

Tłumaczenie zindywidualizowane albo o motywacji tłumacza (na materiale wierszy Osipa Mandelsztama)

Anna Bednarczyk

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 4, S. 350–368

DOI: 10.18318/td.2018.4.21

1. Zindywidualizować tłumaczenie

Osip Emanuiłowicz Mandelsztam – poeta niezwykły, 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 i asocjacji, o którego twórczości wielu czytelników sądzi, że jest zawiślana i niezrozumiała, a któremu Stanisław Rassadin poświęcił książkę dowodzącą, jak łatwo tę poezję zrozumieć¹. 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 Odincewej o tym, jak przerwał on recytację jednego ze swoich wierszy na wersie „Я так

Anna Bednarczyk

– prof. dr hab.,
Kierownik Zakładu Przekładu i Dydaktyki Instytutu Rusycystyki UŁ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień przekładu i współczesnej poezji rosyjskiej. Ostatnio opublikowana monografia: *Zmagania z przekładem w przestrzeni rosyjskojęzycznej. Teoria i praktyka w ewolucji* (2016). Redaktor tematyczny (obszar słowiański) czasopisma „Między Oryginałem a Przekładem”.

1 С.Б. Рассадин *Очень простой Мандельштам*, Книжный сад, Москва 1994.

боюсь рыданья Аонид...” (Boję się, kiedy płaczą Aonidy...) i spytał: „Ale kim one są?”. Rassadin kończy opowieść słowami:

W końcu wyjaśnia się, że tę inną nazwę muz, w tym czasie mało już popularną, nie wnikając w znaczenie pożyczyl po prostu od Puszkina. Jednak na propozycję młodej rozmówczynie, że skoro tak, to można zastąpić je Danaidami, o których przynajmniej dokładnie wiadomo kim są i dlaczego płaczą, napełniając 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?²

To nie jedyny przykład ujawniający, jak wielką wagę rosyjski poeta przykładał do 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 Nadieždy Mandelsztam na prośbę Josifa Brodskiego o rozszyfrowanie jego słów:

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 trwogę. Wystarczy?³

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.⁴

2 Tamże, s. 31.

3 С.Б. Рассадин *Очень простой...*, s.7.

4 Tamże.

Jeśli jednak odbiorca oryginału nie musi rozumieć oryginału, to tym bardziej odbiorca przekładu nie musi rozumieć przekładu. Zauważmy, że przekonanie Rossadina 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 – rozbrzysnie jasnym i równym światłem.⁵

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. Tylko uwzględnienie jej całokształtu, a w niektórych przypadkach także charakterystyki kolejnych etapów twórczości czy biografii, która na nią wpłynęła, pozwoli ustalić zarówno dominanty i trudności przekładu, jak i pewne możliwości dane tłumaczowi konkretnego autora.

Wydaje się to oczywiste, nie zawsze jest jednak stosowane 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 tu słowa Stanisława Barańczaka, który konstatując w *Manifestie translatologicznym...*, że wiersz czasem: „domaga się ode mnie – tak mi się w mojej zarozumiałości wydaje – przekładu na język polski”⁶, nieco kokieteryjnie 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

5 Tamże, s. 41.

6 S. Barańczak *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wy tłumaczenia innym tłumaczom, że dla większości tłumaczy wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” 1990 nr 3, s. 8.

wtedy swoje pyszałkowate 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, mogą 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 sensory oryginału dodatkowe światło. Całkowicie jednak na jaw wychodzą brzydkie strony mojej natury w sytuacji trzeciej, kiedy to wszystkie istniejące 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.⁷

Pozwoliłam sobie przytoczyć 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 i decyzji podejmowanych w procesie przekładu. Odnotuję też, że znany rosyjski teoretyk literatury Michaił Gasparow, rozpatrując przekłady Williama Shakespeare'a na rosyjski, zauważał, że podejście do tłumaczenia tych samych tekstów zmienia się w zależności od zasad i dążeń dominujących w epoce powstania przekładu. Pisał on:

Czasy się zmieniają, gusta walczą ze sobą, ideały estetyczne się chwiją; nadejdzie czas, kiedy nowe pokolenie zapragnie zobaczyć nowego Shakespeare'a, gdzie najważniejsze będzie to, co dla Marszaka było trzeciorzędne.⁸

7 Tamże, s. 8-9.

8 М.Л. Гаспаров, Н.С. Автономова *Сонеты Шекспира – переводы Маршака*, w: М. Гаспаров *О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики*, Азбука, Санкт-Петербург 2001, s. 389-409.

Rzecz jasna, można tu mówić o drugim przypadku „klasyfikacji” Barańczaka, jednak konieczność aktualizacji nie do końca odpowiada jego definicji. Nawet jeśli, cytując polskiego badacza, inna translatorska interpretacja „rzuca na sensory oryginału dodatkowe światło”, to nie musi ona wcale aktualizować tekstu czy dostosowywać go do potrzeb innej epoki, na co wskazywał Gasparow.

Wypada również zauważyć, że jeśli do starych przekładów, podczas ich badania, zastosujemy współcześnie obowiązujące zasady, okaże się, że uznani mistrzowie tłumaczenia nie sprostali ani wyznacnikom 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 „klasyfikacji” Barańczaka. 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 uzupełnić ten opis.

Jeśli w sytuacji, kiedy wiersz nie był nigdy tłumaczony, Barańczak mówi o zapelnianiu 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 przekładu⁹. 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 sensory 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 przypadku Barańczaka

9 I. Even-Zohar *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, „Poetics Today” 1990 No. 11 (1), s. 47.

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, które tworzą diachroniczną serię przekładową, o której pisał swego czasu Edward Balcerzan¹⁰, 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 powinny być aktualizowane, kryteria też są zmienne. Można by więc mówić o mierzalności owej aktualizacji badanej pośrednio przy rozpatrywaniu dostosowania przekładu do tendencji dominujących w danej epoce.

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, która niejednokrotnie stawała przedmiotem badań zarówno uczonych rosyjskich (Siergiej Awierincew¹¹, Igor Mandel¹², cytowany Rassadin), jak i polskich (przede wszystkim Ryszard Przybylski¹³), 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

10 E. Balcerzan *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt” 1968 nr 8, s. 17-31.

11 Zob. np.: С.С. Аверинцев *Судьба и весть Осипа Манделштама*, w: О.Э. Манделштам *Сочинения в 2-х томах*, t. 1, Художественная литература, Москва 1990, s. 5-64.

12 И.Д. Мандель, „Измеряй меня...” *Осип Манделштам: попытка измерения*, <http://club.berkovich-zametki.com/?p=1687> (4.07.2017).

13 S. Przybylski *Et arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Czytelnik, Warszawa 1996; tegoż *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*, Libella, Paris 1980.

więc skoncentrować się na tych cechach poezji, które pozwalają rozpoznać autora. Dlatego interesująca wydaje się propozycja Mandela¹⁴, 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: ciemne¹⁵ ze względu na treść (niezrozumiałe dla badacza), niejasne/nietotywowane 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. Wspomnijmy też, że znaczenie owej niejasności dla poezji Mandelsztama zostało dostrzeżone przez badaczy¹⁶, co potwierdza naszą 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 odnotować, że stopień owego zaciemnienia zależy nie tylko od poziomu tekstu (cały tekst – strofa – wers), ale też od wieloznaczności słów, co wpływa na rozumienie całości i 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 stać się jedną z dominant translatorskich (tych elementów tekstu oryginału, których brak w przekładzie nie pozwala na odtworzenie całokształtu jego subiektywnie istotnych cech).

14 И.Д. Мандель „Измеряй меня...”

15 Określenie Nadzieży Mandelsztam (zob. p. 3).

16 Zob. np.: В.А. Глазырин *Категория невыразимого в книге О. Э. Мандельштама «Камень»*, w: *Новая Россия: традиции и инновации в языке и науке о языке...*, гед. В.А. Глазырин, Ю.В. Казарин, Кабинетный ученый, Москва–Екатеринбург 2016, s. 317-325.

W jakiś 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.

2. Mandelsztam – analiza pretranslatorska i tłumaczenie

Uznając, że pierwszym etapem tłumaczenia jest analiza pretranslatorska¹⁷, która poprzedza jego tworzenie, musimy rozpatrzyć przeznaczony do translacji tekst, określając wyznaczniki jego przekładalności, cele i dominanty translatorskie, a także przeszkody, które utrudniają pracę tłumacza, osadzając przy tym tekst w kontekście twórczości danego autora, a ponadto wyznaczyć możliwości przekładu pewnych jego elementów. Przede wszystkim jednak trzeba określić własną motywację translatorską, co pozwoli na świadome dokonywanie wyborów w procesie przekładu. Może ona, choć nie musi odpowiadać motywacjom wyabstrahowanym przez Barańczaka. Niezależnie od tego, jak oceniamy jakość istniejących wcześniej przekładów, naszą intencją może być chęć aktualizacji tekstu albo pragnienie ukazania własnego warsztatu dla celów dydaktycznych. Najważniejszym pytaniem nie jest więc „co?” ani „jak?” tłumaczyć, ale pytanie „dlaczego?”. To właśnie na nie daje odpowiedź pierwszy etap pracy tłumacza, a więc analiza pretranslatorska oryginału, którą zaprezentuję na przykładzie kilku przełożonych przeze mnie wierszy Mandelsztama. Wszystkie one miały już polskie warianty, a moja

17 Zob. np.: М.П. Брандес, В.И. Провоторов *Предпереводческий анализ текста*, НВИ-Тезаурус, Москва 2001; И.С. Алексеева *Введение в переводоведение*, Филологический факультет СПбГУ – Издательский центр «Академия», Санкт-Петербург–Москва 2004; D. Gouadec *Translation as a profession*, John Benjamins Publishing, Amsterdam–Philadelphia 2007; R. Ayupova *Pretranslation Text Analysis as a Part of Translation Process*, „Procedia – Social and Behavioral Sciences” 2014 No. 136, s. 213–216; C. Nord *Text Analysis in Translation. Theory, Method and Didactic Application of a Model for Translation Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam 2005.

motywacja wynikała przede wszystkim z chęci ich przełożenia, niezależnie od oceny istniejących wersji. W niektórych wypadkach ważna była także funkcja dydaktyczna – tłumaczyłam na potrzeby zajęć ze studentami. Wreszcie nieobca mi była chęć sprawdzenia się w roli tłumacza Mandelsztama. Tłumaczenie traktuję bowiem jako rodzaj łamigłówki, gry słownej rozgrywanej się w przestrzeni między jednym a drugim tekstem, jedną a drugą kulturą.

Pierwszy interesujący mnie tekst to wiersz o incipicie *Бессонница, Гомер, тугие паруса...*¹⁸. Na wstępie przytaczam jego przekład filologiczny traktowany przeze mnie jako wstępny etap pracy nad każdym utworem obcojęzycznym:

Bezsenność, 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 (łoskotem) podchodzi do wezglowia.

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 wyrażenia emocji i nastrojów związanych nie tyle ze starożytną Grecją, ile z odczuciami własnymi 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

¹⁸ О.Э. Мандельштам *Бессонница, Гомер, тугие паруса...*, w: О.Э. Мандельштам *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1 *Стихи и проза 1906 – 1921*, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, Москва 1993-1994, s. 115.

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 przeciw greccy królowie. Wreszcie, cały ten poetycki obraz to rodzaj snu (majaczenie) prowadzącego 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 mandelstamowskiego „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, gdzie Mandelstam 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 „тугой”, 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”, dlatego też w rosyjskim tekście klucz (klin) ptaków nijako wbija się w obce strony, co w polskiej wersji nie jest

możliwe. Stąd 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. wateę, dbając by nie zniszczyła ona artystycznej wartości wiersza. Przy tym żurawie powinny być pozostać żurawiami, ponieważ to ptaki zakorzenione w świadomości Rosjan, kojarzone z ojczyzną i powrotem do niej¹⁹. Poniżej prezentuję rezultat dokonanych wyborów:

Bezsenność, 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 wezłowia płyną ich grzbiety brzuchate.

Kolejnym interesującym mnie tekstem jest wiersz o incipicie *Я знаю, что обман в видении немислим...*²⁰, którego tłumaczenie filologiczne prezentuje się następująco:

Wiem, że pomyłka w widzeniu (tym co widzę) jest nie do pomyślenia,
Tkanina mego marzenia jest przezroczysta i mocna (trwała);

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

20 О.Э. Мандельштам *Я знаю, что обман в видении немислим...*, w: О.Э. Мандельштам *Собрание сочинений...*, s. 63-64.

Wpatrując się z dziwną łatwością, tworząc (kreując) liczymy,
I lot wrzeczona sięga gwiazd,

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).

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!

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. Pojawily się w nim odniesienia do motywu wrzeczona, na co zwracała uwagę np. Elena Kulikowa²¹, odwołania do mitologii greckiej (skojarzenia z przędącą nić żywota ludzkiego Kłoto), ale też z istotnymi dla twórczości poety rozważaniami o czasie, poza tym „эфирный гонец” (Hermes) oraz trójnog będący jednocześnie nawiązaniem do greckiej Pytii i wiersza Aleksandra Puszkina *Поэту*²², w którym mowa 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 wyraźnie zwraca się do poety (artysty), czyniąc z niego mściciela, nie powinno dziwić. W rozpatrywanym utworze można też doszukiwać się potencjalnych odniesień do *Среди миров...* Innokientija Annienskigo²³, ale także do manifestu Mandelsztama *Утро акмеизма*, przede wszystkim do słów o wieżach, które budują i na które wchodzi akmeiści²⁴.

21 Е.Ю. Куликова *К вопросу о виононовских мотивах в лирике О. Мандельштама*: „Узоры”, „Нить”, „Плетени”, „Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика” 2011 nr 2, s. 58-63.

22 А.С. Пушкин *Поэту*, w: А.С. Пушкин *Собрание сочинений в 10 томах*, t. 2, ГИХЛ, Москва 1959–1962, s. 295.

23 И.Ф. Анненский *Среди миров*, http://slova.org.ru/annenskiy/sredi_mirov/ (15.07.2017).

24 О.Э. Мандельштам, *Утро акмеизма*, http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_1/03prose/1_250.htm (11.07.2017).

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 wrzeczona 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 nieznanymi 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, moc i trwałość marzeń), a z drugiej – niezrozumiałe, niejasne (nieuchwytny wiatr, zaobłoczne brzmienia, niewidzialny pałac, nieistniejące światy).

W swojej propozycji starałam się odtworzyć całokształt poetyckiego makrobrazu, 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 partykułę „nie”, co pozwoliło podkreślić niejasność i zaciemnienie tekstu (pomyłka **nie** do pomyślenia, spojrzenie **nie**omylne, lot wrzeczona **nie**zmienny, metrum **nie**uchwytny, **nie**stworzone światy, **nie**istniejące światy). Nastroj 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 wieszczka (zasiada na trójnogu). Z kolei wrzeczono symbolizujące czas wzmocnione zostało dzięki obrazowi boskiego posłańca wskazującego, ale też odmierzającego drogę. Odpowiada to powiązaniu ze sobą w twórczości Mandelsztama czasu i przestrzeni. Ponadto zachowałam w tłumaczeniu wieżę, która poza *Porankiem akmeizmu* (*Утро акмеизма*) 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 „pojmię”, które podobnie jak rosyjskie „пойми” oznacza i „zrozumieć”, i „złapać”. Powstał następujący tekst:

Wiem dobrze, że pomyłka jest nie do pomyślenia,
Spojrzenie nieomyślne i wątek marzeń mocny;
Wpatrując się z łatwością kreślimy wyliczenia,
I lot do gwiazd wrzeczona 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 trójnóg spowij i uratuj,
Gwiazd spadających pojmi migotliwy raj!

Ostatni wiersz, na którego przekład pragnę zwrócić uwagę, to *Дрожжи мира...*²⁵. Jego polskie tłumaczenia analizował swego czasu Franciszek Apanowicz²⁶. Nie będę jednak odnosić się 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 1937 roku. Poza omawianą wersją ma on także inne warianty²⁷, a Nadieżda Mandelsztam wspominała, że jego tekstem bliźniaczym jest wiersz o incipicie *Влез бесенок в мокрой шерстке...*:

25 O.Э. Манделъштам *Дрожжи мира...*, w: O.Э. Манделъштам *Собрание сочинений...*, t. 3 *Стихи и проза 1930 – 1937*, s. 109.

26 F. Apanowicz *Dokąd prowadzą ślady kopyt (o polskich przekładach pewnego wiersza Osipa Mandelsztama)*, w: *Przekład w historii literatury*, red. P. Fast, K. Żemła, Śląsk, Katowice 2002, s. 73-86.

27 O.Э. Манделъштам *Дрожжи мира...*, s.109.

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.²⁸

Warianty opublikowano zarówno w cytowanych wspomnieniach²⁹, jak i w czterotomowym wydaniu prac poety³⁰, podobnie jak „bliźniaczy” tekst³¹. Pojawiły się w nich podobne motywy, w wariantach powtarzają się dwa początkowe wersy. Wróćmy jednak do interesującej nas wersji i jej tłumaczenia filologicznego:

Drogie drożdże świata:
Dźwięki, lzy 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, nieznan –
I ślepy i przewodnik...

28 Н.Я. Мандельштам *Воспоминания. Книга третья*, <http://bonread.ru/nadeghda-mandel-shtam-vospominaniya-kniga-tretya.html?page=37#ж> oraz <http://bonread.ru/nadeghda-mandel-shtam-vospominaniya-kniga-tretya.html?page=37#ж> (15.07.2017).

29 Tamże.

30 О.Э. Мандельштам *Дрожжи мира дорогие...*, s. 343.

31 О.Э. Мандельштам *Влез бесенок в мокрой шерстке...*, s. 109.

Kierując się wspomnieniami Nadieжды Mandelsztam, podczas tłumaczenia trzeba 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 tych 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 nich, dlatego z przekładu zniknęły pewne elementy obserwowane w oryginale, pojawiły się natomiast inne, nieobecne u Mandelsztama. Stariałam 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 przywiodyły też do poszerzenia zagubionych dźwięków (потери 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, 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 oślepie, w niewiadome” w przedostatnim wersie. To ostatnie dopełnia obraz ślepego, który nie zna nawet samego siebie (w oryginale jest on niemiły, nieznan 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. Słowo „слепой” to wprawdzie osoba ociemniała, ale poza tym również coś, co odbywa się bez udziału wzroku, „na oślepie”, coś nierozumnego (ślepa wściekłość), bez wyjścia (ślepy zaułek), 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.

Zwróćmy jeszcze 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 ślepce w nadziei, że nie oddalam się od poetyki Mandelsztama, a stopień niejasności tekstu pozostaje na podobnym poziomie. Powyższa analiza stała się bazą dla 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 w pół 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...

3. Konkluzje

Celem prezentowanego tekstu było wykazanie konieczności przeprowadzania przed przystąpieniem do tłumaczenia pretranslatorskiej, a więc zorientowanej na przekład analizy oryginału, ale także wykazanie, jak ważne jest zindywidualizowane podejście do procesu translacji. Mam tu na myśli różnicowanie metod i chwytów translatorskich w kontekście twórczości konkretnego autora.

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 te cechy danej twórczości, które sprzyjają powstaniu funkcjonalnych i akceptowalnych przez polskiego odbiorcę tekstów docelowych.

Wskazano więc na 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 zwrócono na różny stopień „zaciemnienia” tekstu i uzależnienie od niego translacji, w tym możliwość wykorzystania przez tłumacza niejasności oryginału. Ukazano również możliwość wykorzystania w procesie tłumaczenia cech typowych dla danej twórczości oraz stosowania zasad ekwiwalencji potencjalnej, co pozwala na wybór odpowiedników, a zarazem kompensację strat. Co ważniejsze, podkreślając potrzebę dokonywania analizy pretranslatorskiej, udało się ujawnić, w jaki sposób określenie związanych z nią dominant wspomaga decyzje tłumacza.

Zaprezentowane badanie oraz jego przekładowe rezultaty dowiodły, że zindywidualizowana analiza pretranslatorska uwzględniająca całokształt wiedzy o danym autorze, w tym wszelkie towarzyszące jego twórczości konteksty i parateksty prowadzi do powstania nowego, **innego** tłumaczenia. Z proponowanej przez Barańczaka klasyfikacji motywacji tłumacza wybieram więc sytuację drugą, 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.

Abstract

Anna Bednarczyk

UNIVERSITY OF ŁÓDŹ

Translating Osip Mandelstam: On Individualized Translation and the Translator's Motivation

This article explores the individualized approach to translation in relation to the qualities of the work of one author – Osip Mandelstam. Bednarczyk examines translation in the context of pre-translation text analysis, considering the conditions of a text's creation, translation dominants and the obstacles faced by the translator. In the first part Bednarczyk considers the basic conditions related to translating Mandelstam's work, which allows her to identify the specificities of this task. In the next part she offers a pre-translation text analysis of three of his poems, presenting her own translations among others along with notes on the translation process and its results.

Keywords

translation, pre-translation analysis, Osip Mandelstam