizy, przed wykonaniem tłumaczenia filologicznego i przed wyjaśnieniem miejsc niejasnych (oznaczone kwadratowymi nawiasami) wyglądał następująco:

Wypuść (puść) mnie, oddaj mnie Woroneżu:
[...] mnie czy [...],
Czy mnie [...] czy zwrócisz, –
Woroneż – [...], Woroneż – kruk, nóż.

Następnie rozpoczęliśmy poszukiwania polegające z jednej strony na odnalezieniu słownikowych odpowiedników, a z drugiej na ustaleniu potencjalnych możliwości przekładowych. Kolejnym elementem tej „układanki” stało się więc określenie istotnych z naszego punktu widzenia elementów pozatekstowych, związanych z wierszem Mandelsztama. Uświadamiając sobie realia napisania czterowiersza, zwróciliśmy uwagę na fakt jego powstania podczas zesłania Mandelsztama do Woroneża. Zesłanie poety rozpoczęło się bowiem w 1934 r., a zakończyło w roku 1937, kilka miesięcy przed kolejnym aresztem i skazaniem na łagier, do którego nie dotarł, zmarłszy w drodze. Wiersz z 1935 r. wchodzi w skład tzw. *Zeszytów woroneskich*, opublikowych w całości dopiero w 1980 r.

¹² Tłumaczenie Anna Bednarczyk, Gabriela Delida, Ewelina Łuczak.

Zaprezentowany kontekst niewerbalny zobowiązuje tłumacza do uwzględnienia czasu powstania wiersza, a przede wszystkim miejsca, w którym został on napisany. Konsekwencją tych towarzyszących oryginałowi realiów staje się więc konieczność pozostawienia w tłumaczeniu Woroneża jako miejsca akcji.

Ponadto, ze słowem Woroneż wiąże się szczególny łańcuch asocjacyjno-foniczny słów i dźwięków, a mianowicie: *Воронеж – уронишь – проворонишь – выронишь – вернёшь – выронишь – вернёшь – Воронеж – блажь – Воронеж – ворон – нож*.

Dostrzegamy w nim słowa wiążące się odczuciem smutku, a jednocześnie niepokoju, strachu, kojarzone z przegraną. Nastroj ten wprowadzają czasowniki:

- *уронить*, a więc: „wypuścić z rąk”, „upuścić”, „wyrzucić”;
- *выронить*, które ma takie samo znaczenie;
- *проворонить*, czyli „upuścić”, „przegapić”, „zgubić”, „stracić”, „przeoczyć”.

Oprócz tego trzeba zwrócić uwagę na rzeczowniki *ворон* – po polsku kruk i *нож* – nóż. Pierwsze z nich – kruk (*ворон*) kojarzony jest przez rosyjskiego odbiorcę z nieszczęściem, z symbolem śmierci (Wystarczy przypomnieć obrazy poetyckie występujące w rosyjskich utworach ludowych, na przykład pieśń kozacką – *Чёрный ворон* (Czarny kruk), gdzie można odnaleźć obraz kruka krążącego nad umierającym Kozakiem. To właśnie ten ptak przekazuje matce oraz narzeczonej wiadomość o śmierci żołnierza). Skojarzenie to łączy się również z obecną u Mandelsztama symboliką czarnego koloru jako zapowiedzi nieszczęścia czy śmierci. Z kolei nóż niewątpliwie dopełnia sensy zawarte w polu semantycznym wiersza.

Jeszcze jednym ciekawym elementem tego utworu stało się dwoiste znaczeniowo określenie *блажь*, które może wprawdzie oznaczać „szczęście”, „błogosławieństwo”, a więc „radość” i traktowane jest wtedy jak antonimiczne w stosunku do „kruka” i „noża”, ale może także oznaczać „głupotę”, „kaprys”, „szaleństwo”, „wariactwo”. W przypadku takiej interpretacji „szalony Woroneż” budzi już inne emocje, a tłumacz musi dokonać wyboru obrazu, jaki przekaże odbiorcy docelowemu.

Ta niejednoznaczność semantyki skłoniła studentki-tłumaczki do przyjrzenia się innemu „antonimicznemu obrazowi”¹³ występującemu w tekście rosyjskiego poety. Oprócz słowa *блажь*, które sprawia, że Woroneż staje się błogosławieństwem i szczęściem, ale również szaleństwem, szczególnie w kontekście umocowanych w tradycji rosyjskiej błogosławionych (*блаженных*) szaleńców (tzw. *юродивых* – obłąkanych) i w zestawieniu ze zwiastującym nieszczęście, a nawet śmierć krukiem czy nożem, a może krukiem będącym nożem (*Воронеж – ворон, нож*), w wierszu pojawia się także para: *выронишь – вернёшь*, a więc z jednej strony „wyrzucić”, „upuścić”, „uronić”, a z drugiej „wrócić”, „zwrócić”, „oddać”. Oba te słowa posiadają punkt wspólny, jakim jest czynność prowadząca do pozbycia się czegoś (usunąć).

¹³ Tak nazywam przeczące sobie obrazy poetyckie, budowane często z wykorzystaniem homonimii, bądź/i dwuznaczności.

Ostatnie, na co trzeba zwrócić uwagę, to foniczna płaszczyzna wiersza, która dzięki nagromadzeniu spółgłosek twardych (-в-, -р-) i szczelinowych (-ж-, -ш-), a także ich powtórzeniom może wywoływać wrażenie strachu. W „przestrzeni” czterech niewielkich wersów, które liczą zaledwie 20 słów, odnajdujemy aż 11 zawierających wspomniane spółgłoski. Natomiast powtórzenia dotyczą nie tylko głosek, ale również słów: *Воронеж* (Woroneż), które w rosyjskim tekście pojawia się trzykrotnie, *ворон*, które niejako „wchodzi w skład” nazwy miasta, a także leksemu *проворонишь*: **Воронеж** – *проворонишь*. W ten sposób „kruk” pojawia się w wierszu aż pięć razy. Stąd konstatacja, że oprócz zachowania w przekładzie słowa *Воронеж* tekst docelowy powinien odtwarzać również charakterystyczną płaszczyznę foniczną oryginału, a więc oprócz nazwy miasta Woroneż, tworząc polską wersję językową, należy dobrać słowa zbudowane ze wskazanych, odpowiednio kojarzących się dźwięków.

Następnym etapem analizy pretranslatorskiej są poszukiwania przekładowych odpowiedników tych wyodrębnionych w tekście źródłowym zjawisk, które wraz ze studentkami postanowiłyśmy odtworzyć. Nie zawsze możliwe jest osiągnięcie tożsamości na wszystkich płaszczyznach tekstu, niemniej warto poszukiwać, biorąc pod uwagę wszelkie aspekty przekładu. W przypadku wyodrębnionego przez nas łańcucha skojarzeń fonicznych oryginału trzeba przyznać, że w języku polskim nie znajdziemy takiego samego szeregu brzmień. Istnieją wprawdzie słowa zawierające dźwiękową zbitkę [wr], np. „wrona”, „wrony” (koń), „wróg”, a nawet „wróżba”, są dźwięki paronimiczne, konstruowane na bazie spółgłosek twardych połączonych z -r-: [br] jak w słowach „bronić”, „broń”, „brona” czy [nr] jak w przypadku leksemu „ronić”, a także [hr], [dr] oraz inne, które wywołują wrażenie chrypienia czy dźwięków krtaniowych i przywodzą na myśl coś złego, przerażającego, groźnego. Niemniej, nie wszystkie te słowa odnajdowane w polskim zapasie słownikowym można wykorzystać w konkretnym, interesującym nas tłumaczeniu, choć z drugiej strony warto pamiętać, że analiza pretranslatorska ujawnia potencjalne możliwości, jakie daje translatorowi język docelowy, a wyboru spośród nich dokonuje on sam.

Powyższe uwagi doprowadziły do powstania poszerzonego wariantu tłumaczenia filologicznego, w którym zwraca uwagę poszerzenie potencjalnych odpowiedników niektórych słów, a mianowicie:

1) leksemu *проворонишь* o możliwość, jaką daje wyraz „obronisz” realizujący podobne wartości foniczne, ale również wskazujący na antonimiczność do uronić/upuścić;

2) leksemu *вернёшь* o relacje brzmieniowe i semantykę związane ze słowem „odwrócić”, gdzie rosyjskie *вернуть* znaczy „oddać, zwrócić”, a *повернуть* – „odwrócić/obrócić/zawrócić”;

3) leksemu *блажь* o jego dwoistą semantykę;

4) leksemu *ворон*, którego słownikowym polskim odpowiednikiem jest „kruk”, o bliski mu fonetycznie wyraz „wrona”, a także o wskazanie na czarny ko-

lor kojarzony w obu systemach polisemiotycznych zarówno z krukiem, jak i z nie-
szczęściem oraz śmiercią;

5) leksemu *нож* o kojarzoną z nim ostrość (szczególnie w wyrażeniu „ostry
nóż”, które często pojawia się w literackich obrazach zabójców).

Tak poszerzony przekład filologiczny prezentuje się następująco:

Tłumaczenie filologiczne

Wypuść (puść) mnie, oddaj mnie (zwróć) Woroneżu:

Uronisz (upuścisz) mnie czy przegapisz (stracisz),

Czy mnie upuścisz czy zwrócisz, –

Woroneż – błogosławieństwo, Woroneż – kruk, nóż.

Poszerzone tłumaczenie filologiczne

Wypuść (puść) mnie, oddaj mnie (zwróć) Woroneżu:

Uronisz (**upuścisz**) mnie czy przegapisz (stracisz, **obronisz**),

Czy mnie upuścisz czy zwrócisz (**odwrócisz**), –

Woroneż – błogosławieństwo (**szaleństwo**), Woroneż – kruk (**wrona, czarny**), nóż (ostry).

Analizując tekst wierszowany, wypada jeszcze zwrócić uwagę na wersyfikację, w danym przypadku na pięciostopowy jamb i rym męski, które mają znaczenie dla interesującego nas tekstu oraz dla polskiego tłumacza. Znaczenie dla tekstu przejawia się przede wszystkim w dynamizacji wypowiedzi Mandelsztama przez wskazane zjawiska. W oryginale obserwujemy rym parzysty, w dwóch pierwszych wersach żeński, w dwóch zamykających tekst – męski. Towarzyszą temu hiperkatalekty obecne w wersach pierwszym i drugim, w przeciwieństwie do wieńczących wiersz dwu wersów akatalektycznych. Dynamizacja dotyczy właśnie tego zastąpienia wydłużonych paroksytonicznych wersów wersami oksytonicznymi z akcentem na ostatniej sylabie. Wynika stąd, że tłumacz powinien odszukać rym do słów „kruk” bądź „nóż”, choć może też odnaleźć inne słowo zamykające czterowiersz. Z kolei dla tłumacza schemat rytmiczny i układ rymów jest ważny ze względu na utrudnienie, jakie sprawia mu polski akcent wyrazowy, jaki wypada na przedostatniej sylabie, oraz rym męski ograniczony liczbą słów jednosylabowych. Znacznie utrudnia to uzyskanie w języku polskim tak popularnego w poezji rosyjskiej rymu męskiego. Ponadto, przekładając poezję rosyjską, tłumacz musi zdawać sobie sprawę z faktu, że sylabotonik jest najbardziej typowym dla niej systemem wersyfikacyjnym, z kolei pięciostopowy jamb od czasów Aleksandra Puszkina stał się jedną z ulubionych miar stosowanych przez rosyjskich poetów.

Dokonując wraz z dwiema studentkami próby przekładu wiersza Mandelsztama, uwzględniałam pewne dominanty. Stały się nimi: odtworzenie jambicznego rytmu; powtórzenie wieńczącego tekst rymu męskiego; skonstruowanie asocjacyjno-fonicznego łańcucha, którego podstawą stało się słowo *Woroneż*,

a także nagromadzenie dźwięków wywołujących skojarzenia współbrzmiające z oryginalnymi (uronić – upuścić – wrócić – zwrócić – wypuścić) i zawierających spółgłoskę -r- bądź spółgłoski szczelinowe. Zdecydowałyśmy się na zakończenie pierwszego wersu wiersza nazwą miasta w Mianowniku, a więc „Woroneż”, co można uczynić, wykorzystując tryb pytający. Konsekwencją tej decyzji okazały się poszukiwania rymu do konkretnego słowa. Posłużyłyśmy się przy tym stroną internetową www.rymer.org i wybrałyśmy wyraz pozwalający na uzyskanie rymu niedokładnego, a mianowicie nazwę jednej z mitologicznych rzek płynących przez grecki Hades – „Acheron”. Wprowadziliśmy ją do tekstu przekładu w formie Narzędnika (Acheronem). Wprawdzie słowo to nie tworzy rymu dokładnego z wyrazem „Woroneż”, jednak dzięki niemu pojawia się w tekście dodatkowy męski rym wewnętrzny do słowa „dom – domem”. W tym miejscu trzeba też wytłumaczyć się z wprowadzenia do polskiego wariantu rzeki nieobecnej w utworze rosyjskiego poety. Taką decyzję podjęłyśmy, uwzględniając charakterystyczne dla twórczości Mandelsztama odniesienia do mitologii antycznej Grecji i Rzymu. Poeta nie tyle nawiązywał do starożytności, ile wykorzystywał te odniesienia dla uwidocznienia kwestii związanych ze współczesną mu rzeczywistością. Postanowiłyśmy postąpić podobnie. Warto też dodać, że Acheron jest rzeką bólu, smutku i rozpacz, co pozwala zbudować na miejscu opozycji *уронишь – проворонишь* (upuścisz/uroniysz – przegapisz/stracisz) inną: „domem – Acheronem”.

Z kolei w trzecim wersie skorzystałyśmy z możliwości, jaką daje spiętrzenie spółgłosek szczelinowych „strzec jak stróż” i zrymowałyśmy słowo „stróż” z kończącym wiersz „nożem” (stróż – nóż). Prócz tego wypada zauważyć zmianę, jaką zaszła przy zastąpieniu „kruka” „wroną”, co pozwoliło odtworzyć foniczną płaszczyznę mandelsztamowskiego utworu, nieznacznie tylko naruszając semantykę oryginału. Transformacja dotyczy sfery mikro i nie ma wpływu na znaczenie całości tekstu. Mikroprzesunięcie odnosi się bowiem do gatunku ptaka i częściowo do asocjacji odbiorcy, który zgodnie z tradycją europejską kojarzy kruka przede wszystkim z nieszczęściem, choć odbiorca rosyjski łączy jego symbolikę także z mądrością, podczas gdy wrona może symbolizować głupotę. Niemniej, w skali makro istotne dla interesującego nas tekstu skojarzenia z nieszczęściem zarówno dla Rosjan, jak i dla Polaków odnoszą się i do kruka, i do wrony. Wystarczy z jednej strony przypomnieć, że w języku rosyjskim oba te ptaki mają fonetycznie zbliżoną nazwę: „kruk” to *ворон*, natomiast „wrona” – *ворона*, a z drugiej strony przywołać tytuł opowiadania *Rozdziobią nas kruki i wrony* Stefana Żeromskiego.

Przeprowadzone rozważania doprowadziły nas do następującego wariantu przekładowego:

Czy odda mnie, czy zwróci mnie Woroneż,
 Czy będzie domem czy też Acheronem?
 Czy wrócisz mnie, czy będziesz strzegł jak stróż?
 Woroneż – cud, Woroneż – wrona, nóż.

w którym niezależnie od nieco innego składu leksykalnego można naliczyć tyle samo słów z interesującymi nas zagęszczeniami fonicznymi, ile obserwowaliśmy w oryginale. Wprawdzie nie wszystkie z nich można było odtworzyć w polskiej propozycji, z której zniknęły powtórzenia typu *Воронеж – проворонились – ворон*, jednak pojawiły się kompensujące je w pewnej mierze „*Woroneż – wrócisz – wrona*” oraz dodatkowe „*strzegł – stróż*”.

Można oczywiście przekładać dany tekst inaczej, choćby z wykorzystaniem czasownika „bronić” lub „zabraniać”, co zaproponował swego czasu Barańczak, tłumacząc prezentowany tekst dwukrotnie:

**Osip Mandelsztam,
tłum. Stanisław Barańczak
wariant 1**

Wypuść mnie wreszcie, zwróć mnie już,
Woroneż –
Uronisz mnie, zabronisz czy obronisz,
Czy mnie poskromisz, czy poronisz
w kurz –
Woroneż – stróż, Woroneż – wroni nóż.

[Mandelsztam 1981: 37]

**Osip Mandelsztam,
tłum. Stanisław Barańczak
wariant 2**

Niech mnie wypuści, zwróci już Woroneż –
Miasto, czy mnie uronisz, czy zabronisz,
Czy mnie poskromisz, czy poronisz
w kurz?
Woroneż – stróż, Woroneż – wroni nóż.

[Mandelsztam 1983: 401]

Te dwie polskie propozycje pozwalają w pewnej mierze wnikać w pracę tłumacza, prześledzić jego drogę twórczą, ponieważ prezentowane warianty można traktować jako pierwszą próbę oraz późniejsze doskonalenie kształtu tłumaczenia. Jeśli spojrzeć na nie w taki właśnie sposób, zauważymy, że Barańczak próbuje odtworzyć te same elementy składowe pierwowzoru, które były też dominantami prezentowanego przeze mnie tłumaczenia. Mam na myśli charakterystyczne dla rosyjskiego poety łańcuchy asocjacyjno-fonetyczne, schemat rytmiczny, Woroneż i nastrój związany z przebywaniem Mandelsztama w tym właśnie miejscu. Wypada też odnotować, że tłumacz nie dążył do odwzorowania oryginalnego metrum, ale zastąpił je wierszem sylabicznym, którego dwa pierwsze wersy liczą 11, a dwa ostatnie 10 sylab.

Dążenie do odtworzenia rymu przywiodło Barańczaka do wykorzystania czasu przyszłego czasowników „obronić” (obronisz) w pierwszym przekładzie oraz „zabronić” (zabronisz) w drugim, a ponadto do wprowadzenia rymu „kurz – nóż”. Sądzę, że stopień odejścia od oryginału w obu wersjach polskiego poety, a zarazem teoretyka przekładu można porównywać z wariantem zaproponowanym przeze mnie i moje studentki. Najistotniejsza różnica dotyczy, jak się zdaje, nacisku, jaki Barańczak kładzie na powtórzenia foniczne, przede wszystkim w późniejszej wersji swego tłumaczenia, w której obserwujemy szeregi powtórzeń: „*Uronisz mnie, zabronisz czy obronisz, / Czy mnie poskromisz, czy poro-*

nisz”. Uważam jednak, że wskazana tendencja kieruje uwagę polskiego czytelnika przede wszystkim na umiejętność konstruowania gry słów, a nie na sens mandelsztamowskiego czterowiersza. Dlatego też decyzję o wyłączeniu z późniejszego wariantu jednego ze wspomnianych słów – „obronisz” uważam za słuszną. Zgadzam się również z zastąpieniem rozkazu: „Wypuść mnie [...], zwróć mnie...” życzeniem: „Niech mnie wypuści, zwróci...”, tym bardziej że w języku polskim tryb rozkazujący nie może występować z rzeczownikiem nieżywotnym w mianowniku. W danym przypadku zauważamy tę samą przeszkodę, która kazała nam zadać w przekładzie pytanie „Czy odda mnie, czy zwróci mnie...”.

Kończąc już rozważania o tłumaczeniu *Woroneża*, chciałabym zwrócić uwagę na niektóre charakterystyczne dla danej twórczości zabiegi stylistyczne i poetyckie, które warto uwzględnić, przekładając różne teksty tego samego poety. Pomaga to w zachowaniu charakteru przekładanej twórczości, w tym wypadku charakteru mandelsztamowskiej poezji. Zabiegi te można wykorzystać nawet w innym niż konkretny, przekładany przez nas utwór, ponieważ są one rozpoznawalne jako elementy poetyki danego autora.

W przypadku prezentowanego czterowiersza mam na uwadze przede wszystkim łańcuchy asocjacyjne, nawiązania do różnych mitologii i kultur antycznych, grę brzmieniem, powtórzenia występujące na różnych poziomach języka i tekstu, ale także charakterystyczne dla Mandelsztama asocjacje, które w analizowanym przez nas tekście nie wystąpiły, jak na przykład kojarzony z nieszczęściem żółty kolor. Przykładem mogą być słowa: „Солнце **жёлтое** страшнее” (**Żółte** słońce groźniej pali) z wiersza *Эта ночь непоправима...* [Mandelsztam 1983: 142] (*Ta noc jest nieodwracalna...* – przekład Marii Leśniewskiej [tamże: 143]), jak również: „Где к зловещему дегтю подмешан **желток**” („Gdzie złowroga czern dziegciu i **żółtka** smak zły” – przekład Barańczaka) z wiersza pod tytułem *Ленинград* [tamże: 286] (*Leningrad* – przekład Barańczaka [tamże: 287]), a także przezroczystość, która oznacza śmierć, jak w utworze o incipicie *В Петрополе **прозрачном** мы помрем...* [tamże: 136] („W Petropolu **przezroczystym** umrzemy...” – przekład Leśniewskiej [tamże: 137]), albo w wierszu *Когда Психея-жизнь спускается к **теньям**...* [tamże: 182] (*Wtedy gdy Psyche – życie zstępuje, tam gdzie **cienie**...* – przekład Leśniewskiej [tamże: 183]), gdzie owej „przejrzystości” i odniesień do niej znajdujemy bardzo wiele. Pomijając cytowany już incipit, to także: „полупрозрачный лес” („las na wpół **przezroczysty**” – tłum. filologiczne), „лес безлиственный прозрачных голосов” („las **bezlistny** pełen **przezroczystych** głosów”), „Душа не узнает прозрачные дубравы” („Dusza nie rozpoznaje dąbrowy **przezroczyste**”).

Właśnie takie podejście do twórczości Mandelsztama pozwoliło na wykorzystanie w tłumaczeniu nieistniejącej w oryginale nazwy rzeki – „Acheron”. To jedna z możliwości, z których posiadający wiedzę tłumacz może skorzystać. Możliwości takich jest jednak więcej, co postaram się zilustrować w dalszej części pracy, wskazując zastosowane w przekładzie modyfikacje i objaśniając

ich przyczyny, cele, a także zwracając uwagę na potencję tkwiącą w tekście źródłowym i w kulturze tłumaczenia. Uważam bowiem, że obok kompetencji tłumacza to najważniejsza składowa udanego przekładu, za jaki uznaję przekład akceptowalny w danej kulturze i w danym czasie. Niemniej, zanim wrócę do potencjalnych wyborów, proponuję przyjrzeć się kwestiom związanym z indywidualizacją przekładu, od czego te decyzje również zależą. Mogą one bowiem dotyczyć zarówno cech konkretnego gatunku literackiego, jak i stylu danego autora (jego twórczości)¹⁴.

¹⁴ W rozdziale I wykorzystane zostały fragmenty tekstów: *O kompetencji pożądanej, potencjalnym wykształceniu i rzeczywistości politycznej (pozycja tłumacza w Rosji i ZSRR* [Bednarczyk 2012: 67–85]; *Rozważania o normie i tłumaczeniu* [Bednarczyk 2016: 127–142] oraz *O tłumaczeniu artystycznym – kropla nauki w morzu sztuki* [Bednarczyk 2018: 97–114], a także nieco zmodyfikowany przekład artykułu *Предпереводческий анализ текста (на материале одного четверостишия Осипа Мандельштама)* [Беднарчик 2017: 175–187].

II. ILUSTRACJE

1. Tłumaczenie zindywidualizowane i potencjalność przekładu

Każde społecznie znaczące działanie jest indywidualne. Jest ono „spersonalizowane” ze względu na swoją naturę, a więc sytuacyjne i intencjonalne.

Tamara Dridze

Wydaje się oczywiste, że tylko uwzględnienie całokształtu twórczości, a w niektórych przypadkach także charakterystyki jej kolejnych etapów, a nawet biografii, która na tę twórczość wpłynęła, pozwoli ustalić zarówno dominanty i trudności przekładu, jak i pewne możliwości, jakie może wykorzystać tłumacz konkretnego autora. Nie zawsze jednak zasada ta stosowana jest w praktyce przekładu. W moim przekonaniu kolejni tłumacze często bardziej starają się różnicować swoją propozycję w stosunku do wcześniejszych przekładów, by wykazać jej wyższość, niż dążą do tłumaczenia aktualizowanego, które nie wyklucza przecież postawy krytycznej, w tym poprawy niezręczności, bądź redukcji odstępstw od pierwowzoru zauważanych w istniejących wariantach przekładowych. Pozwolę sobie przywołać w tym miejscu słowa Barańczaka, który konstatując w *Małym, lecz maksymalistycznym Manifestie translatologicznym...*, że wiersz czasem: „domaga się ode mnie – tak mi się w mojej zarozumiałości wydaje – przekładu na język polski” [Barańczak 1990: 8] nieco kokieterystycznie wskazywał też na swoją motywację:

Możliwe są trzy sytuacje takiego „domagania się”. Pozory altruizmu i osobistej skromności udaje mi się jeszcze zachować w wypadku sytuacji pierwszej, kiedy to wiersz w ogóle nie był dotąd tłumaczony: mogę wtedy swoje pyszałkowe zapędy translatorskie skrywać pod pozorem działalności społecznie pożytecznej, jaką jest zapełnianie luk w polskiej znajomości np. poezji angielskiej. W miarę przyzwoite pozory cechują również sytuację drugą, polegającą na tym, że wiersz ma już jedno czy więcej wybitne tłumaczenie: swoje zadufanie, widoczne w decyzji podjęcia się jeszcze jednego przekładu, mogę wtedy wciąż maskować zamiarem wzbogacenia literatury o moją własną uzupełniającą albo polemiczną interpretację translatorską, która – wyjaśniam obłudnie każdemu, kto chce mnie słuchać – nie będzie może lepsza, ale rzuci na sensy oryginału dodatkowe światło. Całkowicie jednak na jaw wychodzą brzydkie strony mojej natury w sytuacji trzeciej, kiedy to wszystkie ist-

niejące przekłady wiersza wydają mi się chybione: wtedy już nie da się ukryć, że tłumaczę poezję, obok paru innych celów, również, a może przede wszystkim po to, aby udowodnić czytelnikom i sobie, że **potrafię lepiej**.

Potrafię lepiej (niż inni tłumacze): w tych dwóch słowach kryje się jedna z możliwych i chyba najautentyczniejsza odpowiedź na pytanie, po co się tłumaczy wiersz już przez kogoś przetłumaczony.

Potrafię nie gorzej (niż autor): to również jedna z możliwych i również zapewne najszczerza odpowiedź na pytanie, po co się w ogóle tłumaczy [Barańczak 1990: 8–9].

Przytaczam ten dość obszerny cytat, aby odnieść się do rozważań Barańczaka i zaprezentować swój stosunek do motywacji translatorskiej, a co za tym idzie do analizy pretranslatorskiej oraz decyzji podejmowanych w procesie przekładu. Przypomnę w tym miejscu cytowane już słowa Gasparowa o tłumaczeniach Marzszaka [Гаспаров, Автономова 2001: 408–409] w kontekście zasad kierujących przekładem w danej epoce.

Można tu mówić o drugim przypadku „klasyfikacji” Barańczaka, jednak konieczność aktualizacji nie do końca odpowiada definicji proponowanej przez tego badacza, ponieważ inna translatorska interpretacja, nawet jeśli: „rzuca na sensy oryginału dodatkowe światło”, nie musi wcale aktualizować tekstu czy dostosowywać go do potrzeb innej epoki, na co właśnie wskazywał Gasparow. Wypada również zauważyć, że jeśli, badając stare przekłady, zastosujemy do nich współcześnie obowiązujące zasady, okaże się, że uznani mistrzowie tłumaczenia nie sprostali ani wyznacznikom przekładowym dnia dzisiejszego, ani oczekiwaniom współczesnego czytelnika. To ostatnie wydaje się o tyle istotne, że nie dostosowując tłumaczenia do owych oczekiwań, skazujemy nasz przekład na artystyczny niebyt.

W tym miejscu warto też odnieść się do wspomnianej „klasyfikacji” proponowanej przez polskiego uczonego. Trzeba uznać ją za prawdziwą, skoro autor – znany teoretyk i tłumacz – właśnie do takiej motywacji się przyznaje, o ile nie uznamy jego słów za przejaw autoironii. Niemniej, moim zdaniem należałoby jego propozycję uzupełnić.

Jeśli w sytuacji, kiedy wiersz nie był nigdy tłumaczony, Barańczak mówi o wypełnianiu luk w polskiej znajomości danej literatury, to niewątpliwie powinniśmy zgodzić się z taką motywacją, tym bardziej że odpowiada to twierdzeniu Itamara Even-Zohara o lukach w systemie literackim jako jednym z uwarunkowań prowadzących do powstania przekładu [Even-Zohar 1990: 47]. Wypada też zauważyć motywację „potrafię nie gorzej (niż autor)”, która zdaniem Barańczaka dotyczy przekładu w ogóle. O ile charakteryzuje ona przekłady epoki Renesansu, kiedy czytelnicy znali oryginał, a przekład dowodził nie tyle mistrzostwa translatorskiego, ile kunsztu poetyckiego tłumacza, o tyle współcześnie trudno ją zaakceptować, ponieważ czytelnik tłumaczenia zwykle nie czyta oryginału.

W drugim przypadku odnotowanym przez uczonego, kiedy istnieje choć jedno udane tłumaczenie danego tekstu, również można się zgodzić z podaną przez niego motywacją kolejnego przekładu jako próby rzucenia innego lub dodatkowego światła na sensy oryginału. Równie dobre jest wyjaśnienie dotyczące trzeciej sytuacji, a więc istnienia przekładów chybionych. Podkreślimy jednak, że są one chybione z punktu widzenia autora „lepszego” przekładu. W obu przypadkach idzie więc o dowiedzenie swojej wyższości nad poprzednikami. Trzeba przy tym zauważyć, że w przypadku Barańczaka tłumaczenia chybione to wersje niezgodne z określoną przez niego dominantą semantyczną.

Niemniej, każdy krytyk i każdy tłumacz ma prawo do określenia własnych, subiektywnych kryteriów jakości tłumaczenia, dominant i motywacji. Przy czym, zgodnie z koncepcją Gasparowa, zwykle zależą one od wyznaczników przekładalności i celów przekładu właściwych dla danej epoki. Dlatego też kolejne tłumaczenia tworzące diachroniczną serię przekładową, o której pisał swego czasu Balcerzan [Balcerzan 1968: 17–31], wcale nie muszą być coraz „lepsze”. Ustalanie hierarchii tłumaczeń w serii wedle zasady od najgorszego do najlepszego zmuszałoby krytyka do przedstawienia własnych kryteriów dobrego (adekwatnego bądź akceptowalnego) przekładu. Skoro jednak tłumaczenia winny być aktualizowane, kryteria też są zmienne. Można więc mówić o mierzalności owej aktualizacji badanej pośrednio przy rozpatrywaniu dostosowania przekładu do tendencji dominujących w danej epoce.

Wypada jednak podkreślić, że określenie charakterystyk historycznych oraz ewentualna aktualizacja tekstu to tylko jeden z elementów oryginału rozpatrywanych pod kątem tłumaczenia. Dokonując analizy pretranslatorskiej, trzeba odnieść się przede wszystkim do indywidualnych charakterystyk tekstu, co pozwala na różnicowanie metod i chwytów przekładowych w kontekście twórczości konkretnego autora, ale również potencjalnych możliwości tłumaczenia, jakie wynikają ze szczególnych cech przekładanego utworu. Stąd konieczność zindywidualizowanego podejścia do procesu translacji.

Z proponowanej przez Barańczaka klasyfikacji motywacji tłumacza wybieram więc sytuację drugą („potrafię lepiej”), którą można określić jako **potrafię inaczej**. Oznacza to dla mnie: **potrafię zgodnie z przeprowadzoną zindywidualizowaną analizą pretranslatorską** i zakłada „potrafię nie gorzej”, widziane jednak nie tyle przez pryzmat krytyki tłumaczenia (ta udziela odpowiedzi na pytanie – jak powinno być?), ile z punktu widzenia akceptowalności tekstu docelowego, a także obecności danego autora w kulturze przekładu.

Poniżej prezentuję kwestie związane z przekładem konkretnej twórczości, co postaram się ukazać na przykładzie wierszy dwojga rosyjskich poetów epoki srebrnego wieku – Mandelsztama oraz Cwietajewej. Odniesienie się do poetów tworzących w tych samych czasach (początek XX w.) i związanych z tym samym nurtem w literaturze (akmeizm) pozwoli moim zdaniem lepiej ukazać konieczność zindywidualizowania działań tłumacza, a także dowieść, że zindywidualizo-

wana analiza pretranslatorska, uwzględniająca całokształt wiedzy o danym autorze, w tym wszelkie towarzyszące jego twórczości konteksty pozaliterackie oraz parateksty, prowadzi do powstania nowego, **innego** tłumaczenia.

1.1. „Prosty kod” Osipa Mandelsztama

*Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки.*

*Wieku, zwierzu mój, kto zdoła
Zajrzeć w twoich źrenic głąb.*

Osip Mandelsztam

Mandelsztam to poeta niezwykle, który potrafił łączyć fakty i miraż, odwoływać się do różnych kultur, religii czy mitologii, którego wielowątkowe wypowiedzi poetyckie pobudzają wyobraźnię i każą dążyć do „rozsupłania węzełków słów” oraz asocjacji, o którego twórczości wielu czytelników sądzi, że jest zawikłana i niezrozumiała, a któremu Stanisław Rassadin poświęcił książkę zatytułowaną *Очень простой Мандельштам* (*Bardzo prosty Mandelsztam*), dowodząc, jak łatwo tę poezję zrozumieć [Рассадин 1994]. Zastanawiając się nad translatorskimi konsekwencjami twórczości jednego z najbardziej znanych poetów „srebrnego wieku”, warto wziąć pod uwagę pewne zawarte w niej wypowiedzi, a przede wszystkim wspomnienia pozwalające lepiej zrozumieć metodę twórczą Mandelsztama. Przykładem jest wspomnienie Iriny Odojewcewej o tym, jak przerwał on recytację jednego ze swoich wierszy na wersie „Я так боюсь рыданья Аонид...” (Boję się, kiedy płaczą Aonidy... – tłum. filologiczne) i spytał: „Ale kim one są?”. Rassadin kończy swoją opowieść słowami:

W końcu wyjaśnia się, że tę inną nazwę muz, w tym czasie mało już popularną, nie wnikając w znaczenie, pożyczył po prostu od Puszkina. Jednak na propozycję młodej rozmówczyni, że skoro tak, to można zastąpić je Danaidami, o których przynajmniej dokładnie wiadomo, kim są i dlaczego płaczą, napęliając swoje bezdenne beczki, odpowiada on odmownie:

Nie. To niemożliwe. Danaidy brzmią płasko... to biedny, niski dźwięk! Potrzebuję tego uroczystego, tego tragicznego, szlochającego „ao”. Czy Pani tego nie słyszy – Aonidy. Ale kim one są? [tamże: 31].

To nie jedyny przykład ujawniający, jak wielką wagę rosyjski poeta przywiązywał do brzmienia i fonicznej warstwy wierszy. Wypowiedzi odnoszące się do tej cechy jego twórczości wskazują ewentualnemu tłumaczowi na jej dominującą pozycję, a co za tym idzie na konieczność uwzględnienia jej w przekładzie.

Warto także zwrócić uwagę na cytowaną przez Rassadina odpowiedź Nadieжды Mandelsztam na prośbę Josifa Brodskiego o rozszyfrowanie słów Mandelsztama:

Prawdę mówiąc, nie wiem, jak wyjaśnić ten wiersz [...] Proszę napisać, że to ciemny i niezrozumiały wiersz, i że nie można go wyjaśnić... I że powinien być odbierany jak alarm na twogę. Wystarczy? [tamże: 7].

Wiersz nie musi więc być do końca rozumiany i nie musi być rozumiany tak, jak zaplanował to autor, o ile planował. Podsumowując cytowane słowa, badacz pisał:

Nie trzeba więc szukać w zakamarkach biografii, mając nadzieję na to, że znajdziemy tam latarnię, która oświeci wszystkie ciemne miejsca; trzeba po prostu czytać. I to, co wyczytamy jest nasze. Jeśli potrafimy czytać, to właśnie to okaże się najważniejsze [tamże: 7].

Jeśli jednak odbiorca oryginału nie musi rozumieć oryginału, to tym bardziej odbiorca przekładu nie musi rozumieć przekładu. Zauważmy, że przekonanie Rassadina o zrozumiałym niezrozumieniu i o prostocie złożoności obserwowanych w poetyckiej spuściźnie Mandelsztama doprowadziło go też do konstatacji, która wpływa, a raczej powinna wpłynąć na decyzje tłumaczy:

Nie warto łamać sobie głowy nad Mandelsztamowskim „szyfrem” [...] Trzeba znaleźć Mandelsztamowski klucz – nie wytrych. Trzeba wejść, wymacać wyłącznik, obrócić go i wtedy to najważniejsze, co powinniśmy zrozumieć, samo – od wewnątrz – rozbliśnie jasnym i równym światłem [tamże: 41].

Mogą to być wiersze tak „ciemne”, jak ten, którego nie mogła wyjaśnić wdowa po poecie, albo słowa „jasne” jak *Я трамвайная вишенка...* (Jestem tramwajową wisienką), gdzie owa „wisienka” pochodzi od czasownika „wisieć” (ros. *висеть*), a wypowiedź odnosi się do lirycznego subiekta, który wisi uczepiony na schodach tramwaju [tamże: 139].

Przystępując do tłumaczenia tej skomplikowanej, a zarazem prostej poezji, trzeba określić nie tylko kwestie translatorskie dotyczące konkretnego utworu, ale także problemy odnoszące się do całokształtu twórczości poety, co dotyczy każdej poezji i, na co już wskazywałam.

W tym miejscu warto wrócić do problematyki przekładalności poezji Mandelsztama. Jej określenie obejmuje ustalenie dominant i utrudnień, ale też pewnych wyznaczników tekstu tłumaczenia, które pozwalają uznać je za adekwatne w stosunku do twórczości rosyjskiego poety, a nie konkretnego wiersza, a także za akceptowalne w danej epoce. Nie można tu rozpatrywać tylko relacji jednego dwutekstu (oryginał i tłumaczenie). Potrzebna jest analiza na wyższym poziomie, która pozwoli odnieść przekład do kontekstów całej twórczości autora oryginału,

niejednokrotnie będącej przedmiotem badań zarówno uczonych rosyjskich, takich jak Siergiej Awierincew [Аверинцев 1990: 5–64], Igor Mandel [МАНДЕЛЬ: on-line] czy cytowany wcześniej Rassadin [Рассадин 1994], jak i polskich, przede wszystkim Ryszard Przybylski [Przybylski 1980, 1996], dlatego nie będę się nią zajmować. Interesuje mnie jednak ustalenie wyznaczników jej przekładalności, do których zaliczam z jednej strony charakterystyki poezji srebrnego wieku, przede wszystkim akmeistów, a z drugiej – indywidualne cechy poetyki Mandelsztama. Trzeba przy tym pamiętać, że w wypadku akmeistów idzie nie tyle o wspólne cechy twórczości, ile o wspólnotę deklarowanych przez poetów dążeń. W przypadku Mandelsztama warto więc skoncentrować się na tych cechach poezji, które pozwalają rozpoznać autora. Dlatego interesująca wydaje się propozycja Mandela [МАНДЕЛЬ: on-line], który próbował określić cechy jego poetyki, stosując metodę statystyczną. Wymienia on 10 pól tematycznych badanej twórczości, 3 dominujące w niej nastroje i 4 typy jakości tekstu (w zależności od stopnia zrozumiałości dla odbiorcy). O ile zakres pól tematycznych nie budzi wątpliwości – to najczęstsza tematyka wierszy, o ile można zgodzić się z klasyfikacją nastrojów (liryczne, smutne, dowcipne), o tyle trudno uznać za obiektywny proponowany podział utworów na typy: ciemne (określenie Nadzieży Mandelsztam) ze względu na treść (niezrozumiałe dla badacza), niejasne/niemotywowane porównania i obrazy (niezrozumiałe są niektóre fragmenty wiersza), udane wersy (uznane przez badacza za genialne, nawet jeśli nie są do końca zrozumiałe) oraz wiersze wartościowe jako całość (teksty uważane przez Mandela za najbardziej wartościowe).

Dla rozważań o przekładzie najważniejszy wydaje się właśnie ten ostatni podział. Jest najbardziej subiektywny, a więc najmniej oczywisty, a co za tym idzie „ciemny”. I to właśnie daje tłumaczowi unikatową szansę wykazania się kreatywnością. Myślę jednak nie tyle o przemianie oryginalnego utworu w tekst tłumacza, co jest dość częste, szczególnie, kiedy tłumaczy poeta uznany w kulturze oryginału, ile o kreatywnym wyborze spośród możliwości, jakie daje tłumaczowi wiedza o twórczości autora oryginału. Wspomnę też, że znaczenie owej niejasności dla poezji Mandelsztama zostało dostrzeżone przez badaczy [zob. np.: Глазырин 2016: 317–325], co potwierdza uwagę odnośnie do tłumaczenia.

Do zachowania charakterystyk epoki oraz indywidualnych cech twórczości danego autora należy więc dodać kreatywność budującą na tym, co w tekście niezrozumiałe – ciemne. Przy tym trzeba też odnotować, że stopień owego zaciemnienia zależy nie tylko od poziomu tekstu (cały tekst – strofa – wers), ale od stopnia wieloznaczności słów, co wpływa na rozumienie całości, oraz od warstwy fonicznej, nie zawsze jasnej, a tak ważnej dla Mandelsztama. Wynika z tego, że tłumacz zawsze musi brać pod uwagę ową niejasność, która może się stać jedną z dominant translatorskich – brak w przekładzie tych elementów tekstu nie pozwala na odtworzenie całokształtu jego subiektywnie istotnych cech.

W jakimś sensie można tu mówić o stosowaniu przez tłumacza toku rozumowania przypominającego myślenie autora oryginału. Nie mam jednak na myśli

romantycznego przeniknięcia w świadomość innojęzycznego poety i przekazania jego idei w języku docelowym. Takiej transcendentalnej więzi między autorem oryginału i tłumaczem nie uważam za możliwą. Myślę o wykorzystaniu możliwości, jakie miejsca niejasne dają przekładowcy posiadającemu wiedzę o typowych cechach danej poezji. Dzięki niej może on budować tłumaczenie o podobnym stopniu niejasności, stosując się jednak do charakterystyk konkretnej twórczości, wprowadzając do tekstu docelowego typowe dla danego autora elementy, w tym pochodzące z innego jego utworu, co uważam za szczególny przypadek kompensacji translatorskiej.

Pierwszy wiersz, który omówię, rozpoczyna incipit *Бессоница, Гомер, тугие паруса...* (*Bezsennność, Homer, napięte żagle...*) [Мандельштам 1993–1994: 115]. Poniżej przytaczam go wraz z tłumaczeniem filologicznym, a więc pierwszym etapem pracy nad przeznaczonym do tłumaczenia utworem obcojęzycznym, a następnie prezentuję analizę, która poprzedziła dokonanie przekładu poetyckiego.

Osip Mandelsztam

Бессоница, Гомер, тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журав-
линый,
Что над Элладою когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи –
На головах царей божественная пена –
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер – все движимо любо-
вью.
Кого же слушать мне? И вот, Гомер
молчит,
И море чёрное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изго-
ловью.

Tłumaczenie filologiczne

Bezsennność, Homer, napięte (naciągnięte,
mocne) żagle.
Listę okrętów przeczytałem do połowy:
Ten długi wylęg, ten pociąg żurawi,
Co nad Helladą kiedyś się podniósł.

Jak żurawi klucz (klin) obce strony (rubieże) –
Na głowach królów boska piana (morska
lub wściekłości) –
Dokąd płyniecie? Gdyby nie Helena,
Czym dla was (na cóż wam) sama (jedna,
tylko) Troja, achajscy mężowie?

I morze i Homer – wszystko porusza się za
sprawą miłości.
Kogo mam słuchać? Oto Homer milczy,
I morze czarne szumi, gadając (wieszcząc,
przemawiając),
I z ciężkim (głośnym) gruchotem (łosko-
tem) podchodzi do wezłowia.

Z filologicznego tłumaczenia wynika, że pierwotny tekst nie należy do grupy wierszy „ciemnych”. Znajdujemy w nim typowe dla Mandelsztama nawiązania do mitologii greckiej i do Hellady, które tworzą podstawę dla wyrażenia emocji oraz nastrojów związanych nie tyle ze starożytną Grecją, ile z własnymi

odczuciami podmiotu lirycznego. Trzeba też zwrócić uwagę na łańcuchy asocjacji. Z jednej strony mitologiczne: Homer – żagle (*Iliada*, spis ruszających na Troję statków) – Hellada – królowie (greccy) – Helena (piękna) – Troja – Achajowie – Homer, czemu towarzyszy morze (Czarne). Z drugiej, są to skojarzenia związane z podróżą: statki – wylęg (statków-żurawi) – pociąg (statków-żurawi) – klucz żurawi – morze. Pojawia się też opozycja: milczenie (Homera) i głos (odgłosy) morza. Najbardziej zaciemnione miejsce tej wypowiedzi to określenie *божественная пена*, które można przełożyć „boska piana”, gdzie słowo „piana” to zarówno delikatna piana morska, jak i pienienie się z wściekłości, co zrozumiałe w kontekście wojny, na którą płynęli przecież greccy królowie. Wreszcie, cały poetycki obraz to rodzaj snu (majaczenie) prowadzący podmiot liryczny do konstatacji o rządzącej światem miłości. Dominantą translatorską w płaszczyźnie leksykalno-semantycznej stały się dla mnie wymienione łańcuchy asocjacyjne oraz myśl o miłości jako „kole napędowym” wszystkiego. Uznałam, że nie wszystkie mitologizmy muszą zostać zachowane w przekładzie, nie muszą to być również te same odniesienia, jednak powinny się one łączyć z mitem o Wojnie Trojańskiej, a także z *Iliadą*. Doszłam też do wniosku, że warto odtworzyć asocjacje dotyczące podróży, które stanowią szczególnie łącznik między mitologią a rzeczywistością mandelsztamowskiego „snu”. Kolejną dominantą jest przekaz dotyczący miłości. Nie można go pominąć i powinien być umieszczony w tym samym miejscu konstrukcji poetyckiej wiersza, w jakim poeta umieścił go w oryginale.

Ponadto wypada zwrócić uwagę na schemat rytmiczny utworu, w którym Mandelsztam wykorzystał sześciostopowy jamb ze średniówką oraz rymy okalające. Całość tworzy nastrój spokojnej, a nawet nieco spowolnionej wypowiedzi, co nie dziwi, skoro jest „zapisem” snu. W dwóch pierwszych zwrotkach rymy zewnętrzne są męskie, a wewnętrzne żeńskie, w zwrotce trzeciej jest odwrotnie. Z mojego punktu widzenia dominantą translatorską odnoszącą się do płaszczyzny formalnej powinna być z jednej strony rytmizacja tekstu, a z drugiej – spokojny tok wypowiedzi. W związku z tym w przekładzie proponuję zastąpienie schematu sylabotonicznego pięciozestrojowym wierszem tonicznym, a rymy męskie zastępuję żeńskimi, wydłużając nieco wypowiedź (11–13 sylab w wersie). Pozwoliło to odtworzyć charakter oryginalnego tekstu, gdzie nawet dynamiczne obrazy (fale podchodzące do wezglowia) zdają się wyciszone i bardziej statyczne.

Inne przeszkody w tłumaczeniu mogą wynikać z dwuznaczności niektórych słów, jak choćby wspomniana wcześniej piana czy epitet *мызой*, który w danym kontekście może oznaczać mocne bądź napięte żagle. Mogą być również rezultatem różnych językowych obrazów świata, jak w wypadku określenia *клин журавлиный*, czyli „klucz żurawi”. Dosłownym polskim odpowiednikiem słowa *клин* jest „klin”, jednak w stosunku do stada ptaków używane jest określenie „klucz”. Stąd w polskiej wersji nie jest możliwe odtworzenie obrazu stada ptaków, które niejako wbija się

w obce strony. Dlatego też, dokonując częściowej inwersji (na miejscu oryginalnego łańcucha asocjacyjnego: *wylęg – pociąg – klucz/klin* w przekładzie pojawiły się: *klucz – wylęg – pociąg*), starałam się zachować jak najwięcej określeń skojarzeniowego ciągu związanego z ptakami. Natomiast dla uzupełnienia rymów i zachowania rytmu trzeba było zastosować tzw. watę, dbając, by nie zniszczyła ona artystycznej wartości wiersza. Przy tym żurawie winny były pozostać żurawiami, ponieważ to ptaki zakorzenione w świadomości Rosjan, kojarzone z ojczyzną i powrotem do niej¹. Poniżej prezentuję rezultat dokonanych wyborów:

Bezsensowność, Homer, napięte żagle płyną
Listę okrętów znam już do połowy:
Ten długi klucz, żurawi wylęg nowy,
Co nad Helladą wniósł się i zaginął.

I jak żurawi pociąg w obce strony –
Na głowach królów nimb niebiańskiej piany –
Dokąd to Achajowie? Przecież bez Heleny
Troja wam na nic, to brzeg nieznajomy.

Morze i Homer – miłość rządzi światem
Kogo mam słuchać? Homer milczy stale.
I szumi morze czarne, ciężkie tocząc fale,
I do wezgłowia płyną ich grzbiety brzuchate.

Kolejnym interesującym mnie tekstem jest wiersz o incipicie *Я знаю, что обман в видении немислим...* (Wiem, że pomyłka w widzeniu jest nie do pomyślenia... – tłum. filologiczne) [Мандельштам 1993–1994: 63–64], który wraz z tłumaczeniem filologicznym prezentuje się następująco:

Osip Mandelsztam

Я знаю, что обман в видении немислим
И ткань моей мечты прозрачна
и прочна;
Что с дивной лёгкостью мы, созидавая,
числим
И достигает звёзд полёт веретена, –

Tłumaczenie filologiczne

Wiem, że pomyłka w widzeniu (tym co
widzę) jest nie do pomyślenia,
Tkanina mego marzenia jest przezroczy-
sta i mocny (trwała);
Wpatrując się z dziwną łatwością, two-
rząc (kreując) liczymy,
I lot wrzeczona sięga gwiazd,

¹ Zob. np. pieśń *Здесь под небом чужим...* (sł. A. Żemczużnikow), gdzie żurawie przypominają o ojczyźnie) czy *Журавли* (sł. R. Gamzatow, tłum. N. Griebniow), w której żurawie to polegli żołnierze, a także film M. Kałatozowa *Летят журавли*.

Когда, овеяно потусторонним ветром,
Оно оторвалось от медленной земли,
И раскрывается неувимым метром
Рай – распростёртому в уныньи
и в пыли.

Kiedy owiane (otulone) wiatrem z tamtego świata,
Oderwało się z wolnej (w znaczeniu nieśpieszna) ziemi,
I otwiera się nieuchwytnym metrum
Raj – rozpostarty w żalu (smutku) i w kurzu (pyłe).

Так ринемся скорей из области
томленья –
По мановению эфирного гонца –
В край, где слагаются заоблачные
звенья
И башни высятся заочного дворца!

Więc biegnijmy (ruszmy, wyrwijmy się) czym prędzej ze strefy cierpienia (smutku, rozkoszy) –
Na skinienie boskiego gońca –
W stronę, gdzie się składają (kształtują) zaobłoczne brzmienia,
I górują wieże zaocznego (tego co poza oczyma) pałacu!

Несозданных миров отмститель будь,
художник, –
Несуществующим существованье дай;
Туманным облаком окутай свой
треножник
И падающих звёзд пойми летучий рай!

Artysto bądź mścicielem niestworzonych światów –
Nieistniejącym daj istnienie,
Mglistym obłokiem spowij swój trójnog, I złap (zrozum) lecący raj spadających gwiazd!

Jest to tekst o większym stopniu „zaciemnienia” niż *Бессонница...*, ale utrzymany w charakterystycznym dla Mandelsztama filozoficzno-refleksyjnym nastroju, obfitujący w typowe dla niego obrazy i skojarzenia. Pojawiły się w nim odniesienia do motywu wrzeciona, na co zwracała uwagę np. Jelena Kulikowa [Куликова 2011: 58–63], odwołania do mitologii greckiej (skojarzenia z przędącą nić żywota ludzkiego Kłoto), ale też istotne dla twórczości poety rozważania o czasie, poza tym *эфирный гонец* (Hermes) oraz trójnog będący jednocześnie nawiązaniem do greckiej Pytii i wiersza Puszkina *Поэту* [Пушкин 1959–1962: 295], w którym mowa jest o trójnogu poety. Wypada także przypomnieć, że w poezji rosyjskiej poeta często traktowany był jak prorok (wieszcz, przywódca). Dlatego nawiązanie do Puszkina w wierszu, w którym podmiot liryczny wyrażnie zwraca się do poety (artysty), czyniąc z niego mściciela, nie powinno dziwić. W rozpatrywanym utworze można też doszukiwać się potencjalnych odniesień do *Среди миров...* (*Pośród światów...*) Innokientija Annienskogo [Анненский: on-line], ale także do manifestu Mandelsztama *Утро акмеизма* (*Poranek akmeizmu*), przede wszystkim do słów o wieżach, które budują i na które wchodzi akmeiści [Мандельштам: on-line].

Wszystkie te elementy rozpatrywane jako całość można uznać za dominantę translatorską. Nie chodzi jednak o zachowanie w przekładzie każdego z nich, ale o odwzorowanie charakterystycznych cech poezji Mandelsztama. Subiektywizm tłumacza pozwala określić własne wyznaczniki przekładalności tekstu. Z mojego punktu widzenia w danym utworze ważne jest zachowanie odniesień mitologicznych, ponieważ są one odczytywane przez odbiorcę przekładu (wąsko jako powiązania z mitologią i szeroko – np. umiejscowienie wrzeciona w refleksji o upływie czasu). Natomiast intertekstualne relacje z literaturą rosyjską raczej nie zostaną przez niego odczytane, dlatego ich częściowe pominięcie nie spowoduje istotnych strat dla recepcji tekstu. Nie znaczy to, że strat nie ma. Niemniej, nawet wierne odtworzenie niezrozumiałych, bo nieznanym odniesień kulturowych nie daje gwarancji ich zrozumienia przez polskiego czytelnika. Ponadto, przekład winien nawiązywać do nagromadzonych w oryginale wskazań na to, co z jednej strony pewne i trwałe (niemożliwy błąd, trwałe marzenia), a z drugiej – niezrozumiałe, niejasne (nieuchwytny wiatr, zaobłoczne brzmienia, niewidzialny pałac, nieistniejące światy).

W swojej propozycji starałam się więc odtworzyć całokształt poetyckiego makroobrazu, zachowując te dominanty i zdając sobie przy tym sprawę z pewnych zmian w kompozycji poetyckich mikroobrazów. Kompensując nieuchronne straty, wprowadziłam do polskiego wariantu zwielokrotnioną w stosunku do oryginału partykulę „nie”, co pozwoliło podkreślić niejasność i zaciemnienie tekstu (pomyłka **nie** do pomyślenia, spojrzenie **nie**omylne, lot wrzeciona **nie**ziemny, metrum **nie**uchwytny, **nie**stworzone światy, **nie**istniejące światy). Nastrój tajemniczości wzmocniły: wiatr z tamtego świata, pył, zaobłoczne brzmienia, zaświaty, a także spowijający trójnog obłok mgły. Polski odbiorca powinien odczytać ten nastrój, zrozumieć refleksyjność tekstu, nie będzie jednak odnosić go do innych utworów rosyjskich, choć możliwe jest odczytanie wskazania na twórcę jako mściciela i wieszczą (zasiada na trójnogu). Z kolei wrzeciono symbolizujące bieg czasu wzmocniło obraz boskiego posłańca, wskazującego, ale też odmierzającego drogę. Ponadto zachowałam w tłumaczeniu wieżę, która poza *Porankiem akmeizmu* może być kojarzona z „wieżą z kości słoniowej”, wskazując w ten sposób na intertekstualizację wiersza. Z kolei, wzorując się na częstej u rosyjskiego poety grze niejednoznacznością, wprowadziłam do polskiego wariantu słowa wieloznaczne, jak „wolna ziemia” (powolna, swobodna) czy archaiczne dzisiaj „pojmi”, które podobnie jak rosyjskie *noŭmu* oznacza i „zrozumieć”, i „złapać”. Powstał następujący tekst:

* * *

Wiem dobrze, że pomyłka jest nie do pomyślenia,
Spojrzenie nieomylne i watek marzeń mocny;
Wpatrując się z łatwością kreślimy wyliczenia,
I lot do gwiazd wrzeciona niezmienny jest i prosty,

A kiedy otulone wiatrem z tamtego świata,
 Zrywa się z wolnej ziemi i ponad wszystkim ginie,
 To metrum nieuchwytnie otwiera się jak mapa,
 Raju – dla tego, które w żalu i w pyłe płynie.

Ruszajmy więc czym prędzej ze strefy cierpienia –
 Boski goniec nam drogę w przestworzach odmierza
 Tam, gdzie się zaplatają zaobłoczne brzmienia,
 W zaświatach pałacowa w górę pnie się wieża!

Poeto bądź mścicielem niestworzonych światów –
 Nieistniejącym światom ty istnienie daj,
 Obłokiem mgły swój trójnog spowij i uratuj,
 Gwiazd spadających pojmij migotliwy raj!

Ostatni wiersz, na którego przekład pragnę zwrócić uwagę, to *Дрожжи мира...* (*Drożdże świata...*) [Мандельштам 1993–1994: 109]. Jego dwa polskie tłumaczenia analizował swego czasu Franciszek Apanowicz [Apanowicz 2002: 73–86]. Nie będę jednak odnosić się w tym miejscu do tych propozycji ani do jego pracy, ale podobnie jak w omawianych już przypadkach przedstawię analizę poprzedzającą własne tłumaczenie interesującego mnie wiersza, który w przeciwieństwie do rozpatrywanych wcześniej przedrewolucyjnych utworów powstał podczas zesłania poety do Woroneża w styczniu 1937 r.² Poza omawianą wersją posiada on także inne warianty. Z kolei wdowa po poecie wspominała, że wiersz ten oraz utwór o incipicie *Влез бесёнок в мокрой шерстке...* (*Wlaź diabełek z mokrą sierścią...*) [Мандельштам 1993–1994: 109] to teksty bliźniacze. Pisała o tym N. Mandelsztam:

Oba wiersze zostały sprowokowane wspomnieniem o drodze do klasztoru, gdzie po deszczu w śladach po kopytach zebrała się woda. O.M. pokazał mi te „naparstki”, kiedy szliśmy z nim nie wiadomo dokąd i nie wiadomo po co, po tym jak wysłuchaliśmy audycji o mających nastąpić procesach „zabójców” Kirowa... Wgłębienia na drodze naprowadziły go na myśl o pamięci, o tym, jak zdarzenia zostawiają ślady w pamięci. [...] W jakimś momencie powiedział mi, że tam, w naparstkach, siedzi diabełek... [...] Od momentu pojawienia się diabełka wiersze zaczęły się rozdzielać. Póki się tworzyły, pojawiło się kilka wierszy apoloizujących poezję, wolność i niezawisłość człowieka [Н. Мандельштам: on-line].

Warianty opublikowano zarówno w cytowanych wspomnieniach wdowy po poecie, jak i w czterotomowym wydaniu prac Mandelsztama [Мандельштам

² Я знаю, что обман... Mandelsztam napisał w 1911 r., a Бессонница, Гомер... w 1915 r.

1993–1994: 343], podobnie jak „bliźniaczy” tekst [tamże: 109]. Pojawiły się w nich podobne motywy, a warianty powtarzają też dwa początkowe wersy. Ponadto jedna z tych wersji oraz *Влез бесѣнок...* wykorzystują motyw śladów kopyt i pojawia się w nich „mika” kojarząca się z „rudami” z innego jeszcze wariantu tego utworu. Tłumacz może wykorzystać takie powtórzenia obecne w szczególnej serii wariantów i odniesień do tłumaczonego przez siebie tekstu. Wróćmy jednak do interesującej nas wersji *Drożdży świata...* oraz jej tłumaczenia filologicznego, które brzmią następująco:

Osip Mandelsztam

Дрожжи мира дорогие:
Звуки, слезы и труды –
Ударенья дождевые
Закипающей беды
И потери звуковые –
Из какой вернуть руды?

В нищей памяти впервые
Чуешь вмятины слепые,
Медной полные воды, –
И идёшь за ними следом,
Сам себе немиа, неведом –
И слепой и поводыр...

Tłumaczenie filologiczne

Drogie drożdże świata:
Dźwięki, łzy i prace –
Uderzenia deszczu
Kipiącego nieszczęścia
I utraty dźwięków –
Z jakiej rudy je zwrócić?

W biednej (ubogiej, żebraczej) pamięci
po raz pierwszy
Czujesz ślepe wgniecenia,
Pełne miedzianej wody, –
I idziesz za nimi w ślad,
Sam sobie niemiły, nieznany –
I ślepy i przewodnik...

Kierując się wspomnieniami N. Mandelsztam, dokonując tłumaczenia, winniśmy uwzględnić obecne w wierszu skojarzenia z drogą i deszczem oraz odniesienia do pamięci, a mając na uwadze nawiązanie do stalinowskich czystek, także aluzję do nadchodzącego nieszczęścia i przemijania. Niemniej, tym, co wydaje się najciekawsze, jest różnorodność postrzeganych sensualnie „drożdży” świata oraz strat w tym obszarze związanych z upływem czasu, a także próba wydobycia owych strat z pamięci. Uznałam też, że warto odwzorować trocheiczny tok wypowiedzi i schemat rymów: w pierwszej zwrotce przeplatające się żeńskie i męskie (ababab), w drugiej dwa parzyste żeńskie, a następnie okalające męskie oraz wewnętrzne żeńskie (aabccb). Taka budowa wiersza wspomaga widoczną w obrazach poetyckich dynamizację wypowiedzi poetyckiej. Tłumacząc, modyfikowałam wprawdzie niektóre z obrazów, dlatego z przekładu zniknęły pewne elementy obserwowane w oryginale, pojawiły się natomiast inne, nieobecne w pierwowzorze. Staralam się jednak nie utracić całokształtu sensów i częściowo kompensować nieuchronne straty, stąd np. na

miejscu **uderzeń deszczu wrzącej wody** pojawił się **złowrogi jęk w strugach deszczu**, który **rodzi mękę wrzeniem wód**. Transformacja realizuje dążenie do zachowania obrazu deszczu wzbudzającego w podmiocie lirycznym strach, a zarazem do zachowania potrójnego rymu męskiego trud – wód – rud. Starania o odwzorowanie schematu rytmicznego i układu rymów przywiodły też do poszerzenia zagubionych dźwięków (*нотепи звуковые*) o określenie „wpół drogi”. Niemniej, ta amplifikacja wkomponowuje się w świat obrazów poetyckich Mandelsztama, odwołując się do skojarzeń wskazanych przez wdowę po poecie. Podobnie w wypadku poszerzenia, jakim są ślady stóp (w oryginale kopyt). Uznałam, że nie burzą one obrazu poetyckiego wiersza, przeciwnie, są zgodne z cytowanymi wspomnieniami żony Mandelsztama, a jednocześnie pozwalają zbudować ostatni rym męski „stóp – wiódł”. Podwojenie śladów wzmocniło też obraz poetycki, podobnie jak zastąpienie miedzianej wody – rdzawą czy słowa „Brniesz na oślep, w niewiadome” w przedostatnim wersie. To ostatnie dopełnia obraz ślepcy, który nie zna nawet samego siebie, (w oryginale jest on niemiły, nieznany samemu sobie). Opisywana kompensacja obejmuje też określenie *вмятины слепые* (ślepe wgniecenia), czego nie można było odtworzyć ze względu na różnice leksykalno-semantyczne w obu językach. *Слепоу* to wprawdzie osoba ociemniała, ale poza tym również coś, co odbywa się bez udziału wzroku, „na oślep”, coś nierozumnego (ślepa wściekłość), bez wyjścia (ślepy zaulek), przypadkowego, żywiołowego (ślepe szczęście). Moim zdaniem tłumacz ma prawo korzystać z tych niejasności. Stąd też wprowadzenie „żebraczej pamięci” na miejsce rosyjskiego *нищая память*. Przy tym rosyjski *нищий* to: biedny, ubogi, cierpiący, nędzny, ale też żebrak. Mandelsztam często wykorzystywał dwoistość semantyczną słów, co sprzyjało wspomnianemu już „zaciemnianiu” tekstu, tłumacz może więc wybierać spośród wielości sensów i dokonywać podobnych wyborów, o ile utrzyma się w sferze obrazowania oryginału.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na ostatni wers tłumaczenia, który nieco różni się od pierwowzoru. W oryginale po śladach idzie ślepiec i przewodnik, a właściwie ślepiec, który jest przewodnikiem, co wynika z poprzedzających wersów („И идешь за ними следом, / Сам...”). Wykorzystując tę możliwość, nazwałam przewodnika ślepcem w nadziei, że nie oddalam się od poetyki Mandelsztama, a stopień niejasności tekstu pozostaje na podobnym poziomie. Powyższa analiza stała się bazą dla powstania następującej wersji w języku polskim:

Drożdże świata, drożdże drogie:
Dźwięki, lzy i pracy trud –
W strugach deszczu jęk złowrogi
Rodzi mękę wrzeniem wód.
Dźwięk zgubiony gdzieś wpół drogi –
Z jakich je wydobyć rud?

I żebracza pamięć rodzi
W mroku, który wzrok zawodzi
Kopyt ślady, ślady stóp –
Rdzawą wodą wypełnione.
Brniesz na oślep w niewiadome,
Ślepiec, który ślepca wiódł...

Wybór materiału badawczego, jakim stała się poezja Mandelsztama, pozwolił zarówno wyodrębnić dominanty i przeszkody, które trzeba brać pod uwagę w procesie tłumaczenia, jak i wskazać na te cechy twórczości poety, które sprzyjają powstaniu funkcjonalnych i akceptowalnych przez polskiego odbiorcę tekstów docelowych. Dokonując analizy, starałam się wskazać charakterystyczne dla rosyjskiego akmeisty odniesienia do różnych kultur, przede wszystkim do mitologii greckiej, na wykorzystywanie przez poetę dwuznaczności słów oraz nawiązań intertekstowych dla budowania refleksji poetyckiej, a także na łańcuchy asocjacyjne. Szczególną uwagę zwróciłam jednak na różne stopnie „zaciemnienia” tekstu i uzależnienie od nich translacji, w tym także na możliwe wykorzystanie przez tłumacza typowej dla twórczości Mandelsztama niejasności oryginału.

W dalszej części rozważań chciałabym odnieść się do możliwości przekładu, jakie daje tłumaczowi twórczość określonego autora oraz konkretny przekładany utwór. Tę potencjalność przekładu z jednoczesnym uwzględnieniem omówionej na przykładzie twórczości Mandelsztama indywidualizacji tłumaczenia postaram się ukazać na materiale poetyckim autorstwa Cwietajewej³.

1.2. „Przestrzenie pomiędzy” Mariny Cwietajewej

*Между любовью и любовью распят
Мой миг, мой час, мой день, мой год, мой век.*

*Między miłości i miłości brzeg
Mój błysk, mój czas, mój dzień, mój rok, mój wiek.*

Marina Cwietajewa

Na przykładzie kilku wierszy Cwietajewej chciałabym zwrócić uwagę na problem potencjalności przekładu, a więc możliwości przełożenia danego tekstu, jego konkretnych elementów, budowy, a także kontekstów pozatekstowych.

³ Rozdział stanowi poszerzony wariant publikacji: *Tłumaczenie zindywidualizowane albo o motywacji tłumacza (na materiale wierszy Osipa Mandelsztama)* [Bednarczyk 2018: 350–368].

Jako badacza i tłumacza interesują mnie wszystkie wskazane kwestie. Po pierwsze więc – możliwość przetłumaczenia tekstu Cwietajewej jako całości – na pytanie o nią odpowiadam twierdząco, ponieważ z mojego punktu widzenia wszystko jest przekładalne. Inną rzeczą jest odpowiedź na pytanie o przeszkody, jakie trzeba pokonać, o ewentualne „uniki”, o decyzje, przed jakimi stoi tłumacz, i straty związane z zachowaniem wyabstrahowanych podczas pretranslatorskiej analizy dominant translatorskich i translatologicznych pojmowanych zgodnie z propozycją przedstawioną swego czasu w pracy *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej* [Bednarczyk 2008].

Wydaje się, że możliwość przekładu jednego tekstu konkretnego poety w jakimś stopniu przekłada się na możliwość przełożenia innych utworów tego twórcy, co wiąże się z odtworzeniem określonych charakterystyk danego utworu, typowych dla całej twórczości. Mam na uwadze przede wszystkim konteksty powstania wiersza, a więc realia, a ponadto obserwowane w takim tekście charakterystyczne cechy stylu konkretnego autora. Jeśli przełożymy, a więc doprowadzimy do świadomości odbiorcy większość obrazów „namalowanych” przez poetę, to przekażemy też większą część emocji wywoływanych w świadomości odbiorcy, większość nastrojów wprowadzanych do tekstu dzięki określonym środkom artystycznym. Jeśli nie deformujemy przy tym ani wizualno-brzmieniowego skojarzeniowego łańcucha obserwowanego w danym tekście, ani charakterystyk stylu autora oryginału, otrzymamy przekład akceptowalny w kulturze docelowej.

Potencjalności dokonania takiego przekładu nie można odrzucić, trzeba jednak określić te charakterystyczne cechy tekstu, które muszą zostać zachowane, te konteksty, które trzeba uświadomić odbiorcy tłumaczenia i te elementy budowy oryginału, które trzeba przekazać tak, by w wariantie przekładowym pełniły rolę taką samą, jaką pełniły w pierwowzorze, co pozwoli uzyskać funkcjonalność zastosowanych przez tłumacza środków artystyczno-stylistycznych.

Z mojego punktu widzenia to właśnie zasada funkcjonalności przekładu, określając cel jego powstania, winna mieć najistotniejszą wagę zarówno dla tłumacza, jak i dla badacza. Co więcej, uwzględniając fakt, że funkcjonalność przekładu może być rozumiana w różny sposób w różnych czasach i w różnych kulturach, podobnie jak zmieniają się zasady oceny tłumaczenia i, biorąc przy tym pod uwagę potrzebę jego aktualizacji, wypada przeanalizować potencjalne możliwości, jakie dane są przekładowcy dzisiaj. Trzeba też uwzględnić zasady przekładu, którymi kierują się współcześni autorzy tłumaczeń.

W taki właśnie sposób postaram się przeanalizować potencjalność przekładu wskazanych wierszy Cwietajewej, rozpoczynając od napisanego 29 listopada 1924 r. wiersza *Приметы* (*Znaki*) [Цветаева 1924: on-line]. Czas powstania jest w tym przypadku bardzo ważny, ponieważ w tym okresie poetka po emigracji z porewolucyjnej Rosji mieszkała w Czechach, gdzie w tym samym 1924 r. napisała również dwa poematy poświęcone Konstantemu Rodziewiczowi, z którym łączył ją romans: *Поэма Горы* (*Poemat Góry*) и *Поэма Конца* (*Poemat Końca*). Na

przykładzie *Примем* spróbuję przeprowadzić szczegółową analizę pretranslatorską, ukazać, co w danym przypadku oznacza potencjalność przekładu i zilustrować rozważania teoretyczne dzięki przekładowi wykonanemu na podstawie tej analizy.

Wspomniałam o wadze kontekstów powstania interesującego mnie wiersza. Wracając do tych kwestii, wypada odnotować, że w analizie pretranslatorskiej powinny one zostać uwzględnione, choćby dlatego, że romans z Rodziewiczem był powszechnie znany, że stał się pretekstem do napisania kilku utworów poetyckich, a także dlatego, że rok później, w 1925 r. urodził się długo wyczekiwany syn Cwietajewej Gieorgij, nazywany Murem, o którego ojcostwo podejrzewano kochanka, o czym można przeczytać we wspomnieniach o Cwietajewej i o czym pisał sam Rodziewicz:

Do narodzin Mura odniosłem się źle. Nie chciałem brać na siebie żadnej odpowiedzialności. Bardzo też nie chciałem się mieszać. Myślcie sobie, co chcecie. Jest mi obojętne, czy Mur jest moim, czy nie moim synem. Ta nieokreśloność mi odpowiadała... Podjąłem wtedy najłatwiejszą decyzję: Mur jest synem Siergieja Jakowlewicza Efrona. Myślę, że ze strony Mariny pozostawienie tej nieajśności było błędem... Nie mogę powiedzieć, czy Mur jest moim synem, czy nie, ponieważ sam tego nie wiem [za: Кравченко: on-line].

Niezależnie od tego, kto był biologicznym ojcem Gieorgija Efrona, interesujący mnie wiersz został napisany podczas romansu z Rodziewiczem i obraz góry, która się w nim pojawiła, wyraźnie nawiązuje do obrazu pojawiającego się w *Poemacie Góry*. Jednak z drugiej strony trzeba podkreślić, że romans trwał tylko trzy miesiące, a w tym samym czasie Cwietajewa przeżywała inny, płomienny epistolarny romans z Borisem Pasternakiem, ponadto całe życie kochała swojego męża Siergieja Efrona, któremu poświęcała wiersze i obiecywała urodzić syna. Wreszcie, dzisiaj nie ma to już żadnego znaczenia i nie powinno wpływać na przekład.

Można, oczywiście, prowadzić rozważania na temat tego, komu zostały poświęcone te czy inne wiersze poetki, wydaje się jednak, że w przypadku *Примем* nad osobą adresata i nad kontekstem biograficznym przeważa temat miłości. W tym przypadku można uznać, że potencjalność przekładu została zapewniona i, jak już zauważałam, jego dokonaniu nie przeszkadzają pozaliterackie konteksty twórczości Cwietajewej, która w lutym 1928 r. pisała do swojej przyjaciółki Anny Tieskowej:

Nikogo nie kocham – od dawna, Kocham Pasternaka, ale jest daleko, wszystkie listy, żadnego znaku *tego* świata, a więc i nie na tym! Rilkego wyrwali mi z rąk, miałam jechać do niego na wiosnę. O swoich nie mówię, to inna miłość, z bólem i troską, często zagłuszona i skażona *życiem*. Mówię o miłości na swobodzie, pod niebem, o wolnej miłości, skrywanej miłości, nie oznaczonej w paszporcie, o *cudzie cudzego*. O tam, które stało się tu. Wie Pani, że płeć ani wiek nie mają znaczenia [Цветаева 1928: on-line].

A więc miłość, na którą skazana jest poetka, której szukała przez całe swoje życie i która była najważniejszym tematem twórczości Cwietajewej, stała się też głównym tematem *Примет*. Przecież znaki, o których mowa w wierszu, są znakami miłości. Sam temat też nie jest dla Cwietajewej niczym nowym, jeszcze przed powstaniem interesującego mnie utworu, w 1922 r. poetka napisała cykl poetycki *Земные приметы* (*Ziemskie znaki*).

W tym kontekście można też przypomnieć jej słowa z listu do Wiery Buniny z 28 sierpnia 1935 r.: „Nic nie napisałam o ludziach, ale w końcu nikogo nie pokochałam mocno tego lata, a tylko to ma znaczenie...” [Цветаева 1935: on-line].

Rozważając kwestię potencjalności przekładu interesującego mnie wiersza, trzeba zauważyć właśnie to, że powtarzają się w nim niektóre obrazy i środki wyrazu artystycznego charakterystyczne dla twórczości Cwietajewej i często obserwowane w jej wierszach. Przy czym pojawiają się one nie tylko we wspomnianym *Poemacie Góry* („Та гора была, как грудь” – Ta góra była jak pierś) czy *Ziemijskich znakach* („Вниз – чтобы в прах и в смоль” – W dół – żeby w proch i smołę). Nawet sam obraz góry ściśle wiąże się z wyobrażeniami autorki o miłości, z kolei kierunek góra – dół jest typowy dla Cwietajewowskiego wyrażania emocji. Odnotuję, że problematyce miłości i jej „znaków” w poetyckiej przestrzeni Cwietajewej poświęcono niejedną pracę naukową. Przykładem są choćby badania Natalii Konariowej o semantycznym polu konceptu „miłość”, w których bierze ona pod uwagę *Znaki* [Конарева 2007: 80–84], a także pracę Marii Bielkiny *Скрепление судеб* (*Skrzyżowanie losów*), gdzie rozpatrywane są między innymi „góry” Cwietajewej [Белкина: on-line]. A przecież interesujący nas tekst rozpoczyna właśnie obraz góry: „Точно гору несла в подоле” (Jakbym górę niosła w podole). I górę tę bezsprzecznie trzeba zachować w potencjalnym tłumaczeniu, ponieważ jest ona symbolem miłości – wielkiego, silnego uczucia, które przynosi ból, a zarazem radość, bo przecież „szczeliny” – *щели* w ostatnim wersie wiersza przekształcają się w „trele” – *трели*.

Jednak do tego, by móc wypowiadać się w kwestii potencjalności przekładu, nie wystarczy pierwsza i ostatnia strofa, przecież do obserwowanych w ostatnich wersach *Примет*, antonimicznych obrazów: góry, szczelin i treli, biegnie droga wzdłuż całego ciała. Trzeba się tu zgodzić z Konariową, która mówi o cielesności wiersza, którą będę rozpatrywać przede wszystkim z punktu widzenia przekładalności i powiązanego z nią łańcucha asocjacji. Zauważmy, że takich asocjacyjnych łańcuchów jest w wierszu znacznie więcej. Poza cielesnością obserwujemy w nim łańcuch psychologiczny zdominowany przez wszechogarniające uczucie nieszczęścia i miłości, którego emocjonalność wyrażana jest nie tylko w obrazach poetyckich, ale również w wykrzyknieniach i budowie poetyckiego tekstu. Wypada też zauważyć charakterystyczne dla całej twórczości Cwietajewej wykorzystanie opozycyjnych antonimicznych obrazów, które tworzą szereg opozycji zbudowanych najczęściej zgodnie z zasadą góra – dół (*гора – подол, нора, ущелье, цель*), czyli góra – podół, nora, szczelina, szpara, ale też określających kierunek: *вдоль*

(wzdłuż), *жила* (żyła), w pewnym stopniu łączących się z wyrażeniem ciągłości jak *струна* (struna), tym bardziej że Cwietajewa zastąpiła *голосовые связки* (dosłownie: wiązadła głosowe) *горловыми струнами* (struny gardłowe). W tekście można też zaobserwować symbolizujące szerokość, swobodę i siłę: pole, burzę, przeciąg, Huna (*поле, гроза, сквозняк, гунн*), które występują wymiennie z zawężeniem, ścieśnieniem, ograniczeniem (*узость, стеснение, ограничение*): *нора, ущелье, щель* (nora, szpara, szczelina). Prócz tego w wierszu pojawia się para wyrażająca przeciwne emocje, związane z odległością: *даль – близь* (dal – bliskość). Można więc powiedzieć, że obrazy poetyckie, które ukazują emocje – ich wzrastanie i koniec, zostały rozwieszone w poetyckiej przestrzeni wiersza, jak struny: wertykalnie i horyzontalnie.

W tekście *Примет* pojawiają się też charakterystyczne powtórzenia, a przede wszystkim anaforyczne porównania, które otwierają trzy pierwsze wersy: „Точно гору несла в подоле” (Jakbym górę niosła w podole), „Точно поле во мне разъяли” (Jakby pole we mnie rozjęli), „Точно нору во мне прорыли” (Jakby norę we mnie wyryli), epiforyczne: „Я любовь узнаю по...” (Miłość poznaję po...), powtarzające się we wszystkich wersach trzeciej zwrotki oraz zamykające zwrotkę pierwszą, trzecią i piątą słowa *всего тела вдоль* (wzdłuż całego ciała).

Rozpatrując potencjalność przekładu charakterystycznych cech wiersza Cwietajewej, trzeba przyznać, że ich zachowanie w przekładzie jest możliwe. Na poziomie leksyki można odnaleźć odpowiedniki słownikowe, które odpowiadają rosyjskim, można też zbudować odpowiadające im łańcuchy skojarzeń i powtórzeń. Problem pojawi się przy próbie odwzorowania struktury wiersza i „podstawienia” polskich słów do schematu, który uzupełnia wskazane wcześniej obrazy poetyckie. Tu również pojawiły się charakterystyczne dla rosyjskiej poetyki powtórzenia. Chodzi przede wszystkim o rytm i rym. Warto zwrócić uwagę na trójakcentowy dolnik Cwietajewej, ciężący do anapestu, a pod koniec frazy rytmicznej przechodzący w amfibrach (– – –’/ – – –’/ – – –’) w większości nieparzystych wersów, który w wersach parzystych zastępowany jest trochejem (–’ –’ – –’ –) (z drobnymi odchyleniami). W czterech strofach wiersza obserwujemy rym krzyżowy, w nieparzystych wersach – żeński, w parzystych – męski. Wyjątkiem jest ostatnia zwrotka, gdzie pojawił się dodatkowy wers (między trzecim i czwartym) i, w konsekwencji, dodatkowy rym żeński. Wypada też zauważyć potrójny rym: *ущелий – щели – трели* (szpar – szczelin – treli), przede wszystkim jego pierwszą rymującą się parę: *ущелий – щели* (szpar – szczelin), która buduje zarówno powtórzenie semantyczne, jak i wzmocnienie emocjonalne. Wyrażnie określa to kierunek ruchu w dół i wydaje się wpływać na odbiorcę silniej niż rymująca się z tą parą opozycja *трели* (trele), wyznaczająca kierunek ruchu w górę.

Tłumacząc *Приметы*, trzeba zastanowić się nad możliwością powtórzenia nie tylko słów i obrazów, ale również gry słów i gry formą wiersza, jaką prowadzi z czytelnikiem Cwietajewa. Teoretycznie odtworzenie rytmu jest możliwe, jednak może ono prowadzić do utraty niektórych słów, obrazów bądź gry słów.

Zadanie utrudnia też dążenie do odwzorowania rymu – nie tylko męskiego, którego przekład na język polski zawsze nastrocza trudności, ale również żeńskiego, przede wszystkim ostatniego, potrójnego. Niemniej, w odnotowanym przypadku trzeba też powtórzyć przechodzący przez cały wiersz i trzykrotnie powtarzany rym do słowa *вдоль* (wzdłuż). Jak już wspominałam słowa: „Всего тела *вдоль*” (Wzdłuż całego ciała) wieńczy pierwszą, trzecią i piątą strofę, zamykając w ten sposób cały tekst.

Próbując odpowiedzieć na pytanie o potencjalność przekładu *Примет* i stopień odtworzenia w tłumaczeniu jego wskazanych wcześniej, charakterystycznych cech, podejmę też próbę przekładu tego wiersza, kierując się wyabstrahowanymi w analizie dominantami translatorskimi. Pierwszą z nich jest przekaz ogólnego charakteru wierszy Cwietajewej, który tworzy się dzięki nasyceniu tekstu typowymi dla twórczości poetki antonimicznymi obrazami i powtórzeniami umiejscowionymi na różnych poziomach języka oraz płaszczyznach tekstu. Ich odtworzenie powinno zapewnić dokonanie przekładu potencjalnie adekwatnego semantycznie i formalnie, a w konsekwencji funkcjonalnego emocjonalnie. Trzeba przy tym określić „wagę” poszczególnych elementów i ich znaczenie dla adekwatnego tłumaczenia. Z mojego punktu widzenia w polskiej wersji należy odtworzyć przede wszystkim obraz góry oraz opozycję góra – dół, która pojawiła się już w pierwszej zwrotce jako powtarzane: *всего тела боль – любовь узнаю по боли, всего тела боль – всего тела вдоль*. Pierwsza para utożsamia fizyczny i emocjonalny ból, druga wzmaga „wzdłużność” obrazu. Próbując zachować oba obrazy i odwzorować wywoływane przez nie emocje, doszłam do wniosku, że odtworzenia wymaga przede wszystkim pojawiający się w całym tekście rym ze słowem *вдоль* (wzdłuż). Trzeba też pozostawić w tekście wskazania na ból. Postanowiłam wykorzystać słowo „wzdłuż”, które rymowało się na przestrzeni całego wiersza, i zrymować je z leksemem wyrażającym ból (ros. *боль*) w strofie trzeciej i piątej. Potrzebny był jednak odpowiednik inny niż słownikowy, ponieważ polski „ból” nie rymuje się z „wzdłuż”. Wyzyskałam więc słowo „guz”, które kojarzy się z bólem, a jednocześnie z ciężarem, dzięki czemu może wskazywać na ciężar góry. Stąd w polskim wariantcie pojawiły się rymy niepełne: „górze” – „ból”, „guz” – „wzdłuż”. Prócz tego w tłumaczeniu na miejscu określeń: *боль – по боли* pojawiły się „górze” – „pod górze”. Poniżej przytaczam oba językowe warianty pierwszej zwrotki:

Точно гору несли в подоле –
Всего тела боль!
Я любовь узнаю по боли
Всего тела *вдоль*.

Jakbym górę niosła pod górę –
Ciała boli guz!
Miłość zawsze poznaję po bólu
Ciała swego wzdłuż.

Oprócz wspomnianych już zmian z tekstu zniknął *нодола*, jednak ciężar góry wyrażany słowem *гъыз* pozostał. Wypada również odnotować, że przekład pierw-

szej zwrotki wymusił powtórzenie w dwóch kolejnych strofach inicjalnego „Jakbym”, a we wszystkich zwrotkach wiersza konstrukcji „Miłość zawsze poznaję po...” w wersie trzecim oraz słów „Ciała swego wzdłuż”, które zamykają zwrotkę pierwszą, trzecią i piątą. To ostatnie, z kolei, zmusza do poszukiwań potrójnego rymu do słowa „wzdłuż”.

Spośród wymienionych powtórzeń, które powinny zostać zachowane, w drugiej strofie obserwujemy dwa, a mianowicie początkowe porównanie *точно* oraz początek trzeciego wersu: „Я любовь узнаю по...”. Dlatego też pierwszy wariant przekładu wyglądał następująco:

Jakby _____ (rym żeński a)
 _____ (rym męski b)
 Miłość zawsze poznaję po ____ (rym żeński a)
 _____ (rym żeński b)

Luki wypadało zapełnić, przekazując przestrzeń i szerokość pola, siłę burzy, rozdzielenie (rozszarpanie, rozjęcie) ciała, a zarazem jednoczesność antonimicznego oddalenia i bliskości. Rozdzielone pole w przekładzie skonkretyzowało się w pole zaistniałe w subiekcie lirycznym – „pole we mnie się stało”, *эпозы* zastąpił jej słownikowy ekwiwalent – „burza”, powtarzając w ten sposób oryginał i zamykając wers dopełniaczem liczby mnogiej: „burz”, do czego trzeba było znaleźć rym, pozwalający zbudować obraz „dalekiej bliskości”. Posłużył do tego przysłówek „tuż”, który przekazał semantykę rosyjskiego *близь* i pozwolił uzyskać potrzebny rym: „burz – tuż”. Pozostało tylko wprowadzenie do tekstu wrażenia oddalenia, a jednocześnie rymu żeńskiego do „się stało”. Słowem zamykającym trzeci wers przekładu okazała się polska „dal”, użyta w miejscowniku: „dali”. Przekształcenia doprowadziły do powstania zwrotki drugiej w następującym kształcie:

Точно поле во мне разъяли
 Для любой грозы.
 Я любовь узнаю по дали
 Всех и вся вблизи.

Jakby pole we mnie się stało
 Dla dowolnej z burz
 Miłość zawsze poznaję po dali
 Tych, co przy mnie tuż.

Nie udało się odtworzyć w niej gry słów *всех и вся*, jednak oddalenie, a zarazem bliskość subiekta lirycznego pozostały.

Kolejny czterowiersz wyraża przede wszystkim ruch z góry w dół (*нора*, *прорыть*, *жила*, *вдоль* – „nora”, „wyryć”, „żyła”, „wzdłuż”), co postanowiłam odtworzyć, biorąc jednak pod uwagę powtarzające się elementy tekstu. W tym przypadku wszystkie obrazy i słowa okazały się przetłumaczalne, ale przekład dosłowny nie gwarantował zachowania potrzebnych rymów, a w szczególności użycia rymu dla powtarzającego się zakończenia ostatniego wersu – „Ciała swego

wzdłuż”. Przenosząc semantykę miejsca: *основ, где смоль* na narzędzie, które wyryło norę aż do głębi, można wykorzystać w tłumaczeniu słowo „nóż” i otrzymać poniższy wariant tekstu:

Точно нору во мне прорыли
До основ, где смоль.
Я любовь узнаю по жиле,
Всего тела вдоль.

Jakby nora we mnie wyryta
W głębię wdarł się nóż.
Miłość zawsze poznaję po żyłce
Ciała swego wzdłuż.

Następna zwrotka wprowadza obraz Huna owianego przeciągiem, co jeszcze raz przywodzi na myśl przestrzeń, siłę, swobodę, gwałtowność i zryw, który w pewnym sensie zapowiada zerwanie naprężonych strun. Przekładając te wersy, zrezygnowałam z określenia *верные струны* (wierne struny), mimo że w języku polskim odpowiadało rytmowi oryginalnego wiersza: *самых верных струн* – „**najwierniejszych strun**”. Niezależnie od pewnego podobieństwa polskie „wierny” nie do końca odpowiada semantyce rosyjskiego *верный*, ponieważ nie ma znaczenia „prawdziwy”, „nie fałszywy”. Dlatego zastąpiłam owe „wierne struny” strunami naciągniętymi (napiętymi, naprężonymi), dzięki czemu udało się wzmocnić wrażenie gwałtowności zrywu (zerwania), a w tekście docelowym pojawiła się jeszcze jedna dodatkowa antonimiczna para, właśnie te naciągnięte (wierne) – zerwane (fałszujące, fałszywe) struny:

Стонущей. Сквозняком как гривой
Овеаясь, гунн:
Я любовь узнаю по срыву
Самых верных струн.

Która jęczy. W przeciąg jak w grzywę
Owija się – Hun:
Miłość zawsze poznaję po zrywku
Naciągniętych strun.

Ostatnia, piąta zwrotka *Примет* w pewnym stopniu powtarza wskazany schemat poetycki, przede wszystkim frazy: „Я любовь узнаю по...” (Miłość poznaję po...) i „Всего тела боль” (Całego ciała ból), poza tym znalazło się w niej podwojenie słów: *горловых – горловых* i konstrukcji składniowej: *по щели – по трели*, co prowadzi do utworzenia przeciwstawnej pary, oznaczającej jednocześnie opozycje dźwięków i ruchu „w górę” – „w dół”. W tekście Cwietajewej pojawiły się w tym miejscu gardłowe struny i gardłowe szczeliny (szpary). O ile struny tworzą wrażenie silnego głosu, tym bardziej że są one „wierne”, o tyle szczeliny (szpary), przedłużając łańcuch skojarzeń: *разъять – нора – прорыть* („rozjąć/rozewrzeć” – „nora” – „wyryć”) wypada rozumieć jako fałsz, chrypę, zatrzymanie głosu, tym bardziej że struny zostały zerwane, szczeliny pokryły się rdzą, solą, a żyła, o której mowa była wcześniej, jęczy. Dźwięk wydawany przez zachrypnięte, ściśnięte gardło może przypominać jęk bądź płacz. Właśnie takie pojmowanie

stało się dla mnie punktem wyjścia dla poszukiwań potencjalnych możliwości tłumaczenia. W rezultacie tych rozważań wyjściowy schemat przekładu ostatniej strofy otrzymał kształt:

____ _ _ _ _ szczelin [struny głosowe, gardło]
 ____ _ _ _ _ [rdza, sól]
 Miłość zawsze poznaje po ____
 Nie po... [treł, śpiew]
 Ciała swego wzdłuż!⁴

W związku z tym, że w języku polskim nie można mówić o strunach gardłowych, nie mogłam dosłownie powtórzyć pierwszego wersu Cwietajewej, który brzmiałby wtedy: „gardłowych – gardłowych szczelin”. Trzeba było znaleźć inną opozycję dla gardłowych strun (*горловые струны*) – „szczeliny”, „wyrwy”, „wykroty”, „kratery”, „szczelin wykroty (w szczelin wykrotach)”, „szczelin kratery (w szczelin kraterach)”. Ponadto ostatnie słowo pierwszego wersu powinno było powtarzać rym z wersu trzeciego i piątego. Początkowo rozważałam łańcuch rymów: kraterach – trenach – trelach, jednak były to rymy niepełne, a kratery w gardle brzmiały nienaturalnie i nie do końca mieściły się w charakterystycznym dla Cwietajewej systemie obrazowania. Dlatego też zamiast „szczelin”, „kraterów” czy „rozpadlin” zdecydowałam się na skojarzenia z dźwiękiem. Jeśli „szpary” czy „szczeliny” uznać za brak dźwięku, za fałsz, wtedy można zbudować rym: „rozdźwięku” – „jęku” – „dźwięku”, gdzie słowo „dźwięk” wchodzi w zakres wyrazu „rozdźwięk”, podobnie jak rosyjskie *щелины* – *щели* mieściły się w synonimicznym *ущелий*. Co więcej, „jęk” łączący się asocjacyjnie z płaczem (treny) powtarza jęk z poprzedniej zwrotki i buduje opozycję do dźwięku („śpiewny dźwięk”), który zastąpił rosyjskie *трели* (*трели*).

Ostatni rym wymagał uwzględnienia powtarzającej się frazy „*всего тела вдоль*”, która w moim wariantcie otrzymała brzmienie „ciała swego wzdłuż”, w związku z czym *соль* zastąpiłam „słonymi złożami”, otrzymując rym „złoż” – „wzdłuż”:

Горловых, – горловых ущелий
 Ржавь, живая соль.
 Я любовь узнаю по щели,
 Нет! – по трели
 Всего тела вдоль!

Strun głosowych – szczelin rozdźwięku
 Rdzawych, słonych złoż
 Miłość zawsze poznaje po jęku
 – Śpiewnym dźwięku
 Ciała swego wzdłuż!

⁴ W nawiasach kwadratowych podaję potencjalne leksykalno-semantyczne możliwości przekładowe.

Cały wiersz Cwietajewej i jego przekład przytaczam poniżej:

Приметы

Точно гору несла в подоле –
Всего тела боль!
Я любовь узнаю по боли
Всего тела вдоль.

Точно поле во мне разъяли
Для любой грозы.
Я любовь узнаю по дали
Всех и вся вблизи.

Точно нору во мне прорыли
До основ, где смоль.
Я любовь узнаю по жиле,
Всего тела вдоль

Стонущей. Сквозняком как гривой
Овеаясь, гунн:
Я любовь узнаю по срыву
Самых верных струн

Горловых, – горловых ущелий
Ржавь, живая соль.
Я любовь узнаю по щели,
Нет! – по трели
Всего тела вдоль!

Znaki

Jakbym góręniosła pod górę –
Ciała boli guz!
Miłość zawsze poznaję po bólu
Ciała swego wzdłuż.

Jakby pole we mnie się stało
Dla dowolnej z burz
Miłość zawsze poznaję po dali
Tych, co przy mnie tuż.

Jakby nora we mnie wyryta
W głębię wdarł się nóż
Miłość zawsze poznaję po żyłce
Ciała swego wzdłuż

Która jęczy. W przeciąg jak w grzywę
Owija się – Hun:
Miłość zawsze poznaję po zrywie
Naciągniętych strun

Strun głosowych – szczelin rozdźwięku
Rdzawych, słonych złóż
Miłość zawsze poznaję po jęku
– Śpiewnym dźwięku
Ciała swego wzdłuż!

[Cwietajewa 2014: 311–312]

W polskim wariantcie wyraźnie widoczne są zastosowane przeze mnie, a opisane wyżej transformacje, które wprowadzałam, starając się zachować obrazy poetyckie oraz strukturę wiersza, realizując tym samym nie tylko własne założenia translatorskie (określone przez siebie dominanty), ale wyzyskując też potencjalne możliwości, jakie daje tłumaczowi język polski.

Odwołując się do cytowanych wcześniej słów Etkinda oraz Ladmirała o wolności tłumacza i jej granicach [Etkind 1975: 45; Ladmirał 1993: 29], dążyłam do rozszerzenia potencjalnych „granic możliwości”, co pozwoliłoby zrealizować zakładane cele translacji, które w danym przypadku sprowadzały się do przekła-

zu emocji w ramach określonego przez Cwietajewą schematu kompozycji tekstu oraz użytych przez nią środków artystycznych.

Zaproponowany przeze mnie przekład jest więc rezultatem owych poszukiwań w zakresie możliwości pozwalających na pewne transformacje tekstu wyjściowego, ograniczone jednak wybranym celem oraz uświadamianą sobie koniecznością podporządkowania się indywidualnym charakterystykom tłumaczonego tekstu i normom języka przekładu.

Podobne poszukiwania dotyczą wszystkich tłumaczonych przeze mnie tekstów. Niektóre z nich prezentuję poniżej, ukazując przede wszystkim wyzyskanie możliwości wyboru z uwzględnieniem indywidualnych cech poezji Cwietajewej, ponieważ, jak już podkreślałam, wybór musi brać pod uwagę indywidualny charakter danej twórczości.

Kolejnym tekstem, który przywołam, jest dedykowany mężowi wiersz *Я пришла к тебе чёрной полночью...* (*Przyszłam do ciebie pośród czarnej nocy...*) z 1916 r. Na jego przykładzie można prześledzić różnorodne, z mojego punktu widzenia – konieczne, transformacje translatorskie i wskazać te, w których wykorzystano możliwości dane dzięki ekwiwalencji potencjalnej, w tym również takie, które polegają na wprowadzeniu do tekstu docelowego elementów znamionujących twórczość Cwietajewej.

Przystępując do analizy i przekładu, spróbuję najpierw określić dominanty, często będące zarazem utrudnieniami, jakie musi pokonać przekładowca. Poza koniecznością odtworzenia semantyki tekstu traktowanego jako całość, niewątpliwie należą do nich:

a) odnotowana poprzez inicjały dedykacja wiersza mężowi, której przekład jest oczywisty i nie wymaga analizy;

b) charakterystyczne dla poetki opozycje semantyczne, jak nieuczciwi (spiskujący, intrygujący, knujący) mnisi: *чернецы коварствуют*, jak car – psiarczyk oraz ty (car/król) – ja (żebrak);

c) typowe dla Cwietajewej powtórzenia brzmień, wyraźne przede wszystkim w dwóch ostatnich zwrotkach, jak: *не варил – варева; не жѣз – зарева; хищными – расхищена – нищая*;

d) archaizująca stylizacja wypowiedzi: użycie leksyki kwalifikowanej jako historyczna bądź przestarzała: *слобода* – słoboda (wieś, osada), *чернец* – czerniec (mnich, zakonnik), *всяк* – wszelki (każdy), a także nieużywanych dzisiaj form: *одежды* (odzienie, szaty);

e) schemat rytmiczny, który podkreśla emocjonalność wypowiedzi i nadaje jej dynamikę, czemu służy przeplatanie długich (dziewięcio-, dziesięciosylabowych) wersów nieparzystych wersami liczącymi siedem (wers drugi) i pięć (wers czwarty) sylab.

Poniżej prezentuję tekst rosyjski i jego tłumaczenie filologiczne, gdzie wskazano wymienione powyżej elementy, odnoszące się do płaszczyzny leksykalno-semantycznej:

Marina Cwietajewa

С. Э.

Я пришла к тебе чёрной полночью,
За последней помощью.
Я бродяга, родства не помнящий,
Корабль тонущий.

В **слободах** моих – междоусобица,
Чернецы коварствуют.
Всяк рядится в одежды **царские**,
Псари – царствуют.

Кто земель моих не оспаривал?
Сторожей не спаивал?
Кто в ночи не **варил** – **варева**,
Не **жѣг** – **зарева**?

Самозванцами, псами **хищными**,
Я **дотла расхищена**.
У ворот твоих, царь истинный,
Стою – **нищая**.

[Цветаева 1916: on-line]

Tłum. filologiczne

S. E.

Przyszedł do ciebie czarną północą,
Prosząc ostatniej pomocy.
Jestem włóczęga, który nie pamięta
pokrewieństwa,
Statek tonący.

W moich **osadach** – bezkrólewie,
Mnisi knują (spiskują, intrygują).
Każdy się stroi w **carskie/królewskie**
odzienie,
Psiarczycy – **królują**.

Któż nie podważał praw do moich ziem?
Stróżów nie spijał?
Kto nocą nie **warzył** – **wywaru**,
Nie **palil** – **łuny**?

Samozwańcy, psy drapieżne/chciwe
Rozszarpały/rozdrapały mnie do cna.
U wrót twych, królu prawdziwy
Stoję – żebraczka.

Tłumaczenie powstałe jako rezultat dążenia do realizacji wyodrębnionych dominant translatorskich wymagało pewnych transformacji. Postaram się omówić je, prezentując modyfikacje odnoszące się do obrazów poetyckich zawartych w kolejnych zwrotkach wiersza. Jednak wypada przy tym zaznaczyć, że jednym z moich najważniejszych celów było odwzorowanie dynamiki oryginalnego wiersza. W stosunku do pierwowzoru jego formalna kompozycja stała się bardziej jednolita, dłuższe wersy przekładu liczą jedenaście, a krótsze pięć sylab. Dlatego też poetyckie obrazy, które tę formę wypełniają, wymagały pewnych zmian w stosunku do pierwowzoru.

Już w pierwszej zwrotce zastąpiłam słowa *чёрной полночью* (czarną północą) i *родства не помнящий* (niepamiętający pokrewieństwa) sformułowaniami „pośród czarnej nocy”, „zblądził w obcej stronie”. W pierwszym przypadku zmiana wynikała z zastosowania zasady potencjalnej ekwiwalencji, a dokładniej wprowadzenia metonimicznej „nocy” na miejscu rosyjskiej „północy”. Nastąpiło więc uogólnienie będące mikroodstępstwem, które nie tylko nie wpłynęło na całokształt sensów i obrazów, ale nawet wzmocniło emocje obecne w orygina-

le. Drugą zmianę należy odnieść do substytucji, choć w sensie makro włóczęga, który nie pamięta rodziny, jest porównywalny z tym, który zblądził w nieznaną krainę. W obu wariantach podmiot liryczny jawi się jako zbłąkany, zagubiony. Pozwolę sobie też zauważyć, że w obu przypadkach literalne tłumaczenie doprowadziłoby do absurdu. Zarówno fraza „Przyszłam do ciebie o czarnej północy”, jak i „Włóczęga niepamiętający pokrewieństwa” nie przystają do tekstu artystycznego. Z kolei rezygnacja z epitetu „ostatnia” w drugim wersie to rezultat skrócenia go do pięciu sylab:

Я пришла к тебе **чёрной полночью**,
За **последней** помощью.
Я бродяга, **родства не помнящий**,
Корабль тонущий.

Przyszłam do ciebie **pośród czarnej nocy**,
Prosząc pomocy.
Włóczęga, który **zblądził w obcej stronie**,
Statek co tonie.

W drugiej zwrotce zwraca uwagę z jednej strony archaizująca tekst stylizacja, a z drugiej pojawienie się charakterystycznych dla Cwietajewej opozycji. Starając się osiągnąć podobny efekt, musiałam kompensować jedne archaiczne określenia innymi. Stąd z jednej strony brak „słobód” czy „czerńców” i „wszelakich”, a z drugiej obecność konstrukcji „w czas” oraz przestarzałego „oporządzić się”. Z kolei opozycje semantyczne odwzorowałam, modyfikując je w niewielkim stopniu. Rosyjscy knujący (snujący intrygi) mnisi stali się w wersji polskiej przebiegłymi, a zarazem dookreślił ich epitet „cisi”, co pozwoliło osiągnąć opozycję podobną do cwietajewowskich „obrazów antonimicznych”. Taką opozycję tworzą też obrazy związane z tym, co carskie (z carem) i, w opozycji do niego, z psami (psiarczykami). W oryginale są to, odnoszące się do cara: *Царские одежды, царствовать* oraz do psów „*Псапу – царствуют*”. Do tego łańcucha skojarzeń należą także *царь* oraz *псы хищные*, które pojawiły się w ostatniej zwrotce. W przekładzie podobne asocjacje zbudowałam, zastępując królowanie (*царствовать*) czasownikiem „rządzić” („psiarczyk rządzi”), i wykorzystując sformułowanie „carskie szaty”, które wraz ze wspomnianym już „oporządzić” nadaje wypowiedzi lekkiej patyny:

В **слободах** моих – междущарствие,
Чернецы коварствуют.
Всяк рядится в **одежды царские**,
Псапу – **царствуют**.

W **czas** bezkrólewia w wioskach rządzą **cisi**,
Przebiegli mnisi.
W **carskie** się **szaty** każdy **oporządzi**
I **psiarczyk rządzi**.

W kolejnej, trzeciej zwrotce najciekawsze są niewątpliwie powtórzenia foniczne, które tworzą płaszczyznę brzmieniową wiersza i podobnie jak opozycje semantyczne stanowią jeden z elementów charakteryzujących twórczość rosyjskiej poetki.

Warto więc zwrócić uwagę na kilka wprowadzonych w tłumaczeniu zmian. Przede wszystkim jest to zastąpienie rosyjskich słów innymi, które sprzyjają powstaniu charakterystycznych dla Cwietajewej powtórzeń. W rozpatrywanej zwrotce oryginału są to: *не варил – варева* oraz *не жѣл – зарева*, czyli „nie gotował wywaru” i „nie palił luny”. W pierwszym przypadku język polski pozwala na wierne semantycznie, stylistycznie i fonicznie odwzorowanie: „warzyć wywaru”. Pojawiło się tu archaiczne „warzyć”, odpowiednik semantyczny rosyjskiego *варить* (gotować), jednocześnie utrzymujący się w stylistyce archaicznego *варево*. W drugim przypadku takiej możliwości nie było. Dążąc do uzyskania fonicznego powtórzenia, podstawiałam w miejsce rosyjskich słów inne: „nie żałzył żaru”, co nie wpłynęło jednak na makroobraz poetycki wiersza, podobnie jak zastąpienie pytania z pierwszego wersu: „Кто земель моих не оспаривал?” (Kto nie podważał / nie rościł praw do moich ziem?) konkretyzującym: „Kto o zdobyciu moich ziem nie marzył?”:

Кто **земель моих не оспаривал?**

Сторожей не спаивал?

Кто в ночи не **варил – варева**,

Не **жѣл – зарева?**

Któż **o zdobyciu moich ziem nie marzył?**

Nie spijał straży?

I kto nocami nie **warzył wywaru**,

Nie **żażył żaru?**

Wreszcie ostatnia zwrotka, w której pojawiły się wspomniane już, nawiązujące do psiarczyków psy. W oryginale byli to samozwańcy i psy drapieżne bądź samozwańcy będący drapieżnymi (chciwymi) psami. Korzystając z niejednoznaczności słów: „Самозванцами, псами хищными”, przełożyłam je: „Psów-samozwańców, psów drapieżnych horda”, wprowadzając zgodne z poetyką Cwietajewej powtórzenie leksemu „psy” i rozszerzając obraz poetycki poprzez dodanie konkretyzującej informacji o hordzie owych psów. Częściowo pozwoliło to kompensować niemożliwe do odtworzenia w języku polskim pejoratywne w tym przypadku znaczenie słowa *псы*. Jednocześnie z kolejnego wersu usunęłam określenie *домла* (do cna), pozostawiając tylko informację o rozszarpaniu przez psy. Nie udało się również odtworzyć fonicznego powtórzenia *хищными – расхищена*. Było to wprawdzie możliwe: „psów **drapieżnych** horda / mnie **rozdrapała**”, uznałam jednak, że słowo „rozdrapać” skolokwializuje wiersz, a jednocześnie złagodzi konkretny obraz poetycki („rozszarpać” jest emocjonalnie silniejsze). W tej samej strofie doszło do niewielkiej substytucji, a mianowicie zastąpienia cara prawdziwego (*царь истинный*) „królem mym”. Nie nastąpiła jednak żadna zmiana w zakresie semantyki. Nie wprowadza jej nawet zastąpienie „cara” „królem”, ponieważ nie dotyczy ono rosyjskich realiów kulturowych. Warto natomiast odnotować, że w dwu ostatnich wersach tłumaczenia pojawiła się inwersja oraz rozszerzenie obrazu poetyckiego. Pierwsza transformacja dotyczy przemieszczenia się obrazów „żebraczki” i „wrót” w obrębie trzeciego i czwartego wersu („żebraczka” z czwartego do trzeciego, „wrota” z trzeciego do czwartego). Druga polega na wprowadzeniu do tekstu „torby”

uzupełniającej obraz żebraczki. Obie modyfikacje są rezultatem wcześniej podjętej decyzji o zachowaniu określonej struktury wiersza:

Самозванцами, псами хищными,
Я дотла **расхищена.**
У **ворот твоих, царь истинный,**
Стою – **нищая.**

Psów-samozwańców, psów drapież-
ných horda
Mnie rozszarpała.
Królu mój, będę dziś z **żebraczą torbą**
U **wrót** twych stała.

W rezultacie analizy i poszukiwań odpowiedników powstał następujący wariant polskiego tłumaczenia:

* * *

S. E.

Przyszedł do ciebie pośród czarnej nocy,
Prosząc pomocy.
Włóczęga, który zbłądził w obcej stronie,
Statek co tonie.

W czas bezkrólewia w wioskach rządzą cisi,
Przebiegli mnisi.
W carskie się szaty każdy oporządzi
I psiarczyk rządzi.

Któż o zdobyciu moich ziem nie marzył?
Nie spijał straży?
I kto nocami nie warzył wywaru,
Nie żarzył żaru?

Psów-samozwańców, psów drapieżnych horda
Mnie rozszarpała.
Królu mój, będę dziś z żebraczą torbą
U wrót twych stała.

[Cwietajewa 2018: 29]

Zajmując się poezją Cwietajewej, warto zwrócić uwagę na utrudnienia przekładu związane z formą wiersza. Dotyczą one w szczególności tych utworów poetki, dla których podstawowym stał się rym męski. Powszechnie wiadomo, że polski akcent wyrazowy na przedostatniej sylabie powoduje, że spadek oksytoniczny opiera się w języku polskim przede wszystkim na wyrazach jednosylabowych. Nie zamierzam więc rozwijać tematu i snuć rozważań ani o konieczności zachowania rymów, czego zwolennikiem był na przykład Julian Tuwim [Tuwim

2007: 138], ani też o możliwości zastąpienia ich rymami żeńskimi bądź pominięcia, czego zasadności dowodził choćby polemizujący z autorem *Lutni Puszkina* Adam Ważyk [Ważyk 2007: 174]. W moim przekonaniu decyzja o odtworzeniu rosyjskich rymów męskich zależy od konkretnego tekstu i specyfiki danej twórczości, a w swoich przekładach staram się zachować przynajmniej część rymów, zrymować choćby jedną parę wersów w strofie, wykorzystać wszelkie możliwości, pozwalające utrzymać charakter rytmiczny i brzmienie wiersza, nawet jeśli nie jest on dokładnie odwzorowany.

W przypadku Cwietajewej kwestia rymu męskiego, to jednak nie tylko problem odtworzenia formy wiersza, ale również emocjonalności wypowiedzi poetyckiej i jego dynamiki. Często wyraża się ona poprzez krótkie, urywane zdania, zwykle zakończone rymem męskim, który tę emocjonalność podkreśla. Mogą to być całe ciągi rymów męskich budujących w wierszu szeregi foniczno-asocjacyjne, a nawet cały wiersz, który się na nich opiera. Dlatego, jak już wspomniałam, w wariantach przekładowych wypada zachować je choćby częściowo, na przykład poprzez wykorzystanie rymów niedokładnych, spadków oksytonicznych przekazujących choćby „echo”, foniczne nawiązanie do oryginału. Poszukiwanie, starania, aby w polskim przekładzie nie były to rymy banalne, gramatyczne, by oddawały sensy oryginału, wymagają od przekładowcy wysiłku i nakładu czasu – „ekwilibrystyki” wersologicznej.

Przykłady można by mnożyć. Jednym z nich były już *Приметы*. Może to być również Cwietajewowski *Сад* (*Sad*), w którym nie pojawia się ani jeden rym żeński. Co więcej, każdy z jego wersów liczy tylko cztery sylaby, pomijając dwie wieńczące go zwrotki, zbudowane z dwóch sekwencji – dwa razy po cztery sylaby. Ten wiersz Cwietajewej oparty jest na schemacie dwustopowego jambu, w ośmiowersowych zwrotkach – czterostopowego. Przystępując do jego tłumaczenia, uznałam, że odtworzenie rymu jest ważniejsze niż przekaz sylabotoniczny i ta decyzja określiła moje poszukiwania, jednak w większości wersów udało mi się zachować oryginalny jambiczny układ.

Niemniej, praca tłumacza nie sprowadzała się do poszukiwania rymów. W wierszu Cwietajewej występują również powtórzenia obecne na wszystkich poziomach tekstu oraz semantyczne opozycje. Wszystko to wspólnie tworzy zestaw cech znamionujący indywidualny charakter twórczości poetki, a wraz z dynamiką wprowadzaną do tekstu dzięki rymom męskim, jak również krótkim, urywanym wersom, powtarzającym konstrukcje syntaktyczne, tworzy jednostkową charakterystykę danego tekstu.

Kilka słów warto jeszcze poświęcić semantycznym opozycjom – przestrzeniom między tym a tamtym światem, między tym, co duchowe a tym, co cieleśne. Takie „przestrzenie pomiędzy” w cwietajewowskiej poezji – „antonimiczne obrazy” i „dwubiegunowość przestrzeni” można odnaleźć w wielu wierszach. Wskazywałam na nie, omawiając poprzednie przekłady, a swego czasu zwracałam na nie uwagę, rozpatrując tłumaczenia Joanny Salamon [Bednarczyk 2002:

299–309]. Tłumacz musi to „pomiedzy” uwzględnić, rozważyć i zaproponować translatorską kreację owej przestrzeni.

Po przeprowadzeniu analizy pretranslatorskiej *Sadu* uznałam za konieczne odtworzenie przynajmniej części obecnych w wierszu powtórzeń, w tym powtarzającej się wielokrotnie neologicznej konstrukcji *без ни*, a także wspomnianych już wcześniej antonimicznych obrazów, na przykład: „Без ни-лица, / Без ни-души!”, a więc „Bez żadnej **twarzy** (człowieka) / Bez żadnej **duszy** (człowieka)”, gdzie zarówno *лицо*, jak i *душа* mogą oznaczać człowieka. Rozpoznając taki zabieg jako typowy dla poetki, postanowiłam zachować opozycję, wprowadzając jednak inne leksykalne przeciwstawienie, a mianowicie parę: ciało – dusza. Stąd w mojej propozycji słowa: „Bez ciała ni... / Bez duszy ni!”. Drugim tego typu momentem są Cwietajewowskie „Без ни-душка! / Без ни-души!”, czyli bez „duszka”, który może być nieświeżym zapachem (mięso z zapachem), ledwie zauważalnym przejawem czegoś (duch ironii, lizusostwa) oraz zdrobnieniem od słowa „duch”. W tym przypadku postanowiłam wykorzystać istniejącą w języku polskim możliwość przeciwstawienia sobie ducha i duszy: „Bez ducha ni! / Bez duszy ni!”. Ostatnia tego typu opozycja w wierszu *Сад* to: „Тот сад? А может быть – тот свет?”, co przełożyłam: „Ten sad? A może tamten świat?”. Wprawdzie w oryginale *sad* określony został jako *мом*, a więc „tamten”, jednak moim zdaniem zarówno jego wcześniejsze określenie z użyciem zaimka przymiotnego *такой* – „taki”, jak i wspominana częstokroć skłonność Cwietajewej do zestawiania opozycyjnych słów i obrazów poetyckich pozwalają na zbudowanie takiej właśnie opozycji w polskim wariacie wiersza, tym bardziej że jest ona odczytywana przez polskiego odbiorcę jako przeciwstawienie tego (złego) i tamtego (dobrego) świata, ale też kojarzona z najistotniejszą w oryginale opozycją, jaką tworzy właśnie „sad” kojarzony z wszystkim, co dobre, przede wszystkim z wytchnieniem i będący nagrodą za wszystko, co złego spotkało podmiot liryczny na tym świecie.

Powtórzyłam też anaforyczne: *За...*, *На...*, *Сад...*, powtarzające się konstrukcje: *На старость лет*, *На старость бед* i *Сад: ни...*, choć tę ostatnią zastąpiłam polską „Sad: niczyj...”. Natomiast wypełniając przestrzeń pozostawioną przez układ dwujambicznych wersów i znajdującą się pomiędzy metaforycznym „dobrem” a „złem”, zdecydowałam się na dokonanie w płaszczyźnie leksykalnej mikroodstępstw od wersji źródłowej. Są to zmiany różnego rodzaju i w różnym stopniu wpływające na obrazy poetyckie, które z podziałem na bliższe i dalsze modyfikacje semantyczne prezentuję poniżej:

1. Przesunięcia metonimiczne (najbliższe semantyce oryginału):

- ros. *ад* (piekło) – polsk. „piekła czad”, gdzie nastąpiła konkretyzacja zmieniająca jednak makrosensów wiersza (zło, które spotkało podmiot liryczny);
- ros. *злазок* (oczko) – polsk. „wzrok” oraz ros. *Hu-yuka* (ani-ucha) – polsk. „bez słuchu ni” (ani słuchu), gdzie narząd wzroku i słuchu zastąpiłam odpowiadającymi im zmysłami;
- ros. *смешок* (śmieszek) – polsk. „głos”, gdzie nastąpiło uogólnienie;

– ros. *Около [...] не стань* (nie stawaj obok) – polsk. „nie podchodź do tych bram”, gdzie dzięki rozszerzeniu wypowiedzi nastąpiła konkretyzacja (sad – bramy sadu).

2. Zmiany realizowane na zasadzie potencjalności wyboru i rozszerzenia asocjacyjnego:

– ros. *беглец* (zbieg/uciekiniar) – polsk. „banita”, gdzie skorzystałam z asocjacyjnego rozszerzenia znaczenia słowa uciekinier, którego jednym z synonimów jest właśnie „banita”;

– ros. *Для беглеца мне сад пошли* (uciekiniarowi/zbiegowi) – „Banicie ślij /Sad który śni” – drugi człon tej wypowiedzi został dodany ze względu na konieczność odtworzenia rymu, jest jednak emanacją pragnień uciekiniera, który pragnie sadu (ześlij mi sad – ześlij mi sad, o którym śnię) i w ten sposób nie podważa oryginalnej wypowiedzi;

– ros. *рабочих лет* (pracowitych lat) – polsk. „mozolnych lat”, gdzie mozół kojarzony jest z pracowitością, a więc pełnymi trudu latami;

– ros. *На старость бед* (Na starość nieszczęść) – polsk. „Na starość strat”, gdzie straty są jedną z możliwości kojarzonych z nieszczęściem (*беда*);

– ros. *клад* (skarb) – polsk. „sad”, gdzie wykorzystałam odległe wprawdzie, ale w przypadku gdy sad jest upragnionym podarkiem, uprawnione skojarzenie sadu ze skarbem przeprowadzone na zasadzie konkretyzacji.

3. Zmiany obrazu poetyckiego najsilniej ingerujące w semantykę utworu Cwietajewej:

– ros. *бред* (brednia/maligna) – polsk. „lata zdrad”, gdzie wyszłam z założenia, że lata bredni/maligny/absurdu muszą w wersji polskiej kojarzyć się ze złymi latami, stąd wybór słowa „zdrad”, co pozwoliło utworzyć w przekładzie rym do wyrazu „lat” („zdrad – lat”);

– ros. *свисток* (gwizdek, gwizd) – polsk. „los”, gdzie doszło do najsilniejszej semantycznie zmiany (ani gwizdka / gwizdu – niczyj los) spowodowanej dążeniem do odwzorowania schematu rymów, choć wprowadzony przeze mnie obraz poetycki wydaje się przystawać do całokształtu sensów wiersza, który prezentuję wraz z propozycją translatorską:

Marina Cwietajewa

За этот ад,
За этот бред,
Пошли мне сад
На старость лет.

На старость лет,
На старость бед:
Рабочих – лет,
Горбатых – лет...

Tłum. Anna Bednarczyk

Za piekła czad
Za lata zdrad
Ześlij mi sad
Na starość lat.

Na starość lat,
Na starość strat:
Mozolnych – lat,
Garbatych – lat...

На старость лет
Собачьих – клад:
Горячих лет –
Прохладный сад...

Na starość lat
Psich lat – daj sad:
Gorących lat –
Daj chłodny sad...

Для беглеца
Мне сад пошли:
Без ни-лица,
Без ни-души!

Banicie ślij
Sad, który śni:
Bez ciała ni...
Bez duszy ni!

Сад: ни шажка!
Сад: ни глазка!
Сад: ни смешка!
Сад: ни свистка!

Sad: niczyj krok!
Sad: niczyj wzrok!
Sad: niczyj głos!
Sad: niczyj los!

Без ни-ушка
Мне сад пошли:
Без ни-душка!
Без ни-души!

Bez słuchu ni
Sad ześlij mi:
Bez ducha ni!
Bez duszy ni!

Скажи: довольно муки – на
Сад – одинокий, как сама.
(Но около и Сам не стань!)
– Сад, одинокий, как ты Сам.

Powiedz: już dość twej męki – bierz
Sad, co jak ty samotny jest.
(Lecz Sam nie podchodź do tych bram!)
– Sad, co samotny jak ty Sam.

Такой мне сад на старость лет...
– Тот сад? А может быть – тот свет? –
На старость лет моих пошли –
На отпущение души.

Na starość lat ześlij mi sad...
– Ten sad? A może tamten świat? –
Na starość lat sad zesłać chciej –
Dla duszy odpuszczenia mej.

[Цветаева 1934: on-line]

[Cwietajewa 2018: 149, 151]

Tłum. filologiczne

Za to piekło
Za tę brednię/malignę
Ześlij mi sad
Na starość lat

Na starość lat,
Na starość bied:
Pracowitych – lat,
Garbatych – lat...

Na starość lat
Psich – skarb:
Gorących lat –
Chłodny sad...

Dla uciekiniera
Ześlij mi sad:
Bez ani twarzy...
Bez ani duszy!

Sad: ani kroku!
Sad: ani oka!
Sad: ani śmiechu!
Sad: ani gwizdu!

Bez ani ucha
Ześlij mi sad:
Bez ani duszka!
Bez ani duszy!

Powiedz: dość męki – masz
Sad – samotny, jak ty sama.
(Lecz Sam nie stawaj obok!)
– Sad, samotny jak ty Sam.

Taki mi sad na starość lat –
– Ten sad? A może – tamten świat? –
Na starość lat moich ześlij –
Dla odpuszczenia duszy.

Dokonując semantycznych mikroprzesunięć motywowanych ograniczeniami formalnymi, starałam się zachować makrosensy tekstu widzianego jako całość. Podobnie stało się też w wypadku innego wiersza Cwietajewej, gdzie dominujące okazało się dla mnie inne jeszcze „pomiędzy”, a mianowicie przestrzeń znajdująca się między przedrostkiem *pac-* a słowami, który ten przedrostek poprzedza. Idzie tu o wiersz o incipicie: *Рас-стояние: версты, мили...*, który poetka rosyjska poświęciła Pasternakowi. Prezentuję go w całości, unaocniając podstawowy lingwistyczny problem translatorski, jakim jest odnalezienie w języku polskim dużej liczby słów z przedrostkiem *roz-*, który odpowiada rosyjskiemu *pac-* z wyraźnym znaczeniem rozdzielania, rozrywania i rozłączania. Ten podstawowy problem nie sprawił jednak szczególnego kłopotu translatorskiego, wymagał wprawdzie pewnych poszukiwań i zmian na poziomie leksyki, okazał się jednak rozwiązywalny:

Marina Cwietajewa*Б. Пастернаку*

Рас-стояние: версты, мили...
 Нас **рас**-ставили, **рас**-садили,
 Чтобы тихо себя вели
 По двум разным концам земли.

Рас-стояние: версты, дали...
 Нас **рас**клеили, **рас**паяли,
 В две руки **рас**вели, **рас**пяли,
 И не знали, что это – сплав

Вдохновений и сухожилий...
 Не **рас**сорили – **рас**сорили,
Расслоили... Стена да ров.
Расселили нас как орлов –

Заговорщиков: версты, дали...
 Не **рас**строили – **рас**терjali.
 По трещинам земных широт
Рассовали нас как сирот.

Который уж, ну который – март?!
Расбили нас – как колоду карт!

[Цветаева 1925: on-line]

Tłum. Anna Bednarczyk*B. Pasternakowi*

Roz-stawania: wiorsty, mile...
Roz-stawili nas, **roz**-sadzili,
 Byśmy grzeczni byli i niemi
 Na dwóch różnych biegunach ziemi.

Roz-stawania: wiorst i dali...
Rozkleili nas, **roz**-spawali,
 Ręce **roz**pięli, **roz**-jęli na bok,
 Nie wiedzieli, że to stop.

Natchnień naszych i ścięgien splot...
Rozdzielili jak orłów miot.
 Nie **roz**czepili nas – **roz**szczepili
 Na mur i rów **roz**warstwili...

Buntowników: wiorsty, dale...
 Nie **roz**stroili nas – **roz**siali
 Na pustkowiach ziemskiego bezmiaru
 Jak sieroty nas **poroz**pychali.

Marzec, no który to, który raz?!
 Jak talię kart **roz**bili nas!

[Cwietajewa 2018: 119, 121]

Tłum. filologiczne

Od-ległość: wiorsty, mile...
 Roz-stawili nas, roz-sadzili,
 Żebyśmy się cicho zachowywali
 Na dwóch różnych krańcach ziemi.

Od-ległość: wiorsty, dale...
 Rozkleili nas, rozspawali,
 W dwie ręce rozprowadzili, rozpiąwszy
 (ukrzyżowawszy),
 I nie wiedzieli, że to stop.

Natchnień i ściągien...

Nie skłócili – rozrzcili,

Rozwarstwili...

Mur i rów.

Rozsiedlili nas jak orłów –

Spiskowców: wiorsty, dale...

Nie rozstroili – pogubili.

W chaszczach ziemskich szerokości

Porozsuwali nas jak sieroty.

Który już, no który – marzec?!

Rozbili nas – jak talię kart!

O wiele więcej kłopotu sprawiło natomiast odtworzenie gry słów opartej na różnicy akcentów wyrazowych w słowach *He paccopули – paccopули*, gdzie *paccopуmb* z akcentem na drugiej sylabie [rassorit'] znaczy skłócić, a *paccopumb* z akcentowaną ostatnią sylabą [rassorit'] – rozrzczyć, naśmiewać. Przekładając te słowa, uznałam, że odtworzenie gry słów jest ważniejsze niż zachowanie tożsamości słownikowej. W pierwszym wariantcie tłumaczenia zdecydowałam się więc na pozwalające zbudować grę słów homonimiczne „rozklócić”, czyli rozmącić, rozbełtać oraz „rozklócić” w znaczeniu skłócić. Jednak rezultat okazał się niezadowolający, bo nieczytelny (niezrozumiały). Stąd kolejna wersja docelowa (prezentowana wyżej), gdzie gra słów opiera się na paronimicznej parze: „rozczepić” – „rozszczepić”.

Problemem było też odwzorowanie ostatnich dwu wersów tekstu, które musiały zamykać całość wyrażającym emocje rymem męskim (mimo że w niektórych zwrotkach odstąpiłam od spadków oksytonicznych) i gdzie, jak się okazało, należało zachować zwrot „talię kart”, a jednocześnie pozostawić na swoim miejscu wyraz „marzec”. Było to niezbędne ze względu na biograficzne konteksty wiersza będącego nawiązaniem do wieloletniego epistolarnego romansu z Pasternakiem. Jelena Ajzensztejn zwracała uwagę na dotyczący tej sytuacji zapis samej Cwietajewej z 1933 r. [Айзенштейн 2017: on-line]:

Interesujące są losy tych wierszy: moich – do Borysa, o Borysie i o mnie. [...] „Rozbili nas jak talię kart”. Wers pozostawiony przeze mnie wtedy ze względu na siłę wyrazu, ale z dręczącą świadomością dysharmonii obrazu: *dwojga* nie można rozbić jak talii – talia to wielość, nawet wizualnie: karty leżą. [...] moje najbardziej osobiste, indywidualne: Który to już, no który – marzec (miesiąc tej fali listów do Borysa) marzec to prawie hasło naszego z B<orysem> spisku [...] Pisząc to nie myślałam o żadnej emigracji z Rosji. Ani sekundy. Myślałam o sobie i o Borysie. [...] [Цветаева 1990: 741–742].

„Karty” i „marzec” musiały więc pozostać, a ponieważ „marzec” nie tworzył rymu z „talią kart”, znalazłam inny, zamiast oryginalnego „ну который – март?” („który to już marzec”), wprowadzając słowa „Marzec, no który to, który raz”, a dzięki przedstawieniu „rozbili nas” oraz „talię kart” odnalazłam potrzebny rym „raz – nas”. W ten sposób jedna decyzja, wymuszona przez wiedzę pozajęzykową, pociągnęła za sobą drugą.

W wypadku poezji Cwietajewej wiedza pozajęzykowa często musi być uwzględniana w procesie tłumaczenia. Najczęściej idzie tu właśnie o zakodowane w tekście informacje autobiograficzne, jak w powstałym w lutym 1941 r., a więc na kilka miesięcy przed popełnieniem samobójstwa (31.08.1941) wierszu, który rozpoczyna się incipitem *Пора снимать янтарь...* (*Już czas, by zdjąć bursztyny...*⁵). Swego czasu znalazłam w Internecie dwa jego przekłady, które cytuję wraz z oryginałem i tłumaczeniem filologicznym:

Marina Cwietajewa

Пора снимать янтарь,
Пора менять словарь,
Пора гасить фонарь
Наддверный...

[Cwietajewa 1941: on-line]

Tłum. filologiczne

Pora (czas / już czas / nadszedł czas) zdejmować
bursztyn,
Pora (czas / już czas / nadszedł czas) zmieniać
słownik,
Pora (czas / już czas / nadszedł czas) gasić
latarnię,
Nad drzwiami...

Tłum. Electron.PL.

Pora mi już zdjąć jantar,
Pora już zmienić słownik,
Pora, nad drzwiami domu,
Pogasić ogień...

[Cwietajewa: on-line]

Tłum. Ryszard Mierzejewski

Czas bursztyn oddzielić,
Czas słownik zmienić,
Czas latarnię zgasić
Nad drzwiami...

[Cwietajewa: on-line]

Wiersz Cwietajewej odznacza się wyrafinowaną kompozycją. Ten zbudowany z czterech wersów tekst oparty został na schemacie trójstopowego jambu, który burzy się w ostatnim wersie, zbudowanym z jednego tylko słowa *наддверный* („nad drzwiami”), co można uznać za jedną stopę hiperkatalektycznego jambu, albo samotny amfibrach. Ponadto wszystkie wersy, poza ostatnim, rozpoczyna to

⁵ Podaję własne tłumaczenie, które różni się od innych polskich wersji przekładowych tego utworu, stąd też inny niż w tych propozycjach incipit.

samo słowo *nopa*, a więc „pora”, „już pora”, „przyszła pora”, „nastała pora”, „nadešla pora”, ewentualnie „już czas”, „przyszdeł (nastal/nadszedł) czas”. Łączy się to z trzykrotnie powtarzającą się konstrukcją syntaktyczną: *nopa* + czasownik w bezokoliczniku. Ponadto trzy pierwsze wersy rosyjskiego tekstu rymują się dokładnie i są to spadki oksytoniczne. Z kolei warstwa semantyczna czterowersu zbudowana jest wokół trzech metaforycznych obrazów:

1. „Pora (czas / już czas / nadszedł czas) zdejmować bursztyn” – to niezwykle ważna wskazówka. Mowa tu bowiem o naszyjniku, który poetka zwykle nosiła. Na stronie Rosyjskiego Państwowego Archiwum Literatury i Sztuki można nawet zobaczyć taki sznur z komentarzem, że to 99 korali o różnej średnicy i różnych kolorach, które Cwietajewa kupiła na pchlim targu we Francji, własnoręcznie nanizła na nić i, jak mówiła: „Nigdy nie zdejmie”⁶. W tej sytuacji konstatacja, że czas już go zdjąć zapowiada przekroczenie jakiejś granicy, jakiś koniec;

2. „Pora (czas / już czas / nadszedł czas) zmieniać słownik” – to kolejna zapowiedź zmiany. Zmiana słownika, szczególnie w kontekście pracy poetki i tłumaczki, jaką była Cwietajewa, podobnie jak zdjęcie noszonych stale bursztynów, nie kojarzy się dobrze;

3. „Pora (czas / już czas / nadszedł czas) gasić latarnię, // Nad drzwiami...” – ostatnie słowa wiersza wyraźnie wskazują na śmierć. Łączy się to z metaforycznym gaszeniem światła – świecy, latarni, co symbolizuje właśnie śmierć. W rozpatrywanym wierszu jest to latarnia wisząca nad drzwiami, latarnia, której zgaszenie kojarzy się z końcem dnia (życia?), z zapadnięciem mroku, ciemności (nadejściem śmierci?).

Pierwszy z tłumaczy, podpisujący się pseudonimem Elektron.PL. nazywa wykonane przez siebie tłumaczenia swobodnymi interpretacjami: „Powyższy utwór jest swobodną interpretacją tekstu rosyjskiego nieznacznie odbiegającą od wersji oryginalnej” – informuje swojego czytelnika [Elektron.PL.: on-line]. W kontekście cytowanego wiersza pojawia się pytanie, czy można stosować tę zasadę do tak autobiograficznego i tragicznego w wymowie poetyckiego zapisu? Niemniej, analizując przekład, doszłam do wniosku, że jego warstwa semantyczna w niewielkim tylko stopniu odbiega od pierwowzoru – chodzi tu o wymianę latarni nad drzwiami na ogień, co jest „niewinną” modyfikacją, uogólnieniem obrazu poetyckiego z oryginału. Poza wspomnianą transformacją warto zwrócić uwagę na inny jeszcze, dokonany przez anonimowego tłumacza wybór, a mianowicie zachowanie powtarzającej się konstrukcji wiersza. Korzystając z potencjalności wyboru, Elektron.PL. spośród wymienionych wcześniej możliwości przekładu wersji wybrał pierwszą i zbudował anaforę na bazie słowa „pora”. Z kolei Ryszard Mierzejewski, który wcześniej swoje prze-

⁶ Zob. Янтарные бусы Марины Цветаевой, https://relika.com/@rgali-rossiiskii-ghosudarstvienniy-arkhiv/r/yantarnye_busy_mariny_tsvetaevoy (dostęp: 6.10.2017).

kłady Cwietajewej opublikował [Cwietajewa 2015], zaproponował anaforę opartą na słowie „czas”.

Jeszcze jedna możliwość wyboru dotyczyła słowa *янтарь*, które Elektron.PL. przełożył „jantar”, a Mierzejewski „bursztyn”. Z mojego punktu widzenia warto zachować w tłumaczeniu przede wszystkim anaforyczność, powtarzalność i schemat rymów, uznałam jednak, że wcale nie muszą to być rymy męskie. Wprawdzie wypowiedź nieco się wydłuży (o jedną sylabę w wersie), niemniej ekspresję oryginału pozwoli odtworzyć „ucięcie” finalnego nierymowanego wersu. W dokonanym przez siebie tłumaczeniu proponuję więc rozpoczęcie kolejnych wersów od konstrukcji „już czas”, co pozwala zbliżyć się do rytmu oryginału – odwzorować trójstopowy jamb, choć w przeciwieństwie do tekstu źródłowego w moim wariantcie jest to jamb hiperkatalektyczny (ze względu na rymy żeńskie). Przy tym ostatni wers rozrósł się z trzech aż do pięciu sylab, jest jednak wyraźnie krótszy od poprzedzających go, liczących po siedem, co pozwoliło zachować efekt zaskoczenia, jaki daje urwana wypowiedź, zawieszenie głosu.

Warstwę semantyczną starałam się zachować, nie pozwalając sobie na zbyt poważne odstępstwa od oryginału, aby odtworzyć jego metaforyczne sensy. Stąd następujący wariant:

Tłum. Anna Bednarczyk

* * *

Już czas by zdjąć bursztyny,
Już czas wziąć słownik inny,
Już czas nad drzwiami swymi,
Pogasić światła...

Anaforę zbudowałam w nim na konstrukcji „Już czas”, podobnie jak Mierzejewski zastąpiłam *янтарь* „bursztynem”, uznając, że bursztynowy naszyjnik brzmi po polsku lepiej niż archaiczny naszyjnik z jantaru. Z kolei nad drzwiami zgasiłam „światła”, a nie „ogień” jak Elektron.PL., i nie „latarnię” jak Mierzejewski, który dosłownie przełożył rosyjski *фонарь*.

Ten niewielki objętościowo tekst najlepiej dowodzi, że istnienie różnych wariantów przekładowych nie znaczy wcale, że jeden z nich jest lepszy, a drugi gorszy. We wszystkich trzech propozycjach przekładu można odczytać tę samą, obecną w rosyjskim wierszu informację, we wszystkich pojawia się szczególna „przestrzeń” między zdjęciem bursztynu a gaszeniem latarni.

Natomiast analiza, którą odnieść można do wszelkich działań translatorских, wykazała, że transformacje przekładowe są nie tyle przejawem „interpretacyjnej swobody”, ile wyborem dokonanym spośród możliwych rozwiązań, które nie tylko nie przeczą literze oryginału, ale sprzyjają odwzorowaniu zawartych w nim makrosensów.

W tym kontekście warto przytoczyć słowa wspomnianego już przeze mnie Dedeciusa, który w *Notatniku tłumacza* konstatował: „Poezję łatwo tłumaczyć temu, kto umie odróżnić w niej to, co istotne, od tego, co drugorzędne. Pierwsze wymaga absolutnej wierności, drugie daje nam niezbędny margines swobody” [Dedecius 1988: 35].

Chciałoby się zauważyć, że ten margines swobody to domena sztuki, ale podobnie jak w przypadku wierności także jego translatorska realizacja wymaga poważnych poszukiwań, tym bardziej że uznanie obserwowanych w skali mikro modyfikacji przekładowych za przejaw sztuki nie powinno prowadzić do zaburzenia wierności całokształtu przekładu sensom pierwowzoru rozpatrywanego w skali makro.

Dlatego też w kolejnym rozdziale chciałabym dokonać analiz kilku tekstów, których centralna dominanta translatorska wynika z cechy bądź cech, które umiejscawiają przekładany utwór w systemie literackim bądź szerzej – kulturowym i asocjacyjnie w świadomości odbiorcy. W przypadku poezji najczęściej jest to intertekstualizacja często powiązana ze stylizacją tekstu. Ten szczególny charakter oryginału okazuje się wtedy istotniejszy od dominant określonych przez tłumacza, a podstawowym celem przekładu staje się sprostanie tej dominancie, a więc taka realizacja przekładowa, która odtworzy charakter tekstu źródłowego, a jednocześnie zostanie zaakceptowana przez odbiorcę reprezentującego kulturę docelową⁷.

2. Ślady, echa i przypomnienia

Przekład zawsze jest stylistyką porównawczą dwóch języków. Przekład to zagadnienie literaturoznawcze i jednocześnie lingwistyczne, w takim stopniu, w jakim jest nim stylistyka, która jako nauka o synonimicznych środkach języka odnosi się do jednej i do drugiej dziedziny filologii.

Jefim Etkind

Obok indywidualnego wyznaczania przez tłumacza subiektywnego celu przekładu, co skutkuje określeniem dominanty translatorskiej, można też mówić o szczególnym charakterze tekstu wpisanego w daną kulturę, który z kolei wyzna-

⁷ W powyższym rozdziale wykorzystany został przekład artykułu *Потенциальность перевода (на примере одного стихотворения Марины Цветаевой)* [Беднарчик 2014: 299–312] oraz fragmenty tekstu *Powyższy utwór jest swobodną interpretacją tekstu rosyjskiego nieznacznie odbiegającą od wersji oryginalnej* (Cwietajewa – Internet – przekład i ja...) [Беднарчик: 2018: 61–74], a także *O tłumaczeniu artystycznym – kropla nauki w morzu sztuki* [Беднарчик: 2018: 97–114].

cza dominantę translatoryczną będącą w miarę obiektywnym punktem odniesienia w badaniu przekładowym [zob.: Bednarczyk 2008: 143]. Obiektywnym o tyle, o ile ów szczególnie, wyraźnie określony charakter oryginalnego tekstu będzie powszechnie akceptowany, jeśli uznamy go za niepodważalny i wymagający zachowania w tłumaczeniu. Poniższe rozważania pragnę poświęcić kilku takim właśnie tekstom, które niejako wymuszają na tłumaczu przyjęcie dominanty translatorycznej. Nie wyklucza ona wyabstrahowania przez przekładowcę innej bądź innych dominant translatorskich, ale ogranicza jego wybory, ponieważ nie mogą one kolidować z celem nadrzędnym, jakim jest realizacja konkretnego charakteru tekstu. Może to być określona stylizacja, przynależność gatunkowa czy odwołanie się do innych tekstów kultury, a więc różnorodne formy przypominania. W tym miejscu warto przytoczyć słowa Bożeny Tokarz ze wstępu do monografii *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*:

Zasada podobieństwa kształtuje relację między oryginałem a przekładem. Natomiast przypominanie sytuuje go także w świecie innych tekstów literackich, pozaliterackich oraz innych tłumaczeń tego samego utworu [Tokarz 1998: 8].

W prezentowanych poniżej rozważaniach nie będę się odwoływać do innych tłumaczeń, nawiążę jednak do pozostałych wymienionych przez uczoną możliwości przypomnień – nawiązań danych wprost bądź odczytywanych dzięki skojarzeniu.

2.1. Autor jako intertekst (przypadek *Odyseusza*)

*И покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.*

*Porzuciwszy szum morza i statek, i płótno strudzone
Odyseusz powrócił spełniony przestrzenią i czasem.*

Osip Mandelsztam

Pierwszym tekstem, jaki chciałabym rozpatrzyć, jest wiersz Aleksandra Tan-kowa *Одиссей* (*Odyseusz*) [Танков: on-line]. Jego analiza pretranslatorska koncentrować się będzie przede wszystkim na odtworzeniu obecnych w utworze nawiązań do biografii Mandelsztama, które wszystkie razem traktowane są przeze mnie jako intertekstowa organizacja tekstu, a zarazem jego dominanta translatoryczna. W naszym przypadku trzeba jednak rozpatrzyć możliwość odtworzenia w przekładzie emocji wywoływanych przez różne jakościowo nawiązania do twórczości bądź do życia (śmierci) Mandelsztama. Pojawia się więc pytanie nie tyle o przekład wiersza zawierającego elementy intertekstualne, o czym pisano już wielokrotnie, próbując dokonać klasyfikacji tych elementów, ile o przekład konkretnych intertekstualnych nawiązań. Z punktu widzenia przekładu warto tu

odnotować liczne prace Anny Majkiewicz [zob. Majkiewicz 2008; Majkiewicz 2009: 121–131], która rozważała intertekstualność z perspektywy teorii i praktyki tłumaczenia. Niemniej analiza pretranslatorska wiersza Tankowa uwzględniać będzie także inne kwestie pojawiające się w procesie przekładu.

Zanim przejdę do rozważań translologicznych, odnotuję jeszcze, że interesujący mnie wiersz nie jest jedynym rosyjskim utworem, nawiązującym do twórczości lub biografii Mandelsztama. Niezależnie od starań ówczesnych władz ZSRR dążących do pomijania dorobku poety pisano o nim na Zachodzie, tłumaczono jego wiersze, a jego poezja obecna była w poezji innych twórców, u których można było znaleźć odniesienia do konkretnych tekstów i do samego Mandelsztama. Stopień zawoalowania tych odwołań zależny był od czasu powstania tekstu oraz sytuacji danego autora. Odnosząc się do tych realiów, badacze często przywołują poświęconą Mandelsztamowi pieśń Aleksandra Galicza *Возвращение на Итаку* (*Powrót na Itakę*) [Галич: on-line], a także wiersz Brodzkiego *Одиссей Телемаку* (*Odyseusz do Telemacha*) [Бродский: on-line], przykładem może być choćby rozpatrująca wspomniany tekst Brodzkiego Ludmiła Zubowa [Зубова 2001: 64–74]. Pomijając rozważania o relacjach między symbolicznymi Odyseuszem i Telemachem, wypada zgodzić się, że te mitologiczne postacie obecne są w twórczości obu poetów, a jak za Wiktorem Juchtem twierdzi Zubowa, analiza związków intertekstualnych wiersza *Одиссей Телемаку* dowodzi, że Mandelsztamowski podtekst włącza się w wiersze Brodzkiego na zasadzie cytatu będącego punktem wyjściowym, którego „funkcja w tekście analogiczna jest do funkcji kryształu w roztworze przesyconym” [Юхт 1994: 93–95].

„Kryształ” ten narasta też w wierszach współczesnych rosyjskich poetów. Jednak dzisiaj nie jest to już zawoalowane wskazanie na poetę zakazanego. Nawiązania do Mandelsztama i jego tragedii stały się bowiem reminiscencją czasu zakazów, łagrów i represji. Lecz nie tylko. Wydaje się, że wcześniejszy zakaz spowodował, iż obecnie każde nawiązanie do twórczości poety staje się emocjonalnie znaczące. Zarówno on, jak i jego twórczość, a nawet konkretne, kojarzące się z nimi elementy tekstu odczytywane są przez odbiorców jak aluzje do ówczesnych realiów i tym samym wzmacniają obecne w konkretnym tekście napięcia afektywne. Emocje te można by nazwać emocjami intertekstualnymi.

Nie będę omawiać w prezentowanych rozważaniach ani teorii emocji, ani tak zwanego zwrotu afektywnego. Interesuje mnie raczej sposób wyrażenia w tekście poetyckim Mandelsztama emocji, ale także sytuacja, w której przenoszą się one do innego tekstu, w tym konkretnym przypadku do wiersza Tankowa. Zgadzam się przy tym z poglądem Borisa Cyrulnika, który twierdził, że: „Emocja może być wynikiem pracy mózgu, niezależnie od słowa”, ale „może też być wywołana wyobraźnią pobudzoną przez słowa” [Cyrulnik 1997: 181]. Francuski autor zajmował się wprawdzie emocjami międzyludzkimi, jednak przytoczone słowa można odnieść do emocji obecnych w tekście literackim, jak robią to choćby autorzy tomu *Emocje. Ekspresja. Poetyka – przegląd zagadnień* pod redakcją Diany Saniewskiej [Saniewska 2013].

Dla przekładowcy emocje, jakie są rezultatem przepracowanych przez mózg czytelnika – tłumacza słów danego autora, stają się materiałem do kolejnych przepracowań. Musi on zdecydować, czy stanowią dla niego dominantę translatorską, a jeśli tak, to w jaki sposób je odtworzy i w jakim stopniu w innych realiach kulturowych odwzoruje wiążące się z nimi asocjacje. Jednak w przypadku tekstów nawiązujących do Mandelsztama zadanie tłumacza znacznie się komplikuje, ponieważ tłumacz, chcąc odtworzyć te pierwotne emocje, musi odwołać się do wspomnianych wcześniej emocji intertekstowych. Wiąże się to z angażowaniem podwójnego zestawu asocjacji związanych po pierwsze z odczytaniem Mandelsztama, a po drugie z odczytaniem tegoż Mandelsztama jako intertekstu, a więc poprzez inny tekst. Emocje są również w pewien sposób podwojone. Odnoszą się bowiem do współczesnego tekstu, lecz poprzez odwołania do biografii i wierszy poety srebrnego wieku.

Przechodząc do zapowiadanej analizy, trzeba podkreślić, że w przypadku wiersza Tankowa Mandelsztamowskie echa dotyczą tematyki drogi i poszukiwań, uwięzienia w drodze, w poszukiwaniach, w Syberii, a także nawiązań do mitologii greckiej, które tak jak u Mandelsztama stają się pretekstem dla opisu rzeczywistości, ale również odniesień do Syberii czy GUŁagu. Poniżej prezentuję tekst Tankowa i jego tłumaczenie filologiczne:

Aleksandr Tankow *Одиссей*

За окном **проносятся сотни вёрст**,
 Как соседа пьяного всхлип,
Полустанков окрики, раны звёзд,
 Лист клёновый к стеклу прилип.
Пенелопа, что ты всю ночь ткала?
 Отвечай и не прячь лица:
 То ли скатерть для свадебного стола,
 То ли саван для мертвеца.
За окном вагонным лежит Сибирь,
Мезозойская Колыма.
 На столе в стакане дрожит **цифирь**,
 За окном – первичная тьма.
 Не сойти бы мне по пути с ума,
 Остальное переживу.
 Я прошу тебя: нятяни сама
 Навощённую тетиву.

Tłum. filologiczne *Odyseusz*

За окном **niosą się (mijają) setki wiorst**,
 Jak chlipnięcie pijanego sąsiada,
 Stacyjek (kolejowych) okrzyki, rany
 gwiazd,
 Liść klonowy przylepił się do okna.
Penelopo, co tkłaś przez całą noc?
 Odpowiadaj i nie chowaj twarzy (patrz
 w oczy):
 Czy obrus na stół weselny,
 Czy całun dla trupa.
Za oknem wagonu leży Syberia,
Mezozoiczna Kołyma.
 Na stole w szklance drży czaj (żarg. wię-
 zienny mocna narkotyzująca herbata),
 Za oknem – pierwotny mrok (ćma, mgła,
 tuman).
 Może po drodze zwariować (dosł. zejść
 z rozumu),
 Resztę przeżyję.
 Proszę cię: sama naciągnij
 Nawoskowaną cięciwę.

Половина жизни прошла впотьмах,
Половина жизни – в огне.

Позабыл лицо моё Телемах

Отраженьем в ночном окне.

Из огня в огонь, из беды в беду –

Мезозойской судьбы оскал,

Я найду тебя в заводном аду,

А иначе – зачем **искал**,

В коммунальном кухонном злом чаду,

На весеннем ладожском синем льду,

Среди чёрных **чухонских** скал.

Pół życia minęła po ciemku (we mgle/
ćmie/mroku),

Pół życia – w ogniu.

Telemach zapomniał moją twarz

Odbiciem w nocnym oknie.

Z ognia w ogień, z nieszczęścia w nie-
szczęście –

**Śmiech (wyszczerzone zęby) mezo-
zoicznego losu,**

Znajdę cię w nakręcanym (mechanicz-
nym/rześkim),

W innym razie – po co **szukałem**.

W komunalnych (tzw. komunałka, miesz-
kanie ze wspólną kuchnią) kuchennych
złych oparach (czad, smród)

Na wiosennym ладожским (jez. Ładoga)
błękitnym lodzie,

Pośród czarnych **czuchońskich** (lud
ugrofiński w Karelii) skał.

Wyraźnie zaznacza się tu Mandelsztamowskie nawiązanie do mitu Odyseusza, znane czytelnikowi Mandelsztama choćby z wiersza *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* (*Cienką strugą z butelki przesączał się z wolna miód złoty...*), w którym pojawiły się wskazania na Penelopę, na Odyseusza, na długą drogę, jaką musiał przebyć [Мандельштам 1983: 146]. Zachodzi też prawdopodobieństwo, że współczesny odbiorca, w tym również tłumacz, zna wspomniane wcześniej wiersze Galicza i Brodskiego. Wszystko to tworzy w jego świadomości pewien szereg asocjacyjny, który łączy ze sobą wszystkie te parateksty i w jakimś sensie wszystkich poetów, oczywiście w pewnym tylko zakresie.

Jest przy tym zrozumiałe, że polski czytelnik może nie kojarzyć wszystkich rozsypanych w tekście „znaków semantycznych” tak jak kojarzy je odbiorca rosyjski, a jednak warto pozostawić mu choćby możliwość podobnego odczytania wiersza. Mam tu na myśli na przykład takie odtworzenie mitologizmów, by kojarzyły się one nie tyle z mitologią, ile z podróżą i poszukiwaniem, a także takie zachowanie łańcuchów asocjacyjnych, które wskazują na Syberię i łagry GUŁagu, by było to zrozumiałe dla polskiego czytelnika. Poza tym, czytając tekst Tankowa, nie wolno pominąć pewnych powtórzeń i „obrazów antonimicznych”. Myślę tu o tym, co pojawia się „za oknem”: „Za oknem niosą się (mijają) setki wiorst”, „Za oknem wagonu leży Syberia”, „Za oknem – pierwotny mrok”, i jeszcze odbicie „w nocnym oknie”, a ponadto o skojarzeniach z pierwotnością, które przywodzą na myśl zacofanie, prymitywizm, dzikość (dzicz), brak kultury („Mezozoiczna

Kołyma”, „pierwotny mrok”, szczerzący zęby mezozoiczny los) oraz o przeciwstawności wytkanego przez Penelopę weselnego obrusu i całunu czy obrazów z ostatniej zwrotki, gdzie smród komunalnej kuchni przeradza się w wiosenny lód na jeziorze Ładoga, by ewoluować później w czarne czuchońskie skały, co przywodzi na myśl pierwszy w ZSRR łagier dla więźniów politycznych – budowę Kanału Białomorsko-Bałtyckiego.

Natomiast, odnosząc się do formy wiersza Tankowa, odnotuję, że jest to rodzaj popularnego w rosyjskiej poezji srebrnego wieku *dolnika*, wiersza tonicznego, w którym w określonym układzie występować mogą różne stopy metryczne. W naszym przypadku wymieniają się wersy trój- oraz czteroakcentowe:

За окном проносятся сотни вёрст,	– 4
Как соседа пьяного всхлип,	– 3
Полустанков окрики, раны звёзда,	– 4
Лист кленовый к стеклу прилип.	– 3

Tłumacząc ten tekst, trzeba jednak uwzględnić nie tyle określony system rytmiczny, ile rytmizację jako taką i przekazać w przekładzie melodykę tekstu. W utworze Tankowa wersy liczą od 8 do 11 sylab, co pozwala określić pewne ramy ograniczające tłumacza. Ponadto wiersz rosyjski realizuje klasyczny schemat rymów abab z powtarzającym się rymem męskim, co w języku polskim wywołałoby wrażenie katarzynkowości. Jedynym wyjątkiem, choć nie w kwestii spadku oksytonicznego, są trzy ostatnie wersy skonstruowane w oparciu o schemat aab, gdzie ostatni wers tworzy potrójny rym ze słowami z przedostatniej zwrotki (*оскал – искал – скал*):

Из огня в огонь, из беды в беду –
Мезозойской судьбы **оскал**,
Я найду тебя в заводном аду,
А иначе – зачем **искал**,

В коммунальном кухонном злом чаду,
На весеннем ладожском синем льду,
Среди чёрных чухонских **скал**.

Taki układ rymów niewątpliwie stanowi wyzwanie dla tłumacza, choćby ze względu na odnotowywany już wcześniej problem przekładu rymu męskiego. Układ ten, ze względu na napięcia afektywne budowane przez „akcentowane” oksytoniczne zakończenia wersów, stanowi też jedną z dominant translatorskich.

Rekapitułując, *Одиссей* to tekst asocjacyjnie kojarzony z twórczością Mandelsztama, ze wskazaniem na podróż i GUŁag, którego forma poprzez swoją rytmizację sprawia wrażenie spokojnego opowiadania. Tekst ten jest jednak niezwykle emocjonalny, co podkreśla rym męski oraz wszelkie powtórzenia i obecne w nim opozycje, a przede wszystkim przeciwstawiane sobie nawzajem obrazy.

Podjmując próbę przekładu wiersza Tankowa, starałam się pozostawić w polskim tekście nawiązania do podróży Odyseusza, możliwość skojarzeń z GUŁagiem i Mandelsztamem, z także zrytmizować wiersz, częściowo odwzorowując schemat rytmiczny. Rym męski nie został wprawdzie zachowany wszędzie, nie zawsze jest to też rym dokładny, ale z rymami żeńskimi przeplatają się, jeśli nie rymy męskie, to spadki oksytoniczne. Starałam się też zachować w przekładzie powtórzenia i obrazy przeciwstawne.

Rytmizacja została zachowana dzięki wykorzystaniu systemu tonicznego. W tłumaczeniu pojawiły się wersy trójakcentowe z niewielkimi odchyleniami, jak w poniższym przykładzie, gdzie ostatni wers liczy cztery akcenty:

Kilometrów setki za oknami	– 3
Jak sąsiada pijanego placz ,	– 3
Klonu liść przylepił się do ramy .	– 3
Przystanków krzyki i rany gwiazd .	– 4

Rym, jak już wspomniałam, nie został odwzorowany wiernie. W przekładzie pozostał wprawdzie schemat abab, ale poza męskimi rymami (w wersach parzystych) pojawiły się, zapowiadane już, żeńskie (w wersach nieparzystych). Natomiast ostatnie wersy wiersza zostały zrymowane podobnie jak w oryginale z zachowaniem potrójnego rymu: „los – wiorst – stos”:

Z ognia w ogień, od biedy do biedy –
Szczerzy zęby Kołymski **los**,
Znajdę cię, choćbym piekło miał przeżyć,
Przecież szukam cię tyle już **wiorst**,

Tam gdzie ciężkie kuchenne opary,
Łód wiosenny niebieskoszary,
Gdzie czernieje skał fińskich **stos**.

Udało mi się też pozostawić w przekładzie te nawiązania do mitologii, na które zwracałam uwagę, analizując tekst Tankowa (Penelopa, Telemach), jak również wskazania na GUŁag. Pojawiły się Syberia, Kołyma oraz będące przypisem wewnątrztekstowym określenie „czaj więzienny”. Z kolei odwołania do pierwotności pozostały w polskim wariacie jako „mezozoik Kołymy”, „pierwotny mrok”. Ponadto wprowadziłam wers „Szczerzy zęby Kołymski los” na miejscu „wyszczierzonych zębów mezozoicznego losu”, co pozwoliło jeszcze raz wskazać na Kołymę, gdzie znajdowały się łagry o zaostrozonym rygorze. Wymienione zmiany wiązały się też z odwzorowaniem układu rytmicznego i „realizacją” rymu męskiego.

Kończąc niniejsze rozważania o przekładzie wiersza Tankowa, proponuję przyrzeć się jeszcze kilku innym transformacjom, jakim podlegał ten tekst.

Po pierwsze, warto zwrócić uwagę na jednostki miary. W pierwszej zwrotce oryginału pojawiły się „setki wiorst”, a w tłumaczeniu były to „kilometrów setki”. Zmiana ta nie wpłynęła na semantyczną płaszczyznę wiersza, tym bardziej że w drugiej zwrotce wiorsty pojawiły się w zdaniu „Przecież szukam cię tyle już wiorst”, pozwoliła natomiast lepiej zorganizować strukturę rytmiczną wiersza, a ponadto, dzięki zastosowaniu bliższych polskiemu odbiorcy „kilometrów”, wpłynęła na odbiór wiorst jako wskaźnika odległości.

Po drugie wypada przyjrzeć się słowom „Czy dla trupa całun, w którym w dół”, które otrzymały taką właśnie formę w związku z koniecznością odtworzenia obrazu całunu dla zmarłego (ros. *саван для мертвеца*), a jednocześnie odnalezienia rymu do słowa „stół”.

Podobna motywacja towarzyszyła wprowadzeniu do polskiego tekstu słowa „niebieskoszary”. Tu potrzebny był rym do słowa „opary”, które zastąpiło rosyjski *чад*. Dla rymu wystarczyłoby wprowadzić samo „szary”, ale łód, o którym mowa, miał być wiosenny, błękitny, niebieskawy, a kolor szary wprowadza czytelnika w zupełnie inny nastrój i kojarzy się ze smutkiem, przygnębieniem. Dlatego właśnie postanowiłam połączyć niebieski z szarym w jedną szaroniebieską całość. Jednak słowo „niebieskoszary” liczy pięć sylab i w jakimś sensie „odbiera” te sylaby danemu wersowi. Usiłując zmieścić się w ramy wyznaczone liczbą sylab w wersie (od 8 do 11), pominęłam jezioro Ładoga, pozostawiając wiosenny łód. Uznałam, że skonstrastowanie obrazu niezbyt mile woniejących kuchennych oparów i wiosennego lodu jest ważniejsze niż wskazanie na konkretne jezioro, chociaż usunięcie Ładogi oznacza osłabienie skojarzeń z GUŁagiem, szczególnie z budową Kanału Białomorsko-Bałtyckiego. Niemniej skojarzenie to wcale nie musi być czytelne dla polskiego odbiorcy, podobnie jak czuchońskie skały, które zastąpiłam fińskimi. One również sygnalizują tematykę łagrową i tak jak Ładoga Polakowi wcale nie muszą się z nią kojarzyć.

Po trzecie i ostatnie, o czym chcę powiedzieć – w oryginale pojawiła się interesująca gra słów, której można wprawdzie nie przekładać, ale którą potraktowałam jak rebus wymagający rozwiązania. Chodzi tu o słowa: „Не сойти бы мне по пути с ума”, które dosłownie znaczą „Może zszedłbym po drodze z rozumu / Bylebym nie zszedł po drodze z rozumu”, gdzie frazeologizm *сойти с ума* oznacza „stracić rozum”, „zwariować”, „oszaleć”. Grę słów tworzy tu ten właśnie frazeologizm, wyrażenie *сойти (сбуться) с ниму*, czyli „zejść, zboczyć z drogi” i samo *по ниму*, a więc „po drodze”. Gry słów nie da się przełożyć dosłownie, nie można też wykorzystać polskiego frazeologizmu, ponieważ żaden odpowiednik rosyjskiego *сойти с ума* nie kojarzy się ani z drogą, ani z podróżą. Dlatego postanowiłam wykorzystać semantyczne pole czasownika „błąkać się”, a więc „zbląkany”, „obląkany”, co zaowocowało następującą propozycją:

Może lepiej, gdy **głowa zbląkana**
Gdzieś **po drodze...**

Poniżej przytaczam cały przekład wraz z prezentowanym wcześniej tłumaczeniem filologicznym, co pozwala zobaczyć omówione modyfikacje:

Tłum. filologiczne *Odyseusz*

Za oknem **niosą się (mijają) setki wiorst**,
Jak chlipnięcie pijanego sąsiada,
Stacyjek (kolejowych) okrzyki, rany
gwiazd,

Liść klonowy przylepił się do okna.

Penelopo, co tkłaś przez całą noc?

Odpowiadaj i nie chowaj twarzy (patrz
w oczy):

Czy obrus na stół weselny,

Czy całun dla trupa.

Za oknem wagonu leży Syberia,

Mezozoiczna Kołyma.

Na stole w szklance drży czaj (*żarg. wię-
zienny*: mocna narkotyzująca herbata),
Za oknem – pierwotny mrok (ćma, mgła,
tuman).

Może po drodze zwariować (*dosł. zejść
z rozumu*),

Resztę przeżyję.

Proszę cię: sama naciągnij

Nawoskowaną cięciwę.

Pół życia minęła po ciemku (we mgle/
ćmie/mroku),

Pół życia – w ogniu.

Telemach zapomniał moją twarz

Odbiciem w nocnym oknie.

Z ognia w ogień, z nieszczęścia w nie-
szczęście –

**Śmiech (wyszczerzone zęby) mezozo-
icznego losu,**

Znajdę cię w nakręcanym (mechanicz-
nym/rześkim),

W innym razie – po co **szukałem**.

Tłum. Anna Bednarczyk

Kilometrów setki za oknami

Jak sąsiada pijanego płacz,

Klonu liść przylepił się do ramy.

Przystanków krzyki i rany gwiazd.

Penelopo, co wytkłaś tej nocy?

Czy to obrus na weselny stół?

Odpowiadaj i patrz prosto w oczy:

Czy dla trupa całun, w którym w dół.

A za oknem Syberii pole

Mezozoik Kołymy i lód

Czaj więzienny drży w szklance na stole,

A za oknem pierwotny mrok dróg.

Może lepiej, gdy głowa zbłąkana

Gdzieś po drodze, a resztę trwóg

Przeżyć można, lecz proszę cię sama

Weź cięciwę, naciągnij luk.

Już pół życia minęło w półmroku,

Już pół życia w płomieniach trwasz.

W nocnym oknie odbija się pokój.

A Telemach zapomniał moją twarz.

Z ognia w ogień, od biedy do biedy –

Szczerzy zęby Kołymski los,

Znajdę cię, choćbym piekło miał prze-
żyć,

Przecież **szukam cię** tyle już wiorst,

W komunalnych (tzw. komunalka, miesz-
kanie ze wspólną kuchnią) kuchennych
złych oparach (czad, smród)
Na wiosennym ładożskim (jez. Ładoga)
błękitnym lodzie,
Pośród czarnych **czuchońskich** (lud ugro-
fiński w Karelii) skał.

Tam gdzie ciężkie kuchenne opary,
Łód wiosenny niebieskoszary,
Gdzie czernieje **skał fińskich** stos.

[Tankow 2017: 19]

Podsumowując, w przypadku wiersza, który nawiązuje do innego utworu, tłumaczenie nie zawsze wywołuje u czytelnika tekstu docelowego takie same emocje, jakie wywoływał oryginał. Nie jest to możliwe, jeśli potencjalny czytelnik tłumaczenia nie zna realiów kultury źródłowej i nie rozumie intertekstualnych odniesień, które wywołują określone emocje.

Niemniej warto pozostawić odbiorcy choćby możliwość odczuwania emocji podobnych do tych, jakie odczuwał czytelnik oryginału, nawet jeśli dla uzyskania takiego efektu tłumacz wykorzysta inne niż w oryginale środki, a pożądane emocje wywoływane będą nie poprzez wprowadzone do oryginału nawiązania intertekstualne, w naszym przypadku do życia i twórczości Mandelsztama, ale dzięki zastosowaniu innych obrazów i środków wyrazu artystycznego.

Zawsze warto też pamiętać o potencjalnym przekazie emocji oryginału, nawet gdy stopień ich odczuwania przez polskiego odbiorcę jest o wiele słabszy niż w wypadku czytelnika pierwowzoru. Potencjalność ta wiąże się z ograniczeniem odczytu nawiązań intertekstualnych, co jest wynikiem niezajomości realiów odnoszących się do kultury źródłowej. Ograniczona wiedza odbiorcy równa jest ograniczonemu odczuwaniu podobnych emocji. Stąd moje dążenie do pozostawienia w przekładzie wszelkich możliwych „furtok”. Wykorzystanie każdego podobieństwa czy możliwości nawiązania do tego, co znane pozwala żywić nadzieję na wywołanie u odbiorcy docelowego choćby części emocji podobnych do tych, które wywołuje oryginał.

2.2. Tragedia sprzed stu lat (*Aria Kat'ki*)

*Все – и люди, и не люди – равны перед последней ертой.
Поэтому мне отпетых подонков – не жаль.*

*Wszyscy – ludzie i nieludzie – przed ostatnią równi drogą.
I dlatego skończonych nie żal mi podleców.*

Andriej Bazilewski

Kolejnym interesującym przypadkiem translatorskim jest tłumaczenie stylizowanego tekstu. Podobnie jak intertekst stylizacja może zdominować pracę przekładowcy, o ile aspekt stylizacyjny upodabniający tekst oryginału do danego gatunku

bądź formy, ewentualnie do języka konkretnej grupy społecznej czy epoki historycznej przeważa nad innymi elementami danego utworu. W takim wypadku nie jest możliwe artystyczne odwzorowanie utworu bez uwzględnienia stylizacji oryginału. Wypada także zaznaczyć, że stylizacja nie oznacza rezygnacji autora z kontekstów intertekstualnych. Okazuje się, że dominanta translatoryczna (pozatranslatorska) podwaja się wtedy, a tłumacz winien odwołać się do wiedzy o wszelakiego rodzaju intertekstach i paratekstach, które towarzyszą oryginalnemu utworowi, ale też do swej wiedzy z zakresu historii, socjologii, literatury czy języka.

Swego czasu, rozpatrując polski przekład staroruskiej byliny o Aloszy Popowiczu i Tuharynie Żmijowiczu [Bednarczyk 2011: 63–76], zauważałam różnicę między tłumaczeniem tekstu historycznego a archaizowanego. Podobnie jak tekst archaizowany traktuję inne stylizowane utwory, dostrzegając różnicę między tym, co autentyczne a tym, co na nim wzorowane. Uważam też, że zajmując się praktyką translatorską, tłumacz powinien zwracać uwagę nie tyle na leksykę podstandardową, ale na różne elementy konstruuujące taką bądź inną charakterystykę stylistyczną utworu, takie jak tropy poetyckie, środki stylistyczne, struktury składniowe, formy gramatyczne, odniesienia do realiów kulturowych.

Wiersz, na który chcę zwrócić uwagę – *Тринадцатъ (Ария Катъки)* czyli *Trzynasta (Aria Kat'ki)* Bazilewskiego [Базилевский 2015: 54], odwołuje się zarówno do sfery intertekstualnej – można wskazać konkretny tekst literacki, do którego się odwołuje, jak i do innych, odnotowanych wcześniej aspektów. Jego dominantę wyznacza odwołanie intertekstualne do poematu *Двенадцатъ (Двунасту)* Aleksandra Błoka [Блок 1918: 7–20], które widoczne jest już w tytule i w motcie. Tą dominantą wydaje się być także stylizowany na potoczny język podmiotu lirycznego i bohaterki wiersza, chociaż w istocie naśladują one język bohaterów poematu Błoka.

Utworu Bazilewskiego nie będę rozpatrywać w całości. Chciałabym natomiast zwrócić uwagę na kwestie związane z odtworzeniem dwóch dominant translatorycznych. Po pierwsze tej, która wyznacza całościową orientację przekładu na odwzorowanie intertekstowych powiązań, a po drugiej tej, która wskazuje na konieczność zachowania w tekście docelowym stylizacji na konkretne utwory i gatunki literackie oraz na powiązania z folklorem.

Zanim jednak przejdę do analizy, pozwolę sobie na kilka słów wstępu. Chciałabym bowiem jeszcze raz podkreślić, że zajmuję się tłumaczeniem stylizacji, a więc upodobnieniem do poematu Błoka, a pośrednio folkloru. Przywołam w tym kontekście słowa Wiktora Winogradowa, który uważa, że stylizacja historyczna w tłumaczeniu polega na:

zbudowaniu w przekładzie, za pomocą środków leksykalnych, morfologicznych i syntaktycznych, więzi pomiędzy współczesnym językiem przekładu i językiem epok wcześniejszych, w celu wytworzenia szczególnego stylistycznego efektu wzajemnych relacji z przeszłością [Виноградов 2001: 142].

W przypadku interesującego mnie utworu również chodzi o zbudowanie podobnych więzi, a celem jest wytworzenie relacji z przeszłością, jednak z uwzględnieniem stylizacji nałożonej na oryginał, ze świadomością, że sam oryginał jest już rodzajem tłumaczenia intralingwalnego i przypomnieniem tego, co było. Archaizacja to tylko pretekst. W taki sposób można rozpatrywać także innego rodzaju stylizacje oraz stopień stylizacji tekstu przekładu w stosunku do stopnia stylizacji oryginału, o czym, rozpatrując przekład archaizacji, pisali na przykład Siergiej Lwow [Львов 1967: 145–252] czy Jewgienia Mieszalkina [Мешалкина 2008].

Podejmując badania nad stopniem stylizacji, można moim zdaniem mówić o:

- 1) tłumaczeniu stylizującym, niezależnie od tego czy oryginał był stylizowany;
- 2) tłumaczeniu neutralizującym, jeśli stylizacja zostaje w przekładzie zartata;

- 3) tłumaczeniu manipulującym, kiedy tłumacz stosuje inny rodzaj stylizacji.

Niemniej, jeśli stylizacja jako taka zyskuje status dominanty translatorycznej, pozostałe decyzje tłumacza, a przede wszystkim zastosowane sposoby i chwytły przekładowe zależą już od wyabstrahowanych przez niego dominant translator-
skich.

Klasyfikacja tych chwytów koresponduje ze schematem tłumaczenia metafor, prezentowanym swego czasu przez Raymonda Van den Broecka i Menahema Daguta, z uzupełnieniami Toury'ego [Toury 1980], który po pewnej modyfikacji można odnieść do ogólnie pojmowanej problematyki stylizacji tekstu w przekładzie:

1. Relacja $S \rightarrow S$ (gdzie oryginalny i przekładowy element stylizujący są tożsame stylistycznie, funkcjonalnie i semantycznie).
2. Relacja $S \rightarrow S_1$ (gdzie oryginalny i przekładowy element stylizujący są tożsame w jednym bądź w dwu z wymienionych wyżej zakresów).
3. Relacja $S \rightarrow S_x$ (gdzie oryginalny i przekładowy element stylizujący są różne we wszystkich trzech płaszczyznach).
4. Relacja $S \rightarrow X$ (gdzie oryginalny element stylizacyjny został zneutralizowany).
5. Relacja $X \rightarrow S$ (gdzie stylizacja dotyczy wyłącznie przekładu).

Przystępując do realizacji przekładu, założyłam konieczność podporządkowania się dominantom translatorycznym, a więc stylizacji i intertekstualności tłumaczonych utworów, uznając je za obiektywnie nadrzędne. Przy tym te właśnie dominanty odnoszą się do obu tekstów (*Двенадцать* Błoka, *Тринадцать* Bazilewskiego) i winny zostać uwzględnione w przekładzie). Natomiast analiza pretranslatorska powinna była ujawnić kwestie związane z tłumaczeniem każdego z nich osobno. Dlatego proponuję przyjrzeć się tym tekstom, rozpoczynając od wiersza Bazilewskiego, w którym warto zauważyć kilka interesujących problemów translatorskich. Pierwszy widoczny jest już w tytule oryginału, który brzmi *Тринадцать* (*Ария Катьки*), co sugeruje

następczość w stosunku do *Dwunastu* Błoka. Trzeba jednak zauważyć, że rosyjskie *двенадцать* znaczy zarówno „dwanaście”, jak i „dwunastu”. W poemacie z 1918 r. mowa jest o grupie dwunastu bandytów przekształcających się w rewolucjonistów. Tytuł Bazilewskiego również z natury swej (językowej) jest dwuznaczny – rosyjskie *тринадцать* znaczyć może „trzynaście” (liczebnik główny) bądź „trzynastu”/„trzyście” (liczebnik zbiorowy) i odnosić się zarówno do kobiet, jak i do mężczyzn. Uwzględniając drugi człon tytułu – *Aria Kat’ki*, postanowiłam zmodyfikować go i przełożyć *Тринадцать* jako *Trzynasta*, co pozwoliło jednocześnie wskazać na poemat Błoka i na pięć trzynastej bohaterki – tej, która „śpiewa” arię.

Kolejna kwestia to tłumaczenie motta, które jest nieprzypadkowym cytatem z *Dwunastu*. Pochodzi bowiem ze sceny śmierci Kat’ki:

Aleksander Błok

А Катька где? – Мертва, мертва!
Простреленная голова!
Что Катька, рада? – Ни гу-гу...
Лежи ты, падаль, на снегу!

Tłum. filologiczne

A Kat’ka gdzie? – Martwa, martwa!
Przestrzelona głowa!
Co, Kat’ka, zadowolona? – Ani mru-mru...
Leż padlino na śniegu!

Poszukując odpowiednika, przejrzałam kilka polskich tłumaczeń poematu Błoka, jednak w żadnym poszukiwane zdanie nie okazało się odpowiednie, zawierające oryginalną informację o śmierci na śniegu, urwaną wypowiedź i inwektywę (*надаль*). Dlatego zdecydowałam się na samodzielny przekład motta, który brzmi w moim wydaniu: „Leż na tym śniegu, głupia suko...” i wraz z nazwiskiem Błoka kojarzy się z poematem z początku XX w.

Najciekawsza jednak jest w *Arii*... Bazilewskiego organizacja stylizacji widoczna zarówno w obrazowaniu, jak i w strukturze tekstu, a przede wszystkim w naśladowaniu rytmicznego schematu Błoka.

Obok sceny śmierci Kat’ki, która umiera „śpiewając swoją arię”, niby bohaterka opery, pojawiają się też obrazy świata, życia, na którego tle rozgrywa się dramat, a więc *дореволюционный желтый мрак* (przedrewolucyjny żółty mrok), wiatr i zawieja, słaba widoczność. Ciekawe, że świat ten okazuje się taki jak przedtem: *новые иконы – все тот же барак* (nowe ikony – wciąż ten sam barak) twierdzi autor. Wracając do stylizacji, odnotuję, że poemat *Dwunastu* rozpoczyna właśnie opozycja mroku i bieli: ciemności (czarny wieczór) i śniegu (biały śnieg) oraz wiatru (wiatr, wiatr). Nieco później pojawia się w nim także informacja o braku krzyża: „Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!” (Wolność, wolność / ech, ech, bez krzyża). Do tych właśnie obrazów odwołuje się Bazilewski, a za nim winien odwołać się tłumacz. Przystępując do tłumaczenia, warto też zwrócić uwagę na kolor przedrewolucyjnego mroku, który jest żółty i tym samym, zgodnie z częstą w poezji rosyjskiej srebrnego wieku symboliką, zapowiada nieszczęście, co odnotowywałam, rozpatrując przekłady

z Mandelsztama. To odwołanie trudno nazwać jednostkowym, jest ono ogólne, bo dotyczy całej epoki. Poniżej prezentuję tytuł, motto i pierwszą zwrotkę wiersza Bazilewskiego.

Andriej Bazilewski

Тринадцатъ (Ария Катъки)

„Лежи ты, падалъ, на снегу...”

A. БЛОК

Tłum. Anna Bednarczyk

Trzynasta (Aria Kat'ki)

„Leż na tym śniegu głupia suko...”

A. Błok

Новые иконы – все тот же барак:
Дореволюционный желтый мрак.
Ветер да вьюга, свет не виден в упор.
Скачет цугом по кругу нецерковный хор.

Nowe ikony, lecz barak ten sam:
Przedrewolucyjny żółty mrok.
Wiatr i zawieja, nic nie widzisz z za
chmur.
Gęsiego gna po kole niecerkiewny chór.

Tłum. filologiczne

Trzynaście/Trzynastu (Aria Kat'ki)

„Leż, padlino, na śniegu...”

A. Błok

Nowe ikony – wciąż ten sam barak:
Przedrewolucyjny żółty mrok.
Wiatr i zamieć, świata nie widać.
Skacze gęsiego po kole niecerkiewny chór.

W wierszu pojawiły się również podobne do Błokowskich obrazy burżujów, poetów, popów, z tą różnicą, że w *Dwunastu* są oni reprezentantami przeszłego (przedrewolucyjnego) świata, a w wierszu Bazilewskiego to współczesne realia, bo przecież „Nowe ikony, lecz barak ten sam”. Dlatego też postanowiłam odwzorować te obrazy:

Andriej Bazilewski

Чинограды да попы,
буржуи да витии –
обдолбали лбы
за харчи чужие.

Tłum. filologiczne

Urzędnicy oraz popi,
burżuje i krasomówcy
(poeci)
poobijali łby –
za cudze żarcie.

Tłum. Anna Bednarczyk

Urzędnicy oraz popi,
krasomówcy i burżuje
łby poobijane niosą –
cudze żarcie im smakuje.

Również w ostatniej zwrotce wiersza znalazło się odwołanie do obrazów z poematu Błoka. Jeśli w poemacie pojawiły się słowa:

Aleksandr Błok

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

– Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!

Tłum. filologiczne

Trzymajcie równy rewolucyjny krok
(idźcie w nogę)!
Nieposkromiony nie śpi wróg!

– Trzymaj równy rewolucyjny krok (idź-
cie w drogę)!
Bliski jest wróg nieposkromiony!

to u Bazilewskiego odpowiadają im słowa:

Andriej Bazilewski

Революционный взметните флаг.
Новые тропы, да прежний **враг** –
мятежный хряк.

Tłum. filologiczne

Rewolucyjny wznieście sztandar.
Nowe ścieżki, lecz poprzedni **wróg** –
buntowniczy wieprz.

Przekładając Bazilewskiego, trzeba było odwzorować to nawiązanie, stąd następująca wersja, pozwalająca zachować omówioną relację:

Sztandar rewolucyjny w górę wznieś.

Nowe są trony, lecz stary **wróg** – rebelii wieprz.

Poza tymi trzema czterowersowymi strofami, które opisują świat, Bazilewski buduje tekst, wykorzystując dwuwersowe jednostki, podobnie jak Błok w najbardziej emocjonalnych miejscach poematu, a przede wszystkim w opisie śmierci Kat'ki. W poemacie są to słowa dwunastu zabójców/rewolucjonistów, w wierszu, większość tych emocjonalnych wykrzyknień, to wypowiedzi bohaterki lirycznej – zabitej Kat'ki, bo jest to właśnie jej aria – aria trzynastej.

I tu właśnie wyraźnie zaznacza się wpływ zarówno stylistyki poematu, jak i odwołanie do folkloru. Ponadto w „arii”, jak wcześniej w *Dwunastu*, wykorzystana została leksyka potoczna i zgrubienia charakteryzujące w tym wypadku prostytutkę Kat'kę. Wypada też zauważyć, że właśnie te dwuwersowe „kuplety” wykrzykiwane przez Kat'kę najbardziej przypominają miejskie czastuszki czy przyśpiewki, co odpowiada takim właśnie zapożyczeniom, zauważanym w poemacie Błoka. Pisał o tym choćby Miron Pietrowski [Петровский 1987: 208–209], wskazując na wykorzystanie przez Błoka znanej czastuszki i utworzenie na bazie jej rytmu i obrazowania takiej właśnie stylizowanej formy. Słowa Kat'ki Bazilewskiego bardzo przypominają te teksty wyjściowe (*Dwunastu* Błoka i wcześniejszą czastuszkę). Porównajmy:

	Oryginał	Tłum. filologiczne
Czastuszka	Пила чай с сухарями, Ночевала с юнкерями! Маланья моя, Лупоглазая!	Piła herbatę z sucharami, Nocowała z junkierami! Małania moja, Wyłupiastooka!
Aleksandr Blok	Гетры серые носила, Шоколад Миньон жрала, С юнкерьем гулять ходила, С солдатыем теперь пошла	Getry szare nosiła, Czekoladę Minion żarła, Z junkierami bawić się cho- dziła, Z żołnierstwem teraz poszła
Andriej Bazilewski	Ай, чего ж это я вам не угодила-то, родные? Я ж любила, как могла, – мне что свои, что чужие	Aj, w czym wam też nie dogo- dziłam, kochani? Kochałam, jak mogłam (umiałam) – jednakowo swo- ich i obcych

Słowa Kat'ki ze współczesnego wiersza starałam się przełożyć, zachowując przypominający przyspiewki rym i rytm, a także potoczne słownictwo. Cytowa-
ny wyżej dwuwiers brzmi więc w mojej wersji:

W czymże wam nie dogodziłam kochaneńcy chłopcy?
Ja kochałam, jak umiałam, czy swoi czy obcy

Dla porównania przytoczę też kilka innych wypowiedzi bohaterki wiersza
Bazilewskiego:

Andriej Bazilewski

1. Чай дули во дуу, когда в пляс
пускались-то?

2. Эх, долюшка, доля, тут уж не соврать:

3. Кто кому достался, тот тому и под стать.
Петруха, храни тебя Божья Мать...

4. Век нам, что ли, вековать с этой
чёртовой дюжиной?

Tłum. Anna Bednarczyk

A po coście w **dudkę dęli**, kiedy
szliście w tan?

Oj, mój losie, nie dasz skłamać, **los**
jak kulą w płot:

Kto do kogo przypasował, to pasuje
już.
Ech **Pietrucha**, niech cię chroni
i Matka, i Bóg...

Czy trzynastkę feralną diabli nam **na**
wiek przynieśli?

Tłum. filologiczne

1. Po coście w **dudkę dęli**, kiedy szliście w płas?
2. **Oj, dolo, moja dolo, tu się** już nie da skłamać
3. Kto do kogo trafił, to już mu pasuje.
- Pietrucha**, niech cię chroni Matka Boska...
4. Czy wiek mamy wiekować z tym feralnym tuzinem (feralna trzynastka)?

Zarówno w nich, jak i w nieomawianych przeze mnie fragmentach wiersza pojawiły się typowe dla folkloru powtórzenia i wzmocnienia semantyczne (*долошка, доля* – dolo moja / losie mój; *век вековать* – wiek wiekować), leksyka i konstrukcje potoczne (*чай* – niby, przecież, *али* – czyżby, *ужо* – już, *пускались-то* – puszczała się, ruszali *do czego?*), zgrubienia (*Петруха* – Pietrucha) i frazeologizmy (*дуть во дыды* – robić coś razem, jednocześnie), a także wyrazy onomatopieczne (*Ай, Эх*) oraz potoczne słownictwo wskazujące na poziom socjalny bohaterki. Te ostatnie pojawiły się też w formie dźwiękonaśladowczych okrzyków z rozciągniętymi (zwielokrotnionymi) samogłoskami: *Ду-у-ушно...*, *Ю-у-ух!..*, *То-о-ошно...* [Du-u-szno..., Ju-u-uch..., To-o-oszno]. Okrzyki te również mieszczą się w szerokim kontekście intertekstualnych nawiązań, dlatego zasługiwały na zachowanie w tłumaczeniu. Poniżej zamieszczam cały przekład wiersza:

Andriej Bazilewski**Тринадцать (Ария Кат'ки)***„Лежи ты, падаль, на снегу...”*

А. Блок

Tłum. Anna Bednarczyk**Trzynasta (Aria Kat'ki)***Leż na tym śniegu, głupia suko...*

A. Błok

Новые иконы – все тот же барак:
Дореволюционный желтый мрак.
Ветер да вьюга, свет не виден в упор.
Скачет цугом по кругу нецерковный хор.

Nowe ikony, lecz barak ten sam:
Przedrewolucyjny żółty mroku chłm.
Wiatr i zawieja, nic nie widzisz zza chmur.
Gęsiego gna po kole niecerkiewny chór.

За безмолвную Кат'ку обидно все же.
Или бабам уже и реветь не положено?

A jednak oniemiałej Kat'ki żal mi dziś.
Czy to już babom nie wolno nawet wyć?

Ду-у-ушно...

Du-u-uszno...

„Ай, чего ж это я вам не угодила-то,
родные?
Я ж любила, как могла, – мне что свои,
что чужие.

„W czymże wam nie dogodziłam kocha-
neńcy chłopcy?
Ja kochałam, jak umiałam, czy swoi czy
obcy.

Чай дули во дуду, когда в пляс пуска-
лись-то?

Ни обиду, ни беду я в вину вам не
ставила.

Золотую косу я растила без умыслу.
Пораздули пожар – да вы об чем хоть
думали?

Я молила об одном: «Вернись домой,
Покуда есть дом, – хоть без креста, да
живой!»

Эх, долюшка, доля, тут уж не соврать:
Подневольная воля – что герой, что
тать.

Кто кому достался, тот тому и под
стать.
Петруха, храни тебя Божья Мать...

Ю-у-ух!..

Никого не забуду – всем рогатым по
медали!
Будто метили в Иуду – а в кого попали?

Век нам, что ли, вековать с этой
чертовой дюжиной?
Али впрямь по грехам – поделом –
заслужено?

Всех уже поздравляю – будь чухонец,
будь француз.
На Русь натравлен червонный туз.

Ну а кто ж со мной? Дак Христос один.
Что бандит, что герой – давай проходи!

A po coście w dudkę dęli, kiedy szliście
w tan?

Ja urazy nie chowałam, wybaczałam wam.

Warkocz mój się zaplatał i rozwiewał
złoćście.
Rozdmuchując płomienie, o czym wy
myśleliście?

«Wróć do domu – o to jedno upraszałam
cię –
Póki stoi, choć bez krzyża, mieć żywego
chę!»

Oj, mój losie, nie dasz skłamać, los jak
kulą w płot:
Wolna wola zniewolona – bohater czy łotr.

Kto do kogo przypasował, to pasuje już.
Ech Pietrucha, niech cię chroni i Matka,
i Bóg...

U-u-uch!..

Ja o nikim nie zapomnę – rozdám czar-
tom po medalu!
Gdy w Judasza celowali, kogo rozstrzelali?

Czy trzynastkę feralną diabli nam na wiek
przynieśli?
Czy za grzechy zasłużone ukarani jeste-
śmy?

Wszystkich pięknie was pozdrawiam –
Finem żeś czy Francuzem.
Ruś poszczuta kierowym tuzem.

No a ze mną kto? Tylko Chrystus sam.
Czyś bandyta, czyś bohater – bywaj nam!

... Спи ты доченька моя да сыночек
мой.

Упокойтесь, родные, вместе со мной.

Где любовь, а где жалость? Кто по ком
скорбит?

Только и осталось – провыть навзрыд:

То-о-ошно...

Чинограды да попы,
буржуи да витии –
обдолбали лбы
за харчи чужие.

Революционный взметните флаг.

Новые тропы, да прежний враг –
мятежный хряк.

Не в шутку жутко, шатко и валко.

Ничего не жаль уже. А Катьку жалко.

...Śpij córeczko moja mała, mój synecz-
ku śpij.

Odpocznijcie razem ze mną, niech się
wam sen śni.

Gdzie jest miłość, gdzie litość? Nad kim
kto leje łzy?

Zostało tylko w głos z rozpaczyny wyc:

Stra-a-sznie...

Urządasy oraz klechy,
krasomówcy i burżuje
łby poobijane niosą –
cudze żarcie im smakuje.

Sztandar rewolucyjny w górę wznies.

Nowe są trony, lecz stary wróg – rebelii
wieprz.

Ciężko i chwiejnie, z chybotem w dal.

Niczego nie żał już. I tylko Kat'ki żał.

[Bazilewski 2019: 35–36]

Tłum. filologiczne

Trzyznaście/Trzynastu (Aria Kat'ki)

„Leż, padlino na śniegu...”

A. Błok

Nowe ikony – wciąż ten sam barak:

Przedrewolucyjny żółty mrok.

Wiatr i zamieć, światła nie widać.

Skacze gęsiego po kole niecierkiewny chór.

A jednak milczącej Kat'ki jakoś żał.

Czy baby już nawet wyc nie mogą?

Du-u-uszno...

Aj, w czym wam też nie dogodziłam, kochani?

Kochałam, jak mogłam (umiałam) – jednakowo swoich i obcych

A po coście w dudkę dęli, kiedy szliście w tan?
Ani za obrazę, ani urazy żadnej nie chowałam, / nie winiłam was.

Złoty warkocz swój hodowałam bez żadnego pomysłu.
Rozdmuchaliście pożar – chociaż o czymś myśleliście?

Błagałam tylko o jedno: „Wróć do domu,
Póki jest dom, choć bez krzyża, ale żywy!”

Oj, mój losie, nie dasz skłamać, los jak kulą w płot:
Wola zniewolona – czy bohater, czy łotr.

Kto do kogo przypasował, to pasuje już.
Ech Pietrucha, niech cię chroni i Matka, i Bóg...

U-u-uch!..

O nikim nie zapomnę – wszystkim rogatym po medalu!
Niby w Judasza celowali, a w kogo trafili?

Czy wiek mamy wiekować z tą feralną trzynastką?
Czy po prostu za grzechy – słusznie – zasłużenie?

Wszystkich już pozdrawiam – możesz być Finem, albo Francuzem.
Ruś poszczuta kierowym tuzem.

No a ze mną kto? Tylko Chrystus sam.
Czyś bandyta, czyś bohater – dawaj, przechodź!

...Śpij córeczko moja i syneczku mój.
Uspokójcie się, kochani, razem ze mną.

Gdzie jest miłość, gdzie litość /żał? Po kim kto rozpacza?
Zostało tylko w głos powyc:

Du-u-szno... / niedobrze”

Urzędnicy oraz popi,
burzuje i krasomówcy (poeci)
poobijali łby –
za cudze żarcie.

Rewolucyjny wzniesie sztandar.
 Nowe ścieżki, lecz poprzedni wróg – buntowniczy wieprz
 Ciężko nie na żarty, chwiejnie, z chybotem.
 Niczego nie żal już. I tylko Kat’ki żal.

Tłumacząc ten tekst, starałam się na poziomie leksykalno-semantycznym osiągnąć relację $S \rightarrow S$, poszukując tożsamych stylistycznie odpowiedników, jak w wypadku słów:

„**Или бабам уже и реветь не положено / Czy to już babom** nie wolno nawet **wyć**”, gdzie w oryginale pojawiły się potoczne *бабы* (baby), niezbyt elegancie w stosunku do normatywnego *плакать* (płakać) – *реветь* (wyć/ryczeć), kolokwialna konstrukcja *Или... не положено* (czyżby... nie wolno) odtworzone przeze mnie z użyciem kolokwialnych: „bab”, „wyć” oraz konstrukcji „Czy to już...nie wolno”. Takim przykładem jest również potoczne *харчи* zastąpione polskim „żarcie”.

Niestety nie zawsze takie równoznaczne (odpowiednie semantycznie), a zarazem równoważne (odpowiednie funkcjonalnie) i równokształtne (odpowiednie formalnie) przełożenie było możliwe. Pojawiły się więc relacje $S \rightarrow X$ tuszujące stylistykę oryginału, jak w wypadku wzmocnienia emocjonalnego: *Берег да вьюга*, które otrzymało w mojej propozycji kształt „Wiatr i zawieja”, ponieważ nie istnieje polski odpowiednik rosyjskiego *да* w znaczeniu „i”.

Natomiast w niektórych wypadkach do polskiego tekstu wprowadziłam nowe, stylizujące go elementy, nieobecne w rosyjskim pierwowzorze, takie jak potoczne „chłam” w wypowiedzi „żółty mroku **chłam**” (relacja $X \rightarrow S$), podczas gdy u Bazilewskiego to tylko *желтый мрак*, jak również „Oj, mój losie, nie dasz skłamać, **los jak kulą w płot**”, podczas gdy oryginał brzmi: „Эх, долюшка, доля, тут уж не соврать”. Rosyjskiemu *Эх, долюшка, доля* odpowiada tu polskie „O, mój losie”. Nie można było jednak odtworzyć charakterystycznego dla rosyjskiego folkloru powtórzenia *долюшка, доля*, bo brzmiałoby ono „losiczku, losie” czy też „doluszek, dolo”, co prowadziłoby do niezamierzonego efektu komicznego. Natomiast włączona do tekstu wypowiedź „los jak kulą w płot” z jednej strony powtarza słowo „los” (*доля*), wprowadzając je w inne miejsce, a z drugiej – poszerza obraz o polski frazeologizm „trafić jak kulą w płot”. Wszystko to razem stanowi próbę kompensacji tych elementów stylizacyjnych, których zabrakło w tłumaczeniu.

Nie jest to z mojej strony jedyna próba kompensacji stylistycznej. Są nią również słowa: „W czymże wam nie dogodziłam **kochaneńcy** chłopcy?” na miejscu rosyjskich „Ай, чего ж это я вам не **угодила-то**, родные?”, gdzie największym problemem okazało się nieprzetłumaczalne wzmocnienie czasownika partykułą *-то-*. Kompensacji dokonałam dzięki przestarzałej nieco i kojarzonej z językiem Polaków ze Wschodu (Wilno, Lwów) formie rzeczownika „kochaneńki”.

Przykładem kompensacji jest też zastąpienie kolokwialnej rosyjskiej formy słowa *уже – уже* (już) w zdaniu „Всех **уже** поздравляю / – будь чужонец, будь француз” nieco niezgrabną stylistycznie konstrukcją „Wszystkich pięknie was pozdrawiam” (normatywnie „Wszystkich was pięknie pozdrawiam”, albo „Pięknie was wszystkich pozdrawiam”) i potocznym „żeś”: „Finem **żeś** czy Francuzem”, a także wprowadzenie formy „upraszać”: „Wróć do domu – o to jedno **upraszałam cię**”.

Wreszcie pozwolę sobie zwrócić uwagę na rosyjski leksem *успокоиться*, kojarzony nie tylko ze spokojem, uspokojeniem, ale też z wiecznym spokojem, szczególnie w kontekście snu, który ma uspokoić i Kat’kę, i jej dzieci, zważywszy na to, że Kat’ka umiera. Zaproponowałam w tym miejscu czasownik „odpocznijcie” i wielokrotnie wskazywałam na sen:

... **Спи** ты доченька моя да сыночек мой.
Упокойтесь, родные, вместе со мной.

...**Śpij** córeczko moja mała, mój syneczku **śpij**.
Odpocznijcie razem ze mną, **niech się wam sen śni**.

Mam nadzieję, że dzięki tym kilku przykładom udało się ukazać nie tylko moją metodę pracy, ale przede wszystkim jej zależność od pretranslatorskiej analizy tekstu i ujawnionych w niej dominant, z uwzględnieniem dominanty translatorycznej, która w przekładzie tekstu stylizowanego (w dowolny sposób) staje się wartością nadrzędną. Myślę też, że ukazując zastosowane przez siebie transformacje, podkreśliłam znaczenie kompensacji (w tym wypadku relacji: $S \rightarrow S_1$, $S \rightarrow S_x$, a także $X \rightarrow S$) dla odtworzenia stylizacji i intertekstualizacji tekstu.

W dalszej części pracy przejdę do konkretnych przykładów przesunięć translatorskich, które wynikały z analizy poprzedzającej tłumaczenie i były rezultatem dążenia do realizacji wyabstrachowanych w procesie analizy pretranslatorskiej dominant, oraz pokonania odnotowanych w tym procesie przeszkód translatorskich.

III. KONSEKWENCJE

1. Wybory i chwyt translatorские

Nie zaczynaj tłumaczenia, póki nie zapoznasz się dokładnie z całością oryginału: z jego tematem, formą i zamysłem, jego prehistorią i posthistorią. Nie zaczynaj też, póki nie dowiesz się czegoś bliższego o autorze.

Karl Dedecius

Poniższe rozważania spróbuję zilustrować przykładami z własnej praktyki translatorskiej, prezentując jednak nie całe teksty, a jedynie wyjątki z przekładanych wierszy¹. Będą to tak zwane „miejsca trudne”, kiedy niezbędne było podjęcie decyzji o modyfikacji tekstu, a więc dokonanie wyboru translatorskiego. Zanim jednak przejdę do tej prezentacji, chciałabym poczynić pewne zastrzeżenia. W pierwszej kolejności pragnę sięgnąć do pracy Łarisy Aleksiejewej, która rozpatrując ewolucję teorii przekładu, różnicuje teorie tradycyjne (klasyczne), zaliczając do nich koncepcje strukturalistów oraz działalnościowe (współczesne), nazywając je kognitywno-działalnościowymi [Алексеева 2010: 50]:

Podstawa porównania	Przekładoznawstwo klasyczne	Przekładoznawstwo współczesne
Cel	Zrozumieć granice wariantywności znaku językowego w dwóch tekstach przynależnych do różnych języków	Ujawnienie natury działalności przekładowej
Obiekt	1) częściowy 2) jednostki przekładu	1) całościowy 2) strategia udanego przekładu
Przedmiot	1) zorientowany na język 2) normocentryczny 3) ekstensywny	1) zorientowany osobniczo 2) otwarty 3) intensywny

¹ Wszystkie prezentowane fragmenty pochodzą z wierszy przełożonych przeze mnie w całości – A.B.

Podstawa porównania	Przekładoznawstwo klasyczne	Przekładoznawstwo współczesne
	4) aspektowy 5) zasada tożsamości i rozbieżności	4) syntetyzowany 5) sposób i charakter istnienia zjawisk (dyskurs)
Zadania	1) poszukiwanie (rozpoznanie) wariantu semantycznego, traktowanego jak wspólna semantyka treści tekstów oryginału i tłumaczenia 2) ujawnienie tożsamości znaczeń tekstów w dwóch różnych językach 3) osiągnięcie adekwatności przekładu	1) zrozumienie tekstu źródłowego 2) utworzenie tekstu docelowego, który pełni funkcję społeczną 3) utworzenie komunikacyjno-pragmatycznego tekstu przekładu
Metody	1) monoparadygmatyczne 2) substytucyjno-transformacyjne 3) ekwiwalencja leksykalno-gramatyczna 4) analiza formalna 5) nieuwzględniające indywidualnych cech osoby tłumacza	1) wieloparadygmatyczne 2) kognitywne 3) dyskursywne 4) metoda interpretacyjna 5) antropocentryczne metody badań

Proponuję zwrócić uwagę na pierwszą rubrykę tabeli, w której uczona określa cele obu podejść do tłumaczenia, a mianowicie: „określenie granic wariantywności znaku językowego w dwu tekstach przynależnych do różnych języków” w pierwszym przypadku i „ujawnienie natury działalności przekładowej” w drugim [Алексеева 2010: 50]. Kolejne rubryki potwierdzają taki sposób myślenia o tłumaczeniu. Badania strukturalne kwalifikowane są przez autorkę artykułu jako zorientowane na jednostkę przekładu, co każe dzielić badany tekst na mniejsze części. Ponadto uczona kieruje uwagę na język, poszukując ekwiwalencji znaczeniowej, którą traktuje jak tożsamość oraz adekwatność. Badania te Ł. Aleksiejewa uznaje za nastawione na analizę leksykalno-gramatyczną, analizę formalną, jak również za oderwane od osobowości tłumacza. Nie do końca jest to prawdą. Przecież badania nad tekstem literackim prowadzone już w latach 60. ubiegłego stulecia przez tzw. szkołę praską zakładały poszukiwania w sferze recepcji i badanie reakcji odbiorcy. Przykładem może być choćby Anton Popovič [zob. np.: Popovič 1970: 78–87, 1971: 205–219]. Z kolei semantyka rozpatrywana była nie tylko na poziomie leksykalnym czy gramatycznym, czego przykładem mogą być prace Grosbarta, który odnosił się także do poziomu tekstu jako całości [Grosbart 1990: 458], przede wszystkim wskazując na tekst poetycki. Przypomnę też, że kwestie związane z tłumaczeniem międzykulturowym

zauważano jeszcze w okresie „prekognitywnym”. Przypomnę w tym miejscu choćby rozważania Georgesa Mounina [Mounin 1963: 193] czy Wojtasiewicza [Wojtasiewicz 1957]. Z kolei ekwiwalencja nie przez wszystkich badaczy traktowana była jako tożsamość.

Z drugiej strony trzeba odnotować, że Ł. Aleksiejewa przypisuje teoriom kognitywno-działalnościowym integralność oraz wykorzystanie strategii udanego przekładu (choć nie wiadomo, co miałyby to oznaczać). Ich celem ma być zrozumienie tekstu źródłowego i utworzenie tekstu pełniącego podobną funkcję społeczną oraz komunikatywną, czemu służyć ma dyskurs, interpretacja i antropocentryzm analizy [Алексеева 2010: 50], a więc nastawienie na odbiorcę i przekładowcę. Podkreśla to jej zdaniem więź przekładu z procesem poznawczym oraz z rozwojem osobowości i określa jego zależność od kompetencji tłumacza. Z koncepcji przekładu jako działania refleksyjnego wywodzi uczona przekonanie o jego przynależności do hermeneutyki, kognitywizmu i myślenia. Ponadto, w refleksji widzi Ł. Aleksiejewa twórcze podstawy pracy tłumacza [tamże: 50–51].

Akceptując część tych stwierdzeń, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że dokonany podział jest zbyt sztywny i schematyczny. Wydaje mi się, że nie należy ściśle łączyć ze sobą poszukiwań hermeneutów i kognitywistów dotyczących tłumaczenia, że rosyjska badaczka zbyt duży nacisk kładzie na społeczne funkcje translacji, a pomija pozalingwistyczną refleksję wcześniejszych teoretyków, na przykład refleksję kulturologiczną, jak u wspomnianego już Mounina.

Rekapitułując, odnoszę wrażenie, że obie „grupy koncepcji przekładowczych” można pogodzić, dokonując analizy pretranslatorskiej, która polega zarówno na głębokiej refleksji nad tekstem źródłowym i jego ewentualnym miejscem w kulturze docelowej, co traktuję całościowo (integralnie), jak i na rozpatrzeniu szczegółowych decyzji tłumacza oraz dokonywanych przez niego wyborów na różnych poziomach języka i kultury. Jeśli uznamy, że zadaniem tłumacza jest takie twórcze odwzorowanie oryginału, które będzie akceptowalne w drugiej kulturze, a jednocześnie utrzyma się w ramach możliwości wyboru danych tłumaczowi przez tekst źródłowy oraz obie kultury, które mają swój udział w procesie translacji, wtedy wykorzystamy obie wyodrębnione przez badaczkę koncepcje. Przyjęcie jednej (strukturalistycznej) pojmowanej zgodnie z opisem Ł. Aleksiejewej zatrzymałoby tłumacza na etapie par odpowiedników, z kolei podporządkowanie się drugiej (kognitywno-działalnościowej) mogłoby doprowadzić do uznania nadinterpretacji nie tylko za pierwiastek twórczy, ale też za podstawę działań podejmowanych przez tłumacza. Z mojego punktu widzenia, jeśli nie zakładamy naturalizującej adaptacji tekstu, to jego silnie odbiegająca od oryginału wersja nie jest korzystna, choć uznaję możliwość, a w niektórych wypadkach nawet konieczność świadomej manipulacji tekstem w określonym celu, jak określał to Theo Hermans [Hermans 1985: 7–15]. Jeśli jednak cel nadrzędny zakłada umożliwienie odbiorcy przekładu poznanie danej twórczości, to nie powinien być motywowany czynnikami zewnętrznymi, jak polityka bądź prze-

konania światopoglądowe. Natomiast może nim być jasny przekaz komunikatu (sensu wypowiedzi) w całości, w sytuacji kiedy dokładne słownikowe odwzorowanie oryginału taką jasną percepcję uniemożliwia. Przykładem może być wiersz Cwietajewej o incipicie *О, его не привяжете...* (*Jego żadna nie spęta...*) z cyklu *Бог* (*Bóg*), którego ostatnia zwrotka brzmi:

Marina Cwietajewa

Ибо бег он – и движется.
Ибо звездная книжища
Вся: **от Аз и до Ижицы**, –
След плаща его лишь!

[Цветаева 1922: on-line]

Tłum. filologiczne

Albowiem jest nurtem – i porusza się
Ponieważ gwiezdna księga
Cała: **od Az do Iżycy**
To tylko ślad jego płaszcza!

Dla tłumacza szczególnie interesujące jest tu wyrażenie: „от Аз и до Ижицы” oznaczające „od początku do końca” / „od a do z” i będące odwołaniem do starosłowiańskiego alfabetu, który rozpoczynała litera Az: **-А-**, a kończyła właśnie Iżycy: **-Ѣ-**.

W przekładzie postanowiłam zastąpić wskazane wyrażenie słowami „od Alfy aż do Omegi”, nawiązującymi do alfabetu greckiego i oferującymi to samo metaforyczne znaczenie:

Tłum. Anna Bednarczyk

Bowiem on nurt jest i brzegi.
A w Księdze liter szeregi
Od Alfy aż do Omegi, –
To jego płaszcza ślady!

[Cwietajewa 2018: 73, 75]

Celem transformacji było w tym wypadku nie tyle uniknięcie egzotyzacji wiersza, ile uzyskanie wypowiedzi zrozumiałej dla czytelnika, czego nie gwarantowała transkrypcja nazw starych, niemających dzisiaj zastosowania cyrylicznych liter. Innymi słowy nie była to naturalizacja dla samej naturalizacji, ale konieczne z mojego punktu widzenia zastąpienie kulturowe, które wynikało z braku innej (semantycznie wiernej oryginałowi) możliwości przekładu. Włączenie do polskiego tekstu rosyjskiego określenia doprowadziłoby do chaosu pojęciowego, ponieważ „Księga” (Pismo Święte) nie kojarzy się Polakowi ani z cyrylicą „Az”, ani tym bardziej z „Iżycą”. Ponadto wprowadzenie polskiego frazeologizmu pozwoliło odtworzyć zarówno semantykę, jak i częściowo stylistyczną płaszczyznę wypowiedzi, a także spodziewać się podobnej reakcji odbiorców obu wersji językowych. Takie częściowe odwzorowanie stylistyczne związane jest z rezygnacją

z archaizacji nadanej rosyjskiemu wierszowi dzięki nawiązaniu do staroruskiego alfabetu, mimo istnienia w rosyjskiej świadomości kulturowej opozycji alfa – omega. Słowa te można znaleźć choćby w wierszu *А небо будущим беременно* (Niebo brzemiennie dniem jutrzejszym...) Mandelsztama: „И альфа, и омега бури” (I alfa, i omega burzy) [Мандельштам 1983: 244].

Chciałabym w tym miejscu podkreślić, że za najskuteczniejsze narzędzie tłumacza uważam wykorzystanie możliwości, jakie daje mu **ekwiwalencja potencjalna** rozumiana za Tourym jako wybór przekładowego ekwiwalentu dokonany spośród jego potencjalnych odpowiedników [Toury 1980: 65]. Zakłada ona możliwość wykorzystania w tłumaczeniu więcej niż jednego odpowiednika wybranej jednostki przekładu. Taka **potencjalność wyboru** może być fałszywa, jeśli dokonany wybór prowadzi do zmiany oryginalnego sensu, ale może być też realna, kiedy wiąże się z wyborem jednego spośród odpowiedników istniejących w języku docelowym i nie zmienia sensu obrazu poetyckiego.

Jako przykład fałszywej potencjalności może posłużyć iluzoryczna możliwość wyboru między polskimi słowami „dziki” i „dziwaczny” (dziwny) jako odpowiedników rosyjskiego *дикий* w kontekście darowanego ukochanej naszyjnika z martwych pszczół, co obserwujemy w wierszu Mandelsztama *Возьми на радость дикий мой подарок...* [Мандельштам 1983: 190] i w jego polskich przekładach. Wprawdzie słowniki rosyjsko-polskie na pierwszym miejscu podają polskie „dziki” jako znaczenie rosyjskiego słowa, to w danym kontekście należało wybrać podawane jako drugie znaczenie „dziwaczny” [Mirowicz i in. 1980: 242]. Niemniej, kilku polskich tłumaczy tego wiersza (Leopold Lewin, Seweryn Pollak, Anastazja Tymińska i Jarosław Marek Rymkiewicz) skierowane do ukochanej słowa: „Возьми ж на радость **дикий** мой подарок” [Мандельштам 1983: 190], a więc „Weź dla radości mój ... podarunek” przełożyło:

Weź ku radości mój podarek **dziki**... [Mandelsztam, tłum. Lewin 1986: 393];

Więc niech ci radość niesie dar mój **dziki**... [Mandelsztam, tłum. Pollak 1983: 191];

Weź go na radość – **dziki** mój podarek... [Mandelsztam, tłum. Tymińska 1997: 57];

A teraz weź, **dziki** jest mój podarek... [Mandelsztam, tłum. Rymkiewicz 1971: 66].

Swego czasu, rozpatrując te przekłady, uznałam, że dzikość naszyjnika kłóci się z obrazem namalowanym przez rosyjskiego akmeistę, nie wpisuje się też w jego poetykę [Bednarczyk 2000: 146–166], dlatego tłumacząc omawiany wiersz, wprowadziłam do tekstu słowo „dziwny”: „Przyjmij na szczęście **dziwny** podarunek” [Mandelsztam, tłum. Bednarczyk 2000: 166].

Najczęściej jednak potencjalność wyboru wypada uznać za realną. Tak było w wypadku innego, rozpatrywanego już wiersza Mandelsztama, a miano-

wicie jednego z wariantów *Дрожжей мира*. Wspominaliśmy też o rozważaniach o dwóch jego tłumaczeniach, które opublikował swego czasu Apanowicz [Apanowicz 2002: 73–86]. Ja chciałabym jednak zwrócić uwagę na jedną tylko kwestię związaną z potencjalnym wyborem, która dotyczy słowa *нищий* i sformułowania *нищая память*, co Barańczak i Adam Pomorski tłumaczą jak niżej:

Osip Mandelsztam	Tłum. Stanisław Barańczak	Tłum. Adam Pomorski
В нищ ей памяти впервые Чуешь вмятины слепые, Медной полные воды – И идёшь за ними следом [Мандельштам 1994: 109]	Lśnią w pamięci twej ubogiej Ślady kopyt w błocie drogi Rude zwierciadła wodne... I ostrożnie stąpasz po nich [Mandelsztam 1992: 377]	Ciemna pamięć naprzód pyta O ślepe ślady kopyta Pełne wody zaśniedziałej I w złych śladach stawiasz nogi [Mandelsztam 1999: 66]

Jeśli weźmiemy do ręki *Słownik rosyjsko-polski*, okaże się, że dla słowa *нищий* odnotowano w nim aż cztery znaczenia: 1. żebrzący, żyjący z żebractwa; 2. nędzny; 3. ubogi; 4. żebrak [Mirowicz, Dulewicz, Grek-Pabis, Maryniak 1980, t. 1: 663]. Można więc mówić o możliwości wyboru, który nie zaburzy semantyki pierwotnego tekstu. Taka optyka pozwala, inaczej niż we wcześniejszych przekładach, wprowadzić do tekstu słowo „żebraczy”, które w języku polskim oznacza również nędzę:

Osip Mandelsztam	Tłum. filologiczne	Tłum. Anna Bednarczyk
В нищ ей памяти впервые Чуешь вмятины слепые, Медной полные воды – И идёшь за ними следом [Мандельштам 1994: 109]	W ubogiej (żebraczej) pamięci po raz pierwszy Czujesz ślepe zagłębienia Pełne miedzianej wody I idziesz tym śladem	I żebracza pamięć rodzi W mroku, który wzrok zawodzi Kopyt ślady, ślady stóp, – Rdzawą wodą wypełnione.

Wersja ta odbiega nieco od oryginału, ale nie bardziej niż pozostałe, publikowane wcześniej polskie tłumaczenia i mieści się w ramach sensów pierwotnego, a także w poetyce Mandelsztama, który stosował powtórzenia, budował łańcuchy asocjacji, a ponadto korzystał z możliwości, jakie daje dwuznaczność czy wieloznaczność słów.

Innym przykładem realnej potencjalności wyboru jest zmiana zastosowana przeze mnie w zakończeniu wiersza *Смерть поэта* (*Śmierć poety*) Michaiła Lermontowa. W tym wypadku zdecydowałam się na zmianę finalnego wersu: „Поэта праведную кровь!” [Лермонтов 1979–1981: 374], a mianowicie na zastąpienie

najczęściej wykorzystywanego przez polskich tłumaczy sformułowania „Poety **sprawiedliwej** krwi!”, jak jest np. w najpopularniejszym przekładzie autorstwa Wiesława Karczewskiego [Lermontow 1950: 245] słowami: „Poety **świętej** krwi!” [Lermontow 2017: 2]. Jednocześnie skróciłam też nieco ostatni wers tego utworu:

Michail Lermontow
Смерть поэта

И вы не смоете всей вашей чёрной кровью
Поэта **праведную** кровь!

[Лермонтов 1979–1981: 374]

Tłum. Wiesław Karczewski
Na śmierć Puszkina

I nie zmyjecie już krwią waszą wszystką czarną
Poety **sprawiedliwej** krwi!

[Lermontow 1950: 245]

Tłum. Anna Bednarczyk
Śmierć poety

I nie zmyjecie wszystką waszą czarną krwią
Poety **świętej** krwi!

[Lermontow 2017: 2]

Rosyjskie słowo *праведный* słownikowo tłumaczone jest wprawdzie na polski jako 1. pobożny, świętobliwy lub też 2. prawy, uczciwy, sprawiedliwy [Mirowicz, Dulewicz, Grek-Pabis, Maryniak 1980, t. 2: 948], niemniej, zastosowany przeze mnie epitet „święty” może zostać wykorzystany w charakterze transemu, ponieważ jest synonimem wszystkich pięciu wymienionych znaczeń [Synonim.net: on-line]². Ponadto w moim przekonaniu współcześnie określenie „sprawiedliwa krew” jest nazbyt archaiczne i wymaga aktualizacji, co nie zmienia faktu, że starałam się zachować charakter epoki i spātynować nieco tłumaczenie, tak by kojarzyło się z historycznym oddaleniem, stąd choćby widoczna w przedostatnim wersie „wszystka krew”. Wreszcie skrócenie ostatniego wersu pozwoliło wzmocnić dynamikę, a zarazem ekspresję przekazu.

W związku z tym, że moje rozważania dotyczą decyzji podjętych na skutek przeprowadzonej wcześniej analizy, poniżej zamieszczam dwie tabele, które prezentują zestawienie synonimów słów: „sprawiedliwy”, „pobożny”, „świętobliwy”, „prawy” i „uczciwy” z zaznaczeniem (wyłuszczeniem) leksemów o znaczeniu tożsamym z semantyką słowa „sprawiedliwy” obecnym we wszystkich pięciu synonimach oraz zestawienie synonimicznych znaczeń słów „sprawiedliwy” i „święty” oznaczonych w podobny sposób:

² Hasła: *Pobożny*, <https://synonim.net/synonim/pobo%C5%BCny>; *Świątobliwy*, <https://synonim.net/synonim/%C5%9Bwi%C4%85tobliwy>; *Prawy*, <https://synonim.net/synonim/prawy>; *Uczciwy*, <https://synonim.net/synonim/uczciwy>; *Sprawiedliwy*, <https://synonim.net/synonim/sprawiedliwy>.

Tabela 1

Sprawiedliwy	bezgrzeszny, cnotliwy , czysty, dobroduszny, dobrotliwy, dobry, etyczny, idealistyczny, kryształowy, miłosierny, moralny, nieskazitelny, porządný, prawy, prometeiczny, prometejski, prostolinijny, przezczysty, przezacny, przyzwoity, rycerski, szlachetny, świetlany, uczciwy, wzniosły, zacny, zbożny , zdrowy, fair, lojalny, nieskorpupowany, niesprzedajny, prawdomówny, wiarygodny, delikatny, gołębiego serca, litościwy, ludzki, łagodny, łaskawy, pobłażliwy, pocziwy, przyjazny, tolerancyjny, wielkoduszny, wspaniałomyślny, wyrozumiały, życzliwy, apolityczny, autentyczny, bezstronny, neutralny, niepodważalny, obiektywny, prawdziwy, przekonujący, przekonywający, realistyczny, rzeczowy, rzetelny, solenny, szczery, wyważony, cenzuralny, niezakłamaný, obyczajny, demokratyczny, egalitarny, liberalistyczny, liberalny, ludowładczy, odwilżowy, partnerski, pluralistyczny, przedstawicielski, republikański, równościowy, wolnościowy, wolny, adekwatny, dostateczny, godziwy, należyty, odpowiedni, optymalny, stosowny, właściwy, wystarczający, zadawalający, cny , godny czci, godny szacunku, świętobliwy, święty , nieuprzedzony, praworządny, salomonowy, autokrytyczny, niezaangażowany, przedmiotowy, samokrytyczny, zdystansowany, bez skazy, dobrze wychowany, słowny, solidny, sumienny, bez uprzedzeń, indyferentny, niezawisły, obojętny, bezinteresowny, honorowy, nieposzlakowany, jasny, szczytny, dostatni, niezły, poprawny, słuszny, taki jak należy, zasłużony, należy, prawny, usprawiedliwiony, uzasadniony, wolny od emocji, konstytucyjny, legalistyczny, legalny, zgodny z prawem, bez grzechu, dziewiczy, niepokalany, nieskalany, nietknięty, niewinny, panieński, zdrowy moralnie, demokratyzacyjny, egalitarnystyczny, niezależny, sędzia niezawisły, wolny od uprzedzeń, chwalebny, małostkowy, niestronniczy, zacny, godny, zgodny z regułami, uporządkowany.
Pobożny	bezgrzeszny , bogobojny, cnotliwy, cny , gorliwy, nabożny, praktykujący, religijny, świętobliwy , wierzący, wypełniający nakazy wiary, zbożny , bigoteryjny, dewocyjny, religiancki, święty , wierzący i praktykujący, świętobliwy .
Świętobliwy	bezgrzeszny, cnotliwy, cny , etyczny, godny czci, godny szacunku, kryształowy, moralny, porządný, prawy, przezczysty, przyzwoity, sprawiedliwy, szlachetny, święty , uczciwy, zacny, bogobojny, gorliwy, nabożny, pobożny, praktykujący, religijny, wierzący, wypełniający nakazy wiary, zbożny , bigoteryjny, dewocyjny, religiancki, wierzący i praktykujący, świętobliwy .
Prawy	bezgrzeszny, cnotliwy , czysty, dobroduszny, dobrotliwy, dobry, etyczny, idealistyczny, kryształowy, miłosierny, moralny, nieskazitelny, porządný, prometeiczny, prometejski, prostolinijny, przezczysty, przezacny, przyzwoity, rycerski, sprawiedliwy, szlachetny, świetlany, uczciwy, wzniosły, zacny,

	zbożny, zdrowy, fair, lojalny, nieskorumpowany, niesprzedajny, prawdomówny, wiarygodny, cny, niepokalany, nieposzlakowany, nieprzekupny, nieskalany, niewinny, atestowany, dopuszczony, dozwolony, formalny, homologowany, jawny, legalny, licencjonowany, oficjalny, prawny, praworządny, prawowity, upoważniony, uprawniony, uznany przez prawo, zalegalizowany, zgodny z prawem, anielski, gołębiego serca, litościwy, łagodny, pocziwy, przychylny, przyjazny, serdeczny, święty, wielkoduszny, wspaniałomyślny, złoty, życzliwy, cenzuralny, niezaklamany, obyczajny, czcigodny, pełen cnoty, szacowny, szanowny, godny czci, godny szacunku, świętobliwy, bez skazy i zmaży, niezbrukany, bez skazy, rzetelny, solidny, sumienny, szczery, bezstronny, demokratyczny, egalitarny, neutralny, nieuprzedzony, obiektywny, salomonowy, dobrze wychowany, słowny, bezinteresowny, honorowy, jasny, szczytny, idealny, świetny, wzorowy, altruista, anioł, człowiek honoru, człowiek o gołęxim sercu, dobra dusza, ideał, pocziwiec, uosobienie dobroci, jak się patrzy, odpowiedzialny, należny, odpowiedni, słuszny, usprawiedliwiony, uzasadniony, godny zaufania, bez zarzutu, chadecki, klerykalny, konserwatywny, liberalny, prawicowy, prokapitalistyczny, wolnorynkowy, bez grzechu, dziewiczy, godziwy, nie tknięty, panieński, zdrowy moralnie, skrupulatny, godny naśladowania, humanitarny, pozytywny, rzetelny uczciwy, otwarty, chwalebny, małostkowy, za cny, dotyczący moralności, wierny, licowy, okładzinowy, powierzchniowy, wierzchni, zewnętrzny, oddany, prawomyślny, bardzo dobry, bezpośredni, prosty, obowiązujący, uprawomocniony, prawostronny, kluczowy, pożądany, rozsądny.
Uczciwy	bezgrzeszny, cnotliwy, czysty, dobroduszny, dobrotliwy, dobry, etyczny, idealistyczny, kryształowy, miłosierny, moralny, nieskazitelný, porządný, prawy, prometeiczny, prometejski, prostoliniwny, przezczysty, przezacny, przyzwoity, rycerski, sprawiedliwy, szlachetny, świetlany, wzniosły, zacny, zbożny, zdrowy, fair, lojalny, nieskorumpowany, niesprzedajny, prawdomówny, wiarygodny, duży, godziwy, konkretny, nadzwyczajny, nie byle jaki, niebagatelny, nielichy, niemały, nieprawdopodobny, nieprzeciętny, niesłychany, niewąski, niezwykły, ogromniasty, ogromny, olbrzymi, pokazny, solidny, spory, wielki, znaczny, akuraty, dokładny, drobiazgowy, godny zaufania, gorliwy, myślący, obowiązkowy, odpowiedzialny, pedantyczny, pilny, pracowity jak wół, robotny, rzetelny, nskrupulatny, skrzętny, słowny, staranny, sumienny, uważny, bez skazy i zmaży, cny, drogocenny, niepokalany, nieposzlakowany, nieskalany, niewinny, wzorowy, nieprzekupny, autentyczny, będący oryginałem, naturalny, nieklamany, niepodrabiany, niesfalszowany, nieudawany, niewątpliwy, oryginalny, prawdziwy, realny, rzeczywisty, szczery, zgodny z rzeczywistością, bez skazy,

Tabela 1 cd.

	bez winy, bez zmaży, Bogu ducha winny, czysty jak diament, czysty jak kryształ, dziewiczy, niezbrukany, cenzuralny, niezakłamanym, obyczajny, adekwatny, dostateczny, należyty, odpowiedni, optymalny, stosowny, właściwy, wystarczający, zadawalający, faktyczny, kompetentny, miarodajny, niepodważalny, pewny, przekonujący, przekonywający, rzeczowy, wiarogodny, czcigodny, pełen cnoty, pocziwy, szacowny, szanowny, godny czci, godny szacunku, świętobliwy, święty, dorodny, istotny, ładny, obszerny, okazały, poważny, słuszny, wydatny, znaczący, bezstronny, demokratyczny, egalitarny, neutralny, nieuprzedzony, obiektywny, praworządny, salomonowy, dobrze wychowany, fachowy, profesjonalny, sprawny, umiejętny, bezinteresowny, honorowy, wielkoduszny, wspaniałomyślny, dbały, nienaganny, przykładowy, solenny, dostatni, niezły, poprawny, taki jak należy, zasłużony, altruista, anioł, człowiek honoru, człowiek o gołęmbim sercu, dobra dusza, gołęmbiego serca, ideał, pocziwiec, uosobienie dobroci, należący się, prawidłowy, przysługujący, przysługujący komu, uczciwe, zarobek godziwy, jak się patrzy, dobrze się prowadzący, bez zarzutu, jak należy, regularny, bez grzechu, nietknięty, panieński, zdrowy moralnie, emocjonalny, nieobłudny, otwarty, wylewny, satysfakcjonujący, sowity, chwalebny, małostkowy, za cny, dotyczący moralności, wierny, godny, zgodny z regułami, dopuszczalny, dozwolony, oficjalny, prawny, prawowity, oddany, prawomyślny, bardzo dobry, bezpośredni, prosty, legalny, zgodny z prawem, charakter moralny, jasny, szczytny, uporządkowany, dotrzymujący słowa.
--	---

Tabela 2

Sprawiedliwy	bezgrzeszny, cnotliwy, czysty, dobroduszny, dobrotliwy, dobry, etyczny, idealistyczny, kryształowy, miłosierny, moralny, nieskazitelny, porządny, prawy, prometeiczny, prometejski, prostolinijny, przeciwy, przezacny, przyzwoity, rycerski, szlachetny, świetlany, uczciwy, wzniosły, zacny, zbożny, zdrowy, fair, lojalny, nieskorumpowany, nie-sprzedajny, prawdomówny, wiarygodny, delikatny, gołęmbiego serca, liłościwy, ludzki, łagodny, łaskawy, pobłażliwy, pocziwy, przyjazny, tolerancyjny, wielkoduszny, wspaniałomyślny, wyrozumiały, życzliwy, apolityczny, autentyczny, bezstronny, neutralny, niepodważalny, obiektywny, prawdziwy, przekonujący, przekonywający, realistyczny, rzeczowy, rzetelny, solenny, szczerzy, wyważony, cenzuralny, niezakłamanym, obyczajny, demokratyczny, egalitarny, liberalistyczny, liberalny, ludowładczy, odwilżowy, partnerski, pluralistyczny, przedstawicielski,
---------------------	---

	republikański, równościowy, wolnościowy, wolny, adekwatny, dostateczny, godziwy, należyty, odpowiedni, optymalny, stosowny, właściwy, wystarczający, zadawalający, cny, godny czci, godny szacunku, świętobliwy, święty, nieuprzedzony, praworządny, salomonowy, autokrytyczny, niezaangażowany, przedmiotowy, samokrytyczny, zdystansowany, bez skazy, dobrze wychowany, słowny, solidny, sumienny, bez uprzedzeń, indyferentny, niezawisły, obojętny, bezinteresowny, honorowy, nieposzlakowany, jasny, szczytny, dostatni, niezły, poprawny, słuszny, taki jak należy, zasłużony, należy, prawny, usprawiedliwiony, uzasadniony, wolny od emocji, konstytucyjny, legalistyczny, legalny, zgodny z prawem, bez grzechu, dziewiczy, niepokalany, nieskalany, nietknięty, niewinny, panieński, zdrowy moralnie, demokratyzacyjny, egalitarystyczny, niezależny, sędzia niezawisły, wolny od uprzedzeń, chwalebny, małostkowy, niestronniczy, zacny, godny, zgodny z regułami, uporządkowany.
Święty	bezdyskusyjny, bezsporny, bezspreczny, definitywny, ewidentny, mocny, niekwestionowany, niepodważalny, niesporny, niewątpliwy, niezaprzeczalny, niezбитy, oczywisty, pewny, pozadyskusyjny, przekonujący, przekonywający, rzetelny, wiarygodny, widoczny, wyraźny, zdecydowany, żelazny, namacalny, nienaruszalny, nieodparty, niepodlegający dyskusji, niezaprzeczony, rzeczywisty, bezapelacyjny, bezwzględny, decydujący, imperatywny, jednoznaczny, kategoriyczny, niedwuznaczny, nieodwołalny, nieodwracalny, obowiązujący, ostateczny, rozstrzygający, stanowczy, stuprocentowy, anielski, dobroduszny, dobry, gołębiego serca, kryształowy, litościwy, łagodny, poczciwy, prawy, przezacny, przychylny, przyjazny, serdeczny szlachetny, wielkoduszny, wspaniałomyślny, zacny, złoty, życzliwy, bezgrzeszny, cnotliwy, cny, etyczny, godny czci, godny szacunku, moralny, porządny, przezysty, przyzwoity, sprawiedliwy, świętobliwy, uczciwy, integralny, niepodzielny, nierozdzielny, nierozdzielny, nierozłączny, nietykalny, bigoteryjny, bogobojny, dewocyjny, nabożny, pobożny, religiancki, religijny, wierzący, wierzący i praktykujący, beznamiętny, bezstronny, bierny, chłodny, cierpliwy, flegmatyczny, neutralny, niezaangażowany, obojętny, opanywany, powściągliwy, spokojny, stateczny, wstrzemięźliwy, zimnokrwisty, zrównoważony, boski, boży, cudowny, doskonały, dostojny, eteryczny, idealny, majestatyczny, monumentalny, nadprzyrodzony, nadziemski, niebiański, niematerialny, niesamowity, nieziemski, olimpijski, pański, pomnikowy, posągowy, pozaświatowy, transcendentny, właściwy Bogu, wyniosły, kanonizowany, przenaświętszy, sakralny, święcony, uświęcony, beztroski, błogi, idylliczny, całkowity, kompletny, zupełny, słuszny, nienaruszony.

W pierwszym przypadku tożsamość znaczeń dotyczy słów: „bezgrzeszny”, „cnotliwy”, „cny”, „świętobliwy”/„świętobliwy”, „zbożny”, „święty”. Podejmując decyzję o zastąpieniu słownikowego tłumaczenia innym, należało uwzględnić zarówno łączliwość ze słowem „krew”, co w moim przekonaniu wykluczyło określenia: „bezgrzeszny”, „świętobliwy”, „świętobliwy” oraz „zbożny”, jak i dążenie do aktualizacji języka, co przywiodło do rezygnacji z epitetów „cnotliwy” i „cny”. Wydaje się, że w wypadku odpowiedników odrzuconych ze względu na ich użycie można mówić o fałszywej potencjalności.

Druga tabela potwierdza dokonany wybór translatorski, ukazując szerokie wspólne pole semantyczne leksemów „sprawiedliwy” i „święty” wyznaczone (poza nimi samymi) przez określenia: „bezgrzeszny”, „cnotliwy”, „kryształowy”, „moralny”, „porządny”, „prawy”, „przezysty”, „przezacny”, „przyzwoity”, „uczciwy”, „zacny”, „zbożny”, „gołębiego serca”, „litościwy”, „łagodny”, „pocziwy”, „wielkoduszny”, „wspaniałomyślny”, „życzliwy”, „bezstronny”, „neutralny”, „niepodważalny”, „przekonujący”, „przekonywający”, „cny”, „godny czci”, „godny szacunku”, „świętobliwy”.

Dążenie do aktualizacji tekstu może więc być powodem do wprowadzenia zmiany polegającej na odejściu od ekwiwalentu słownikowego, dokonanej przy tym z wykorzystaniem potencjalności wyboru.

Podobnie, choć nie identycznie stało się w wypadku wspomnianego już wiersza Mandelsztama *А небо будующим беременно...*, gdzie transformacji podlegał zarówno tytuł (w tłumaczeniu filologicznym winien on brzmieć *Niebo brzemiennie przyszłością*), jak i wersy zamykające tekst. W ich przypadku potencjalność polegała na wyborze spośród kilku możliwych ekwiwalentów semantycznych słowa *удивление*. Słownik dwujęzyczny podaje trzy jego odpowiedniki, a mianowicie: „zdziwienie”, „zdumienie” i „podziw” w wyrażeniu *на удивление* [Mirowicz, Dulewicz, Grek-Pabis, Maryniak 1980, t. 2: 1330], z kolei w internecie można też znaleźć: „dziw”, „niespodziankę”, „zadziwienie” [babla.ru: on-line] oraz „zaskoczenie” i „osłupienie” [<https://ru.glosbe.com/ru/pl>: on-line]. Ani „dziw”, ani „niespodzianka” w ogóle nie były przeze mnie brane pod uwagę, ponieważ ich denotaty trudno byłoby ślać do nieba. W związku z tym należało dokonać wyboru pomiędzy „zdziwieniem”, „zadziwieniem” a „podziwem” czy też synonimicznym do niego „uwielbieniem”, które pozwalało zbudować rym ze słowem „pokolenie” (pokolenie – zdziwienie/zadziwienie bądź pokolenie – uwielbienie). Wprawdzie częstotliwość użycia odpowiedników rosyjskiego leksemu wskazywała na konotacje ze zdziwieniem, uznałam za właściwe wykorzystanie w przekładzie mniej popularnej możliwości, a mianowicie słowa „uwielbienie”, które w większym stopniu odpowiada skojarzeniom dotyczącym relacji nieba i ziemi (bogów i śmiertelników):

Osip Mandelsztam

Тебе – чужое
и безбровое,
Из поколения
в поколение, –
Всегда высокое и новое
Передается **удивление**.

Tłum. filologiczne

Tobie – obce i bezbrowe,
Wciąż z pokolenia w pokolenie –
Zawsze podniosłe, zawsze
nowe
Przekazujemy **zadziwienie/uwielbienie**.

Tłum. Anna Bednarczyk

Tobie, co obce i bezbrode,
Wciąż z pokolenia w pokolenie –
Zawsze podniosłe, zawsze
nowe
Niezmienne ślemy **uwielbienie**.

Do przekładu omawianego wiersza wprowadziłam też kilka innych zmian, takich choćby jak widoczne w cytowanym fragmencie „bezbrode” zamiast *безбровое*, czyli „browe”. Tu jednak chodziło mi przede wszystkim o zachowanie rymu (bezbrode – nowe). Doszłam też do wniosku, że zastąpienie braku jednego rodzaju owłosienia podobnym brakiem nie wypaczy obrazu, choć Leśniewska, przekładając ten sam tekst, proponowała inne odwzorowanie, niewątpliwie wierniejsze leksykalnie:

Tłum. Maria Leśniewska

Do ciebie, obce i bezbrowe,
Wciąż z pokolenia w pokolenie,
Zawsze ogromne, zawsze nowe
Dąży bez przerwy zadziwienie.

[Mandelsztam 1980: 247]

Trzeba jednak zauważyć, że odeszła ona od schematu rymów, który ja postanowiłam zachować. Moim zdaniem te dwie różne realizacje translatorskie najlepiej ukazują, w jaki sposób wyznaczone przez tłumacza cele wpływają na tekst przekładu.

Natomiast tłumacząc, przytaczany już wcześniej wiersz tegoż poety – *Дрожжи мира*, zastosowałam nieco inną, choć również wykorzystującą potencjalność wyboru, modyfikację, a mianowicie wieńcząc ten tekst słowa „И слепой и поводырь...”, czyli „I ślepy i przewodnik” przełożyłam „Ślepiec, który ślepca wiódł”. Barańczak i Pomorski odtwarzają te słowa „Niewidomy i przewodnik” (Barańczak) oraz „Przewodnik i ociemniały” (Pomorski):

Osip Mandelsztam

Сам себе немил, неведом –
И слепой и поводырь...

Tłum. Stanisław Barańczak

Obcy sobie niewidomy –
Niewidomy i przewodnik

Tłum. Adam Pomorski

Obcy sobie sam i wrogi,
Przewodnik i ociemniały

[Мандельштам 1994: 109]

[Mandelsztam 1992: 377]

[Mandelsztam 1999: 66]

Tłum. filologiczne

Sam sobie niemiły, niewiadomy (nieznany)
I ślepiec (ociemniały, niewidomy) i przewodnik

Proponowana przeze mnie wersja odbiega od widocznego u obu cytowanych tłumaczy schematu ślepca (niewidomego, ociemniałego) i przewodnika, jednak w moim przekonaniu odtwarza ona makroobraz obserwowany w oryginale, ponieważ ślepiec i przewodnik interpretowani są jako ta sama osoba. Poza tym zdecydowałam się na użycie w przekładzie nacechowanego emocjonalnie określenia „ślepiec”, nie dlatego że w języku rosyjskim pojawiło się słowo *слепой* – tam jest ono neutralne – ale dlatego że jest ono mocniejsze emocjonalnie od innych polskich, potencjalnych odpowiedników oryginału:

Brniesz na oślep w niewiadome,
Ślepiec, który ślepca wiódł...

W powyższym wypadku można mówić o wykorzystaniu potencjalności wyboru, który polega jednak nie na wyborze spośród wariantów leksykalnych, ale na sięgnięciu do możliwości, jakie daje płaszczyzna asocjacyjna, w rozpatrywanym tekście jest to interpretacyjna możliwość utożsamienia ślepca i jego przewodnika.

Potencjalność asocjacji wykorzystałam również przy tłumaczeniu wiersza Cwietajewej *Хвала времени* (*Chwała czasom*), gdzie zamiast metafory „zmarszczki – przeżycia” (*морщины – переживания*) wprowadziłam metonimiczne powiązanie: „zmarszczki – twarz”:

Marina Cwietajewa

Стрелками часов,
морщин
Рытвинами – и Америк
Новшествами... – Пуст
кувшин! –
Время, ты меня
обмеришь!

[Цветаева 1923: on-line]

Tłum. filologiczne

Strzałkami zegarów,
zmarszczek
Bruzdami – i Ameryk
Nowościami... – Pusty
dzbani! –
Czasie, ty mnie nabierzesz!

Tłum. Anna Bednarczyk

Zegara strzałkami, **twarży**
Bruzdami – Ameryk
dwóch
Nowościami – Dzbani
pusty już!
Czasie, przecież mnie
wystawisz!

[Cwietajewa 2018: 87]

Nieco innym przykładem oparcia się w tłumaczeniu na skojarzeniach – tym razem intertekstualnych, a zarazem międzykulturowych – jest wiersz Igora Siewierianina *А знаешь край?..* (*A znasz kraj?..*) [Северянин 1907: on-line]. Nawiazanie intertekstualne widoczne jest tu w tytule, w motcie, które brzmi:

Igor Siewierianin

Ты знаешь край,
где всё обильем дышит?

Гр. А. К. Толстой

Tłum. filologiczne

Czy znasz kraj, /
Gdzie wszystko dyszy obfitością?

Hr. A. K. Tolstoj

i w pierwszym versie tekstu, który powtarza tytuł. Poeta wyraźnie odwołuje się do wiersza Aleksieja Tolstoja z pierwszej połowy XIX stulecia [Толстой: on-line]³, a ten z kolei do *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen...* Johanna Wolfganga von Goethego. Dlatego przekładając wiersz Siewierianina, wykorzystałam istniejące polskie tłumaczenie (naśladowanie) niemieckiego pierwowzoru, którego autorem był Mickiewicz (*Do H*** Wezwanie do Neapolu*), rozpoczynające się słowami „Znasz-li ten kraj...” [Goethe: on-line]. Tytuł oraz jego powtórzenie w pierwszym versie przetłumaczyłam zgodnie z propozycją Mickiewicza, a w motcie użyłam filologicznego przekładu cytatu z Tolstoja, poszerzonego o słowo „ten”. Ten króciutki czterowiersz zacytuję w całości, chciałabym bowiem zwrócić jeszcze uwagę na wódkę, którą zastąpiłam rosyjskim вино (wino). To również był wybór spośród dwóch możliwych odpowiedników, którego dokonałam, znając rosyjskie określenie хлебное вино (dosłownie „wino chlebowe”), które oznacza właśnie wódkę. W kontekście obrazu głodnego i smutnego kraju, który przypomina nieco obraz poetycki z Lermontowskiego *Прошай, немая Россия...* (*Żegnaj mi Rosjo niedomyta...*), właśnie wódka wydawała się właściwym wyborem:

Igor Siewierianin

А знаешь край?..
Ты знаешь край,
где всё обильем дышит?

Гр. А. К. Толстой

Tłum. Anna Bednarczyk

Znasz-li ten kraj?..
Czy znasz ten kraj,
Gdzie jest wszystkiego w bród?

Hr. A. K. Tolstoj

...А знаешь край, где хижины убоги,
Где голод шлёт людей на тяжкий грех,
Где вечно скорбь, где лица вечно
строги,
Где отзвучал давно здоровый смех
И где ни школ, ни доктора, ни книги,
Но где – вино, убийство и... вериги?..

...Znasz-li ten kraj, gdzie chaty są ubogie,
Gdzie głód posyła lud na ciężki grzech,
Gdzie zawsze płacz, gdzie twarze wiecz-
nie srogie,
Gdzie dawno już się nie rozlega śmiech,
Gdzie nie ma szkół, lekarza, ni otuchy
Ale są – wódka, zbrodnia i.. łańcuchy?..

³ Wiersz powstał w latach 40. XIX w.

Tłum. filologiczne**A znasz kraj?..**

*Czy znasz kraj,
Gdzie wszystko dyszy obfitością?*

Hr. A. K. Tołstoj

...A znasz kraj, gdzie chaty są biedne,
Gdzie głód śle ludzi na ciężki grzech,
Gdzie wiecznie rozpacz, gdzie twarze są zawsze surowe,
Gdzie dawno już przebrzmiał zdrowy śmiech,
I gdzie nie ma szkół, ani lekarza, ani książki,
Ale gdzie jest **wino (wódka)**, zabójstwo i... łańcuchy?...

Podobnym przykładem jest tłumaczenie *Песенки о дураках* (*Piosenka o durniach*) Bułata Okudźawy. Podobnym, bo przekład odwołuje się do skojarzeń występujących po stronie kultury przekładu. Odmiennym, bo w oryginale takiego skojarzenia nie było. Myślę tu o pierwszej zwrotce piosenki, której ostatni wers brzmi „всё поровну, всё справедливо” (wszystko po równo, wszystko sprawiedliwie). Tłumacząc ten tekst, postanowiłam wykorzystać charakterystyczną dla Okudźawy ironię, a jednocześnie możliwość oparcia ironii na słowach znanych polskiemu odbiorcy, jaką daje odwołanie się do znanej frazy z liturgii kościoła katolickiego. Chodzi o formułę otwierającą prefację hymnu dziękczynnego: „Za prawdę, godne to i sprawiedliwe, słuszne i zbawienne...”, która została przeze mnie skrócona i zmodyfikowana do postaci: „To mądre jest i sprawiedliwe”. W tekście Okudźawy słowa, o których mowa, nie kojarzą się z hymnem religijnym, którego słowa brzmią podobnie jak w polskiej prefacji: „Воистину достойно и праведно, должно и спасительно”. Piosenka odwołuje się raczej do polityki i znanej komunistycznej teorii sprawiedliwości społecznej, opartej na zasadzie „każdemu po równo”. Obecnie, ze względu na zmianę uwarunkowań politycznych ten typ ironii może nie zostać odebrany przez polskiego czytelnika (słuchacza) podobnie ironicznie jak w pierwowzorze, stąd moja próba zbudowania innego rodzaju ironii:

Bułat Okudźawa

Вот так и ведётся на нашем веку:
на каждый прилив – по отливу,
на каждого умного – по дураку,
всё поровну, всё справедливо.

[Окуджава 1984: 198]

Tłum. Anna Bednarczyk

Porządkiem i ładem się szczyści nasz wiek:
Gdzie przypływ się zmienia z odpływem,
Na mądrych trzech – durni przypada też trzech,

To mądre jest i sprawiedliwe.

Tłum. filologiczne

Tak to już jest w naszych czasach:
 Na każdy przyływ przypada odpływ,
 Na każdego mądrego – po durniu,
Wszystko po równo, wszystko sprawiedliwie.

Wypada odnotować, że istnieje tłumaczenie tego tekstu autorstwa Pollaka, który interesujący mnie wers przełożył dosłownie:

Już tak w naszych czasach wypadło obskurnie –
 na przyływ po jednym odpływie,
 a na rozumnego wypada po durniu:
po równo i sprawiedliwie.

[Okudźawa 1984: 199]

W kontekście odniesień kulturowych przytoczę też słowa z piosenki *А может, не было войны...* (Może nie było nigdy wojny...) Aleksandra Rozenbauma, w której pojawiła się nazwa Białoruskiej wsi Chatyń. Podczas II wojny światowej wszyscy jej mieszkańcy zostali żywcem spaleni przez żołnierzy niemieckich. Tak wyraźnie lokalizowane realia warto neutralizować, zastępując je bardziej uniwersalnymi, tym bardziej że Chatyń mógłby omyłkowo skojarzyć się polskiemu odbiorcy z Katyniem:

Aleksandr Rozenbaum

А может, не было войны...
 И людям все это присни-
 лось:
 Опустошённая земля,
 Расстрелы и концлагеря,
Хатынь и братские
могилы?

Tłum. filologiczne

A może wojny nie było...
 I to wszystko ludziom się
 przyśniło:
 Opustoszona ziemia,
 Rozstrzeliwania i obozy
 koncentracyjne,
Chatyń i zbiorowe groby?

Tłum. Anna Bednarczyk

Może nie było nigdy wojny..
 Ludziom to wszystko się
 przyśniło
 Spalona ziemia i obozy,
 Łapanek, pełne trupów
 wozy,
Zbiorowe mordy i mogiły?

[Розенбаум: on-line]

Chatyń zastąpiłam więc „zbiorowymi mordami”. Struktura piosenki, którą chciałam zachować, w tym możliwość jej wokalnego zaśpiewania wymusiły również kilka innych zmian, co można zaobserwować także w cytowanej zwrotce. Chodzi tu przede wszystkim o inwersję, np. obozy, które z trzeciego wersu przedwędrowały do drugiego. Obozy te straciły wprawdzie obecną w oryginale charakterystykę – obozy koncentracyjne, wydaje się jednak, że dzięki wprowadzeniu naddanych obrazów spalonej ziemi, łapanek i wozów pełnych trupów stratę udało

się kompensować. Udało się również uzyskać nieobcą Rozenbaumowi grę słów, łącząc ze sobą „zbiorowe mordy i mogiły”.

Jeszcze jednym przykładem obrazującym wykorzystanie skojarzenia w ramach kultury docelowej, a jednocześnie przykładem zjawiska charakterystycznego dla poezji danego twórcy jest tłumaczenie pierwszej części cyklu *Под настроеньем чайной розы* (*W nastroju herbacianej róży*), czyli *Газель* (*Gazela*) Siewierianina⁴ [Северянин 1995: 280]. Do tłumaczenia tego utworu rosyjskiego egofuturysty wprowadziłam rzadko używane i kojarzone z poezją Bolesława Leśmiana „pomrocze” – na miejscu neutralnego *сумерки* (zmierzch), co pozwoliło podkreślić charakter twórczości Siewierianina, przede wszystkim typowe dla niego naruszanie norm językowych, częste neologizmy i neosemantyzmy, a także niestandardowe obrazy, obecne również w przekładanym cyklu.

Igor Siewierianin

Дыханьем поила закаты лиловые
И лепеты **сумерек** чайная роза...

Tłum. Anna Bednarczyk

Swym tchnieniem poila zachody liliowe...
I szepty w **pomroczu** – herbaciana róża...

Tłum. filologiczne

Poila oddechem zachody liliowe
I **zmroku** gaworzenia herbaciana róża...

O wyborach tłumacza odwołujących się do tego, co charakterystyczne dla danego autora, pisałam już, rozważając kwestię tłumaczenia zindywidualizowanego. Jeszcze raz chciałabym zwrócić uwagę na tę możliwość, polegającą na wprowadzeniu do tekstu docelowego **elementu zgodnego z wyznacznikami stylu danego autora**. Taki chwyt opisałam, prezentując wykonany wspólnie ze studentkami przekład Mandelsztamowskiego *Woroneża*. Postąpiłam tak również, tłumacząc wiersz *Уж сколько их упало в эту бездну...* (Ilu ich wpadło już w tę otchłań... – tłum. filologiczne), w którym wykorzystane zostały charakterystyczne dla poetki opozycyjne obrazy. W tym konkretnym wypadku wprowadziłam do tłumaczenia opozycję: „wszerz i wzdłuż”, co pozwoliło nie tylko zachować, ale nawet wzmocnić ekspresję wypowiedzi lirycznego „ja”:

Marina Cwietajewa

Уж сколько их упало в эту бездну,
Развёрзтую вдали!

Tłum. Anna Bednarczyk

Ilu zginęło już w bezdennej pustce,
Rozwartej **wszerz i wzdłuż!**

[Цветаева 1913: on-line]

[Cwietajewa 2018: 13]

⁴ Druga część składającego się z dwu wierszy cyklu *Под настроеньем чайной розы* (*W nastroju herbacianej róży*).

Tłum. filologiczne

Ilu ich wpadło w tę bezdenną pustkę,
Rozwartą w dali!

Innym przykładem odwołania się do charakterystycznych cech twórczości danego autora są też następujące słowa ze wspomnianego wcześniej *Cienką strugą z butelki przesączał się z wolna miód złoty* Mandelsztama:

Osip Mandelsztam

Ну, а в комнате белой, как прялка, сто-
ит тишина,
Пахнет уксусом, краской и свежим
вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: **любимая
всеми жена**, –
Не Елена – **другая**, – как долго она
вышивала?

Tłum. filologiczne

No, a w pokoju białym, jak kołowrotek,
jest cicho,
Pachnie octem, farbą i młodym winem
z piwnicy.
Pamiętasz, w greckim domu: **kochana
przez wszystkich żona / kobieta** –
Nie Helena – **inna** – jak długo wyszywała?

Ostateczny wariant przekładu tej strofy otrzymał kształt:

Tłum. Anna Bednarczyk

A w komnacie bielonej, gdzie cisza jak prądka nastała,
Gdzie z piwnicy zapachy się niosą i octu, i wina
Czy pamiętasz **kobietę kochaną przez wszystkich** – nie spała –
Wyszywała tak długo – nie Helena, lecz inna **dziewczyna**.

Informację „Nie Helena – inna” poszerzyłam o słowo „dziewczyna”, które nie powinno wprowadzić określać kobiety zamężnej, jednak kolokwialnie jest to akceptowalne, a tym bardziej jest możliwe w przypadku Mandelsztama, który sam zastępował pewne fakty innymi. Najlepszym potwierdzeniem jest choćby przypisanie Penelopie (to ona nie jest Heleną) czynności wyszywania, podczas gdy zgodnie z mitem tkala ona szatę dla swego teścia.

Warto także jeszcze raz zwrócić uwagę **na wprowadzenie do tłumaczenia realiów należących do kultury przekładu bądź do kultury docelowej**. Nie chciałabym jednak rozważać tych decyzji w kontekście egzotykcji i adaptacji (naturalizacji) tekstu, jak proponuje Lawrence Venuti [Venuti 1998: 102], ale w kontekście podstawowego celu tłumaczenia artystycznego, jakim, moim zdaniem, jest odtworzenie sensów utworu przy zachowaniu jego artyzmu. Wypada zauważyć, że często kwestie te łączą się z elementami wiedzy pozaliterackiej i pozajęzykowej, na przykład z intersemiotycznymi kontekstami danego utworu. Przykładem jest choćby wykorzystanie ekfrazy, której pominięcie nie zawsze jest możliwe, ponieważ grozi utratą ważnych sensów zawartych w oryginale.

Z taką sytuacją musiałam się zmierzyć, przekładając drugą część wiersza *Генералом двенадцатого года* (*Generalom dwunastego roku*) Cwietajewej. Pojawia się w nim nawiązanie do portretu generała Aleksandra Aleksiejewicza Tuczkowa IV, który zginął na wojnie z Napoleonem Buonaparte w bitwie pod Borodino. Portret ten, autorstwa George’a Dawe’a [Dawe: on-line]⁵, eksponowany jest w Galerii Woj-skowej w Sankt-Petersburskim Pałacu Zimowym wraz z innymi portretami rosyjskich bohaterów wojny 1812 r., które namalował angielski portrecista. Nie oznacza to wprawdzie konieczności odtworzenia całego opisu Cwietajewej, ale warto po-siąść tę wiedzę przed przystąpieniem do przekładu wiersza. Przy tym wydaje się, że dla odbioru tekstu docelowego najmniej ważne jest wprowadzenie do niego nazwi-ska generała, ponieważ dla polskiego czytelnika, nawet jeśli orientuje się w historii i kojarzy datę 1812 r. z wojną rosyjsko-francuską, generał Tuczow IV pozostanie nieznany. Z mojego punktu widzenia jako tłumacza warto byłoby jednak zobaczyć portret generała, co pozwoli odnieść słowa poetki do konkretnego obrazu.



George Dawe, *Generał Aleksandr Aleksiejewicz Tuczow IV*,

Źródło: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1685949>

Marina Cwietajewa

Ах, на гравюре
полустёртой,
В один великопный
миг,
Я видела, **Тучков-**
-четвёртый,
Ваш нежный лик,

Tłum. filologiczne

Ach, na rycinie na wpół
startej,
W jednej wspaniałej
chwili,
Ujrzałam, **Tuczkowie-**
-czwarty,
Pana delikatną twarz,

Tłum. Anna Bednarczyk

Na wpół wytartym meda-
lionie
Twój obraz zobaczyłam raz
Widziałam loki na twych
skroniach
I miłą twarz,

⁵ Общественное достояние, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1685949>

**И вашу хрупкую фигуру,
И золотые ордена...**
И я, поцеловав гравюру,
Не знала сна.

**I pana kruchą figurę,
I złote ordery...**
I pocałowawszy gycinę,
Nie mogłam spać.

Mój generale, postać całą,
Na **piersi order – złota
gładź...**
I ten medalion całowałam,
Nie mogłam spać

В одной невероятной
скачке
Вы прожили свой
краткий век...
**И ваши кудри, ваши
бачки**
Засыпал снег.

W jednym niebywałym
skoku
Przeżył Pan swój krótki
czas...
**A pańskie loki, pana
baczki**
Zasypał śnieg.

Tyś jednym niebywałym
skokiem
Przeżył krótkiego życia
bieg...
**A twoje baczki, twoje
loki**
Zasypał śnieg.

[Цветаева 1913: on-line]

[Cwietajewa 2018: 17]

Wyrażnie widać, że ekfrastyczne nawiązanie Cwietajewej sugeruje konieczność przyjrzenia się portretowi Tuczkowa, jednak polskiemu odbiorcy wystarczy wskazanie na ten portret i na przystojnego generała. Prawdopodobnie kruchość, delikatne rysy twarzy, o których pisze poetka, nawiązują do jej męża. To jemu, który był szczupłym, bladym i chorym na gruźlicę mężczyzną, dedykowany jest wiersz (poprzez inicjały S. E.). Przytoczę w tym miejscu słowa Swietłany Makarienko, która w biograficznej książce poświęconej córce Cwietajewej i Efrona, Ariadnie, wspominając o pierwszym spotkaniu poetki oraz jej przyszłego męża, pisała: „[...] wysoki, chorobliwie blade, z wyraziście głębokimi oczyma (później wszyscy, przez całe życie poznawali go właśnie po nich – po oczach!” [Макаренко 2002: on-line].

Dokonując przekładu, zrezygnowałam z nazwiska generała, wprowadzając do polskiej wersji wiersza jedynie zwrot „mój generale”, pozostawiłam w niej jednak cwietajewowską charakterystykę tej postaci (na piersi order – złota gładź, baczki, loki). Zauważalne w przekładzie zmiany w stosunku do oryginału, takie choćby jak rozszerzenie (dookreślenie) obrazu złotych orderów wynikały z konieczności odtworzenia struktury formalnej wiersza.

Obok tuszowania realiów i wprowadzania na ich miejsce innych, należących do kultury przekładu, wypada odnotować jeszcze inną możliwość. Jest nią wprowadzenie do tekstu docelowego **innych niż w oryginale realiów** odnoszących się do kultury źródłowej bądź do trzeciej kultury.

Przykładem jest tłumaczenie piosenki Okudźawy *Песенка о перестройке* (*Piosenka o pieriestrojce*), w której przypadku trzeba było wybierać między dwoma wariantami tekstu oryginału. Uważana za podstawową wersja tego utworu rozpoczyna się słowami o głosie nadziei rozlegającym się w nocy na Srietience, jednej z historycznych moskiewskich ulic: „На Сретенке ночной надежды го-

лос слышен” [Окуджава: on-line a], w drugiej wersji wszystko rozgrywa się na ulicach Moskwy: „На улицах Москвы надежды голос слышен” [Окуджава: on-line b]. Uznałam, że nie ma sensu zmuszać polskiego słuchacza do poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czym jest Srietienka? Dlatego też oparłam swoje tłumaczenie na drugim wariancie tekstu: „Moskiewskich ulic gwar nadziei głos przenika”, uniwersalizując nacechowanie wiersza. Proponowane tłumaczenie stanowi przykład zastąpienia niezrozumiałych dla odbiorcy tłumaczenia realiów, które wskazują na kulturę oryginału innymi, wskazującymi na tę samą kulturę, ale zrozumiałymi dla odbiorcy docelowego. Moim zdaniem warto stosować taką zamianę, kiedy dokładne odtworzenie charakterystyki tekstu nie tylko nie wniesie nic do czytelniczego odbioru, ale nawet ten odbiór zakłóci. W jakimś stopniu modyfikacja ta przypomina referowane wcześniej zastąpienie liter alfabetu starorosyjskiego literami alfabetu greckiego, ponieważ w obu wypadkach pozostawienie oryginalnych określeń (w danym wypadku popularnej wersji piosenki) prowadziłoby do zatarcia przekazu zakodowanego w tekście źródłowym.

Z kolei, przekładając *Мое сердце* (*Moje serce*) Aleksandra Wasiljewa, dokonałam drobnych zmian w ramach pojawiających się w tym utworze nawiązań do trzeciej kultury. Były to nawiązania do Elvisa Presleya, do brytyjskiego zespołu big beatowego „Propellerheads”, do Hollywood, Montserrat Caballé, Ricky’ego Martina oraz nagrody Oskara. Uznałam, że wskazane realia powinny pozostać w tekście przekładu, ponieważ dzięki nim odbiorca odczuwa różnicę między szarą rzeczywistością, w której funkcjonują bohaterowie wiersza, a innym życiem, jawiącym się im jako wspaniałe, wymarzone, nieosiągalne. W tym konkretnym wierszu odtworzenie wymienionych nawiązań nie sprawia żadnych lingwistycznych trudności, zastąpiłam jednak nazwę zespołu muzycznego bardziej uniwersalnymi, bo lepiej rozpoznawalnymi przez polskiego odbiorcę Beatlesami. Niżej przytaczam pierwszą zwrotkę zawierającą wskazaną transformację.

Aleksandr Wasiljew

И ровно тысячу лет мы просыпаемся
вместе,
даже если уснули в разных местах.
**Мы идём ставить кофе под Элвиса
Пресли,**
кофе сбежал под Propeller Heads, ах!
И моё сердце остановилось, моё сердце
замерло,
моё сердце остановилось, моё сердце
замерло.

[Васильев: on-line]

Tłum. Anna Bednarczyk

Już tysiąc lat wciąż razem się budzimy
Nawet gdy w różnych miejscach zasypia-
my.
I nastawiamy kawę pod Presleya,
A pod Beatlesów wycieramy plamy.
I moje serce stanęło, moje serce zamarło,
moje serce stanęło, moje serce zamarło.

[Wasiljew 2017: 17]

Tłum. filologiczne

I równo tysiąc lat budzimy się razem,
Nawet jeśli zasnęliśmy w różnych miejscach.

**Nastawiamy kawę pod Elwisa Presleya,
Kawa uciekła pod Propellerheads, ach!**

I moje serce się zatrzymało, moje serce zmarło,
Moje serce zatrzymało się, moje serce zmarło.

Ostatnią możliwością wyboru, na jaką chciałabym zwrócić uwagę, jest **wykorzystanie przez tłumacza homonimii międzyjęzykowej**. Sięgnęłam do niej, przekładając wspomnianą wcześniej piosenkę Rozenbauma, w której pojawiły się obrazy kobiet oraz dzieci podczas wojny pracujących w fabrykach i na roli.

Aleksandr Rozenbaum

А может, не было войны,
И у станков не спали дети,
И бабы в гиблых деревнях
Не задыхались на полях,
Ложась **плечом** на стылый ветер?

[Розенбаум: on-line]

Tłum. filologiczne

A może wojny nie było,
I dzieci nie spały przy maszynach,
I baby z zapadłych wsi
Nie traciły tchu na polach,
Kładąc się **ramieniem** na ostygły wiatr
(idąc pod wiatr).

Tłumacząc powyższe wersy, wykorzystałam możliwość, jaką daje myślące podobieństwo rosyjskiego słowa *плечи* (ramiona) i polskiego „plecy”:

Tłum. Anna Bednarczyk

Może nie było nigdy wojny,
Nie spały przy maszynach **dzieci**,
I baby co nie znały snu
Na polach nie traciły tchu,
Do ziemi przyginając **plecy**?

Obraz powstały w tłumaczeniu niewiele różni się od oryginału, a jego sensy zostały zachowane. Ponadto słownikowy odpowiednik rosyjskiego *плечи* – liczące trzy sylaby „ramiona” – rozsadziłby wers i nie pozwolił na zbudowanie rymu ze słowem *дети* (w oryginale *дету* – *ветер*).

Homonimia międzyjęzykowa pomogła mi również w przekładzie wiersza *Интродукция* (*Introdukcja*) Siewierianina. W tekście tym rosyjskie słowo *младенец*, czyli „niemowlę”, zastąpiłam polskim „młodzieńcem”. Opozycja „starcy – młodzieńcy” jest wprawdzie słabsza niż rosyjskie *старцы* – *младенцы* (starcy – niemowlęta), pozwala jednak zachować sens wiersza. Poniżej prezentuję

obie wersje językowe i przekład filologiczny piewszej zwrotki utworu Siewierianina, pomijając opis innych transformacji, które znalazły się w tekście.

Igor Siewierianin

Я – соловей: я без тенденций
И без особой глубины...
Но будь то старцы иль **младенцы**, –
Поймут меня, певца весны.

[Северянин 1918: on-line]

Tłum. Anna Bednarczyk

Słowikiem jestem: bez pretensji
Bez głębi żadnej, całkiem prosty...
Lecz czy to starcy, czy **młodzieńcy**
Odgadną we mnie piewcę wiosny.

Tłum. filologiczne

Jestem słowikiem: bez tendencji / skłonności
I bez szczególnej głębi...
Ale czy starcy, czy **niemowlęta**
Zrozumieją mnie, piewcę / śpiewaka wiosny.

Kończąc ten szczególny dla mnie przegląd prowadzonych z punktu widzenia tłumacza badań i decyzji translatorskich, chciałabym zwrócić uwagę na to, jak niewiele brakuje, aby tłumacz utknął na „rafie podwodnej”⁶.

2. Mielizny i rafy podwodne

Jest rzeczą zaskakującą dla badacza, gdy dochodzi do wyników w znacznej mierze odmiennych od tego, co zakładał w swej hipotezie roboczej, przystępując do pracy.

Olgierd Wojtasiewicz

Wprawdzie określenie dominanty translatorskiej i/lub translatorycznej wyznacza (powinno wyznaczać) cele i dążenia przekładowcy, jednak poza dominantami przekładowymi analiza pretranslatorska ujawnia również problemy, przeszkody, jakie tłumacz musi pokonać w procesie tłumaczenia. Niestety nie zawsze są one oczywiste, a nieujawnione prowadzą do błędów przekładowych. Nie mam przy tym na myśli nieznamośności języka i błędów pojawiających się na poziomie *langue*. O wiele istotniejsze i niebezpieczniejsze są błędy wynikające z niezna-

⁶ W powyższym rozdziale wykorzystano fragmenty tekstu *O tłumaczeniu artystycznym – kropla nauki w morzu sztuki* [Bednarczyk: 2018: 97–114] oraz złożonego do druku *Interdyscyplinarność i przekład – kilka możliwych odpowiedzi* [Bednarczyk: w druku].

mości kontekstów kulturowych, a więc na poziomie *parole* (na przykład gry językowej), na płaszczyźnie intertekstu, w tym także relacji intersemiotycznych.

W niektórych przypadkach wspomniane przeszkody można pominąć bez wielkiego uszczerbku dla rezultatu tłumaczenia, w innych nie. Trzeba jednak uwzględnić, że niektóre z owych utrudnień wymagają odwzorowania pewnego elementu bądź charakterystyki konkretnego tekstu, ponieważ wyznaczają one określone miejsce tego tekstu w systemie kulturowym. Wszelkiego rodzaju utrudnienia, zarówno wyraźnie widoczne, jak i te, których tłumacz nie widzi, odnoszą się do konkretnych tekstów, dlatego właśnie trudno je uogólniać. Warto jednak zwrócić na nie uwagę. Dlatego też zaprezentuję poniżej dwa przypadki nierozpoznanych przeze mnie przeszkód, które pokonywałam później, kierując się wskazówkami redaktora weryfikującego moje tłumaczenie⁷. Będą to dwa wiersze Cwietajewej: *Брат по песенной беде...* (*Bracie w mojej śpiewnej biedzie...*) oraz *Белизна угроза черноте...* (*Wszelka Biel zagraża wszelkiej czerni...*).

W pierwszym z nich, zaaferowana „oporem materiału” (innymi problemami, jakie stwarzał oryginał) nie dostrzegłam intertekstualnego nawiązania do ostatniego utworu Siergieja Jesienina *До свиданья, друг мой, до свиданья...* (*Żegnaj, przyjacielu, do widzenia...*), na co zwrócił mi uwagę redaktor. Chodziło o słowa Cwietajewej:

Marina Cwietajewa

Жить (конечно не новой
Смерти!) [...]

[Цветаева 1926: on-line]

Tłum. filologiczne

Życie (oczywiście nie jest nowsze
Od śmierci!)

które przypominają Jesieninowskie:

Siergiej Jesienin

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

[Есенин 1925: on-line]

Tłum. filologiczne

W tym życiu umieranie nie jest niczym
nowym
Ale życie, oczywiście, nie jest bardziej
nowe.

Postanowiłam więc wykorzystać w swoim tłumaczeniu istniejące już polskie tłumaczenie *До свиданья, друг мой, до свиданья...*, w którym rozpatrywane słowa w przekładzie Tadeusza Mongirda brzmią:

⁷ Redaktorem dwujęzycznego tomu wierszy Mariny Cwietajewej jest Andriej Baziłewski.

W życiu ludzkim – śmierć to rzecz nie nowa,
A i życie samo – nic nowego

[Jesienin 1925: on-line]

Po przeprowadzaniu analizy i odnalezieniu tej Mongirdowskiej wersji wiersza Jesienina dokonałam modyfikacji jego wariantu, wprowadzając do swojego przekładu następujący zapis:

Marina Cwietajewa	Tłum. filologiczne	Tłum. Anna Bednarczyk
Жить (конечно не новой Смерти!) жилам вопреки. Для чего-нибудь да есть – Потолочные крюки.	Życie (oczywiście nie jest nowsze Od śmierci!) na przekór żyłom. Do czegoś tam przecież są – Haki pod sufitem.	Żyć (i w Śmierci nic nowego) Wbrew żyłom się burząc. Haki pod sufitem muszą Do czegoś posłużyć. [Cwietajewa 2018: 123]
[Цветаева 1926: on-line]		

Drugi z zapowiadanych przeze mnie tekstów przełożyłam, zmieniając jego rytmizację, uznałam bowiem, że najistotniejszą wartością wiersza Cwietajewej jest przekaz na poziomie leksykalno-semantycznym. W oryginale kompozycja rytmiczna opiera się na pięciostopowym trocheju z kataleksą w wersach nieparzystych. Poetka wprowadziła do swojego tekstu rymy okalające abba, męskie w wersach pierwszym i ostatnim, żeńskie w drugim i trzecim. Moja propozycja skróciła wers o jedną stopę (do czterostopowego trocheju). Ponadto zrezygnowałam z rymów męskich, pozostawiając rym jedynie w wersach nieparzystych (w układzie abcb).

Jednak wspominany już wcześniej redaktor tomu – Bazilewski zwrócił się do mnie z prośbą o taki powrót do formy oryginalnej, by można było zaśpiewać przełożony tekst do muzyki Władimira Szczukina, którą mi przesłał⁸. Po przesłuchaniu nagrania postanowiłam rozbudować wersy, przywracając im piątą stopę metryczną. Nie zmieniałam wprawdzie układu rymów i nie odwzorowałam spadków męskich, ale tym razem wszystkie wersy zyskały rym w układzie abab. Muzyka pozwoliła na uchylenie rymu męskiego, ponieważ fraza muzyczna jest dłuższa od słownej, a śpiewający wiersz-piosenkę Szczukin rozciąga sylaby wieńczące kolejne wersy oryginału.

Poniżej prezentuję oryginał, tłumaczenie filologiczne i obie wersje przekładu, co nie tylko pozwala ocenić adekwatność semantyczną tłumaczenia, ale dowodzi

⁸ Do tych słów muzykę napisała również Aleksandra Bachczewan.

również wagi analizy pretranslatorskiej i następującej w fazie tłumaczenia korekty, a także tego, jak ważna jest współpraca tłumacza z redaktorem tekstu.

Marina Cwietajewa

Белизна – угроза Черноте.
Белый храм грозит гробам и грому.
Бледный праведник грозит Содому
Не мечом – а лилией в щите!

Белизна! Нерукотворный круг!
Чан крестильный! Вещие седины!
Червь и чернь узнают Господина
По цветку, цветущему из рук.

Только агнца убоится – волк,
Только ангелу сдаётся крепость.
Торжество – в подвалах и в вертепах!
И взойдёт в Столицу – Белый полк!

[Цветаева 1918: on-line]

Tłum. Anna Bednarczyk – wariant 1

Każda Biel zagraża Czerni.
Grobom, gromom – biel świątyni.
Błady wieszcz Sodomie grozi
Nie miecz – lilia strach uczyni!

Krąg ten nie jest ludzkim dziełem!
Biel! Włos siwy! I chrzcielnica!
Czerw i czernь poznają Pana
Bo mu w dłoniach kwiat zakwita.

Przed jagnięciem wilk się cofa,
Przed aniołem twierdze drżały.
Do Stolicy wprost z bezdroży
Triumf wkroczy i Pułk Biały!

Tłum. filologiczne

Biel – zagrożenie dla Czerni.
Biała świątynia zagraża trumnom i gromowi.
Błady wieszcz grozi Sodomie
Nie mieczem – ale lilią na tarczy!

Krąg ten nie jest ludzkim dziełem!
Biel! Włos siwy! I chrzcielnica!
Czerw i czernь poznają Pana
Bo mu w dłoniach kwiat zakwita.

Przed jagnięciem wilk się cofa,
Przed aniołem twierdze drżały.
Do Stolicy wprost z bezdroży
Triumf wkroczy i Pułk Biały!

Tłum. Anna Bednaczyk – wariant 2

Wszelka Biel zagraża wszelkiej Czerni.
Gromom i grobowi – biel świątyni.
Błady wieszcz Sodomie grozi wszędzie
I nie miecz, lecz lilia strach uczyni.

Bieli krąg – nie człek to dzieło spełnił.
Siwy włos! Wieszcz stary! Chrzcielna misa!
Czerw i czernь poznają Pana w pełni
Po tym kwieciu, które z rąk zakwita.

Widząc jagnię szary wilk się trwoży,
Przed aniołem mury twierdzy drżały.
Zagrzmie triumf w piwnicy i w norze!
Do Stolicy wkroczy nasz Pułk Biały!

[Cwietajewa 2018: 47]

Tytułowe melizmy i rafy, to jednak także wszelkie eksperymenty, na przykład określona gatunkowo, nienaruszalna forma, jak we wspomnianym wcześniej cyklu *Под настроением чайной розы* (*W nastroju herbacianej róży*) Siewierianina, który tworzą dwa wiersze zatytułowane *Октава* (*Oktawa*) i *Газелла* (*Gazela*), oba zbudowane zgodnie z zasadami budowy oktawy i gazeli, bądź *Медальоны* (*Medaliony*) – cykl stu sonetów tegoż autora.

Nie będę w tym miejscu omawiać przekładu ostatniego z wymienionych utworów. Sto sonetów wymaga odrębnej analizy badawczej, tym bardziej że ich przekład wymusza napisanie stu sonetów. Poświęcę natomiast kilka słów oktawie i gazeli, które podobnie jak sonety winny w kulturze docelowej reprezentować właśnie te dwie formy literackie. Dlatego skupię się przede wszystkim na odtworzeniu schematu wersyfikacyjno-rytmicznego, zgodnie z którym Siewierianin zbudował swoje wiersze.

Pierwsza część cyklu *Октава* (*Oktawa*) upodabnia się do powstałej we Włoszech, popularnej barokowej formy literackiej, opartej na schemacie rymów abababcc, gdzie pierwsze sześć wersów prezentuje sytuację, a dwa ostatnie są rodzajem podsumowania (sentencji). Poza formą i opisanym potencjalnym intertekstem w przypadku Siewierianina warto jeszcze zwrócić uwagę na leksem *вазетка*, powstały na podstawie słowa *ваза* – „waza”, „wazon” i przez badającą leksykalne neologizmy Siewierianina Wiktorię Nikulcewę uznany za neologizm [Никольцева 2004: on-line], choć moim zdaniem można go również traktować jak zdrobnienie. Dla tłumacza jest to jeszcze jeden „moment” do przemyślenia.

Z kolei część druga, czyli *Газелла* (*Gazela*), składa się z pięciu dystychów, których wersy zbudowane są każdy z czterech amfibrachów. Odwzorowując schemat perskiej gazeli, Siewierianin zrymował oba wersy pierwszego dystychu, a także wszystkie pozostałe wersy parzyste oraz nieparzyste, poza pierwszym dwuwierszem (aa ba ca da ea). Można też uznać, że herbaciana róża z ostatniego wersu: „Их пела случайная **чайная роза**” (Śpiewała je przypadkowa róża herbaciana) w zawołowany sposób realizuje zasadę *maqta*, która nakazuje odwołanie się w ostatnim bejcie do autora *ghazala*. Myślę tu o potencjalnym symbolicznym wskazaniu na poetkę Mirrę Łochwicką. Pierwsza zwrotka jej wiersza rozpoczynającego się incipitem *Если прихоти случайной...* (*Jeśli przypadkowy kaprys...*) [Лохвицкая 1898: on-line] stała się mottem innego utworu Siewierianina – *Чайная роза* (*Róża herbaciana*) [Северянин 1909: on-line]. W ten sposób zarówno ten, jak i inne wiersze Siewierianina, podejmujące motyw róży herbacianej stały się swoistą odpowiedzią na słowa Łochwickiej. Motto, o którym mowa brzmi:

Mirra Łochwicka

(motto w wierszu Igora Siewierianina):

Если прихоти случайной
И мечтам преграды нет –
Розой бледной, розой чайной
Воплоти меня, поэт!

Tłum. filologiczne

Jeśli przypadkowy kaprys
I marznia nie mają granic –
Różą bladą, różą herbacianą
Urzeczywistnij mnie poeto!

Tłumacząc cykl Siewierianina, uznałam za konieczne odwzorowanie formalnej struktury obu wchodzących w jego skład wierszy oraz powtarzającego się przede wszystkim w *Gazeli* motywu herbacianej róży, w tym także jej „zawołowanej postaci”, jaką w *Oktawie* była *роза налевая* (róża biała). Tę odtworzyłam, wprowadzając do tekstu „różę płową”.

O ile odtworzenie oktawy nie sprawiło mi specjalnego problemu, o tyle forma gazeli wymagała sporego wysiłku, aby zachować powtarzający się refren (tożsamość końcowych słów obu wersów pierwszego dystychu i drugich wersów kolejnych dwuwersów) rymujący się na przestrzeni całego wiersza, a także powtarzający się rym wszystkich (oprócz pierwszego) wersów drugich. Trzeba było także ułożyć wypowiedź w taki sposób, by wszystkie dystychy zamykały słowa „herbaciana róża”. W tej sytuacji „róża” musiała w każdym zdaniu pełnić rolę podmiotu.

Podporządkowując się zasadom rządzącym formą gazeli, zrezygnowałam jednak z odtworzenia czterostopowego amfibrachicznego metrum Siewierianina, zastępując je dwunastogłoskowym logaedem. Niemniej, rezygnując z oryginalnego schematu wersyfikacyjnego, ustaliłam stały rytm i powtarzającą się w kolejnych wersach rytmizację. Oba wersy pierwszego dystychu, jak również wszystkie pozostałe wersy parzyste zostały zrealizowane jako konstrukcja złożona z dwu stóp anapestycznych i trzech trocheicznych. Na wersy nieparzyste (poza pierwszym dystychem) składają się po cztery anapesty. Schemat ten ukazuję na przykładzie dwu pierwszych dystychów *Gazeli*:

Igor Siewierianin

И все мне доносится чайная роза

— ' / — ' / — ' / — ' —

Зачем тосковала так чайная роза?

— ' / — ' / — ' / — ' —

Ей в грезах мерещились сестры пунцовые.

— ' / — ' / — ' / — ' —

Она сожалела их, чайная роза.

— ' / — ' / — ' / — ' —

Tłum. Anna Bednarczyk

Z oddali się niesie herbaciana róża

— ' / — ' / ' / ' / ' / ' —

Czym smuci się ciągle herbaciana róża?

— ' / — ' / ' / ' / ' / ' —

W marzeniach wciąż widzi swe siostry pąsowe

— ' / — ' / — ' / — ' / — ' —

Współczuje swym siostronom herbaciana róża

— ' / — ' / ' / ' / ' / ' —

Tłum. filologiczne

I cały czas czuję herbacianą różę
Dlaczego tęskniłaś tak herbaciana różo?

We snach majaczyły się jej siostry pąsowe.
Współczuła im, herbaciana róża.

Tym samym, odbiegając od metrum zaproponowanego przez autora oryginału, udało mi się w przekładzie zrealizować zasadę nakazującą powtarzalność metrum gazeli.

Przeszkodą dla tłumaczenia mogą być również intersemiotyczne połączenia słów oraz muzyki, jak w piosence czy w przytaczanym wyżej wierszu Cwietajewej, który zyskał muzyczne opracowanie, jak również utwory łączące warstwę słowną i graficzną. Nie mówię wyłącznie o ekfrazie, której przykład omawiałam, ale także o poezji wizualnej. I taki właśnie tekst, w którym słowa i obraz graficzny są równoważne, chciałabym zaprezentować. Przykładem będzie tłumaczenie pochodzącego z początku XIX w. wiersza *Пирамида* (*Piramida*) Gawriiły Dierżawina:

Зрю
Зарю
Лучами,
Как свещами,
Во мраке блестящу,
В восторг все души приводящу.
Но что? – от солнца ль в ней толь милое блистанье?
Нет! – Пирамида — дел благих воспоминанье.

[Державин 1866: 442]

Można w nim zaobserwować nie tylko wyraźnie wskazujący na wizualizację tytuł – już samo słowo „piramida” wywołuje w świadomości odbiorcy określony obraz, ale także wizualizację tego obrazu za pomocą rysunku zbudowanego ze słów. I właśnie odwzorowanie rysunku staje się dla tłumacza wartością nadrzędną. Jednocześnie warto zachować werbalną wypowiedź wkomponowaną w piramidę, co wiąże się nie tylko ze słownikowymi odpowiednikami, które nie stanowią problemu translatorskiego. Ważniejsze jest odnalezienie takich leksykalno-semantycznych odpowiedników, które pozwolą zbudować podobną graficzną piramidę. Gdyby tłumaczyć każde słowo zgodnie ze słownikiem uzyskalibyśmy następujący „obrazek”:

Widzę
Zorzę
Promieniami
Jak świecami
W mroku błyszczącą,
W zachwyt wszystkie dusze wprawiającą.
No co? – czy od słońca w niej tak miłe błyszczenie?
Nie! – Piramida – czynów dobrych wspomnienie.

W ten sposób piramida przekształciła się w kapelusz, a może w statek. Postanowiłam więc skrócić znajdujące się na szczycie piramidy słowo „widzę”, tak by było krótsze niż położone bezpośrednio pod nim „zorzę”, a ponieważ tekst pochodzi

z 1809 r., posłużyłam się archaicznym „źrzyć” – „źrzę”. Wprowadziłam też do przekładu archaiczne „cne”, „niby” oraz konstrukcje z imiesłowem: „się błyszczącą”, „w zachwyty wszelkie dusze wprawiającą”, a także nieużywane dzisiaj konstrukcje syntaktyczne: „uczynków to cnych wspominanie” i „od słońca w niej [...] błyskanie”:

Żrzę
 Zorzę
 Promieniami,
 Niby świeczkami
 W mroku się błyszczącą,
 W zachwyty wszelkie dusze wprawiającą.
 Lecz cóż? – czy od słońca w niej miłe błyskanie?
 Nie – Piramida – uczynków to cnych wspominanie.

Przystępując do tłumaczenia eksperymentalnego tekstu, trzeba więc przede wszystkim ustalić dominujący w nim element, w przypadku tekstu polisemiotycznego jedną z warstw semiotycznych, ewentualnie uznać obie za równoważne. Decyzje tłumacza w skali mikro podporządkowują się temu nadrzędnemu wyborowi warstwy dominującej. Przykładem może być użycie w *Piramidzie* wyrazu „niby” („niby świeczkami”), a nie „niczym” („niczym świeczkami”), ponieważ ten ostatni jest o dwie litery dłuższy i doprowadziłby do „zburzenia piramidy”.

Przykładem tekstu, który wymusza na tłumaczu dokonanie pewnych wyborów, jest też poezja konkretna oraz popularna ostatnio wśród rosyjskich twórców forma plagiARTu, czyli plagiatu artystycznego. Nie będę w tym miejscu omawiać wszystkich problemów translatorskich dotyczących tego rodzaju twórczości, tym bardziej że swego czasu już to robiłam [zob. np. Bednarczyk 2014: 339–356]. Odnotuję tylko, że plagiART, którego nazwa jest połączeniem słowa „plagiat” i angielskiego *art* (*ang.* sztuka), to chwyt artystyczny polegający na świadomym przyswojeniu sobie cudzej twórczości dokonane w celu artystycznym. W odróżnieniu od plagiatu autor plagiARTu nie ukrywa pierwotnego autorstwa tekstu, dlatego jego teksty powtarzają zwykle prace znanych wcześniej twórców.

Tak właśnie stało się w przypadku opublikowanego w Internecie cyklu Maksyma Borodina *Мужчина и женщина* (*Kobieta i mężczyzna*) [Бородин: on-line], który łączy plagiART z graficzną wizualizacją. Cykl ten składa się z sześciu rysunków Borodina, z których każdy został opatrzony czterowierszowym cytatem z wiersza jednego z poetów epoki „srebrnego wieku”. Są to: Pasternak i cztery wersy z *He плачь, не морщишь оныхуших губ...* (*Nie płacz, nie marszcz spuchniętych warg...*), Mandelsztam i zwrotka z *Мастерица виноватых взглядов...* (*O, mistrzyni spojrzeń zawstydzonych...*), cytat z *Долгим взглядом твоим истомлённая...* (*Wzrokiem twoim przeciągłym dręczona...*) Achmatowej, zwrotka z wiersza Annińskiego *Среду муров* (*Pośród wszechświatów*), zwrotka z *Цыганская страсть разлуки!*... (*Tej cygańskiej żar rozłąki!*) Cwietajewej i wieńczący całość powrót do Pasternaka, ale tym razem do wiersza *Любить иных тяжёлый крест...* (*Kochać inne, to ciężki krzyż...*).

Wracając do rysunków, odnotuję, że na każdym znajdują się symbole kobiety i mężczyzny oraz inne obrazy, zawsze kojarzone z dołączonym do rysunku cytatem.

Na pierwszym pojawiły się dwie ustawione pod kątem i schodzące się w perspektywie linie, które mogą kojarzyć się z drutami. Wraz z cytatem można je więc uznać za całość.



Бородин, Мужчина и женщина 1

Boris Pasternak

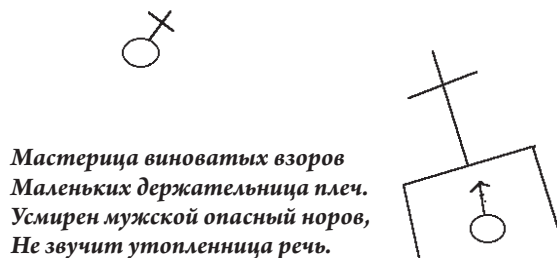
Сними ладонь с моей груди,
Мы провода под током.
Друг к другу вновь, того гляди,
Нас бросит ненароком.

[Пастернак: on-line]

Tłum. filologiczne

Zdejmij dłoń z mojej piersi,
Jesteśmy przewodami pod prądem.
Do siebie znowu, tylko patrz,
Rzuci nas niechcący.

Na drugim pojawił się zwieńczony krzyżem kształt, kojarzący się z nagrobkiem. Przy tym, to właśnie ten kształt z krzyżem „przykrywa” symbol „skruszonego”, „uspokojonego” mężczyzny, co znowu odpowiada słowom Mandelsztama pierwotnie skierowanym przez poetę do tłumaczki i poetki Marii Pietrowych (wiesz był jej poświęcony).



Бородин, Мужчина и женщина 2

Osip Mandelsztam

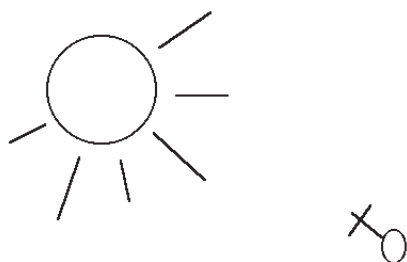
Мастерица виноватых взоров,
 Маленьких держательница плеч!
 Усмирен мужской опасный норов,
 Не звучит утопленница-речь.

[Мандельштам 1983: 390]

Tłum. filologiczne

Mistrzynie winnych/skruszonych spojrzeń,
 Właścicielko małych ramion!
 Uspokojony jest niebezpieczny męski
 charakter / zwyczaj
 Nie słysząc topielicy-mowy.

Na następnym obrazku, opatrzonym słowami Achmatowej, widać słońce, do którego dąży symbol kobiety. Całość w związku z towarzyszącym grafii obrazem poetyckim można odczytywać jako dążenie do słońca-stwórcy.



*Долгим взглядом твоим истомленная,
 И сама научилась томить.
 Из ребра твоего сотворенная,
 Как могу я тебя не любить.*

Бородин, Мужчина и женщина 3

Anna Achmatowa

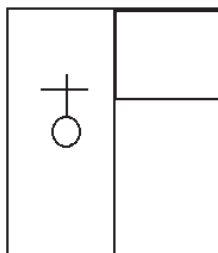
Долгим взглядом твоим истомлённая,
 И сама научилась томить.
 Из ребра твоего сотворённая,
 Как могу я тебя не любить?

[Ахматова: on-line]

Tłum. filologiczne

Długim twym wzrokiem zmęczona/
 utrudzona
 Sama też nauczyłam się trudzić.
 Stworzona z twojego żebra,
 Jak mogę ciebie nie kochać?

Z kolei, na czwartym rysunku Borodin umieścił aż dwa symbole kobiet. Jeden z nich pojawia się w oknie. Nie wiemy, do którego z nich zwraca się mężczyzna (symbol), ale słowa z wiersza Annińskiego niewątpliwie wiążą się z tym rysunkiem i podwojeniem (symbolicznym zwielokrotnieniem) kobiet.



*Среди миров, в мерцании светил
Одной звезды я повторяю имя
Не потому, что я ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.*



Бородин, Мужчина и женщина 4

Innokentij Annienski

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

[Анненский: on-line]

Tłum. filologiczne

Pośród światów, w lśnieniu / błyskaniu
świecideł
Jednej Gwiazdy powtarzam imię...
Nie dlatego, że bym ją kochał,
Ale dlatego, że męczę się z innymi.

Także piąty rysunek i towarzyszące mu słowa Cwietajewej uzupełniają się nawzajem. Tym razem symbole kobiety i mężczyzny rozdziela nierówna linia, co może sugerować wahanie między wiarołomstwem a wiernością, odczytywane w wykorzystanym przez Borodina fragmencie wiersza.



*Никто, в наших письмах роясь,
Не понял – до глубины,
Как мы вероломны, то есть,
Как сами себе верны.*

Бородин, Мужчина и женщина 5

Marina Cwietajewa

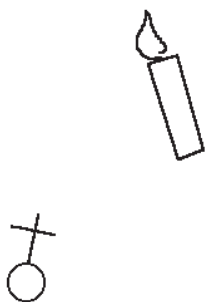
Никто, в наших письмах роясь,
 Не понял до глубины,
 Как мы вероломны, то есть –
 Как сами себе верны.

[Цветаева: on-line]

Tłum. filologiczne

Nikt, grzebiąc w naszych listach,
 Nie zrozumiał do głębi,
 Jak jesteśmy wiarołomni, to znaczy –
 Jak jesteśmy wierni sami sobie.

Cykl zamyka obraz prezentujący symbole kobiety i mężczyzny oraz świecę, którą można potraktować jak trwające (póki ona nie zgaśnie) życie.



*Любить иных тяжелый крест,
 А ты прекрасна без извилин
 И прелести твоей секрет
 Разгадке жизни равносилен.*

Бородин, *Мужчина и женщина* 6

Boris Pasternak

Любить иных тяжелый крест,
 А ты прекрасна без извилин,
 И прелести твоей секрет
 Разгадке жизни равносилен.

[Пастернак: on-line]

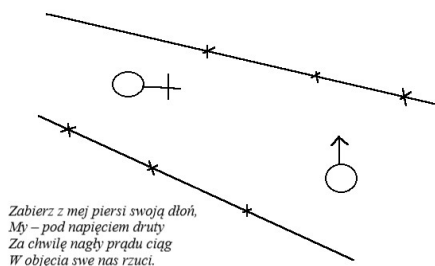
Tłum. filologiczne

Kochać inne, ciężki krzyż,
 A ty jesteś piękna bez wątpienia/kręcenia,
 I sekret twojego piękna
 Jest równy zagadce życia.

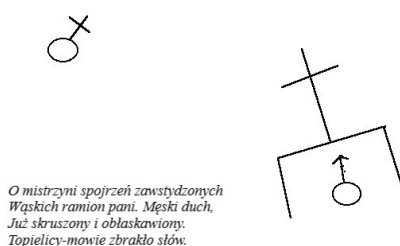
Objaśnienia dotyczące połączeń grafii i słów to interpretacje, czymże jednak, jeśli nie interpretacją, jest tłumaczenie. Tym bardziej, kiedy interpretacja ta zaczęła się już niejako „wewnątrz” oryginału, bo przecież ani jedno słowo Borodinowskiego cyklu nie należy do Borodina. Wszystkie te słowa to plagiARTy. PlagiARTem jest nawet tytuł powtarzający nazwę filmu Claude’a Leloucha z 1966 r. *Un homme et une femme*. Po rosyjsku to *Мужчина и женщина* (*Mężczyzna i kobieta*), ale w polskiej wersji zgodnie z normami kultury polskiej nosił on tytuł *Kobieta i mężczyzna*. Dlatego już w tym momencie rozpoczyna się translatorski kłopot – jeśli tłumaczyć Borodina, wypadłoby przełożyć nazwę cyklu jako

„Mężczyzna i kobieta”, jeśli natomiast chcemy wskazać na plagiART i dążymy do skierowania skojarzeń polskiego odbiorcy na film Leloucha, winniśmy nadać mu tytuł „Kobieta i mężczyzna”.

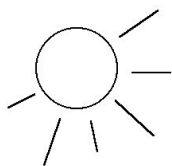
Rysunek Borodina nie podlega przekształceniom translatorskim. Jest tym elementem tekstu, który musi pozostać nienaruszony. Natomiast towarzyszące grafice fragmenty wierszy wymagają podjęcia decyzji. Możliwości są co najmniej trzy. Po pierwsze, można opatrzyć rysunki fragmentami innych rosyjskich utworów w polskim przekładzie. Jednak pojawia się pytanie, czy będzie to jeszcze cykl Borodina. Moim zdaniem nie. Podobnie jak gdybyśmy „podpisali” jego rysunki polskimi tekstami. Po drugie, można odnaleźć polskie przekłady wierszy wykorzystanych przez rosyjskiego autora. Problemem jest jednak wybór spośród kilku istniejących tłumaczeń. Na przykład wiersz Annińskiego ma co najmniej trzy polskie wersje: Pollaka *Między światami* [Anniński 1988: 86], René Kelbelna *Moja gwiazda* [Anniński: nagranie koncertu] i Pawła Orkisz *Wśród światów stu* [Anniński: on-line], a tekst Mandelsztama przynajmniej dwie, *O mistrzyni spojrzeń pełnych winy...* autorstwa Leśniewskiej [Mandelsztam 1983: 391] i *Sztukmistrzyni oczu pełnych skruchy...* Pomorskiego [Mandelsztam: on-line]. W takim przypadku wybór polega na znalezieniu przekładu najbardziej odpowiadającego sytuacji przedstawionej na rysunku. Pojawia się jednak pytanie o prawa autorów – tłumaczy wybranych przekładów, którzy nie muszą akceptować swojego udziału w plagiARCie i mogą zarzucić tłumaczowi popełnienie plagiatu. Ta obawa nie istnieje w oryginale, gdzie rosyjski autor odwołał się do poezji z początku XX w. Pozostaje więc wyjście trzecie – można samodzielnie dokonać translacji i uzupełnić rysunki Borodina własnym tłumaczeniem tych samych wierszy, które towarzyszą im w oryginale. W ten sposób tekst pozostanie plagiARTem. Warto przy tym zauważyć, że tłumaczenie takich fragmentów dokonywane jest na zasadzie translacji cytatu, który musi „wpisać się” w tekst, w danym wypadku odpowiadać rysunkom. Oznacza to przekład konkretnych zwrotek, a nie całości wierszy poetów z ubiegłego stulecia. Poniżej zamieszczam wykonaną zgodnie z tymi zasadami propozycję swojego autorstwa.



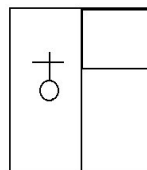
Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 1



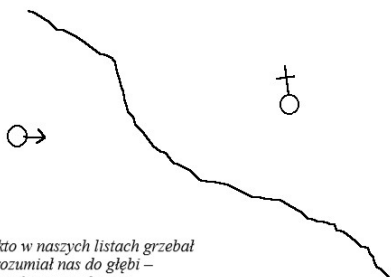
Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 2



*Wzrokiem twoim przeciągłym dręczona,
Sama dręczyć się też nauczyłam.
Z żebra twego zostałam stworzona
Jakże mogę nie kochać cię miły?*



*Pośród wszechświatów, w drżącym blasku planet
Ja jednej Gwiazdy wciąż powtarzam imię...
Lecz nie dlatego że Ją tak kochałem
Ale dlatego, że przy innych ginę.*

Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 3Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 4

*Nikt, kto w naszych listach grzebał
Nie zrozumiał nas do głębi –
Jak jesteśmy wiarołomni –
I jak sami sobie wierni.*



*Kochać inne, to ciężki krzyż
Piękna jesteś niesamowicie
Sekret ten nie mniejszy jest niż
Zagadka naszego życia.*

Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 5Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 6

Natomiast dla „monosemiotycznego” tekstu z ukrytą wizualizacją przeszkodą, a zarazem dominantą może okazać się „ukryty” w słowach wizualny element. Ostatnim przykładem, jaki omówię, będzie właśnie taki tekst, a mianowicie akrostych autorstwa Dierżawina, który poeta nazwał w swoich notatkach „zagadką z odpowiedzią w akrostychu” [Державин 1866: 468].

Z punktu widzenia odtworzenia płaszczyzny leksykalno-semantycznej, podobnie jak w przypadku *Piramidy*, nie jest to tekst skomplikowany. Również budowa nie sprawia tłumaczowi większych kłopotów. Czterowiersz Dierżawina zbudowany jest na bazie sześciostopowego jambu ze średniówką po szóstej sylabie i hiperkataleksą oraz rymem żeńskim w dwu pierwszych wersach, i odpowiednio z rymem męskim w dwu kolejnych wersach. Dokładne odwzorowanie tego schematu nie jest konieczne, jest jednak możliwe. Najpoważniejszy problem stanowi natomiast akrostych i pierwsze litery wersów, które tworzą słowo POCA, a więc po polsku ROSA. Wymusza to na przekładowcy zbudowanie akrostychu tworzącego to samo słowo.

O ile więc przekład filologiczny nie nastrecza żadnych trudności, tym bardziej że w wierszu nie ma realiów kulturowych, elementów niestandardowych,

intertekstualnych, a schemat wersyfikacyjny nie jest dla tłumacza przeszkodą, wypada skupić się na zbudowaniu akrostychu, który pozwoli zachować ogólny zarys obrazów poetyckich. Jednocześnie trzeba uświadamiać sobie utratę niektórych oryginalnych mikroobrazów. Rezultatem powyższych translologicznych rozważań stał się przekład, w którym udało się zachować ROSEę w akrostychu, odtworzyć układ wersyfikacyjny i ogólny sens oryginału, choć zauważalne są w nim transformacje na poziomie mikrosensów.

Gawriił Dierżawin

Родясь от пламени, на небо возвышаюсь;
Оттуда на землю водою возвращаюсь!
С земли меня влечёт планет всех князь
к звездам;
А без меня тоска смертельная цветам.

Tłum. Anna Bednarczyk

Rodzący płomień mnie unosi wprost do nieba;
Oddalam się, na ziemię z powrotem wodą
zmierzam!
Stąd ciągnie mnie do gwiazd – wspaniały
planet król;
A gdy mnie nie ma, kwiat śmiertelny czuje ból.

Tłum. filologiczne

Rodząc się z płomienia, wznoszę się do nieba;
Stąd wracam na ziemię z wodą!
Z ziemi przyciąga mnie do gwiazd księżę wszystkich planet;
A beze mnie kwiaty są śmiertelnie smutne.

[Державин 1866: 468].

W ten sposób udało się pokonać kolejną rafę na drodze do adekwatnego przekładu, a jak pisał Novalis: „Filozof żyje dzięki problemom, jak człowiek dzięki pokarmom. Nie rozwiązany problem to nie strawiony pokarm” [Novalis 1984: 228–229]. Podobnie można też wyrazić się o problemach translatorskich. Męczą tłumacza tak długo, jak długo pozostają niepokonane. Trzeba je więc pokonać, a żeby to zrobić, trzeba wiedzieć, co i w jakim celu chcemy przezwyciężyć. Konstatacja ta jest zgodna ze słowami cytowanego przeze mnie osiemnastowiecznego poety i filozofa, którego jeszcze jedną wypowiedź chciałabym przytoczyć: „Wiemy i robimy właściwie tylko to, co chcemy wiedzieć i robić. Trudność polega tylko na odkryciu tego, co chcemy wiedzieć i robić” [Novalis 1984: 229].

ZAKOŃCZENIE

*Przekład jest więc niekończącą się interpretacją, ponieważ
wynika z nakładania na oryginał i świat w nim obecny
odmiennej struktury mentalnej. Wzajemne relacje między
nimi przebiegają od podobieństwa, będącego rekonstrukcją
wzorca do przypominania...*

Bożena Tokarz

Zamykając swoje rozważania, wrócę jeszcze do przywoływanych wcześniej słów Brandes i Prowotorowa, którzy zwracali uwagę na fakt, iż tłumacz winien samemu sobie odpowiedzieć na pytanie „co?” (o czym) i „jak” (w jaki sposób) mówi się w tekście, odpowiadając tym samym na pytanie o jego funkcjonalno-komunikatywną treść (co?) i o formę, która jest strukturą informacyjną (jak?), co wspólnie określa charakter wypowiedzi, reprezentowany przez nią gatunek mowy oraz styl języka. Uważam, że z punktu widzenia tekstu literackiego to niewystarczające. Po przeprowadzeniu prezentowanych wyżej badań dochodzę do wniosku, że oprócz pytań, które już wybrzmiały, a więc **co?** i **jak?** trzeba jeszcze odpowiedzieć sobie na pytanie dlaczego?

Nie odrzucając żadnego z elementów analizy pretranslatorskiej, wskazanych przez rosyjskich badaczy, trzeba zadać także to pytanie, ponieważ w moim przekonaniu tłumacz w procesie analizy pretranslatorskiej powinien dokonać próby odpowiedzi na pytanie, dlaczego autor napisał właśnie to **co** i dlaczego wyraził to **co** w taki właśnie sposób, a więc **jak**, ponieważ odpowiedzi na te pytania mogą określić jego (tłumacza) działania.

Ponadto, uwzględniając fakt, że analiza pretranslatorska prowadzi do powstania przekładu, tłumacz musi odpowiedzieć na pytanie **co przetłumaczyć?**, a więc określić „jakie są jego dominanty” i **jak przetłumaczyć?**, a więc „jakie są możliwości translacji?”, ale przede wszystkim winien on wiedzieć **dłaczego?** podejmuje takie, a nie inne decyzje, motywowane pytaniem o **powód i cel** podejmowanych działań.

Powód, a więc to, co zmusza mnie-tłumacza do poszukiwania potencjalnych odpowiedników i dokonywania transformacji, oraz **cel**, a więc to, co chcę osiągnąć, dokonując tych manipulacji. Z określeniem celu łączy się określenie własnej motywacji translatorskiej, czego efektem jest dokonywanie świadomych (uświadamianych sobie) wyborów w procesie przekładu.

W praktyce oznacza to, że przed przystąpieniem do działań translatorskich tłumacz powinien rozpatrzyć przeznaczony do translacji tekst, określając wyznaczniki jego przekładalności, cele i dominanty translatorskie, a także przeszkody, które utrudnią jego pracę, osadzając przy tym tekst w kontekście twórczości danego autora, nurtu literackiego, kultury, epoki, a ponadto wyznaczyć możliwości przekładu pewnych jego elementów.

Ustalenia poczynione w toku prowadzonych w pracy analiz poprzedzających proces tłumaczenia oraz prezentowane decyzje translatorskie pozwalają na wyciągnięcie wniosków dotyczących kolejności działań podejmowanych przez tłumacza podczas pretranslatorskiej analizy tekstu. Wynika z ich, że badanie takie należy prowadzić trójtorowo: 1) dokonując tłumaczenia filologicznego, a jednocześnie, 2) poszukując wszelkich intertekstowych i intersemiotycznych powiązań oryginalnego tekstu oraz 3) określając specyfikę tekstu, przede wszystkim jego umiejscowienie w źródłowym polisystemie socjokulturowym. To ostatnie łączy się z interpretacją odnalezionych wcześniej werbalnych i niewerbalnych kontekstów, w tym paratekstów, jak również cech gatunkowych, wyznaczników stylu i środków wyrazu artystycznego. Wreszcie, konieczne jest ustalenie indywidualnych cech znamionujących utwory konkretnego autora. Nie bez znaczenia wydaje się także określenie trudności przekładu i wszelkich przeszkód, jakie tłumacz napotyka w procesie translacji. Ta kwestia zwykle wyjaśnia się już podczas pracy nad przekładem filologicznym i określaniem kontekstów utworu przeznaczonego do tłumaczenia.

Dla decyzji translatorskich podejmowanych w następstwie tych poszukiwań najistotniejsze jest jednak określenie celu dokonywanej translacji, od niego bowiem zależy określenie dominant przekładowych i strategii przekładu, a w konsekwencji – wybór odpowiedników spośród potencjalnych ekwiwalentów.

Mam nadzieję, że prezentowane w niniejszej pracy przykłady dowiodły, że analiza oraz stosowanie zasad ekwiwalencji potencjalnej pozwala na wybór adekwatnych funkcjonalnie i semantycznie odpowiedników, a zarazem na kompensację nieuniknionych strat. Dowiodły również potrzeby skoncentrowania badań dokonywanych w ramach wstępnej analizy nie tylko na umiejscowieniu tłumaczonego tekstu w kulturze źródłowej, ale również na możliwości osadzenia go w kulturze docelowej w taki sposób, by był w niej akceptowalny. Stąd próba wyodrębnienia chwytów translatorskich, którymi może posłużyć się tłumacz, wykorzystując możliwości ekwiwalencji potencjalnej, kompensacji, wszelkich potencjalnych transformacji tekstu, opartych na możliwościach danych tłumaczowi przez język oraz kulturę zarówno źródłową, jak i docelową.

Natomiast, odnosząc się do wykonanych przeze mnie przekładów, chciałabym podkreślić świadome odcięcie się od istniejących wcześniej propozycji translatorskich dla uniknięcia motywacji wyrażającej się w cytowanych wcześniej słowach Barańczaka [Barańczak 1990: 8–9] „potrafię lepiej” czy „potrafię nie gorzej”. Nie interesowało mnie bowiem ani porównanie zastosowanych strategii,

metod czy chwytów przekładowych, ani hierarchizacja przekładów w zależności od ich jakości. W ostatnim przypadku konieczne stałoby się określenie standardów owej jakości stosowane zwykle w procesie krytyki tłumaczenia, a więc już na etapie posttranslatorskim. W niektórych przypadkach dokonywałam takiego porównania w ograniczonym stopniu, wskazując na zastosowane w procesie translacji modyfikacje tekstu, bądź zwracając uwagę na inne tłumaczenia tych samych tekstów, nie porównując ich jednak. Tym bardziej, że jak w 1963 r. pisał Etkind:

Nie istnieje i nie może istnieć **uniwersalne** kryterium oceny wierności przekładu w stosunku do oryginału. Wierność nie jest pojęciem stałym, zmienia się ono w zależności od tego, do jakiego rodzaju poezji odnosi się tłumaczony tekst. W jednym przypadku decydującą rolę odgrywa bliskość odtworzenia semantycznej zawartości wiersza, żądanie adekwatności muzyczno-kompozycyjnej, rytmicznej, emocjonalnej okazuje się wtedy niedorzecznym dogmatyzmem. W drugim przypadku jest to istota wiersza – autorska emocja, którą czytelnik odbiera dzięki zabiegom słowno-melicznym; czy można wtedy upierać się przy pełnym przekazie semantycznego zakresu słów? W trzecim przypadku najważniejszą charakterystyką oryginału staje się żywiołowa bezpośredniość potocznej intonacji. W czwartym – czysto formalna gra rymem, brzmieniem słów, ich pokrewieństwem, w takim przypadku tłumacz będzie miał rację, jeśli odtwarzając tę grę, zignoruje inne, mniej istotne, mniej znaczące elementy utworu [Эткинд 1963: 39].

Myślę, że moje rozważania potwierdziły tę myśl, wyrażoną przez nieżyjącego już literaturoznawcę i teoretyka tłumaczenia. Nie tyle chodziło w nich o jakkolwiek rozumianą wierność tłumaczenia oryginałowi, ile o wykazanie zależności między analizą pretranslatorską a dokonaniem na jej podstawie przekładem. Przy tym nie o „czystą” filologiczną analizę tekstu oryginału, którą postulowano wiele lat temu. Na przykład Boris Łarin, proponując w 1962 r. zbudowanie teorii przekładu literackiego, zalecał poprzedzenie tłumaczenia analizą filologiczną tekstu, wykorzystującą narzędzia lingwistyczne, którą wieńczyć powinna twórczość literacka [Ларин 1962: 5]. Problem dotyczy bowiem tego, co znajduje się pomiędzy narzędziami dostępnymi lingwistyce, których wcale nie bagatelizuję, a twórczością literacką, która w przypadku tłumaczenia potrzebuje moim zdaniem z jednej strony oparcia w naukowych badaniach, także lingwistycznych, a z drugiej umiejętności podejmowania decyzji twórczych i działania kreatywnego, dokonywanego również w oparciu o te badania. Pozwolę sobie w tym miejscu na jeszcze jeden cytat, tym razem z pracy współczesnej badaczki Tamary Kazakowej:

[...] translatorska recepcja oryginału jest recepcją szczególną, różniącą się od recepcji Odbiorcy, który przyjmuje tekst bez zamiaru translacji. Recepcję ukierunkowaną na przekład wyróżniają dwie charakterystyczne właściwości: **konieczność wprowadzenia ostatecznego wniosku, który dotyczy treści tłumaczonego**

fragmentu tekstu i zależność od struktury języka docelowego. „Zwykły” odbiorca może się zadowolić nawet przybliżonym rozumieniem poszczególnych elementów danego tekstu. W przeciwieństwie do niego, tłumacz musi dokładnie określić, jaką treść przekaże w tłumaczeniu [Казакова 1990: 232].

Do właściwości nastawionej na przekład recepcji dodałabym jeszcze jej zależność od socjokulturowego systemu docelowego, ponieważ od tego zależy akceptowalność tłumaczenia, z czego tłumacz winien zdawać sobie sprawę i co wpływa na jego decyzje. Tłumacz dokonuje więc pewnej ekwilibrystyki słownej, która odbywa się pomiędzy jednym a drugim językiem, ale też między jedną a drugą kulturą, poszukując najlepszego z możliwych ruchów. Jednak „najlepszy” nie oznacza „wierny słownikowo”. Nie oznacza też „najlepszy na zawsze”. Oznacza **najlepiej oddający aktualny cel tłumacza i najlepiej realizujący przyjęte przez niego założenia.** Aby to osiągnąć, warto dokonać drobiazgowej i wszechstronnej analizy pretranslatorskiej, która zapewnia uzyskanie składowych niezbędnych do podjęcia decyzji o kształcie tego tłumaczenia.

Tłumaczenie traktuję bowiem jako rodzaj łamigłówki, gry słownej rozgrywającej się w przestrzeni pomiędzy jednym a drugim tekstem, jednym a drugim polisystemem socjokulturowym.

* * *

W pracy wykorzystano fragmenty moich opublikowanych wcześniej, a także złożonych do druku prac, w tym przekłady tekstów, które pierwotnie ukazały się w języku rosyjskim, co zostało odnotowane w przypisach. Teksty te zostały poszerzone bądź przeredagowane.

BIBLIOGRAFIA

Literatura przedmiotu

- Apanowicz F., 2002, *Dokąd prowadzą ślady kopyt (o polskich przekładach pewnego wiersza Osipa Mandelsztama)*, [w:] P. Fast, K. Żemła (red.), *Przekład w historii literatury*, „Śląsk”, Katowice, s. 73–86.
- Ayupova R., 2014, *Pretranslation Text Analysis as a Part of Translation Process*, „Procedia - Social and Behavioral Sciences”, no. 136, s. 213–216.
- Balcerzan E., 1968, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt”, nr 8, s. 17–31.
- Balcerzan E., 1980, *Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich*, „Pamiętnik Literacki”, LXXI, 1, s. 3–7.
- Balcerzan E., 2007, *Wstęp do pierwszego wydania*, [w:] E. Balcerzan, E. Rajewska (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 5–12.
- Balcerzan E., 2009, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatologii i komparatyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Baluch J., 2007, *Wiersz i przekład*, Scriptum, Kraków.
- Barańczak S., 1990, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, że dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 7–66.
- Barańczak S., 1992, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Poznań.
- Bednarczyk A., 2000, *Kilka strof o pszczołach Persefony i dzikim naszyjniku darowanym w miłosnym porywie. O akceptowalności asocjacyjnych alternatyw*, „Przekładaniec”, nr 6, s. 146–166.
- Bednarczyk A., 2002, *O niektórych przekształceniach asocjacyjnych (na przykładzie wierszy Mariny Cwietajewej w tłumaczeniu Joanny Salamon)*, „Стил”, nr 1, s. 299–309.
- Bednarczyk A., 2008, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bednarczyk A., 2011, *Problemy archaizacji w przekładzie*, [w:] P. Fast, A. Car, W. M. Osadnik (red.), *Historyczne oblicza przekładu*, „Śląsk”, Katowice, s. 63–76.
- Bednarczyk A., 2012, *O kompetencji pożądanej, potencjalnym wykształceniu i rzeczywistości politycznej (pozycja tłumacza w Rosji i ZSRR)*, [w:] M. Piotrowska, A. Czesak, A. Gomola, S. Tyupa (red.), *Kompetencje tłumacza*, Tertium, Kraków, s. 67–85.
- Bednarczyk A., 2014, *Co jest oryginałem i czym jest tłumaczenie?*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 339–356.
- Bednarczyk A., 2016, *Rozważania o normie i tłumaczeniu*, „Między Oryginałem a Przekładem”, nr 3 (33), *Norma w przekładzie cz. 1*, A. Jastrzębska (red.), s. 127–142.

- Bednarczyk A., 2018, *Powyższy utwór jest swobodną interpretacją tekstu rosyjskiego nieznacznie odbiegającą od wersji oryginalnej (Cwietajewa – Internet – przekład i ja...)*, [w:] R. Lewicki (red.), *Przekład – Język – Kultura*, t. V, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 61–74.
- Bednarczyk A., 2018, *Tłumaczenie zindywidualizowane albo o motywacji tłumacza (na materiale wierszy Osipa Mandelsztama)*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 350–368.
- Bednarczyk A., *Interdyscyplinarność i przekład – kilka możliwych odpowiedzi* – w druku.
- Bednarczyk A., 2018, *O tłumaczeniu artystycznym – kropla nauki w morzu sztuki*, [w:] M. Bartosiak, G. Habrajska (red.), *Nauka (płynąca ze) sztuki – sztuka (uprawiania) nauki*, Primum Verbum, Łódź, s. 97–114.
- Cyrulnik B., 1997, *Anatomia uczuć*, tłum. A. Matusiak, Czarna Owca, Warszawa.
- Dedecius K., 1988, *Notatnik tłumacza*, tłum. J. Prokop, Czytelnik, Warszawa.
- Dolet E., 1540, *La manière de bien traduire d’une langue en aultre*, Estienne Dolet, Lyon, http://www.diachronie.be/textes_hlf/1540-dolet/index.html (dostęp: 13.12.2017).
- Etkind J., 1975, *Swoboda tłumacza jako konieczność uświadomiona*, tłum. E. Siemaszkiewicz, [w:] S. Pollak (red.), *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, ks. II, Ossolineum, Wrocław, s. 35–50.
- Even-Zohar I., 1990, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, „Poetics Today”, no. 11:1, s. 45–51.
- Gouadec D., 2007, *Translation as a profession*, John Benjamins Publishing, Amsterdam and Philadelphia.
- Grosbart Z., 1990, *Transkrypcja i transliteracja w ujęciu teorii i praktyki przekładu*, [w:] J. Borsukiewicz (red.), *Dziesięć wieków związków wschodniej słowiańszczyzny z kulturą zachodu*, t. 1, *Czy istnieje teoria przekładu?*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 458–467.
- Grosbart Z., 1995, *Rola myślenia w praktyce przekładu*, [w:] J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiec (red.), *Między oryginałem a przekładem, I, Czy istnieje teoria przekładu?*, Universitas, Kraków, s. 65–73.
- Grosbart Z., 1998, *Przesłanki opracowania „użytecznej” teorii przekładu*, [w:] P. Fast (red.), *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*, „Śląsk”, Katowice, s. 47–55.
- Grucza F., 1998, *Zagadnienie translatoryki*, [w:] F. Grucza (red.), *Glottodydaktyka i translatoryka*, Wydawnictwo UW, Warszawa, s. 9–27.
- Kalmazova N., 2016, *Teaching Law Students Pre-Translation Text Analysis Studies in Logic, Grammar and Rhetoric*, „The Journal of University of Białystok”, no. 45, s. 87–96.
- Kashirina N., 2014, *Psychology of translation: Critical and Creative Thinking*, [w:] Y. Cui, W. Zhao (red.), *Handbook of Research on Teaching Methods in Language Translation and Interpretation*, IGI Global, Disseminator of Knowledge, Hershey, s. 274–296.
- Kielar B., 1988, *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*, Ossolineum, Wrocław.
- Kierzkowska D., 1991, *Kodeks tłumacza sądowego*, Tepis, Warszawa.
- Kościałkowska-Okońska E., 2012, *Norma w przekładzie: ułatwienie pracy czy przeszkoda dla tłumacza?*, „Rocznik Przekładoznawczy”, nr 7, s. 65–81.
- Kozielecki J., 1975, *Czynność myślenia*, [w:] T. Tomaszewski (red.), *Psychologia*, PWN, Warszawa.

- Ladmiral J.-R., 1986, *Sourciers et cibillistes*, „La traduction. Revue d'esthetique nouvelle série”, no 12, s. 33–42.
- Legeżyńska A., 1986, *Thumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*, PWN, Warszawa.
- Legeżyńska A., 1997, *Thumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska (red.), *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 40–50.
- Lewicki R., 2013, *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*, [w:] P. Bończa Bukowski de, M. Heydel (red.), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 313–322.
- Lewicki R., 2017, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Majkiewicz A., 2008, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Majkiewicz A., 2009, *Intertekstualność jako nowe (stare) wyzwanie w teorii i praktyce przekładu literackiego*, „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu”, nr 5, s. 121–131.
- Mounin G., 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.
- Nord C., 2005, *Text Analysis in Translation. Theory, Method and Didactic Application of a Model for Translation Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam.
- Osadnik W. M., 2010, *Teoria wielosystemowa i rodzaje ekwiwalencji w przekładzie*, „Śląsk”, Katowice.
- Piotrowska M., Czesak A., Gomola A., Tyupa S. (red.), 2012, *Kompetencje tłumacza*, Tertium, Kraków.
- Piotrowska M., Szczęsny A. (red.), 2013, *Dydaktyka przekładu*, „Między Oryginałem a Przekładem”, t. XIX–XX.
- Pisarkowa K., 1998, *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*, Wydawnictwo IJP PAN, Kraków.
- Pisarska A., Tomaszewicz T., 1996, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Popović A., 1970, *The Concept: „Shift of Expression” in Translation*, [w:] J. S. Holmes (red.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton&Co.N.V., Hague–Paris–Bratislava, s. 78–87.
- Popović A., 1971, *Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego*, tłum. J. Sławiński, [w:] J. Sławiński (red.), *Problemy socjologii literatury*, Ossolineum, Wrocław, s. 205–219.
- Przybylski S., 1980, *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*, Libella, Paris.
- Przybylski S., 1996, *Et arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Czytelnik, Warszawa.
- Saniewska D. (red.), 2013, *Emocje. Ekspresja. Poetyka – przegląd zagadnień*, Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, Kraków.
- Spyrka L., 2016, *Dramat słowacki w Polsce : przekład w dialogu kultur bliskich*, „Śląsk”, Katowice.
- Tabakowska E., 2009, *Tłumacząc się z tłumaczenia*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Tokarz B., 1998, *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*, „Śląsk”, Katowice.
- Toury G., 1978, *The Nature and Role of Norms in Translation*, [w:] L. Venuti (red.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London–New York, s. 198–211.

- Toury G., 1980, *In Search of Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv.
- Toury G., 1995, *The Nature and Role of Norms in Translation*, [w:] G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia, s. 53–69.
- Tuwił J., 2007, *Czterowiersz na warsztacie*, [w:] E. Balcerzan, E. Rajewska (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 135–145.
- Tuwił J., 2007, *Traduttore – traditore*, [w:] E. Balcerzan, E. Rajewska (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 151–167.
- Venuti L., 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London–New York.
- Voellnagel A., 1998, *Jak nie tłumaczyć tekstów technicznych*, Tepis, Warszawa.
- Warda A., 2003, *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Ważyk A., 2007, *O tłumaczeniu wierszy rosyjskich*, [w:] E. Balcerzan, E. Rajewska (red.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 173–177.
- Wojtasiewicz O., 1957, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa.
- Аверинцев С. С., 1990, *Судьба и весть Осипа Мандельштама*, [в:] О.Э. Мандельштам, *Сочинения в 2-х томах*, т. 1, Художественная литература, Москва, s. 5–64.
- Айзенштейн Е. О., 2010, *Сонаты без нот. Игры слов и смыслов в книге М. Цветаевой „После России”*, Litres, <https://www.litres.ru/elena-ayzenshteyn/sonaty-bez-not/> (dostęp: 13.12.2017).
- Алексеева И. С., 2004, *Введение в переводоведение*, „Академия”, Москва.
- Алексеева Л. М., 2010, *Перевод как рефлексия деятельности*, „Вестник Пермского университета”, № 1 (7), s. 45–51.
- Аникина О. В., Якименко Е. В., 2012, *Формирование умений предпереводческого анализа текста у студентов экономических специальностей*, „Вестник Томского государственного университета”, № 362, *Психология и педагогика*, s. 150–152.
- Афанасьева В. К. (ред.), 1997, *От начала начал. Антология шумерской поэзии*, http://ml.volny.edu/index.html?act=view_ml&id=4214 (dostęp: 26.06.2012).
- Барышникова Е. Н., Штырина Е. В., 2013, *Роль и место предпереводческого анализа художественного текста в обучении студентов-лингвистов русскому языку как иностранному*, „Вестник РУДН”, № 4, s. 39–44.
- Бахтиаров А. А., 1890, *История книги на Руси*, Издательство Ф. Павленков Санкт-Петербург.
- Беднарчик А., 2011, *Несколько заметок о рецепции творчества Марии Павликовской-Ясножевской в „русскоязычном пространстве”*, „Folia Litteraria Rossica”. Acta Universitatis Lodziensis, s. 114–123.
- Беднарчик А., 2014, *Потенциальность перевода (на примере одного стихотворения Марины Цветаевой)*, [в:] D. Obolińska, U. Potocka-Sigłowy, K. Arciszewska, K. Rutecka (red.) *Rosja w kryształach. Rozważania, fakty i miraż*, Wydawnictwo UG, Gdańsk, s. 299–312.

- Беднарчик А., 2017, *Предпереводческий анализ текста (на материале одного четверостишия Осина Мандельштама)*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis Studia Russologica”, № X, s. 175–187.
- Белкина М. И., 1988, *Скрещенье судеб*, „Книга”, Москва, <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/belkina/belkB04.html> (dostęp: 26.06.2012).
- Белкина М. И., *Скрещенье судеб. Безмерность в мире мер*, <http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/belkina/belkB05.html#0015> (dostęp: 23.12.2012).
- Брандес М. П., 1988, *Стиль и перевод (на материале немецкого языка)*, Высшая школа, Москва.
- Брандес М. П., Провоторов В. И., 2001, *Предпереводческий анализ текста*, НВИ-Тезаурус, Москва, http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/tr-analysis.shtml (dostęp: 22.12.2016).
- Виноградов В. С., 2001, *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*, Издательство института среднего образования РАО, Москва.
- Воевода Е. В., 2009, *Языковая подготовка дипломатов и переводчиков для Посольского приказа в XVII веке*, „Вестник Московского государственного областного университета. Серия Педагогика”, № 3, s. 20–23.
- Вяземский П. А., 1984, *Сонеты Мицкевича*, [в:] П. А. Вяземский, *Эстетика и литературная критика*, Искусство, Москва.
- Гаспаров М. Л., 2001, *Маршак и время*, [в:] М. Л. Гаспаров, Н. С. Автономова, *О русской поэзии*, Азбука, Санкт-Петербург, s. 410–430.
- Гаспаров М. Л., 2001, *Подстрочник и мера точности*, [в:] М. Л. Гаспаров, *О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики*, Азбука, Москва, s. 361–372.
- Гаспаров М. Л., Автономова Н. С., 2001, *Сонеты Шекспира – переводы Маршака*, [в:] М. Л. Гаспаров, *О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики*, Азбука, Санкт-Петербург, s. 389–409.
- Глазырин В. А., 2016, *Категория невыразимого в книге О. Э. Мандельштама „Камень”*, [в:] В. А. Глазырин, Ю. В. Казарин (ред.), *Новая Россия: традиции и инновации в языке и науке о языке...*, Кабинетный ученый, Москва–Екатеринбург, s. 317–325.
- Демурова Н., *Голос и скрипка (К переводу эксцентрических сказок Льюиса Кэрролла)*, <http://www.speakrus.ru/articles/demurova.htm> (dostęp: 5.05.2014).
- Дридзе Т. М., 2009, *Перевод как текстовая деятельность: основная и предметная область семиосоциопсихологической теории коммуникации*, [в:] Б. О. Маргарян, К. Ш. Абрамян (ред.), *Проблемы переводческой интерпретации текста конца 20-го начала 21-го веков*, Лингва, Ереван.
- Ермолович Д. И., 2013, *Словесная механика. Избранное о языке, переводе и культуре речи*, Р. Валент, Москва.
- Зубова Л. В., 2001, *Стихотворение Бродского „Одиссей Телемаку”*, „Старое литературное обозрение”, № 2 (278), s. 64–74.
- Казакова Т. А., 1990, *Теория перевода (лингвистические аспекты)*, Высшая школа, Москва.
- Каширина Н. А., 2004, *Предпереводческий анализ текста как фактор повышения качества письменных переводов*, „Известия Южного федерального университета. Технические науки”, № 1 (36), s. 258.
- Кашкин И. И., 1951, *О языке перевода*, „Литературная газета”, № 1.

- Кашкин И. И., 1955, *В борьбе за реалистический перевод: Сборник статей*, [в:] В. М. Россельс (ред.), *Вопросы художественного перевода*, Международные отношения, Москва.
- Комиссаров В. Н., 1980, *Лингвистика перевода*, Международные отношения, Москва.
- Комиссаров В. Н., 1999, *Общая теория перевода*, ЧеРо, Москва.
- Комиссаров В. Н., 2001, *Современное переводоведение*, Издательство „ЭТС”, Москва.
- Конарева Н. Н., 2007, *Ассоциативно-семантическое поле концепта ЛЮБОВЬ в поэтическом дискурсе М. Цветаевой*, [в:] *Славянские языки и культура. Язык. Культура. Коммуникация: Материалы Международной научной конференции. (Тула, 17–19 мая 2007 г.)*, Издательство Петровская Гора, Тула, s. 80–84.
- Конкурс на лучший перевод польских стихотворений, 2009, Официальный сайт МГТУ, http://www.mspu.edu.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1042 (dostęp: 15.01.2010).
- Кравченко Н. М., *Марина Цветаева и её адресаты*, <http://www.liveinternet.ru/users/4514961/post242578005/> (dostęp: 23.12.2012).
- Куликова Е. Ю., 2011, *К вопросу о вийоновских мотивах в лирике О. Мандлыштама: „Узоры”, „Нить”, „Плетени”, „Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика”, № 2*, s. 58–63.
- Лазарева О. П., 2006, *Обучение переводу для делового и профессионального общения*, [в:] Л. Л. Баранова и др. (ред.), *Вопросы лингвистики и лингводидактики иностранного языка делового и профессионального общения*, Российский университет дружбы народов, Москва, <http://rudocs.exdat.com/docs/index-3429.html?page=11> (dostęp: 12.02.2009).
- Ларин Б. А., 1962, *Наши задачи*, [в:] Б. А. Ларин (ред.), *Теория и критика перевода*, Издательство ЛГУ, Ленинград.
- Левин Ю. Д., 1985, *Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода*, АН СССР Наука, Москва.
- Львов С. О., 1967, *О дистанции времени*, [в:] З. Кульманова (ред.), *Актуальные проблемы теории художественного перевода*, т. 2, Союз писателей СССР. Совет по художественному переводу, Москва, s. 245–252.
- Мандель И. Д., *„Измеряй меня...” Осип Мандельштам: попытка измерения*, <http://club.berkovich-zametki.com/?p=1687> (dostęp: 04.07.2017).
- Мандельштам О. Э., *Утро акмеизма*, http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_1/03prose/1_250.htm (dostęp: 11.07.2017).
- Мандельштам Н. Я., *Воспоминания. Книга третья*, <http://bonread.ru/nadeghda-mandelshtam-vospominaniya-kniga-tretya.html?page=37#ж> (dostęp: 15.07.2017).
- Мешалкина Е. Н., 2008, *Стратегии исторической стилизации в художественном переводе (на материале англоязычной художественной литературы XVIII–XX вв.)*, Московский государственный лингвистический университет, Москва, *Na prawach rękopisu*.
- Миньяр-Белоручев Р. К., 1996, *Теория и методы перевода*, Московский лицей, Москва.
- Накорякова К. М., 2004, *Очерки по истории редактирования в России XVI–XIX вв.*, Издательство „БК”, Москва, <http://evartist.narod.ru/text12/29.htm> (dostęp: 26.06.2012).

- Никульцева В. В., 2004, *Лексические неологизмы Игоря Северянина*, Autoreferat rozprawy doktorskiej, Москва, <http://cheloveknauka.com/leksicheskie-neologizmy-igorya-severyanina> (dostęp: 14.07.2018).
- Петровский М. С., 1987, „Двенадцать” Блока и Леонид Андреев, [в:] И. С. Зильберштейн, Л. М. Розенблюм (ред.), *Александр Блок: Новые материалы и исследования*, АН СССР. Институт мировой лит. им. А. М. Горького, Москва, кн. 4, s. 203–232.
- Раренко М. Б., Опарина Е. О., Трошина Н. Н., 2011, *Основные понятия англоязычного переводоведения. Терминологический словарь-справочник*, РАН Институт Научной информации по общественным наукам, Москва.
- Старкова В. В., 2015, *Предпереводческий анализ фрагмента монографии К. Норд „Translation as a purposeful Activity”*, „Cateris Paripus”, № 4, s. 100–103.
- Цатурова И. А., Каширина Н. А., 2008, *Переводческий анализ текста. Английский язык*, Перспектива, Издательство „Союз”, Санкт-Петербург.
- Цветаева М. И., 1928, *Письмо А.А. Тесковой, февраль 1928*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/letters/let_teskovoj4.php (dostęp: 23.12.2012).
- Цветаева М. И., 1935, *Письмо В.Н. Бунинной, 28.08.1935*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/letters/let_vera4.php (dostęp: 23.12.2012).
- Эткинд Е. Г., 1963, *Поэзия и перевод*, Советский писатель, Москва–Ленинград.
- Юхт В. В., 1994, „Я стал строками книги...”. *К вопросу о рецепции мандельштамовских цитат современным общественным сознанием*, [в:] В. М. Акаткин и др. (ред.), *Мандельштамовские дни в Воронеже. Материалы*, Издательство Воронежского университета, Воронеж, s. 93–95.

Teksty źródłowe

- Annienski I., 1988, *Między światami...*, tłum. S. Pollak, [w:] I. Annienski, *Poezje*, PIW, Warszawa, s. 86.
- Annienski I., *Moja gwiazda*, tłum. R. Koelblen, koncert zespołu „Pięty dzień”.
- Annienski I., *Wśród światów stu...*, tłum. P. Orkisz, „Poezja śpiewana”, <http://www.poezjaspiewana.pl/index.php?str=1f&no=14013> (dostęp: 05.05.2014).
- Bazilewskij A. B., 2019, *Trzynasta (Aria Kat’ki)*, tłum. A. Bednarczyk, „Krytyka Literacka”, nr 1, s. 35–36.
- Carroll L., 1955, *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Carroll L., 1972, *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. M. Słomczyński, Zielona Sowa, Kraków.
- Carroll L., 1986, *Alicja w Krainie Czarów i po drugiej stronie lustra*, tłum. R. Stiller, Wyd. „Alfa”, Warszawa.
- Cwietajewa M., *Znaki*, tłum. Jarzębina, <http://www.fotoptaki.art.pl/printview.php?t=1374&start=0&sid=8185aa83575c6e9c10719582c270ecab> (dostęp: 20.12.2012).
- Cwietajewa M., 2014, *Znaki*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] A. Bednarczyk, *Потенциальность перевода (на примере одного стихотворения Марины Цветаевой)*, [w:] D. Oboleńska, U. Potocka-Sigłowy, K. Arciszewska, K. Rutecka (red.), *Rosja w kryształach. Rozważania, fakty i miraż*, Wydawnictwo UG, Gdańsk, s. 299–312.

- Cwietajewa M., 2018, *Bóg*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] M. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Moskwa, s. 73, 75.
- Cwietajewa M., 2018, *Bracie w mojej śpiewnej biedzie...*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] M. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Moskwa, s. 123.
- Cwietajewa M., 2018, *Chwała czasom*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] M. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Moskwa, s. 87, 89.
- Cwietajewa M., 2018, *Ilu zginęło już w bezdennej pustce...*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] M. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Moskwa, s. 13, 15.
- Cwietajewa M., 2018, *Pod szaleem*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] M. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Moskwa, s. 105, 107.
- Cwietajewa M., 2018, *Przyszłam do ciebie pośród czarnej nocy ...*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] M. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Moskwa, s. 29.
- Cwietajewa M., 2018, *Roz-stawania: wiorsty, mile...*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] M. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Moskwa, s. 119, 121.
- Cwietajewa M., 2018, *Sad*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] M. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Moskwa, s. 149, 151.
- Cwietajewa M., 2018, *Wszelka Biel zagraża wszelkiej czerni*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] M. Цветаева, 2018, *Ты проходишь на запад солнца...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Moskwa, s. 47.
- Dostojewski T., 1929, *Młodzik*, tłum. M. Bogdaniowa, K. Bleszyński, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa.
- Goethe J. W., 1829, *Do H*** Wezwanie do Neapolu*, tłum. A. Mickiewicz, <https://milosc.info/johann-wolfgang-goethe/do-h-wezwanie-do-neapolu> (dostęp: 14.07.2018).
- Jesienin S., 1925, *Żegnaj, przyjacielu, do widzenia...*, tłum. T. Mongird, https://pl.wikipedia.org/wiki/Siergiej_Jesienin (dostęp: 14.07.2018).
- Lermontow M., 1950, *Na śmierć Puszkina*, tłum. W. Karczewski, [w:] M. Toporowski, *Puszkina w Polsce. Zarys bibliograficzno-literacki*, PIW, Warszawa, s. 243–245.
- Lermontow M., 2017, *Śmierć poety*, tłum. A. Bednarczyk, „Krytyka Literacka”, nr 1, s. 1–2.
- Mandelsztam O., 1971, *Weź z dłoni moich, niech ci radość niesie...*, tłum. J. M. Rymkiewicz, [w:] O. Mandelsztam, *Poezje*, PIW, Warszawa, s. 66.
- Mandelsztam O., 1981, *Wypuść mnie wreszcie, zwróć mnie już, Woroneż...*, tłum. S. Barańczak, [w:] O. Mandelsztam, *Późne wiersze*, wyd. Enklawa (wydawnictwo podziemne w Wielkiej Brytanii), s. 36.
- Mandelsztam O., 1983, *Gdy Psyche-życie schodzi wolno między cienie...*, tłum. M. Leśniewska, [w:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 183.
- Mandelsztam O., 1983, *Niech mnie wypuści, zwróci już Woroneż...*, tłum. S. Barańczak, [w:] *Nikomui ani słowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 400.
- Mandelsztam O., 1983, *Leningrad...*, tłum. S. Barańczak, [w:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 287.

- Mandelsztam O., 1983, *O mistrzyni spojrzeń pełnych winy...*, tłum. M. Leśniewska, [w:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 391.
- Mandelsztam O., 1983, *Ta noc jest nieodwracalna*, tłum. M. Leśniewska, [w:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 143.
- Mandelsztam O., 1983, *Weż z dłoni moich, niech ci radość niesie...*, tłum. S. Pollak, [w:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 191.
- Mandelsztam O., 1983, *W przejrzystym Petropolu przeminiemy*, tłum. M. Leśniewska, [w:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 137.
- Mandelsztam O., 1986, *Weż z dłoni mojej ku radości swojej...*, tłum. L. Lewin [w:] M. Gumilow, A. Achmatowa, O. Mandelsztam, *Akme znaczy szczyt*, Czytelnik, Warszawa, s. 393.
- Mandelsztam O., 1992, *Drożdże świata...*, tłum. S. Barańczak, [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu (Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów)*, Wydawnictwo a5, Poznań, s. 377.
- Mandelsztam O., 1997, *O weż na radość z moich dłoni pustych...*, tłum. A. Tymińska, [w:] A. Tymińska, *Demakijaż*, Grupa Literacka „Centauro”, Łódź, s. 57.
- Mandelsztam O., 1999, *Drożdże świata...*, tłum. A. Pomorski, [w:] *Cech poetów. Rosyjscy akmeiści*, tłum. A. Pomorski, Oficyna Literacka, Kraków, s. 66.
- Mandelsztam O., 2000, *Przyjmij na szczęście z mych złożonych dłoni...*, tłum. A. Bednarczyk, [w:] A. Bednarczyk, *Kilka strof o pszczołach Persefony i dzikim naszyjniku darowanym w miłosnym porywie. O akceptowalności asocjacyjnych alternatyw*, „Przekładaniec”, nr 6, s. 146–166.
- Mandelsztam O., *Sztukmistrzyni oczu pełnych skruchy...*, tłum. A. Pomorski, https://opoka.org.pl/biblioteka/B/BP/mandelsztam_wiersze.html (dostęp: 23.05.2014).
- Montgomery L. M., 1908, *Anne of Green Gables*, L.C. Page & Co, Boston.
- Montgomery L. M., 1928, *Ania z Zielonego Wzgórza*, tłum. R. Bernsteinowa, M. Arct, Warszawa.
- Puszkina A. S., 1987, *Ruslan i Ludmiła*, tłum. J. Brzechwa, [w:] A. Puszkina, *Bajki*, Książka i Wiedza – Raduga, Warszawa–Moskwa.
- Tankow A., 2017, *Odyseusz*, tłum. A. Bednarczyk, „Krytyka Literacka”, nr 3, s. 19.
- Wasiljew A., 2017, *Moje serce*, tłum. A. Bednarczyk, „Krytyka Literacka”, nr 4, s. 17.
- Анненский И. Ф., *Среди миров*, http://slova.org.ru/annenskiy/sredi_mirov (dostęp: 15.07.2017).
- Ахматова А. А., *Долгим взглядом твоим истомлённая...*, http://family-history.ru/dopmaterial/prilozh/poesia/aaach/aaach_252.html (dostęp: 23.07.2018).
- Базилевский А. Б., 2015, *Тринадцать (Ария Катьки)*, [w:] А. Б. Базилевский, *Вспоминная праздник*, Вахазар, Москва, s. 55–56.
- Блок А. А., 1999, *Двенадцать*, [w:] А. А. Блок, *Полное собрание сочинений в двадцати томах*, „Наука”, Москва, s. 7–20.
- Бородин М., *Мужчина и женщина*, Сетевая словесность. Выставка визуальной поэзии ПЛАТФОРМА, <http://platform.netslova.ru/show.php?a=Borodin&p=mzh> (dostęp: 05.05.2014).
- Бродский И. А., *Одиссей Телемаку*, <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/telem.html> (dostęp: 12.01.2017).

- Васильев А., *Мое сердце*, <http://britishwave.ru/splin/songs/3393> (dostęp: 13.12.2018).
- Галич А. А., *Возвращение на Итаку*, 1969, <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=17864> (dostęp: 12.01.2017).
- Державин Г. Ф., 1866, *Пирамида*, [в:] *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота*, Издательство Имп. Академии наук, Санкт-Петербург, т. 3, *Стихотворения*, cz. III, s. 442.
- Державин Г. Ф., 1866, *Родясь от пламени, на небо возвращаюсь...*, [в:] *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота*, Издательство Имп. Академии наук, Санкт-Петербург, т. 3, *Стихотворения*, cz. III, s. 468.
- Есенин С. А., 1926, *До свиданья, друг мой, до свиданья...*, <http://frolova.golos.de/ru/texte/DoSvidanyaDrugMoyi.html> (dostęp: 14.07.2018).
- Жуковский В. А., 1960, *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 4, *Письма к Н. В. Гоголю*, Государственное издательство художественной литературы, Москва–Ленинград.
- Лермонтов М. Ю., 1979–1981, *Смерть поэта*, [в:] М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, *Стихотворения 1828–1841 годов*, АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Ленинградское отделение, Ленинград, s. 372–374.
- Лохвицкая М. А., 1898, *Если прихоти случайной...*, <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=14236> (dostęp: 14.07.2018).
- Мандельштам О. Э., 1983, *А небо будущим беременно...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 244.
- Мандельштам О. Э., 1983, *Век мой, зверь мой, кто сумеет...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 226.
- Мандельштам О. Э., 1983, *Возьми на радость из моих ладоней...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 190.
- Мандельштам О. Э., 1983, *В Петрополе прозрачном мы умрем...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 136.
- Мандельштам О. Э., 1983, *Золотистого меда струя из бутылки стекла...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 146.
- Мандельштам О. Э., 1983, *Когда Психея-жизнь спускается к теням...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 182.
- Мандельштам О. Э., 1983, *Ленинград*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 286.
- Мандельштам О. Э., 1983, *Мастерица виноватых взоров...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 390.
- Мандельштам О. Э., 1983, *Пусти меня, отдай меня, Воронеж...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 400.
- Мандельштам О. Э., 1983, *Эта ночь непоправима...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 142.
- Мандельштам О. Э., 1993–1994, *Бессонница, Гомер, тугие паруса...*, [в:] О. Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, *Стихи и проза 1906–1921*, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, Москва, s. 115.
- Мандельштам О. Э., 1993–1994, *Влез бесенок в мокрой шерстке...*, [в:] О. Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, *Стихи и проза 1906–1921*, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, Москва, s. 109.

- Мандельштам О. Э., 1993–1994, *Дрожжи мира...*, [в:] О. Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. IV, *Стихи и проза 1930–1937*, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, Москва, s. 109.
- Мандельштам О. Э., 1993–1994, *Я знаю, что обман в видении немислим...*, [в:] О. Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. I, *Стихи и проза 1906–1921*, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, Москва, s. 63–64.
- Окуджава Б. Ш., *На Сретенке ночной надежды голос слышен...*, <http://voronclub.ru/videoclips.php?clipid=2948> (dostęp: 13.12.2017).
- Окуджава Б. Ш., *На улицах Москвы надежды голос слышен...*, http://bard.ru.com/php/print_txt.php?id=54.163 (dostęp: 13.12.2017).
- Окуджава Б. Ш., 1984, *Песенка о дураках*, [в:] B. Okudźawa, *Zamek Nadziei. Wiersze i pieśni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 198.
- Пастернак Б. Л., *Любить иных тяжелый крест...*, <http://www.stihi-rus.ru/love/100.htm>.
- Пастернак Б. Л., *Не плачь, не морщишь опухших губ...*, <http://www.stihi-rus.ru/love/97.htm>.
- Пушкин А. С., 1959–1962, *Поэту*, [в:] А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 2, ГИХЛ, Москва, s. 295.
- Пушкин А. С., 1960, *Руслан и Людмила*, [в:] А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 3, *Поэмы. Сказки*, Гос. Изд. „Художественная литература”, Москва, s. 7–86.
- Розенбаум А. Я., *А может, не было войны...*, [в:] *Энциклопедия шансона*, http://www.russ-hanson.org/text/rozenbaum/a_mozhet_ne_bylo_vojny.html (dostęp: 13.12.2017).
- Северянин И., *А знаешь край?..*, 1907, <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=15625> (dostęp: 14.07.2018).
- Северянин И., 1909, *Чайная роза*, <https://slova.org.ru/severianin/chajnajaroza> (dostęp: 14.07.2018).
- Северянин И., 1995, *Под настроением чайной розы*, [в:] И. Северянин, *Сочинения в пяти томах*, т. I, Logos, Санкт-Петербург, s. 280.
- Танков А., *Одиссей*, maszynopis.
- Цветаева М. И., 1913, *Уж сколько их упало в эту бездну...*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/urzkolkoihupalo> (dostęp: 13.12.2017).
- Цветаева М. И., 1916, *Я пришла к тебе черной полночью...*, http://www.tsvetayeva.com/poems/ja_prishla (dostęp: 13.12.2017).
- Цветаева М. И., 1918, *Белизна, угроза черноте...*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/belizna> (dostęp: 14.07.2018).
- Цветаева М. И., 1922, *Бог*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/bog (dostęp: 23.07.2018).
- Цветаева М. И., 1923, *Хвала времени*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/poems/hvala_vremeni (dostęp: 23.07.2018).
- Цветаева М. И., 1924, *Под шалью*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/pod_shalju (dostęp: 23.07.2018).
- Цветаева М. И., 1924, *Поэма конца*, <http://lib.ru/POEZIQ/CWETAEWA/poemakonca.txt> (dostęp: 14.07.2018).

- Цветаева М. И., 1925, *Рас-стояние: версты, мили...*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/rasstojanijaversytmili> (dostęp: 13.12.2017).
- Цветаева М. И., 1926, *Брат по песенной беде...*, http://www.tsvetayeva.com/poems/brat_po_pesn (dostęp: 14.07.2018).
- Цветаева М. И., 1934, *Сад*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/sad> (dostęp: 13.12.2017).
- Цветаева М. И., 1990, *Стихотворения и поэмы*, Библиотека поэта, Ленинград.
- Цветаева М. И., *Приметы*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/primety> (dostęp: 12.05.2013).
- Цветаева М. И., *Цыганская страсть разлуки!...* <http://www.tsvetayeva.com/poems/cyganskajastrast> (dostęp: 23.07.2018).

Słowniki

- Internetowy słownik synonimów języka polskiego online*, <https://synonim.net/> (dostęp: 22.07.2018).
- Mirowicz A., Dulewicz I., Grek-Pabis I., Maryniak I. (red.), 1980, *Wielki Słownik Rosyjsko-Polski*, t. 1–2, Русский язык – Wiedza Powszechna, Moskwa–Warszawa.
- Онлайн-словарь для 28 языков*, <https://www.babla.ru> (dostęp: 22.07.2018).
- Русско-польский словарь онлайн*, <https://ru.glosbe.com/ru/pl> (dostęp: 22.07.2018).

INDEKS NAZWISK

A

Afanasjewa Weronika Konstanti-
powna (Афанасьева Вероника
Константиновна) 13
Aleksiejewa Irina Siergiejewna
(Алексеева Ирина Сергеевна) 33,
34, 152
Aleksiejewa Łarisa Michajłowna
(Алексеева Лариса Михайловна)
107–109, 152
Anikina Oksana Władimirowna
(Аникина Оксана Владимировна)
34, 152
Annienski Innokientij Fiodorowicz
(Анненский Иннокентий
Федорович) 54, 137, 139, 140, 142,
155, 157
Arapowicz Franciszek 56, 112, 149
Awtonomowa Natalia Siergiejewna
(Автономова Наталия Сергеевна)
22, 28, 46, 153
Ауурова Roza Allametdinowna (Аюпова
Роза Аляметдиновна) 34, 149

B

Bachczewan Aleksandra Wasiljewna
(Бахчеван Александра Васильевна)
132
Bachtiarow Anatolij (Бахтиаров
Анатолий Александрович) 12, 152
Balcerzan Edward 24, 26, 29, 35, 47, 149, 152
Baluch Jacek 31, 149
Barańczak Stanisław 21, 31, 41, 42, 45–47,
112, 119, 146, 149, 156, 157
Baryschnikowa Jelena Nikołajewna
(Барышникова Елена Николаевна)
34, 35, 152

Bazilewski Andriej Borisowicz
(Базилевский Андрей Борисович) 8,
93–100, 102, 104, 131, 132, 155, 157
Bazylewiczewa Maria (Базилевичева
Мария) 18
Bednarczyk Anna 36, 43, 59, 60, 74,
76, 79, 83–85, 92, 94, 97, 99, 100,
110–113, 119–126, 128–130,
132, 133, 135, 137, 144, 149, 150,
155–157
Bernsteinowa Rozalia 20, 157
Blok Aleksandr Aleksandrowicz (Блок
Александр Александрович) 94–100,
102, 151, 155, 157
Bosco Petrus de 11
Brandes Margarita Pietrowna (Брандес
Маргарита Петровна) 29, 30,
32–35, 145, 153
Brodski Josif Aleksandrowicz (Бродский
Иосиф Александрович) 49, 86, 88,
157
Broeck Raymond Van den 95
Brzechwa Jan 30, 157
Bunina Wiera Nikołajewna (Бунина Вера
Николаевна) 62
Buonaparte Napoleon 126

C

Carroll Lewis 20, 21, 155
Caturowa Irina Andriejewna (Цатурова
Ирина Андреевна) 34, 155
Cwietajewa Marina Iwanowna (Цветаева
Марина Ивановна) 7–9, 47, 59–64,
66–84, 110, 120, 124, 126, 127,
131–133, 136, 137, 140, 141, 149,
150, 154–156, 159, 160
Czesak Artur 15, 149, 151

D

Dagut Menahem 95
 Dawe George 126
 Dedecius Karl 29, 84, 107, 150
 Delida Gabriela 36
 Diemurowa Nina Michajłowna
 (Демурова Нина Михайловна) 21, 153
 Dierzawin Gawriił Romanowicz
 (Державин Гавриил Романович) 136, 143, 144, 158
 Dolet Etienne 17, 29, 150
 Dridze Tamara Moisiejewna (Дридзе Тамара Моисеевна) 45, 153
 Dulewicz Irena 112, 113, 118, 160

E

Efron Ariadna Siergiejewna (Эфрон Ариадна Сергеевна) 127
 Efron Grigorij Siergiejewicz (Эфрон Георгий Сергеевич) 61
 Efron Siergiej Jakowlewicz (Эфрон Сергей Яковлевич) 61
 Etkind Jefim Grigorjewicz (Ефим Эткинд Григорьевич) 27, 68, 84, 147, 150, 155
 Even-Zohar Itamar 46, 150

G

Galicz Aleksandr Arkadjewicz (Галич Александр Аркадьевич) 86, 88, 158
 Gasparow Michail Leonowicz (Гаспаров Михаил Леонович) 11, 16, 22, 28, 46, 47, 153
 Goethe von Johann Wolfgang 121, 156
 Gomola Aeksander 15, 149, 151
 Gouadec Daniel 34, 150
 Grek Maksym (Грек Максим) 13
 Grek-Pabis Iryda 112, 113, 118, 160
 Grosbart Zygmunt 23, 26–28, 108, 150
 Grucza Franciszek 25, 150

H

Hemschemeyer Judith 21
 Hermans Theo 109

J

Jakimienko Jelena Władimirowna
 (Якименко Елена Владимировна) 34, 152
 Jermolowicz Dmitrij Iwanowicz
 (Ермолович Дмитрий Иванович) 34, 153
 Jesienin Siergiej Aleksandrowicz (Есенин Сергей Александрович) 131, 132, 156, 158
 Jucht Wiktor Władimirowicz (Юхт Виктор Владимирович) 86, 155

K

Kalmazova Nadieżda Aleksandrowna (Калмазова Надежда Александровна) 34, 150
 Karbanowska Jekatierina Iwanowna (Карбановская Екатерина Ивановна) 16
 Karczewski Wiesław 113, 156
 Kashirina Natalia Aleksiejewna
 (Каширина Наталья Алексеевна) 34, 150, 153, 155
 Kazakowa Tamara Anatoljewna
 (Казакова Тамара Анатольевна) 147, 148, 153
 Kelbeln René 142
 Kielar Barbara Z. 25, 26, 150
 Kierzkowska Danuta 27, 150
 Komissarow Wilen Naumowicz
 (Комиссаров Вилен Наумович) 15, 19, 25, 154
 Konariowa Natalia Nikolajewna (Конарева Наталья Николаевна) 62, 154
 Kościalkowska-Okońska Ewa 19, 150
 Kozielecki Józef 26, 150
 Kulikowa Jelena Jurjewna (Куликова Елена Юрьевна) 54, 154

L

Ladmiral Jean-René 27, 68, 150
 Lermontow Michail Jurjewicz
 (Лермонтов Михаил Юрьевич) 112, 113, 156, 158

Leśmian Bolesław 124

Leśniewska Maria 42, 119, 142, 156–158

Lewicki Roman 18, 26, 150, 151

Lewin Leopold 111, 157

L

Łarin Boris Aleksandrowicz (Ларин Борис Александрович) 147, 154

Łazariewa Oksana Pietrowna (Лазарева Оксана Петровна) 12, 154

Łochwicka Mirra Aleksandrowna (Лохвицкая Мирра Александровна) 134, 158

Łopuchin Awraam Fiodorowicz (Лопухин Авраам Федорович) 18

Łuczak Ewelina 36

M

Majkiewicz Anna 86, 151

Makarienko Swietłana Anatoliewna (Макаренко Светлана Анатольевна) 127

Mandelsztam Nadieżda Jakowlewna (Мандельштам Надежда Яковлевна) 49, 50, 56, 57

Mandelsztam Osip Emiliewicz (Мандельштам Осип Эмильевич) 35–37, 39–42, 47–59, 85–90, 93, 97, 111, 112, 118, 119, 124, 125, 137–139, 142, 149–152, 154, 156–159

Marszak Samuël Jakowlewicz (Маршак Самуил Яковлевич) 22, 46, 153

Maryniak Irena 112, 113, 118, 160

Mickiewicz Adam 22, 121, 156

Mieszalkina Jewgienija Nikołajewna (Мешалкина Евгения Николаевна) 95, 154

Minar-Bieloruczew Ruryk Konstantinowicz (Миньяр-Белоручев Рюрик Константинович) 35, 154

Mirowicz Anatol 111–113, 118, 160

Mongird Tadeusz 131, 156

Montgomery Lucy Maud 20, 157

Mounin Georges 109, 151

N

Nakoriakowa Ksenia Michajłowna (Накорякова Ксения Михайловна) 12, 154

Nikulcewa Wiktoria Waleriewna (Никутьцева Виктория Валерьевна) 134, 155

Nord Christiane 34, 35, 151

O

Odojewcewa Irina Władimirowna (Одоевцева Ирина Владимировна) 48

Okudźawa Bułat Szawłowicz (Окуджава Булат Шавлович) 122, 123, 127, 128, 159

Oparina Jelena Olegowna (Опарина Елена Олеговна) 19, 155

Orkisz Paweł 142, 155

Osadnik Waclaw M. 19, 149, 151

P

Pasternak Boris Leonidowicz (Пастернак Борис Леонидович) 61, 78–80, 137, 138, 141, 159

Pietrowski Miron Siemionowicz (Петровский Мирон Семенович) 98, 155

Pietrowych Maria Siergiejewna (Петровых Мария Сергеевна) 138

Piotr I 12

Piotrowska Maria 15, 149, 151

Pisarkowa Krystyna 7, 151

Pisarska Alicja 25, 151

Pollak Seweryn 111, 123, 142, 150, 155, 157

Pomorski Adam 112, 119, 142, 157

Popović Anton 108, 151

Prowotorow Walerij Iwanowicz (Провоторов Валерий Иванович) 29, 30, 32, 34, 145, 153

Ptolemeusz V 13

Puszkina Aleksander Siergiejewicz (Пушкин Александр Сергеевич) 30, 39, 48, 54, 74, 113, 151, 156, 157, 159

R

Rarienko Maria Borisowna (Паренко Мария Борисовна) 19, 155
 Rassadin Stanisław Borisowicz (Рассадин Станислав Борисович) 48–50
 Rodziejewicz Konstanty Bolesławowicz (Родзевич Константин Болеславович) 60, 61
 Rozenbaum Aleksandr Jakowlewicz (Розенбаум Александр Яковлевич) 123, 124, 129, 159
 Rymkiewicz Jarosław Marek 111, 156

S

Salamon Joanna 74, 149
 Sargon 13
 Shakespeare William 22
 Siewierianin Igor (Северянин Игорь) 120, 121, 124, 129, 130, 134, 135, 159
 Spyрка Lucyna 19, 151
 Starkowa Wiktoria Waleriewna (Старкова Виктория Валерьевна) 34, 155
 Szczęsny Anna 15, 151
 Szczukin Władimir Wsiewołodowicz (Щукин Владимир Всеволодович) 132
 Szytyrina Jelena Wiktorowna (Штырина Елена Викторовна) 34, 35, 152

T

Tabakowska Elżbieta 7, 151
 Tankow Aleksandr Siemionowicz (Танков Александр Семенович) 85–90, 93, 157, 159
 Tieskowa Anna Antonowna (Тескова Анна Антоновна) 61

Tokarz Bożena 85, 145, 151
 Tomasziewicz Teresa 25, 151
 Toury Gideon 19, 20, 23, 28, 95, 111, 151, 152
 Troszyna Natalia Nikolaiejwna (Трошина Наталия Николаевна) 19, 155
 Tuczko Aleksandr Aleksiejewicz IV (Тучков Александр Алексеевич IV) 126, 127
 Tuwim Julian 16, 17, 19, 30, 31, 73, 152
 Tymińska Anastazja 111, 157
 Tyupa Siergij 15, 149, 151

V

Venuti Lawrence 125, 151, 152
 Voellnagel Andrzej 14, 15, 152

W

Warda Anna 18, 152
 Wasyl III 13
 Wążyk Adam 74, 152
 Wiaziemski Piotr Andriejewicz (Вяземский Петр Андреевич) 22, 153
 Winogradow Wiktor Stiepanowicz (Виноградов Виктор Степанович) 94, 153
 Wojtasiewicz Olgierd 23, 109, 130, 152

Z

Zubowa Ludmiła Władimirowna (Зубова Людмила Владимировна) 86, 153

Ż

Żeromski Stefan 40
 Żukowski Wasylj Andriejewicz (Жуковский Василий Андреевич) 27, 158