

STUDIA IBERYSTYCZNE

**Księga Pamiątkowa dedykowana
Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej**

STUDIA IBERYSTYCZNE
nr 8

Redakcja pisma „Studia Iberystyczne”

Anna Sawicka (redaktor naczelny i sekcja katalońska)

Maria Filipowicz-Rudek (sekcja galicyjska)

Anna Rzepka (sekcja portugalska)

Ewa Nawrocka (sekcja iberoamerykańska)

Rosanna Krzyszkowska-Pawlik (sekretarz redakcji)

ZROZUMIEĆ JĘZYK, PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

**Księga Pamiątkowa dedykowana
Profesor Jadwidze Koniecznej-Twardzikowej**

Pod redakcją:
Marii Filipowicz-Rudek,
Małgorzaty Jędrusiak,
Agaty Komorowskiej



Księgarnia Akademicka
Kraków 2009

Copyright by Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Recenzenci:

dr hab. Beata Baczyńska (prof. UWrocław)
dr hab. Anna Bochnak (prof. UJ)
dr hab. Jerzy Brzozowski (prof. UJ)
dr hab. Jadwiga Miszańska (prof. UJ)
prof. dr hab. Stanisław Widłak

Konsultacja językowa:

R. Sergio Balches Arenas
Karolina Farrel
Xavier Farré Vidal
Justyna Mętrak

Korekta: Ewa Popielarz, Anna Wawrzyniak
Skład i łamanie: Małgorzata Manterys-Rachwał
Projekt okładki: Marzena Blecharczyk

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-7638-015-5

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 663-11-67
e-mail: akademicka@akademicka.pl
Księgarnia internetowa:
www.akademicka.pl

Spis treści

Anna Sawicka: Zrozumieć język – przetłumaczyć świat – zrozumieć świat	7
Maria Filipowicz-Rudek: Kalendarium życia. O nieustającym dialogu między Don Kichotem a Sancho Panzą	13
Przegląd ważniejszych publikacji Profesor Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej	23
Piotr Sawicki: Trzydzieści lat, parę chwil – nie tylko w Krakowie. Głos do portretu Jadwigi	29
Olgerda Furmanek, Hanna Połomska: Z panią Jadwigą po przygodę	39

ZROZUMIEĆ JĘZYK

Beata Brzozowska-Zburzyńska: Przegląd niektórych hiszpańskich przymków przestrzennych	57
Monika Głowicka: Koncept liczbowy w polskich i hiszpańskich związkach frazeologicznych	75
Danuta Piekarz: L'uso di forme di cortesia in italiano e in polacco – approccio contrastivo	93
Ewa Stala: Hiszpański Buenos Aires w kontekście historyczno-kulturowym	103
Andrzej Zieliński: El concepto de <i>perífrasis verbal</i> : su origen y datos historiográficos	111
Małgorzata Jędrusiak: <i>Operacje</i> Zeno Vendlera a „rezultatywność” w języku hiszpańskim	121
Agata Komorowska: Concepto de emisor y la deixis de persona en los textos periodísticos	133

PRZETŁUMACZYĆ ŚWIAT

Danuta Kucała: Różne spojrzenia na autonomię przekładu	149
Tadeusz Szczerbowski: O przekładzie kreatywnym (malajski pantun)	161

Anna Bednarczyk: <i>Sonety krymskie</i> po rosyjsku – kilka uwag o przekładach romantycznych i współczesnych	173
Piotr Sawicki: Zagadka „fujarki ze srebra”. <i>Pieśni hiszpańskie</i> Edwarda Porębowicza – od spolszczenia do oryginału	189
Urszula Aszyk: En torno a la recepción crítica e intentos de traducción del <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> de Lope de Vega en Polonia	217
Jerzy Achmatowicz: Maternidad, cantos y flores... (algunos aspectos sobre traducción del <i>Nican Mopohua</i> , la principal fuente de estudios del fenómeno guadalupano en México)	233
Tomasz Pindel: Tłumacz i jego błędy, czyli o krytyce przekładu w prasie	253
Marzena Chrobak: Bracia Malinche, czyli o tym, jak Fortuna sprzyja śmiałym tłumaczom. Szkice	265
Xavier Farré Vidal: <i>Los inmigrados</i> de Lojze Kovačič en la traducción al español	275
Maja Koszarska: „Wiedźmin” czy <i>brujo</i> ? Kilka uwag o tłumaczeniu neologizmów	287
Olgierda Furmanek: Usefulness of the backtranslation process in poetry translation	301
Olgierda Furmanek: Entrevista con Ana María Fagundo	319
Sabina Deditius: Świat Wysp Kanaryjskich oczami Alonso Quesady na przykładzie tłumaczenia na polski opowiadań ze zbioru <i>Kanaryjczyk</i>	333
Urszula Dąmbska-Prokop: Uwagi o tłumaczeniu dokumentów	343
Katarzyna Kruk-Junger: Czy wystarczy rozumieć, by tłumaczyć? Czyli w poszukiwaniu idealnego tłumacza ustnego	355
Ubaldo Cerezo Rubio: El Traductor Jurado de polaco en España. Aspectos cuantitativos	365

ZROZUMIEĆ ŚWIAT

Maria Falska: Struktura czasowa w komedii Jaime Saloma <i>El baúl de los disfraces</i> (<i>Kufer z kostiumami</i>) i jej możliwe źródło inspiracji	397
Nina Pluta: Los interpretadores o sobre cómo enfocan la realidad los protagonistas de la narrativa pseudo-criminal hispanoamericana	409
Olga Glondys: La Polonia cercana e idealizada de los exiliados republicanos catalanes	423
Maria Filipowicz-Rudek, Hubert Hładij: Na wozie Maragaty	437

Anna Bednarczyk
Uniwersytet Łódzki

***Sonety krymskie po rosyjsku* – kilka uwag o przekładach romantycznych i współczesnych**

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, Sonety krymskie, tłumaczenie na rosyjski, przekład romantyczny.

Abstract:

The author examines the 19th century and the contemporary Russian translations of the *Crimean Sonnets* by Adam Mickiewicz. She intends to identify their characteristics connected with the translation standards prevailing in a given epoch. She also reflects upon the problem of ‘updating’ the text in modern translations including the newest translation by Alexandr Revitch. The latter version of the *Sonnets* is being analysed also for the idiosyncrasies of the translator’s output.

Keywords: Adam Mickiewicz, Crimean Sonnets, translation to Russian, Romantic translation.

Resumen:

La autora analiza las traducciones rusas de *Sonetos de Crimea* de Adam Mickiewicz, tanto del siglo XIX como también contemporáneas. Intenta destacar los rasgos característicos de las mismas relacionados con los estándares de traducción dominantes en cada una de las épocas. Asimismo, considera la problemática de la actualización de la traducción en las versiones

contemporáneas, entre las que se encuentra la propuesta más reciente de Aleksander Rewicz. Se analiza también esta última variante de *Sonetos* teniendo en cuenta las características de la obra del traductor.

Palabras clave: Adam Mickiewicz, *Sonetos de Crimea*, traducción al ruso, traducción romántica.

1.

Adam Mickiewicz to jeden z najczęściej tłumaczonych na język rosyjski polskich poetów. Jego utwory przekładane były wielokrotnie, w różnych epokach i przez różnych tłumaczy, w tym znanych poetów. A jednak jeden z najbardziej uznanych rosyjskich translatorów Asar Eppel w wywiadzie dla internetowego pisma *Русский журнал* stwierdził: „Mickiewicz, na przykład. Przetłumaczony jest nieźle, ale zupełnie nie tak, jak trzeba. Rosyjska tradycja ignorowała jego polski wiersz” [Эпель, 2003]¹. Spróbujmy więc przyjrzeć się temu, co „całkiem nieźle”, a jednocześnie „zupełnie nie tak, jak trzeba”; tym bardziej że nie tak dawno, w roku 2004, ukazała się kolejna rosyjska wersja *Sonetów krymskich* autorstwa Aleksandra Rewicza. Zanim jednak przejdziemy do analizy tych tekstów, kilka słów winniśmy poświęcić wcześniejszym tłumaczom i tłumaczeniom *Sonetów*, które po raz pierwszy zyskały rosyjski kształt jeszcze za życia ich autora, w 1827 roku. Ukazały się wówczas dwa przekłady tego tekstu – pierwszy prozatorski Piotra Wiaziemskiego i drugi poetycki Iwana Kozłowa. Kozłow korzystał z tłumaczenia Wiaziemskiego jak z tłumaczenia filologicznego, trzeba jednak zaznaczyć, że autor wersji prozatorskiej świadomie i celowo nadał taką formę swemu wariantowi *Sonetów*..., o czym piszą zarówno badacze polscy, jak i rosyjscy [Grosbart, 1988: 251-263; Великодная, 2004] oraz sam tłumacz, który wypowiadał się na ten temat, tłumacząc swemu czytelnikowi:

(...) nie szukaliśmy w swoim przekładzie piękna, ale dbaliśmy o wierność i bliskość oryginałowi. Starając się tłumaczyć jak najdokładniej,

¹ To i pozostałe tłumaczenia w tekście – własne.

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 o tym, iż dokładny przekład, szczególnie prozą, zawsze bardziej jest godny poznania niż ten, w którym tłumacz bardziej myśli o sobie, niż o swoim oryginale... [Вяземский, 1984: 71-72].

Traktując swój wariant jak brudnopis, proponował też Wiaziemski innym tłumaczom „odziać w czarodziejskie kolory ten nagi szkielet” [Вяземский, 1984: 72].

Wyraźnie widać tu różnicę między pobudkami Wiaziemskiego, a wyznacznikami przekładu romantycznego, kiedy dominantą pozostawał przekaz idei utworu w dowolnym kształcie czy raczej „odzieniu” zależnym od artystycznej interpretacji tłumacza-poety. Z drugiej jednak strony pierwszy tłumacz *Sonetów krymskich* daje swoim następcom wolną rękę.

Nie będziemy w tym miejscu omawiać wielokrotnie analizowanych propozycji przekładowych Wiaziemskiego, przejdziemy do jego następców, z których pierwsi stosowali się właśnie do standardów translacji obowiązujących w epoce romantyzmu. Ramy niniejszej wypowiedzi nie pozwalają wprawdzie uwzględnić wszystkich tłumaczy i wszystkich sonetów, dlatego skupimy się na dwóch tylko teoretycznych problemach, a mianowicie na wyznacznikach przekładu romantycznego oraz na problemach związanych z translacją tekstu napisanego w epoce romantyzmu. Poza tym postaramy się wskazać typowe cechy tłumaczenia dokonanego przez Aleksandra Rewicza.

Przyjrzyjmy się zatem wariantom powstałym w XIX wieku², przede wszystkim propozycjom Iwana Kozłowa i Władimira Benediktowa [Мицкевич, on-line], którzy przełożyli cały cykl polskich sonetów. Widać w nich wyraźnie odstępstwa od poetyckiego kształtu utworów Mickiewicza, przy jednoczesnym zachowaniu istotnych, wyrażanych

² Wszystkie rosyjskie tłumaczenia na: http://www.crimea.krasivoe.ru/literaturnyj_krym/poety_o_kryme/adam_mickevitch – 20.12.2008.

werbalnie sensów. Wspomniane odstępstwa dotyczą przede wszystkim formy. Tłumacze nie tylko zmieniają polski trzynastozgłoskowiec w wiersz sylabotoniczny, najczęściej jamb, ale też nie zawsze zachowują formę sonetu. Często zwiększona zostaje liczba wersów, przykładem mogą być tłumaczone przez Kozłowa: *Żegluga* i *Burza* (każdy po 26 wersów), *Bakczysaraj w nocy* (25 wersów) czy też *Bajdary* (32 wersy).

Z kolei w propozycjach Benediktowa obok wspomnianego już toku jambicznego zauważymy również amfibrach, na przykład w *Stepach Akermanskich*:

Сухой океан подо мной; колесница

— / — / — / — / — / — / — / —

Зеленую хлябь рассекает, как челн

— / — / — / — / — / — / — / —

a także daktyl, jak choćby w *Ałuszcie w nocy*:

Там... иль Аллахом отвесно поставлен ледяной океан?

/ — — / / — — / / — — / / — — / / — — / /

Или из тучь замороженных ангелам трон изваян?

/ — — / / — — / / — — / / — — / / — — / /

Дышится легче мне под ветерком освежился;

/ — — / / — — / / — — / / — — / / — —

Светоч небесный к плечам Чатырдага склонился

/ — — / / — — / / — — / / — — / / — —

Zmiany zaobserwować można również w płaszczyźnie leksykalno-semantycznej. Zwróćmy uwagę przede wszystkim na rozszerzenia obrazów poetyckich, a co za tym idzie – semantycznej płaszczyzny oryginału. Przykład stanowi zmiana punktu widzenia podmiotu lirycznego w rosyjskim wariancie *Żeglugi* autorstwa Dmitrijewa. W sonecie Mickiewicza zostaje on utożsamiony z bohaterem wiersza, czego wyrazem jest wypowiedź w pierwszej osobie: „I mój duch...”, „mimowolny krzyk łączę...”, „Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu...”. W wersji Dmitrijewa „ja” liryczne opisuje uczucia poety:

„надудся дух его”, „шумным он восторгам предался”, „припал на край громады”.

Interesującym przykładem okazuje się również tłumaczenie *Widoku gór ze stepów Kozłowa* autorstwa Michała Lermontowa. W jego wersji sonet staje się złożeniem czternastowersowej wypowiedzi Pielgrzyma i liczącej dziesięć wersów odpowiedzi Mirzy, zakończonej okrzykiem Pielgrzyma: „A!...”, który uzupełnia ostatni rym wiersza. Wypada też zwrócić uwagę na interesujące wzbogacenie obrazu Mickiewicza. Jeśli w oryginale Diwy dźwigają mury, aby „gwiazd karawanę nie puszczać ze wschodu”, to w tekście rosyjskiego romantyka stało się tak, aby zagrozić koczującym ze wschodu gwiazdom drogę na północ („Чтоб путь на север заградить/Звездам, кочующим с востока”). Poza tym zamiast śniegu lecącego z ust w przekładzie pojawiła się zamarzająca para, a neutralne „pomykałem kroków” przekształciło się w śmiałe kroki („Я продолжил мой смелый след”). Zgodnie z romantyczną zasadą przekład Lermontowa odtwarza ideę utworu Mickiewicza, jeśli uznamy, że jest nią pełen trwogi zachwyt nad potęgą przyrody i Stwórcy. Jednak zachwyt ten wyrażony został w nieco inny sposób. W przekładzie większy nacisk położono na od wagę człowieka.

Słowa wiersza Lermontowa są też bardziej dynamiczne od wypowiedzi oryginału. Efekt ten osiągnięto zarówno dzięki skróceniu trzynastozgłoskowca do postaci czterostopowego jambu, jak i różnicowaniu rymów (są to rymy parzyste, okalające i krzyżowe, żeńskie oraz męskie). Innym sposobem zwiększenia dynamiki tekstu było wprowadzenie emocjonalnych określeń i obrazów, takich jak *слово роковое* ‘słowo wyroczne/fatalne’ (*рок* to ‘fatum’); *пригвоздить* ‘przygwoździć’ – w miejsce polskiego ‘zawiesić’ w wersach:

Mickiewicz	Lermontow
Czy Allah [...] Tę latarnię zawiesił wśród niebios obwodu	Иль Бог ко сводам пригвоздил Тебя, полночная лампада (tłum. filolog. Czy Bóg przygwoździł do sklepienia / Ciebie, północny lam- pionie)

czy też rozszerzenie: „там со дня создання / Бушует вечная метель” („tam od dnia stworzenia / Kłębi się wieczna zamieć”).

Przekład dynamizują również nagromadzenia i powtórzenia dźwięków, takie jak: *Громады скал нагромождать* ‘bryły skał nagromadzić’, *путь на север загродить* ‘zagrodzić drogę na północ’. Zauważmy, że słowo *гром* oznacza ‘grzmot’, który pojawia się i w pierwowzorze, i w wierszu Lermontowa („Minąłem **гром** drzemiący w kolebce obłoków” – „И дремлет **гром** над глубиною”).

Ponadto trzeba wspomnieć o redukcji obrazu mogącego wywołać wrażenie spokoju, zadumy, zawartego w słowach: „noc chyłat rozciągnęła bury”.

Także w przekładach autorstwa innych tłumaczy epoki romantyzmu zauważamy podobne zmiany obrazów. Najczęściej są one związane z ich rozszerzeniem. Znajdziemy je choćby w tłumaczeniach autorstwa Iwana Kozłowa. Przytoczmy w tym miejscu jeden z takich poszerzonych obrazów, pochodzący z sonetu *Bakczysaraj w nocy*:

Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance

Серебристый царь ночей к наложнице прелесной

В эфирной тишине спешит на сладкий сон

(tłum. filolog. Srebrny król nocy do cudnej nałożnicy / Spieszmy w ciszy eteru dla słodkiego snu)

Interesujący przypadek rozszerzenia stanowi również rozbudowanie przez Kozłowa dialogu obecnego w sonecie *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. W oryginale pierwsze trzy strofy to wypowiedź Mirzy, a ostatnia – czwarta – jest odpowiedzią Pielgrzyma. W przekładzie natomiast dialog obejmuje aż cztery wypowiedzi – dwie Mirzy i dwie Pielgrzyma.

Poza rozszerzeniami w analizowanych tłumaczeniach najczęściej występują zmiany obrazów poetyckich. Można je obserwować na przykład w rosyjskich *Bajdarach* Benediktowa. Porównajmy choćby następujące wersy oryginału i przekładu:

U nóg mych płyną, giną jak fale potoku

Как волны, несутся они пред зеницей моею
(Jak fale, płyną przed moją żrenicą)

Jak w rozbitym zwierciadle, tak w mym spiekłym oku
Разбитым стал зеркалом глаз мой
(Rozbitym zwierciadłem stało się moje oko)

W niektórych przypadkach, podobnie jak w propozycji Lermontowa, modyfikacje obrazów wpływają na głębsze zmiany asocjacyjne. Tak dzieje się, kiedy w wariantcie *Ałusztu w dzień Kozłowa* zamiast słów „Dalej szarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty” pojawiają się: „Лишь взор опечален вдали саранchoю / Крылатый свой саван влекущей с собою” (Tylko wzrok zasmucony szarańczą w oddali / Ciągącą za sobą swój skrzydlaty całun). W oryginale szarańcza, podobna kwiatom i różnobarwnym motylom, wpisuje się w „listę” klejnotów wschodu. W tłumaczeniu jest ich przeciwieństwem, zasmucającym oko Pielgrzyma.

Czasami zmiany można też kwalifikować jako kulturowe. Na przykład w *Ruinach zamku w Bałakławie* pojawia się sęp – symbol śmierci („Dziś sępy czarnym skrzydłem oblatują groby”). W tłumaczeniu Wiaziemskiego na jego miejscu znajdziemy kanię (*чернокрылые коршуны*) u Kozłowa – kruka (*ворон чернокрылый*), a u Benediktowa drapieżne ptaki (*крылья хищных птиц*). Możliwe, że zastąpienie sępa kanią związane jest z częstotliwością występowania tych gatunków ptaków. Poza tym zarówno sępy, jak i kanie należą do jednej rodziny jastrzębiowatych. Z drugiej jednak strony na Krymie występują dwa gatunki sępów (płowe i kasztanowate). Z kolei przekształcenie sępa w kruka to typowy przykład romantycznej naturalizacji, ponieważ w tradycji rosyjskiej właśnie kruk zwiastuje śmierć i nieszczęście. W tym kontekście drapieżne ptaki Benediktowa wypada uznać za przejaw kompromisu – neutralizacji obrazu. Odnotujemy w tym miejscu, że w najnowszych przekładach tego sonetu, dokonanych przez Wilgelma Lewika i Aleksandra Rewicza, pojawia się czarny sęp (*черный гриф*).

Na uwagę badacza zasługuje też wariant *Czatyrdahu* autorstwa Dymitra Minajewa, do którego tłumacz wprowadził rajskiego ptaka: „Где крылья царь-птицы – орла не шумят” (Gdzie skrzydła rajskiego ptaka – orla nie szumią), co wzmocniło wschodnie, ale także folklorystyczne skojarzenia.

Kończąc rozważania o przekładach powstałych w XIX stuleciu, zwróćmy jeszcze uwagę na pewną zmianę, która wydaje się wynikać z błędnego odczytania polskiego tekstu. W tłumaczeniu *Aluszy w nocy* Benedyktowa czytamy mianowicie o śnie *посреди васильков* ‘pośród bławatków’, podczas kiedy w oryginale był to „Sen na łożu z bławatów”. Jak się zdaje, nie było to łożo usłane chabrami, ale wyściełane bławatem, czyli jedwabną tkaniną, która podobnie jak wspomniane kwiatki zwykle była koloru błękitnego. Błąd ten powtórzył się również w przekładzie Apollona Majkowa, który pisał o łożu słodkich marzeń usłanym chabrami („На ложе сладких грез, увитом васильками”). Ciekawe, że popełnił go już pierwszy tłumacz sonetów – Wiaziemski, który nie wprowadził wprawdzie do swego tekstu bławatków, jednak pojawiło się w nim łożo z kwiatów (*ложе из цветов*).

2.

Przejdźmy jednak do przekładów współczesnych, a przede wszystkim do propozycji, wspomnianych już, Rewicza oraz Lewika, którzy podobnie jak Kozłów i Benediktow przełożyli pełne wersje *Sonetów*. Przy tym wariant Lewika to obecnie najbardziej znana w Rosji propozycja przekładowa, a wersja Rewicza pozostaje ostatnim ogniwem serii (pomijając amatorskie warianty zamieszczane w Internecie).

Analizując ich prace, trzeba pamiętać, że współcześni tłumacze traktują innym niż romantycy standardom, winni dostosować tekst tłumaczenia do wymogów swojego czytelnika, a jednocześnie nie zatracić istotnych cech romantycznego utworu. W obserwowanych propozycjach rosyjskich można zauważyć pewne wspólne tendencje. Jest to przede wszystkim uproszczenie języka, szczególnie słownictwa. W tłumaczeniach Rewicza pojawiają się określenia bar-

dziej dokładne, profesjonalne, takie jak *вымпелы* ‘proporzec/bandera’, na miejscu obecnych w *Stepach Akermajskich* „wstążek pawilonu”, czy *ванты* ‘wanty’, zastępujące drabinę. Porównajmy: „Majtek wbiegł na drabinę” – „По вантам пробежал матрос” (marynarz przebiegł po wantach). Są to również uwspółcześnienia, na przykład *рулевой* ‘sternik’ Lewika w *Ciszy morskiej* oraz *вахтенный* ‘wachtowny’ w *Żegludze* tego samego autora. Oba te słowa zastąpiły Mickiewiczowskiemu majtka. Zmiany takie mogą prowadzić do zatarcia metaforyki wierszy Mickiewicza, jak w przypadku słów „Я к палубе припал” (przypadłem do pokładu), które zastąpiły polskie „Padam na piersi okrętu” z *Żeglugi*.

Tego rodzaju zatuszowania występują we współczesnych przekładach częściej i wiążą się zwykle z modyfikacją obrazu poetyckiego. Przykładem mogą być chylaty z *Widoku gór ze stepów Kozłowa* zastąpione przez Rewicza *сумраком*, a więc zmrokiem. W ten sposób zatarte zostały zarówno orientalne skojarzenia, jak i metaforyczny obraz chylatu rozciąganego przez noc. Jak się zdaje, w takim właśnie kontekście winniśmy również interpretować redukcję, prawdopodobnie niezrozumiałego dla współczesnego rosyjskiego czytelnika obrazu, a mianowicie zniknięcie z sonetu *Bakczysaraj* autorstwa Rewicza głosek Baltazara. W oryginale bluszcz pisze słowo „RUINA” głoskami Baltazara, w tłumaczeniu bluszcz pisze *Погибель* ‘upadek/ruina/zniszczenie/zatrącenie’. Płaszczyzna semantyczna została więc odtworzona, choć nie przekazano wszystkich intertekstowych asocjacji obecnych w pierwowzorze.

Ponadto we współczesnych wariantach *Sonetów krymskich* napotykamy całą gamę transformacji obrazów poetyckich. Niektóre z nich nie wpływają na rozumienie tekstu, inne zmieniają niesione przez niego sensory. Przykład stanowią słowa *Żeglugi* w oryginale i w wersji Rewicza: „Mimowolny krzyk łączę z wesołym orszakem” – „Невольный возглас мой волнам не заглушить” (Mojego mimowolnego krzyku nie zagłuszą fale), a także wers „И сушит стрекоза крылатый свой наряд” (Ważka suszy swą skrzydlatą szatę) z *Aulszty w dzień* autorstwa Lewika. Ważki niewątpliwie pomagają namalować ten piękny obraz, jednak pojawiły się one na miejscu szarańczy

ciągnącej swą skrzydlatą szatę. Wydaje się, że tłumacz świadomie poprawia oryginał, uznając szarańczę za niezbyt atrakcyjną.

Ten sam translator w *Widoku gór ze stepów Kozłowa* uzupełnia informację podaną przez Mickiewicza, zagradzając drogę gwiazdom płynącym ze wschodu na zachód, podczas gdy w oryginale nie zdradzono celu ich podróży. Z kolei do *Burzy* wprowadza on obraz matki obejmującej dziecko: „обняв свое дитя, молитвы шепчет мать”, prawdopodobnie w celu wzmocnienia emocjonalności wiersza. Natomiast w rosyjskiej wersji *Baczysaraju w nocy* Lewika okazuje się, że błyskawica nie przelatuje przez „milczące pustynie błękitu”, ale przecina zygzakiem przestwór lazuruwej mgły („Зигзагом рассекла лазурной тьмы простор”), podnosząc ekspresywność obrazu.

Podobnie wzmacnia obraz Rewicz, zastępując życiem powierzony końskim nogom rozum: „Jeździec końskim nogom swój rozum powierza” – „Жизнь свою его ногам вверяя” (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*).

Warto jeszcze wspomnieć o często stosowanych przez współczesnych translatorów inwersjach. Znajdziemy je choćby w *Mogilach haremu* Lewika, gdzie transformacje te, będące prawdopodobnie rezultatem dążenia do uzyskania określonych rymów, nie wpływają jednak na semantykę całości tekstu. Oto przykład:

Mickiewicz	Lewik
O wy, róże edeńskie! u czystości sto- ku Odkwitnęły dni wasze pod wstydu li- ściami, Na wieki zatajone niewiernemu oku.	От глаз неверного стеной ревнивой скрыты, У этих светлых струй, где не ступал порок, О розы райские, вы отцвели, забы- ты.

Obserwujemy je również w rosyjskiej wersji *Czatyrdahu* autorstwa Rewicza:

Drząc muślemin całuje stopy twej opoki,
Maszcie krymskiego statku, wielki Czatyrdahu

Великий Чатырдаг, о мачта крымских гор!
Целую с трепетом подножье грозной кручи

Odnótujemy, że w cytowanym tekście nastąpiła także zmiana punktu widzenia podmiotu lirycznego. W oryginale „ja” liryczne opisuje muzułmanina w trzeciej osobie, w wariacie rosyjskim, dzięki formułowaniu wypowiedzi w pierwszej osobie, jest on utożsamiany z lirycznym „ja”.

Zmianę zauważymy także w sonecie *Grób Potockiej* przełożonym przez Rewicza. Jest ona tu widoczna już w pierwszej strofie. Porównajmy:

Mickiewicz	Rewicz
W kraju wiosny, pomiędzy rozkosznymi sady, Uwiedłś, młoda różo! bo przeszłości chwile, Ulatując od ciebie jak złote motyle, Rzuciły w głębi serca pamiątek owa- dy.	Ты в сказочном саду, в краю весны увяла. О роза юная! Часов счастливый рой Бесследно пролетел, мелькнул перед тобой, Но в сердце погрузил воспомина- ний жала.

Bohaterka Mickiewicza ginie, ponieważ pamięta to, co było zanim trafiła do haremu („przeszłości chwile ulatując...”). Potocka z tekstu Rewicza przeżyła wspaniałe życie w bajkowym ogrodzie (*сказочный сад*), a mijające szczęśliwe chwile wbiły w jej serce żądlą wspomnień.

W kolejnej strofie polskiego sonetu mowa jest o tym, iż wzrok nałożnicy wiecznie leciał do Polski:

Czy wzrok twój ognia pełen, nim zgasnął w mogile
 Tam wiecznie lecąc jasne powypalał ślady?

W tłumaczeniu leci on do ojczyzny w momencie śmierci:

Иль твой горящий взор, летя к земле родной,
 Рассыпал угольки, когда ты угасала?

Zmienia się też życzenie wypowiedziane przez podmiot liryczny sonetu. Wędrowiec Mickiewicza mówi o garstce ziemi rzuconej dla niego na grobie Potockiej, Pielgrzym Rewicza konkretyzuje te słowa:

„О, если б и меня с тобой похоронили” (О, gdyby pochowano mnie z tobą). Podobnie w ostatniej tercynie, gdy poeta, składając pieśń dla zmarłej, ma też zanućć ją dla lirycznego „ja”. W tłumaczeniu mowa jest o piosence nie **dla**, ale **o** „ja” lirycznym: „споет и **обо** мне”.

Jak widzimy, transformacje, w tym modyfikacje semantycznej płaszczyzny utworu, obserwowane są zarówno w przekładach dawnych, jak i w najnowszych. Inna okazuje się jednak ich przyczyna. O ile romantyczni poeci-tłumacze traktowali oryginał jako materiał służący budowie własnej wizji poetyckiej, czego rezultatem były odnotowane zmiany, o tyle w pracach współczesnych translatorów zmiany bardzo często stają się wynikiem dążenia do zachowania gatunkowej formy sonetu lub układu rymów, a także próbą przybliżenia mickiewiczowskiego tekstu dzisiejszemu rosyjskiemu czytelnikowi (poprzez aktualizację).

Z drugiej jednak strony w najnowszych tłumaczeniach zaznacza się wyraźne ukierunkowanie na patetyzację pozwalającą odczuwać przełożony tekst jako pochodzący z innej epoki. Temu celowi służą wykorzystywane przez dwudziestowiecznych translatorów (także z początku XX stulecia) formy archaiczne, w niektórych przypadkach starocerkiewnosłowianizmy, takie jak: *челн, перси, дитя, перлы, узреть, око*, a nie: *лодка, грудь, ребенок, жемчуг, увидеть, глаз*. Archaizmów takich jest niewiele, jednak razem z charakterystycznymi poetyckimi określeniami, jak choćby: *небесный свод, нога ступала, прах смиренный*, współtworzą wrażenie oddalenia w czasie, odpowiadające także romantycznej stylistyce Mickiewicza.

Zauważmy tu, że niektóre stosowane przez polskiego poetę archaizmy pozostawiono w rosyjskich wersjach *Sonetów*, na przykład prawie wszyscy rosyjscy tłumacze (dziewiętnastowieczni i współcześni) pozostawili w swoich wariantach *Czatyrdahu* słowo „drogman” – *драгоман*, oznaczające tłumacza, pośrednika („Między światem i niebem jak drogman stworzenia”). Wyjątkiem jest propozycja Władysława Chodasiewicza z początku XX wieku, w której pojawiło się archaiczne dziś słowo *толмач*.

Nasze rozważania dotyczące przekładów współczesnych nie mogą jednak koncentrować się wyłącznie na płaszczyźnie seman-

tycznej i stylistycznej, nie wolno nam pomijać problematyki formy. Wspominaliśmy już o dążeniu przeładowców do zachowania formy sonetu, co przyczynia się do pewnych zmian w płaszczyźnie leksykalno-semantycznej. Wszystkie tłumaczenia pochodzące z wieku XX oraz prace najnowsze odwzorowują tę formę wiersza. Jednak podobnie jak w przypadku propozycji wcześniejszych nie jest to równoznaczne z odtworzeniem mickiewiczowskiego trzynastozgłoskowca. Wiersz rosyjski przybiera formę sześciostopowego jambu, co dzięki przeplatającym się wersom liczącym 12 (rym męski) i 13 (rym żeński i hiperkataleksa) sylab zbliża rytmikę przekładu do melodyki oryginału. Nie stanowi jednak kopii pierwowzoru. Możliwe więc, że cytowany wcześniej Eppel [Эпель, 2003] miał rację, mówiąc o niedoskonałości rosyjskich tłumaczeń.

3.

Ostatnie, na co warto zwrócić uwagę, to pewna charakterystyczna cecha przekładów Rewicza. Poza wspomnianą już tendencją do aktualizacji języka (choć z jednoczesną poetyzacją pozwalającą zachować skojarzenia z epoką powstania *Sonetów*) jest to wielość powtórzeń i nagromadzeń pewnych głosek, a także powtórzenia słów:

<i>Alusztą w nocy</i>	Путники глядят во мрак пугливо
<i>Stepy Akermanskie</i>	Сквозь поводок цветов по зелени плывет, Скользит меж рифами багряного бурьяна; Одна звезда взошла! Нет! Это свет свой льет Над серебром Днестра светильник Акермана...; Я слышу – мотылек едва колышет колос Я слышу, как змея по зарослям ползает
<i>Cisza morska</i>	Колышет вымпелы ленивый ветерок Волна вздымает грудь, сверкает, серебрится, Как нареченная, которой счастье снится, Она слегка вздохнет, и снова сон глубок (...) На мачтах свернуты полотна парусов

<i>Żegluga</i>	За шквалом шквал
<i>Widok gór ze stepów Kozłowa</i>	Аллах ли там воздвиг гранитную громаду (...) Иль дивы из камней нагромоздили вал
<i>Bajdary</i>	Как за волной волна , бегут передо мной...; И под покровом тьмы померк простор земной...;

Sprawia to, że tekst Rewicza w zależności od rodzaju powtarzających się dźwięków staje się bardziej ekspresywny (*сверкает, серебрится, гранитную громаду*), eksponuje pewne cechy opisywanego zjawiska (*багряные бурьяны* ‘purpurowe burzany’) lub też wprowadza do wypowiedzi płynną, spokojną melodię (*колышет колос; снова сон*).

Na tle wcześniejszych tłumaczeń cyklu liryków Mickiewicza ta propozycja zdaje się nowatorska. Aktualizuje ona dziewiętnastowieczny tekst, czyniąc go bardziej dostępnym dla potencjalnego współczesnego rosyjskiego czytelnika, a zarazem nie odziera go z romantycznej poetyki. Ponadto odkrywa ona nowe możliwości uzyskiwania w przekładzie *Sonetów krymskich* wyrazu poetyckiego.

Bibliografia

- Эпель, А. (2003), w: Калашникова, Е. „Перевод – многообразное свидание с непредсказуемыми роскошествами”, [on-line] http://old.russ.ru/krug/20030319_kalash.html – 20.12.2008.
- Grosbart, Z. (1988), „Piotra Wiaziemskiego przekład *Sonetów* Mickiewicza w świetle metody translatorskiej i poglądów literackich tłumacza”, w: Kucharska, E. (red.), *Literatura rosyjska i jej związki międzynarodowe. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*, Wydawnictwa Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 251-263.
- Mickiewicz, A. (1826), *Sonet y krymskie*, [on-line] <http://www.prus.pl/krym/sonetykrymskie.html> – 20.12.2008.
- Мицкевич, А. (1826), *Крымские сонеты*, [on-line] http://www.crimea.krasivoe.ru/literaturnyj_krym/poety_o_kryme/adam_mickevich – 20.12.2008.

Великодная, И. (2004), „Петр Андреевич Вяземский – переводчик «Крымских сонетов» Адама Мицкевича”, 1, *Toronto Slavic Quartely. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*, 10, Toronto [on-line]

<http://www.utoronto.ca/tsq/10/velikodnaya10.shtml> – 20.12.2008.

Вяземский, П. (1984), *Эстетика и литературная критика*, Искусство, Москва.