

Strategie przekładu jako wypadkowa interakcja czynników świadomego wyboru tłumacza. Na przykładzie polskich tłumaczeń wczesnej poezji Borysa Pasternaka.

mgr Marianna Plakueva-Olejniczak

Celem pracy są badania związane z recepcją oraz przekładem wczesnej poezji Borysa Pasternaka w Polsce. Zasadność wyboru tematu pracy wynika z faktu, że nikt dotychczas nie badał polskich przekładów wczesnych utworów Pasternaka, przy pomocy metody opisu porównania stylów translatorskich różnych pokoleń tłumaczy: Juliana Tuwima, Mieczysława Jastruna, Seweryna Pollaka. Zaproponowany wybór autorów wynika z faktu, iż są oni reprezentatywni dla swojego pokolenia, a każdy z nich jest indywidualnością w zakresie swoich upodobań, na poziomie warsztatu poetyckiego i translatorskiego. Tuwim zwykle eksperymentował z muzyczną stroną wiersza – podobnie brzmiące słowa stają się materiałem budowania dynamicznego obrazu poetyckiego, co jest wynikiem jego niezwyklej lingwistycznej pasji. Z kolei Jastrun akcentuje zbieżność światopoglądową z koncepcją Pasternaka, w której świat rzeczywisty i świat sztuki wzajemnie się przenikają, a bohater liryczny porusza się na pograniczu snu i rzeczywistości, przekracza ramy czasu i przestrzeni. Ten sposób obrazowania jest nacechowany wpływami impresjonizmu oraz symbolizmu. W opinii Pollaka najważniejszym zadaniem przekładu jest odtworzenie oryginalnego obrazu poetyckiego, ale w innym materiale językowym, co zdaniem badacza wymaga ustalenia hierarchii elementów znaczeniowych i opuszczenia komponentów wtórnych. Warstwę rytmiczno-metryczną uważał za drugorzędą, co z kolei według Tuwima było fundamentalne.

W pracy została podjęta próba odpowiedzi na następujące pytania: 1. W jaki sposób historia i polityka w Polsce kształtowały recepcję dzieł Pasternaka w ciągu XX i początkach XXI wieku. 2. Co spowodowało, że pokolenia polskich tłumaczy dokonywały ponownych przekładów. 3. Z jakimi problemami borykali się tłumacze w procesie przekładu, na przykład archaicznego języka poetyckiego. 4. Jak zmienia się świat poetycki przekładu w porównaniu z tekstem oryginału. 5. W jaki sposób tłumacze rozwiązywali kwestie różnic kulturowych oraz jak przedstawiał się poziom oddalenia językowego tłumaczeń od oryginału.

Niniejsza praca składa się z dwóch części - historyczno-literackiej, dotyczącej recepcji twórczości Pasternaka w Polsce oraz analitycznej, porównawczej, na którą składają się trzy rozdziały, poświęcone badaniom wybranych tekstów tłumaczeń Tuwima, Jastruna i Pollaka.

Wiersz jest unikatową formą poznania i komunikacji. Tylko w tekście poetyckim myśl może być odzwierciedlona niezwykle precyzyjnie poprzez związki abstrakcyjno-semantyczne między słowami. Pozornie wydaje się, że owe powiązania są subiektywne i niezależne. W połączeniu jednak tworzą obraz lub portret psychologiczny, który da się zaobserwować „oczami wyobraźni” – czujemy go i przeżywamy. Zasób informacji zawarty w tekście poetyckim często nie poddaje się określonej definicji. Z tego punktu widzenia poezja ma charakter subiektywny (filozoficzny). W związku z tym mamy do czynienia z zagadnieniem obiektywności translacji subiektywnych uczuć autora, utrwalonych nieraz w wieloaspektowych konstrukcjach semantycznych. Skojarzenia są wynikiem łączenia określonych (często niezwiązanych se sobą) elementów, które w połączeniu są w stanie oddać myśl, a także zaprezentować w tekście empiryczny, poruszający i brzmiący obraz przedstawionego świata. Kwestia ta dotyczy zarówno tekstu oryginału, jak i tekstu przekładu. Przekład poezji stanowi niezwykle trudne przedsięwzięcie, ponieważ często się zdarza, że ilość opcji semantycznych w procesie odbioru, czyli liczba interpretacji w procesie postrzegania wiersza może być większa, niż jedna. Stąd bierze się wariantywność w translacji tekstów poetyckich. Dlatego dla krytyki przekładu tak ważna jest osobowość tłumacza jako medium – współautora – łącznika pomiędzy kulturami w świecie kodów językowych. Rosyjska badaczka Anna Kokorina w pracy *Стратегии перевода образной речи (на материале французского языка)* uważa, że za

każdym tekstem poetyckim tłumaczenia stoją figury dwóch emocjonalnych i psychologicznych światów doświadczeń: poety oraz tłumacza. Nieraz proces tłumaczenia poezji określa się jako sztukę świadomych strat, które paradoksalnie prowadzą do uchwycenia sensu w języku docelowym. Zdaniem Jurija Łotmana paradoksalność poezji polega na tym, że przy olbrzymich ograniczeniach, nakładanych na język poetycki, wiersz nie traci funkcji komunikacyjno-informacyjnej.

W przypadku poezji Borysa Pasternaka sprawa się bardziej komplikuje, ponieważ jego wczesna poezja ma charakter eksperymentalny. Pasternak łączył w swojej twórczości cechy literatury, malarstwa, muzyki i filozofii. W jego poezji nie wystarczy odnaleźć jedną dominantę, ponieważ próbował on pisać wiersze w taki sposób, żeby osiągnąć w wyobraźni żywy brzmiący emocjonalny obraz wybranej przez niego sytuacji lirycznej. Dlatego nieraz np. rytm w tekstach Pasternaka posiada charakter nie tyle formalny, ile semantyczny. „Maluje” obraz za pomocą słów, wykorzystując przy tym bogatą paletę środków artystycznych. Nasuwa się zatem pytanie, czy tekst, który stanowi literackie dzieło sztuki, nacechowane indywidualnym, często hermetycznym stylem można adekwatnie przełożyć na inne języki, w tym przypadku na język polski. Trzeba też wziąć pod uwagę fakt, że tłumacz to medium, pośrednik, którego umysł posiada swoistą indywidualną zdolność generowania wyobraźniowych czynników reprezentacji świata, opartych przede wszystkim na własnym doświadczeniu. Nie ma ludzi o takim samym umyśle oraz identycznym bagażu doświadczeń. Reprezentacje i obrazy umysłowe są bardzo zróżnicowane, ponieważ osoby subiektywnie doświadczają wyobrażeń wzrokowych, smakowych, słuchowych itd. Mają różne skojarzenia w odbiorze znaczeń konotacyjnych, podczas gdy wyrażenia o znaczeniu denotacyjnym mogą wywołać podobne skojarzenia. Dodajmy, że powyższe stwierdzenie dotyczy odbiorców z bliskich sobie kultur. Najczęściej odbiorca dzieła literackiego za pomocą skojarzeń „wciela się” w sytuację, próbuje ją zrozumieć, poczuć stan mentalny opisany poprzez zakodowaną w wierszu informację w postaci symboli oraz znaków językowych. Poza tym system językowy koduje także informację sensoryczną. W przypadku poezji są to pewne ścieżki pamięciowe: wizualne, akustyczne lub nawet dotykowe. Oba systemy nawzajem się uzupełniają. Innymi słowy autor tekstu poetyckiego w pewnym sensie wzmacnia przedstawiany przez siebie obraz za pomocą treści niewerbalnych: dlatego też podczas czytania wierszy Pasternaka dostrzegamy „oczami wyobraźni” dynamiczny i żywy obraz poetycki. (W psychologii ostatnich lat staje się bardzo popularna teoria neuronów lustrzanych, które m.in. odpowiadają za „język, imitację, teorię umysłu, rozumienie intencji i celów oraz zdolność do odczytywania myśli, intencji emocji u innych¹. Warto by było przeprowadzić badania dotyczące wpływu neuronów lustrzanych na odbiorcę tekstu pisanego oraz opisać proces przetworzenia tej informacji w języku obcym).

We *Wstępie* został także przedstawiony stan badań nad przekładem poetyckim w literaturze przekładoznawczej (m.in. Venclova, Grosbart, Ingarden, Rusinek, Jakobson, Ziomek, Wat Fiodorow, Kołmogorow, Balcerzan, Barańczak, Pisarkowa, Legeżyńska, Nida, Tabakowska) oraz stanowiska wybranych szkół translatorskich.

I rozdział, *Recepcja poezji Borysa Pasternaka w Polsce (1927 – 2015)* ma charakter sprawozdawczy. Przytaczam tu w porządku chronologicznym najważniejsze opinie i publikacje krytyczne na temat twórczości rosyjskiego poety w Polsce. W wyniku takiego określenia szczegółowych zadań badawczych w pierwszym rozdziale zatytułowanym *Recepcja dzieł Borysa Pasternaka w Polsce (1927 – 2015)*, pojawiła się konieczność uporządkowania wiedzy w trzech podrozdziałach: *Okres przedwojenny 1927-1939*; *Okres powojenny 1945-1989* oraz *Pierwsze lata trzeciej Rzeczypospolitej*. Przedstawione tu zagadnienia obejmują również aspekty historyczne, kulturowe i społeczne. Rezultaty badań pokazały, że polska krytyka literacka

¹ Hickok G, *Mit neuronów lustrzanych (Rzetelna neuronauka komunikacji i poznania)*, tłum. K. Cipora, A. Machniak, Kraków 2016, s. 315.

w latach 1927-2015 odważnie „doceniała” twórczość Borysa Pasternaka i chętnie po nią sięgała. Liczne publikacje świadczą o spornym zainteresowaniu twórczością poety wśród polskich odbiorców. Wybitni poeci jak Tuwim czy Broniewski podejmowali się trudnej sztuki przekładu.

Dla niektórych dzieła Pasternaka, szczególnie jego utwory z okresu wczesnego, stanowiły ogromne wyzwanie. Dzięki pewnej konkurencji między tłumaczami pojawiły się całe serie wierszy Pasternaka w języku polskim. Nawet tak wybitny poeta, jak Julian Tuwim mimo uznania dla poezji Pasternaka, przetłumaczył zaledwie kilka tekstów.

Zmiany polityczne oraz nagonka na pisarza w związku z publikacją zakazanej powieści za granicą wywołała wzruszenie oraz polemikę na całym świecie. Bogata ciągłość w recepcji mogła świadczyć także o świadomości rozpadu kulturalnego, dehumanizacji jednostki oraz w pewnym sensie konieczności ratowania niszczonej wówczas inteligencji rosyjskiej.

Jak pokazała analiza recepcji, mimo panującej wówczas w Polsce cenzury komunistycznej, ciągle publikowano przekłady wczesnej poezji i prozy tego rosyjskiego pisarza. Próby retranslacji, przerabianie wcześniej tłumaczonych przekładów, polemika – to mogło świadczyć o uznaniu dla poezji Pasternaka jako dzieła sztuki poetyckiej oraz dążeniu do doskonalszych wersji przekładów. Podsumowując można wyodrębnić następujące przyczyny popularności recepcji dzieł Borysa Pasternaka w Polsce. Pierwsza przyczyna wynikała z tradycyjnego zainteresowania literaturą rosyjską. W okresie przedwojennym, jak to wynikało z badań, Pasternak zainteresował polskiego odbiorcę i badacza nowatorstwem poetyckiego stylu i filozoficznymi refleksjami. Słynni polscy poeci byli zainspirowani jego słowotwórstwem opartym na powinowactwach dźwiękowych. Podobnie Mieczysław Jastrun był bardzo wrażliwy na sztukę z perspektywy sztuki malarskiej. Tak jak Pasternak próbował tworzyć sens w zdaniach poetyckich poprzez muzykę wiersza, którą kreował poprzez zaskakujące połączenia dalekich znaczeniowo, ale podobnie brzmiących wyrazów. Niemniej ważne były przyjaźnie oraz osobiste relacje. Warto dodać, że do lat 30. XX wieku, jak wynika z wypowiedzi poetów i faktów wydawniczych, teksty Pasternaka były czytane w Polsce w oryginale. Twierdzono również, że poezja ta jest nieprzetłumaczalna.

Z kolei w części drugiej przedmiotem dociekań i analiz interpretacyjnych będą trudności translatorskie polskich tłumaczy, obejmujące różne poziomy wiersza: rytmiczno-brzmieniowy, leksykalno-semantyczny i kulturowy. Podczas analizy zostały uwzględnione konteksty biograficzne, historyczne i literackie, a także cechy indywidualnego stylu poetyckiego tłumaczy. Praca jest próbą analizy wybranych mechanizmów i procesów, związanych z tłumaczeniem tekstu poetyckiego, który, jak wiemy, nie jest ograniczony tylko do warstwy rytmicznej, ale również odnosi się do warstwy leksykalnej i fonologicznej. Należy zwrócić uwagę na to, iż wszyscy tłumacze poezji Pasternaka zajmowali się własną twórczością poetycką, dlatego też praca jest próbą prześledzenia tego, jak zmieniał się świat poetycki oryginału pod piórem tłumacza-poety. Jak sugeruje tytuł, obiektem zainteresowania w pracy będą wybrane przez tłumaczy strategie przekładu. Strategia tłumacza zależy od określenia celu oraz warunków przekładu, natomiast wybór strategii jako wypadkowa interakcja czynników świadomego wyboru tłumacza zależy od samego tłumacza, jego indywidualnego sposobu myślenia. Podstawowymi kryteriami oceny tekstów przekładów są porównania konotacji semantycznych, czyli treści skojarzeń sytuacyjnych oraz kontekstowych na różnych poziomach tekstu artystycznego.

Do analizy zostało wybranych 13 wierszy Borysa Pasternaka z lat 1913-1927, które zostały przetłumaczone na język polski przez Juliana Tuwima, Mieczysława Jastruna i Seweryna Pollaka. Badania obejmują analizę tekstu na poziomie rytmicznym, leksykalno-semantycznym i fonologicznym.

Drugi rozdział nosi tytuł *Podróż translatorska Juliana Tuwima przez labirynty wczesnej poezji Borysa Pasternaka*. Znane są tylko cztery przekłady Tuwima utworów poetyckich Borysa Pasternaka: *Z przesądu*, *Margaryta*, *Tak się zaczyna*, *Balzak*, które posłużyły przedmiotem analizy porównawczej w wymienionym rozdziale. W warsztacie tłumaczeniowym Tuwim dążył do maksymalnej precyzyjności oddania znaczenia tekstu źródłowego, co łączy z zasadą ekwimetryczności, jak i obrazów poetyckich. Tekst musi brzmieć naturalnie dla polskiego odbiorcy. Zdaniem Tuwima, tłumacz ma prawo do fantazji, pod warunkiem, że nie przekroczy granic pola znaczeniowego utworu. Rzadko też tłumaczy tekst dosłownie. Tuwim uważał, że w poezji elementy treści i formy wzajemnie się przenikają, a wręcz wydają się nierozdzielne. Tłumacz często korzysta z inwersji, zmieniając kolejność zdań w strofie, co jest u niego często spotykaną strategią celową. Analizując utwory zgodnie z kontekstem społeczno-kulturowym Tuwim potrafi wychwycić subtelne różnice, ograniczenia systemowe w procesie warsztatu nad przekładem i ma na uwadze różnice kodów lingwistycznych. Na przykład w czwartej strofie zdrobnienie *Mileńko* raczej nie jest odpowiednikiem słowa *неженка*. Słownik podaje następujące znaczenie tego słowa:

Борис Пастернак

О *неженка*, во имя прежних
И в этот раз твой
Наряд шебечет, как подснежник
Апрелю: „Здравствуй!”

Julian Tuwim

Mileńko! W imię dawnych wiosen,
Tak samo dzisiaj
Twój strój szczebioce jak pierwiosnek
Kwietniowi: „Witaj”.

Неженка, ż – *pot.* Pieszczoch, delikatniś, niewieściuch, pieszczotka².

Żadne z tych słów nie oddaje znaczenia słowa *неженка* na poziomie semantycznym, dlatego Tuwim postanowił wprowadzić słowo *miła* – *Mileńko* (*ros.* *Милая, миленькая*), które jest spolszczonym rusycyzmem:

Natomiast w trakcie analizy tekstu przekładu *Margaryta* można zaobserwować pewne zmagania tłumacza z przeniesieniem rymów oksytonicznych na płaszczyznę języka polskiego. Należy wspomnieć, że w języku rosyjskim akcent jest ruchomy, dlatego jednakowo dobrze brzmią rymy męskie i żeńskie. Natomiast w języku polskim stały akcent powoduje, że rymy męskie występują rzadko w pozycjach rymowych, ponieważ brzmią nienaturalnie - mocno i dobitnie. Dlatego wersja Tuwima zawiera jednak niewielkie odchylenia: oprócz rymów oksytonicznych pojawiają się na przemian rymy paroksytoniczne. Z zestawienia wynika, że w zakresie rytmu występują pewne różnice i tok stopowy w tekście docelowym jest maksymalnie przybliżony, ale nie do końca zgodny z oryginałem.

Wspólnym zabiegiem konstrukcji brzmieniowej obu poetów jest aliteracja i powtórzenie wersów, a także inne formy instrumentacyjne. Tuwim stosuje aliterację, w innych miejscach utworu, w innych zestawieniach i obejmuje inne głoski. Na przykład w pierwszej strofie, odpowiednio w trzecim i czwartym wersie, występują obok siebie wyrazy, zaczynające się tą samą głoską: *białka* – *blękity* oraz *kląskał królował*, natomiast odpowiednik z pierwowzoru *белок бился* funkcjonuje na zasadzie przerzutni, obejmującej treści i czwarty wers.

Warto podkreślić, że nie zawsze aliteracja u Tuwima jest przeniesiona. Przykładem jest druga strofa, gdzie ze względu na reguły języka, ale także zachowanie metrum nie mogła wystąpić naśladowcza aliteracja. W drugim i trzecim wersie ostatniej zwrotki oryginału i przekładu, występują trzy paralelne zwroty, zaczynające się od zaimka *gdzie/зде*:

Борис Пастернак

И затылок с рукою в руке у него

Julian Tuwim

I kark z jedną jej ręką w jego ręce, a prawą

² *Wielki słownik rosyjsko-polski*, pod red. D.Hessen, R.Stypuła, Warszawa 1998, s. 694.

А другую назад заломила, где лёг,
Где застрял, где повис её шлем теневой,
Разрывая кусты на себе, как силок.

Załamala się za siebie, **gdzie** uwiązł, **gdzie** tkwił,
Gdzie zawisnął cierniowy jej szyszak płątawą,
Rwąc na sobie, jak siłda co sił.

Jest to kolejny wyraz dbałości o warstwę brzmieniową przekładu.

Tytuł pierwowzoru *Margaryta* Tuwim dosłownie przeniósł do polskiej wersji utworu, podobnie jak historię lirycznej bohaterki. Jest nią kobieta, amazonka, która stopniowo traci atrybuty niezależności. Zostaje „Uwięziona”, osaczona u Tuwima w *gęstwinie*, a u Pasternaka w *borze*. Są to dwa różne wyrazy i choć przekład nie jest dosłowny, to konotacja znaczeniowa translacji odnosi się do węższego zakresu znaczeniowego słowa *bór*. Tuwim zasadniczo jest wierny oryginałowi. Przywołał on proces „zniewolenia” kobiety oraz oddał złożoność refleksji nad przyczynami skazania jej na określone role, kulturowe i społeczne, w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Występują jednak pewne niuanse w odtworzeniu obrazów poetyckich, a także sytuacji lirycznej. *Margaryta* Tuwima w przeciwieństwie do bohaterki Pasternaka, podejmuje walkę z losem. Dlatego w tekście przekładu występują określenia, odzwierciedlające jej postawę, której nie ma w tekście pierwowzoru. Przy czym zabieg ten nie powoduje wypaczenia sensu warstwy semantycznej, a tym samym przekład wiernie odzwierciedla treść oryginału. W warstwie leksykalnej, poza niewielkimi zmianami typu peryfrazą, redukcją czy amplifikacją, np. *cierniowy*, która przywodzi na myśl kontekst biblijny, Tuwim pozostaje w zgodzie z tekstem Pasternaka. Uniwersalizm *Margaryty* wynika z wielopoziomowości warstwy semantycznej, odczytywanej w kontekście filozoficznym, kulturowym, literackim i osobistym.

Warto także zwrócić uwagę na pewną cechę wczesnej poezji Borysa Pasternaka, którą również można zauważyć w twórczości poetyckiej Juliana Tuwima: swobodę w konstruowaniu zdań i brak ograniczeń w połączeniu wyrazów na poziomie semantycznym. Jak słusznie zauważył Jurij Łotman, Pasternak tworzył subiektywne obrazy poetyckie, które wychodziły poza szablony potocznej świadomości językowej systemu związków pomiędzy pojęciami³. W pewnym okresie swojego życia Tuwim, podobnie jak i Pasternak, fascynował się poezją rosyjskich futurystów. Podwójna fascynacja poetów wierszami futurystów przejawiała się w ich tekstach poprzez uniezwyklenie języka, oderwanie go od przyjętych znaczeń, form.

Ciekawy zabieg translatorski można zaobserwować w tekście tłumaczenia Tuwima *Tak się zaczyna*. Tłumacz użył słowo „trzylatek”, którego nie ma w oryginale, a także wprowadził związek wyrazowy „pierwszy domysł”, zamiast *понимать*. Oprócz tego Tuwim poprzedził ten zwrot myślnikiem, czyli dodał pauzę, alby wydobyć zakres znaczeniowy analogicznego wersu. Gdyby przetłumaczył go dosłownie, nie zachowałby jambicznego metrum i regularnych rymów krzyżowych: *trzylatka/matka*. Przykład ten dowodzi, że warstwa rytmiczno-brzmieniowa była nadrzędna w stosunku do warstwy semantycznej. Taka strategia ujawnia się w wielu miejscach przekładów Tuwima. Próbując uniknąć zniekształcenia znaczenia dosłowności, Tuwim dobierał słowa w taki sposób, żeby sens każdej myśli poetyckiej oryginału został zachowany. Jednocześnie autor tłumaczenia stosuje strategię zachowania warstwy rytmicznej utworu na tyle, na ile to jest możliwe. W utworze *Tak się zaczyna* Tuwim wiernie odtworzył regularność stroficzną i wersową. Widoczne są także nawiązania do poetyki Pasternaka, np.: zastosowanie wyrazów dźwiękonaśladowczych, powtórzeń, paralelizmów, potocznego słownictwa w zestawieniu ze stylem wysokim, co jest źródłem niespodziewanych skojarzeń i stwarza podłoże dla nowych skojarzeń.

Tekst tłumaczenia wiersza *Balzak* został napisany czterostopowym jambem z częstymi odchyleniami i składa się z dziesięciu regularnych czterowersowych strof. Rymy są na ogół krzyżowe, występują na przemian rymy żeńskie i męskie, ale w tłumaczeniu Tuwima pojawiają się jedynie rymy żeńskie, co jest zgodne z regułami języka polskiego. Tuwim nie tłumaczy

³ J. Łotman, *Wczesne wiersze Pasternaka i niektóre problemy strukturalnej analizy tekstu*, tłum. H. Chłystowski [w:] „Literatura na świecie” 1986, nr3, s. 32, 38.

tekstu źródłowego słowo w słowo, lecz modeluje tekst w taki sposób, aby jak najlepiej przybliżyć polskiemu odbiorcy sens oraz wielopoziomowość oryginału. Co prawda nie zawsze jest to możliwe na poziomie fonologicznym. Zmiany, jakich dokonuje tłumacz, pozwalają czytelnikowi odbierać wiersz w kontekście jego tradycji językowej i kulturowej. Tuwim, w odróżnieniu od Pasternaka korzysta z leksyki współczesnej, podczas gdy autor pierwowzoru używa archaizmów i słownictwa żargonowego. W całym tekście tłumaczenia wiersza *Balzak* Tuwim przestrzega układu wersyfikacyjnego oryginału oraz zachowuje jego treść. Peryfrazy, które zastosował, nie zmieniają, a wręcz przybliżają tekst docelowy do sensu pierwowzoru. Tuwim oddaje znaczenie ekwiwalentne za pomocą zwrotów o podobnej wadze, wywołujących analogiczny efekt u czytelnika. Korzysta z amplifikacji oraz inwersji. Dodatkowo stara się, ażeby jego tłumaczenie zachowało swoją poetyckość. Wszystkie teksty – oryginału Pasternaka i tłumaczenia Tuwima – mieszczą się we wspólnym polu znaczeniowym na poziomie rytmicznym, leksykalno-semantycznym oraz ekspresywno-impresywnym. Niemożliwe jest porównanie tych przekładów z innymi, ponieważ żaden z trojga tłumaczy nie podjął się tłumaczenia tego samego wiersza. Z uwagi na ten fakt, niniejsza praca zawiera osobną analizę porównawczą warsztatu tłumaczeniowego każdego z utworów badanych poetów-tłumaczy w kontekście wypadkowej interakcji czynników świadomego wyboru strategii translatorskiej. Dlatego właśnie postanowiłam dokonać szczegółowej analizy porównawczej oryginałów z tekstami docelowymi, by ujrzeć „czterowiersze w warsztacie”. Dla Pasternaka jak i Tuwima *dźwięk*, w postaci muzycznej warstwy wiersza stanowił kluczowy aspekt ich własnej poetyki.

Z wypowiedzi Tuwima można odnieść wrażenie, że był on zachwycony talentem poetyckim Pasternaka. Poeta zdecydował się przetłumaczyć bliskie mu wiersze pod względem nie tylko metrycznym, ale także stylistycznym na różnych poziomach organizacji tekstu. Nie znane są powody, dla których przetłumaczył tylko te cztery utwory, ale z pewnością można uznać, że obaj poeci mają bardzo dużo wspólnego pod względem miłości do języków, miłości do poezji jako sztuki oraz stworzenia przez poetów chwytów stylistycznych, m.in. dychotomiczność

w przeżywaniu świata przez podmiot liryczny. Trafnie zauważyła badaczka, Jadwiga Sawicka, że obaj poeci „wyrośli” z symbolizmu i futuryzmu, obaj też „wywiedli z tych nurtów literackich własny stosunek do słowa poetyckiego”⁴. „Jak najwięcej wpływu, owszem, wpływu, ma się rozumieć, dobrych poetów – powtarzał – i jak najmniej naśladownictwa – oto było *credo* Juliana Tuwima”⁵.

III rozdział pracy został poświęcony badaniom wczesnej poezji Borysa Pasternaka w przekładach Mieczysława Jastruna.

Zarówno dla Jastruna, jak i dla Pasternaka poezja stanowiła „próbę docierania do sfery nadzmysłowej. Obaj uważali, że człowiek może jedynie dążyć do „centrum nieosiągalnego”. Poeci pragnęli wyrazić to, co jest nieuchwytnie. Na przykład Pasternak pragnął poznać każdą rzecz, każde zjawisko od wewnątrz. Być tym zjawiskiem. Dążył do tego, aby w sposób przejrzysty zrekonstruować i przedstawić czytelnikowi wybrane przez niego psychologiczne obrazy przemijającego życia. Dla Jastruna poezja była na wskroś sztuką psychologiczną. Obaj poeci korzystali z bogatej instrumentalizacji wyrazów. Na zasadzie skojarzenia podobnie brzmiących, ale odległych pojęć powstawał „intelektualny obraz” sztuki literackiej. Zarówno dla Pasternaka jak i Jastruna sztuka poetycka była intuicyjnym narzędziem poznania rzeczy, zjawisk widzialnych i niewidzialnych, w którym poeta występował jako twórca rzeczywistości. Pod tym względem twórczość Pasternaka stanowiła dla polskiego poety niezwykle ciekawy materiał poznawczy. Jastrun cenił poezję Pasternaka nie tylko ze względu na oryginalność i nowatorstwo

⁴ Sawicka J., *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 372.

⁵ Karski G., *Garstka wspomnień [w:] Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod red. W. Jedlickiej, Warszawa 1963, s. 126.

poetyki, ale przede wszystkim z powodu obecności w jego twórczości „poczucia czasu historycznego, nurtu wydarzeń politycznych, przeszłości, która je poprzedza, i przyszłości, która je wyprzedza”⁶. Jastrun wspominał, że w swojej twórczości poetyckiej Borys Pasternak używał „bardzo ciekawej formy skrótu nie tylko w zakresie składni i obrazu, ale również w utworach lirycznych będących syntezą dawnych poematów albo dynamicznym esejem w kształcie wiersza o wielkich autorach przeszłości”⁷. Dla obu pisarzy twórczość poetycka związana była z pojęciem *sztuki* jak swoistej formy przetrwania w czasie. Mieczysław Jastrun również zwraca uwagę na kilka kwestii dotyczących przekładu poetyckiego, które mogą stanowić dodatkową trudność dla tłumacza. Należą do nich:

1. Nieprzetłumaczalność słów, wyrazów.
2. Odległość w czasie, czyli przekład utworów dawnych.
3. Odmienność kultur.

Tłumacz zaznacza, że żądanie absolutnej wierności filologicznej jest utopią i absurdem. Zadaniem tłumacza jest maksymalne zbliżenie do tekstu pierwowzoru. W opinii Jastruna tłumacz poezji musi posiadać także dar i energię słowa, lecz nie wolno mu pomnażać obrazów ani stwarzać nowych znaczeń i rymów. Strategią Jastruna zawsze było zachowanie „naturalnego brzmienia” przekładów polskich. Za sukces tłumacz uważał sytuację, w której czytelnik polubi tekst przekładu na równi z oryginałem.

W trzecim rozdziale zostały poddane analizie porównawczej następujące teksty Borysa Pasternaka w przekładzie Mieczysława Jastruna: *Marburg, Pamięci Demona, Mefistofel, W lesie, Pij i pisz, Tędy przeszedł*. W tekście *Marburg* tłumacz skupił się nie tylko na przekładzie obrazów poetyckich, ale również zwrócił uwagę na instrumentację wiersza. Co prawda w niektórych momentach stosował amplifikację, np. słowo *rusznica*, które nieco zmieniało obraz w tekście poetyckim. Wiersz jest napisany żywą polszczyzną literacką, dlatego polski czytelnik może łatwo go zrozumieć. Tłumacz odzwierciedlił intencję twórcy, która jest utrwalona przede wszystkim w kompozycji wiersza i w jego budowie. Poezja Borysa Pasternaka jest poezją wymagającą merytorycznego przygotowania czytelnika. Tłumaczenia Jastruna wydają się być bardziej jednoznaczne. Jeżeli w tekście oryginału bohater liryczny opowiada o wydarzeniu, które miało miejsce przed chwilą: *Я вздрагивал. Я загорался и гас/ Я сделал сейчас предложение*, to w przekładzie Jastruna widać przesunięcie w czasie: *W ten dzień oświadczyłem się*. W drugim wersie Jastrun użył starej formy gramatycznej wyrazu *зем*, co może być związane z różnicą w odległości czasu. Ciekawe rozwiązanie Mieczysław Jastrun zastosował w trzeciej strofie tekstu. Tłumacz zmienia obraz pierwowzoru: u Jastruna to „kocie łby patrzą w niebo spode łba”, zaś w tekście oryginału to jeden kamień polny (*brukowiec*) patrzył w niebo „spode łba”. Nie wpływa to jednak na ogólny sens całego wiersza.

Zarówno w oryginale jak i w przekładzie Jastruna „mieszkańcy planety” uczą się chodzić po *gwieździe fatalnej*; w tekście źródłowym – на *новой планиде*. Słowo *планида* w języku rosyjskim ma dwa znaczenia: los (dola ludzka) oraz gwiazda. Jastrun przełożył tę samą myśl w sposób bardziej literacki: (...) *ktoś się sposobił milcząco/ Na Święta Zielone, na odpust majowy*.

Mimo zależności od tekstu oryginału, Jastrun najwyraźniej wychodził z założenia, że tekst przekładu ma swoje życie, jest samoistny. Dlatego w swoim warsztacie przekładu, jego zdaniem, tłumacz powinien od razu przeanalizować i ocenić wiersz, a także pomyśleć o konsekwencjach każdej zmiany. Jastrun starał się zachować nie tylko poetycką funkcję języka, ale również emocjonalno-ekspresywną. Zachował także obrazy poetyckie na poziomie leksykalno-semantycznym. Jastrun nie tłumaczy tekstu dosłownie, lecz precyzyjnie go rekonstruuje, uwzględniając zarówno związki semantyczne, dźwiękowe oraz skojarzeniowe.

⁶ Jastrun M., *Wizerunki (szkice literackie)*, Warszawa 1956, s. 200.

⁷ Jastrun M., *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960, s. 153.

Analizując biografię oraz twórczość Jastruna i Pasternaka, można zauważyć dużo wspólnych cech: obaj byli obdarzeni wyobraźnią malarską; studiowali filozofię, Pasternak w dodatku zajmował się kompozycją oraz interpretacją muzyczną; obaj poszukiwali własnego stylu nie odcinając się od tradycji literackiej. Owe podobieństwa mogły stać się przyczyną, iż poezja Pasternaka i jego poglądy były Jastrunowi bardzo bliskie.

Rozdział IV dysertacji został poświęcony poezji Borysa Pasternaka w tłumaczeniach Seweryna Pollaka. Pod pojęciem „przekładu poetyckiego” Pollak rozumiał „utwór literacki, będący odtworzeniem oryginału w innym materiale językowym”⁸. Tłumacz zwracał uwagę na trudności w przekładzie wszystkich elementów tekstu poetyckiego na nową płaszczyznę językową. Podkreślał konieczność analizy tekstów z punktu widzenia pewnej hierarchii elementów znaczeniowych z możliwością opuszczenia elementów wtórnych. Z powyższych uwag wynika, że każda wstępna analiza dzieła literackiego dokonana przez tłumacza ma charakter subiektywny i zależy od warsztatu pisarskiego oraz erudycji tłumacza. Pollak sklasyfikował trzy rodzaje przekładów stosowanych w praktyce: wierny, dowolny oraz transpozycję utworu. Pod pojęciem *wiernego* tłumaczenia Pollak rozumiał oddanie przez tłumacza słownictwa oraz obrazów poetyckich, co uwydatniało wtórny charakter poziomu rytmiczno-metrowego. Nie dotyczy to przypadku, w którym rytm oraz rym są blisko powiązane z emocjonalną warstwą wiersza. Starcie dwóch tekstów wywodzących się z różnych kultur wymaga odpowiednich umiejętności dobrania wyrazów semantycznych oraz dźwiękowych, aby maksymalnie przybliżyć tekst oryginału do tekstu docelowego. Pollak również uważał, że w procesie tłumaczenia tekst nabiera walorów estetycznych kultury i języka, na który jest przekładany. Twierdził również, że wybrał poezję Borysa Pasternaka z umiłowania jego twórczości poetyckiej. Pollak dopuszczał również możliwość występowania przekładu kongenialnego. Wypowiadając się o granicy dowolności w tekście docelowym, poeta stwierdził, iż nie wolno tłumaczowi poprawiać autora tekstu pierwowzoru. W tekście przekładu tłumacz musi dążyć do tego, aby zachować styl poetycki oryginału. Niewątpliwie wymaga to talentu, umiejętności, a także wyczucia artystycznego. Przetłumaczony utwór należy rozpatrywać w całości, dlatego tłumacz musi znaleźć odpowiednie „klucze” do każdego wybranego tekstu. W psychologii istnieje termin „szum semantyczny”, co oznacza, że napisany tekst każdy może zrozumieć inaczej, nawet niezgodnie z intencją autora. W związku z czym na tłumacza, jako pierwszego bezpośredniego odbiorcę, spada wielka odpowiedzialność. Powinien on dogłębnie zrozumieć i przebadать tekst. Biorąc pod uwagę, że nie każda gra słów (figury retoryczne czy zestawienia wyrazów odległych semantycznie, ale podobnie brzmiących) znajduje heteronimy w języku docelowym, stąd tłumacz musi szukać nowych możliwości. Czasem wiąże się to z „przesunięciem w przestrzeni utworu owych chwytów formalnych, ściśle związanych z brzmieniem słowa, z jego specyficznym w języku rodzimym znaczeniem”⁹. W rozdziale tym przeanalizowałam następujące teksty przetłumaczone przez Pollaka: *Kiedy zza liry labiryntu, Sen, Z grzechoczącego placów rombu, Dusza*. Z analizy wynika, że dla tłumacza najważniejsze jest tłumaczenie obrazów poetyckich na poziomie leksykalno-semantycznym. Rymy, oraz tzw. „muzyka wiersza” mają charakter wtórny. Tłumacz, podobnie jak i autor tekstu źródłowego, uważa się za podobnego do Stwórcy, na płaszczyźnie językowej „buduje świat” (*Kiedy zza liry labiryntu*). Podmiot liryczny u Pollaka upodabnia się do biblijnego Stwórcy, który stanowi centrum życia ziemi i rzuca na nią cień, będąc jednocześnie całym stworzeniem, począwszy od pierwotnego dnia bycia na ziemi. U Pollaka, ze względu na zastosowanie sformułowania *pierwszy stworzenia dzień* bardziej uwypukla się biblijny motyw aktu twórczego, natomiast Pasternak przedstawia poetę jako Stwórcę, ale w mniej bezpośredni sposób nawiązuje do Biblii, niż Pollak, czego przykładem jest ostatni wers ostatniej strofy (*Я – жизнь земли, её зенит/ Её начальный день; Jam – życie ziemi i jej zenit,/ Pierwszy stworzenia dzień*). Natomiast tekst

⁸ Pollak S., *Wyprawy za trzy morza (szkice o literaturze rosyjskiej)*, Warszawa 1962, s. 217.

⁹ Pollak S., *Z zagadnień teorii przekładu poetyckiego*, [w:] *Wyprawy za trzy morza (szkice o literaturze rosyjskiej)*, Warszawa 1962, s. 236.

tłumaczenia *Sen* odzwierciedla intencje tekstu źródłowego, ale przedstawiony obraz ma nieznacznie przesunięte pole znaczeniowe względem tekstu oryginału. Tłumacz moduluje tekst, przybliżając polskiemu odbiorcy wieloplanowość oryginału. W ostatniej strofie tekstu tłumaczenia *Z grzechoczącego placów rombu* Pollak przedstawia pasternakowski podmiot w postaci kobiety, która zna powód, dla którego podmiot liryczny został przez nią powołany. Postać ta wzbudza u bohatera Pollaka przerażenie. Z kolei w tekście pierwowzoru bohater liryczny zadaje pytanie: po co on został wybrany na czas, „wynajęty” przez podmiot? U Pasternaka samo słowo *субъект* nosi w sobie znaczenie „obcości”, z kolei u Pollaka postać kobieca wyda się bliższa bohaterowi, sugerując relację kobiety z mężczyzną. Tłumacz przychylił się do wprowadzenia zaimka osobowego *ona*, który znacznie zmienił znaczenie tekstu tłumaczenia. W tłumaczeniu Pollaka *Dusza* również można zaobserwować pewne odstępstwa od oryginału, związane z minimalnymi zmianami obrazów poetyckich. W ostatniej strofie widać obraz *duszy* wszczepionej w ciało. W tekście Pasternaka dusza pragnie wolności, zabiegając o amnestię. Natomiast w wierszu Pollaka dusza chce zdobyć wolność dla całego świata. Jest to odstępstwo od oryginału, ponieważ zupełnie zmienia znaczenie obrazu poetyckiego. W ostatnich dwóch liniijkach zarówno w tekście oryginału, jak w przekładzie, pojawił się motyw przemijania oraz pewnego oczekiwania duszy na śmierć, czyli na uwolnienie. Lata są porównane do liści. Pollak użył inwersji, stosując zmianę kolejności słów. Liście w tekście tłumaczenia aż „dobijają się”, podczas gdy w tekście oryginału liście „pukają” w ogrodzenie. Odwołując się do rozważań Pollaka na temat przekładu poetyckiego warto także wspomnieć, iż tłumacz występował w obronie owego przekładu. Jego zdaniem przekład poetycki jest możliwy, jeżeli tłumacz odnajduje „własne doświadczenie psychiczne w dziele oryginału. Oznacza to, że owo podobieństwo dotyczy sposobu widzenia świata, a także metafizyczności oraz wczucia się w świat poetycki oryginału.

Twórczość Borysa Pasternaka oraz tłumaczenia jego utworów w Polsce XX-XXI wieku stanowią ważną, a zarazem nieco zaniedbaną problematykę badawczą. Jak pokazały badania, czynników popularności utworów Pasternaka było wiele. Po części wynika to z przyczyn historyczno-literackich, sięgających czasów romantyzmu, w których to wybitni poeci polscy - zwłaszcza Adam Mickiewicz - utrzymywali kontakty m.in. z Aleksandrem Puszkinem, a tłumaczenia ich poezji były znane w kręgach intelektualistów i literatów.

Nie można pominąć tego faktu w kontekście rozważań o przyczynach recepcji poezji Borysa Pasternaka, jego osobistych relacji z wieloma pisarzami i tłumaczami, takimi jak Pollak czy Feddecki. Szczególnie Pollakowi Pasternak zawdzięcza liczne tłumaczenia tekstów oraz prace badawcze w okresie powojennym, nawet wtedy, kiedy Pasternak w Polsce z przyczyn politycznych objęty był cenzurą. Pasternak był bierny w stosunku do ideologii stalinowskiej. Historia jest obecna w twórczości poety, ale jawi się jako olbrzym dziejowy, który zaskakuje człowieka, wpływa na jego losy. Takie ujęcie dziejów wydobywa tragizm człowieka.

Twórczość poetycka Pasternaka była obiektem zainteresowań licznych badaczy i teoretyków literatury ze względu na nowatorstwo semantyczne i syntaktyczne, a także eksperymenty rytmiczno-dźwiękowe, niepowtarzalne zasoby obrazowania, w których dochodzi do syntezy rozmaitych obszarów sztuki i aktualnych tendencji literackich. Stąd m.in. wyłoniła się potrzeba poznania jego życia prywatnego, tłumaczenia jego listów. Analiza recepcji twórczości Pasternaka pokazała, że niezależnie od panującej w Polsce cenzury komunistycznej, ciągle wydawano przekłady wczesnej poezji i prozy rosyjskiego pisarza. Próby ponownego tłumaczenia, przerabianie wcześniej tłumaczonych tekstów i dążenie do ich doskonałości – to wszystko świadczy o uznaniu dla poezji Pasternaka jako dzieła sztuki literackiej. To dlatego pokolenia polskich tłumaczy dokonywały ponownych przekładów jego poezji.

Moje badania zostały przeprowadzone za pomocą analizy porównawczej na poziomie rytmiczno-fonologicznym, leksykalnym oraz kulturowym. Niestety niemożliwe jest porównanie kilku przekładów tego samego wiersza, ponieważ żaden z wybranych tłumaczy nie podjął się tłumaczenia tego samego utworu. W badaniach wzięto pod uwagę to, że każdy wiersz Pasternaka przedstawia jednolity oraz nierozzerwalny obraz poetycki, stworzony na podstawie skrupulatnie

dobranej struktury kompozycyjnej, której nie wolno rozpatrywać fragmentarycznie. Pod uwagę wzięto strategię tłumaczy oraz problemy translatorskie, z jakimi mieli oni do czynienia w procesie przekładu. Niniejsza praca zawiera osobną analizę warsztatu tłumaczeniowego każdego z utworów w kontekście wypadkowej interakcji czynników świadomego wyboru strategii translatorskiej dokonanej przez Juliana Tuwima, Seweryna Pollaka i Mieczysława Jastruna.

Zaprezentowani poeci często traktowali poezję Pasternaka jako źródło własnej inspiracji twórczej. Tuwim głównie przejmował bogactwo dźwięków i umiejętności operowania muzyczną stroną wiersza, Jastrun starał się odtworzyć za Pasternakiem egzystencjalno-filozoficzne podejście do sztuki jako sposobu na przetrwanie w czasie i historii – objawia się to malarskością obrazów poetyckich. Pollak z kolei nawiązał do impresjonistycznego opisywania, oddawania „smaku przelotnych doznań”, wyrażających autentyczność przeżycia.

Na podstawie przeprowadzonych badań udało się wyodrębnić strategię tłumaczy. Na przykład, Julian Tuwim dąży do zachowania w tekście docelowym oryginalnej konstrukcji rytmicznej. Można powiedzieć, że warstwa rytmiczno-brzmieniowa jest nadrzędna w stosunku do warstwy leksykalno-semantycznej; znajduje dla niej odpowiednie połączenia wyrazów, uwzględniając przy tym ich barwę emocjonalną; unika zniekształcającej znaczenia dosłowności; dobiera słowa w taki sposób, żeby nie przekroczyć granic pola znaczeniowego. Tuwim znajduje także wierne odpowiedniki wyrazów dźwiękonaśladowczych na nawet udaje mu się pozostawić je w tych samych pozycjach. Analiza porównawcza wykazała dążenie tłumacza do maksymalnej precyzji w oddaniu znaczenia tekstu źródłowego. Ze względu na specyfikę obu języków w tekstach występują odchylenia w zakresie siatki rytmicznej, aliteracji i toku jambicznego. Dla Seweryna Pollaka w hierarchii rzeczy ważnych najważniejsze jest tłumaczenie obrazów poetyckich na poziomie leksykalno-semantycznym. Rymy oraz warstwa fonologiczna mają charakter wtórny, co nie oznacza, że w procesie tłumaczenia tekstu poetyckiego zawsze powstaje konieczność wyboru, dlatego przed zastosowaniem tłumacz powinien zważyć każde słowo. Mieczysław Jastrun również dobrze poznał wspomniany wyżej przez Pasternaka gatunek „twórczości psychologicznej”. Umiejętnie i dostępnie próbował transponować obrazy poetyckie za pomocą filologicznej skrupulatności w rekonstrukcji dzieła literackiego. Na pierwszym miejscu występuje rekonstrukcja obrazów poetyckich oraz dbałość o warstwę brzmieniową. Wszyscy trzej tłumacze wychodzą z założenia, iż tekst musi być adekwatny, czyli musi brzmieć naturalnie dla polskiego czytelnika.