

Irina Jermaszowa

Polskapoezjawrosyjskimdwugłosie

**O tłumaczeniach Natalii
Astafjewej i Władimira
Britaniszskiego**

Poznań 2016

RECENZENT
prof. dr hab. Piotr Fasty

KOMITET REDAKCYJNY
*dr hab. Bogdan Hojdis, prof. UAM dr hab. Izabela Lis-Wielgosz,
prof. dr hab. Elżbieta Nowicka (przewodnicząca), dr hab. Marek Osiewicz*

ADIUSTACJA:
Zespół

PRZYGOTOWANIE EDYCJI CYFROWEJ:
*Roch Burandt, Paweł Kaczmarczyk,
Mateusz Prętki*

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2016

WYDANIE PIERWSZE CYFROWE

ISBN 978-83-65666-23-9



Spis treści

Wstęp	5
Część I. Konteksty biograficzne	13
Poetka dwóch kultur: Natalia Astafjewa	15
Dwa debiuty Natalii Astafjowej	22
Kilka starych zdjęć do albumu poety: Władimir Britaniszski	32
Poetyckie tożsamości Władimira Britaniszskiego	41
Recepcja rosyjskiej poezji Natalii Astafjowej i Władimira Britaniszskiego w Polsce	50
Двуглас, czyli dwugłos	56
Część II. Antologia	59
„Zbiór kwiatów” Astafjowej i Britaniszskiego	61
Geneza antologii. Kłopoty wydawnicze. Rejestr nazwisk. Kryteria. Poprawki. Wydanie	67
„Klasyk nieklasycznego wieku” (Staff według Britaniszskiego)	72
Dyskurs tożsamościowy w przekładzie: Tolstoj Staffa, Astafjowej i Brodskiego	86
Rosyjski Tuwim – znany i nieznan	94
Leśmian w pięcioprzekładowej „pigułce” Astafjowej	106
Kwestia „leśmianizmów” (PRZYŚPIEW)	111
Kwestia płci w przekładzie (WIATRAK)	113
Kwestia pokoleniowa (ŻOŁNIERZ)	117
Zawodność intuicji (DZIEWCZYNA)	122
Kategoria czasu (PSZCZOŁY)	126
Paralele. Maria Pawlikowska-Jasnorzevska i Kazimiera Iłłakowiczówna w porównaniu z Anną Achmatową i Mariną Cwietajewą	130
Translatorska prezentacja liryki „staroświeckiej pani z Krakowa”	146
Czy przekład jest gestem kolonizacji? Jarosław Iwaszkiewicz jako „русский эмигрантский поэт, писавший по-польски...”	164
Próba analizy translatorskiej w świetle kognitywno-komunikacyjnej teorii przekładu. <i>Szczęście</i> Iwaszkiewicza	170
Idiosynkrazja pokonana: Konstanty Ildefons Gałczyński	178
Triada w rosyjskim kodzie kulturowym	186
Edukacja przez przekład: Zbigniew Herbert	186

<i>Piosenka o porcelanie</i> Czesława Miłosza	194
Różewicz w świecie „bukw”	202
„Impresje rosyjskie”: Halina Poświatowska	209
Rosyjski sukces Anny Świrszczyńskiej	228
Translatorska prezentacja pokolenia '68	248
Poezja lingwistyczna: Stanisław Barańczak	253
Teksty i konteksty w przekładach z twórczości Ryszarda Krynickiego	264
Zakończenie: Kanon literatury polskiej w Rosji	275
Bibliografia	284

Wstęp

Восприятие Польши в сознании моем, моих ровесников, людей чуть постарше и чуть помоложе менялось во времени. Вначале Польша была для нас окном в свободу, иллюзорным продолжением вовне той оттепели, что кончалась внутри, в России. Позже Польша была для нас окном в Европу. Иногда окном и в свободу и в Европу одновременно. Но раньше или позже для многих из нас Польша становилась окном в себя, окном в Польшу, в польскую культуру, одну из самых фундаментальных, многовековых европейских культур, но и остросовременную, яркоцветущую культуру XX века.¹ В. Британишский

Ogólna charakterystyka sytuacji przekładu w Rosji dwudziestowiecznej

Przełom XIX-XX wieku sprzyja rozwojowi dialogu międzykulturowego. Zachodzące wówczas w Rosji przemiany społeczne oscylują w kierunku tendencji widocznych w krajach europejskich. Rozwój techniki sprzyja przyspieszonej społecznej edukacji i poszerzeniu horyzontów poznawczych. Natomiast możliwość przekraczania granic geograficznych otwiera na inne przestrzenie kulturowe. Sytuacja ta sprzyja wymianie informacji za pośrednictwem przekładu. Jest to czas pomyślny dla rosyjskich tłumaczy, którzy podejmują próbę przybliżenia czytelnikowi innych tradycji, uzupełniają luki w istniejącym już kanonie literatury światowej oraz wzbogacają rodzimą literaturę o nowe konteksty.

Warto wspomnieć o specyfice dwudziestowiecznych przekładów literackich. Na początku XX stulecia w Rosji, jak też w innych krajach, następuje reforma języka, wprowadzająca normę literacką, która ma być stosowana przez wykształcone grupy społeczne. Wpływa to – rzecz jasna – na praktykę translatorską. Dla wielu tłumaczy norma staje się ideałem estetycznym, wyznacznikiem prestiżu, do którego warto dążyć. Niestety, taki stan rzeczy doprowadza często do ujednoczenia przekładanych tekstów, eliminacji indywidualnych cech stylu autorskiego, nie mówiąc już o walorach narodowych literatur obcojęzycznych. Tłumaczenia cechuje uniwersalizacja: na przykład utwory Johanna Wolfganga Goethego w języku rosyjskim niewiele różnią się od dzieł Friedricha Schillera. Unifikacja jednak nie wpływa negatywnie na wzrost liczby przekładów, gdyż pomyślnie zbiega się ona z rozwojem ruchu wydawniczego w Rosji. Warto też zwrócić uwagę na inne tendencje w rozwoju sztuki przekładu. Najbardziej zauważalne są dwie. Niektórzy tłumacze zostają wierni dziewiętnastowiecznej „tradycji” translatorskiej, wymagającej zachowania wartości artystycznych i narodowego kolorytu oryginału. Istnieje też inna kategoria, obejmująca przeważnie rosyjskich poetów-symbolistów, którzy „zawłaszczają” dzieła obcojęzyczne przez przekład. Nie wahają się oni obdarować dzieło tłumaczone własnym stylem (czego przykładem są tłumaczenia Konstantina Balmonta). Jednakże ogromny popyt na

¹ В. Британишский, *Поэзия и Польша. Путешествие длиной полжизни*. Москва 2007, s. 95. „Postrzeganie Polski w świadomości mojej i moich rówieśników, osób nieco starszych i ciut młodszych zmieniało się w czasie. Początkowo Polska była dla nas oknem na wolność, iluzoryczną kontynuacją odwilży, która skończyła się wewnątrz, w Rosji. Później, Polska była dla nas oknem na Europę. Niekiedy oknem i na wolność, i na Europę jednocześnie. Ale prędzej czy później, dla wielu z nas Polska stała się oknem na samą siebie, oknem na Polskę, na polską kulturę, jedną z najbardziej fundamentalnych, wielowiekowych europejskich kultur, ale także barwną, oddającą wszystkie odcienie współczesności, kulturę XX wieku”. Tłum. – I. J.

tłumaczenia przełomu wieków ulegnie zmianie. Nie osłabnie może zapotrzebowanie na same przekłady, lecz zmienia się zasady ich funkcjonowania. Na długie lata tłumaczenie stanie się w Rosji zjawiskiem niejednoznacznym i skomplikowanym – potężną bronią manipulacyjną w służbie ustroju politycznego po rewolucji 1917 roku.

Zmiany zachodzące w sztuce translatorskiej można by podzielić na kilka etapów: pierwsza dekada porewolucyjna uwarunkowana jest agresją w stosunku do „starego” i euforią wobec „nowego” świata, co obejmuje prawie każdą dziedzinę życia: społeczną, gospodarczą, kulturową. Nowy świat potrzebuje nowej kultury, wchodzącej w życie pod nośnym hasłem: „Kultura dla mas!” («Культуры в массы!»). System totalitarny dąży do konsolidacji wszystkich sfer aktywności, włącznie z translatorską, do której wprowadza nowe kryteria i wymogi. Po pierwsze, stwierdza się, że przetłumaczyć można wszystko. Po drugie, rodzi się przekonanie, że każdy oryginał w razie konieczności może być skorygowany według wymagań panującej ideologii. Zasady te obowiązują przekład pisemny do lat 60., natomiast ustny – do lat 90. Teksty autorów zagranicznych przechodzą przez sito państwowego wydawnictwa «Всемирная литература», będącego organem kontrolującym to, co trafia do czytelnika. Instytucja ta działa zgodnie z ogólnie zatwierdzonym planem, wyznaczającym serię dzieł ważnych, przy tym „nieszkodliwych” ideologicznie, powstałych przeważnie po Wielkiej Rewolucji Francuskiej 1789 roku. W promocję literatury zagranicznej angażuje się wielu wybitnych poetów-tłumaczy, poczynając od Aleksandra Błoka, Walerija Briusowa, Nikołaja Gumilowa i Kornieja Czukowskiego. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że zmian zachodzących w dziedzinie przekładu nie można tłumaczyć wyłącznie przyczynami politycznymi.

Konkurencją dla państwowego wydawnictwa staje się na krótki czas alternatywna oficyna „ACADEMIA”, zorientowana na publikowanie literatury światowej, lecz preferująca odmienne kryteria wyboru i strategii translatorskich. Przede wszystkim sięga do dzieł antycznych. Wymaga od tłumaczy dokonania głębokiej analizy literackiej przed dokonaniem translacji. Wyznacza swoje rozumienie ekwiwalencji, sformułowane pod wpływem rosyjskiej szkoły formalizmu. Pojęcie wierności dotyczy precyzji przede wszystkim leksykalnej, semantycznej i składniowej (ekwilinarność). Takie podejście prowadzi do paradoksów, nierzadkich w epoce Rosji radzieckiej. Zasada maksymalnej precyzyjności współistnieje bowiem z prawem do poprawiania treści ideologicznej. Nieprzypadkowo popularność zyskuje wówczas *подстрочник*, czyli przekład filologiczny, znany zresztą w epokach wcześniejszych, lecz w pierwszej połowie XX wieku stosowany nągminnie. Tłumaczenie zatem odbywa się dwutorowo: najpierw powstaje przekład filologiczny, maksymalnie bliski pierwowzorowi, zawierający wszystkie komponenty oryginału, nawet i te „szkodliwe”. Następnie odbywa się filtrowanie i nadawanie sensów „prawidłowych” politycznie.

Interesujący etap w recepcji przekładu, o którym warto wspomnieć ze względu na jego częściowe podobieństwo z ostatnią dekadą XX wieku, stanowi epoka NEPu (Nowej Polityki Ekonomicznej). W pierwszej połowie lat 20. pojawia się ogromna ilość niepaństwowych wydawnictw, które zainteresowane są m. in. promocją literatury zagranicznej. Nakłady nie są duże, a priorytet stanowią potrzeby czytelnicze skierowane raczej w stronę literatury masowej, tzw. „bulwarowej” (publikowane są powieści gotyckie, naturalistyczne, kobiece, przygodowe, idylliczne, z życia „wyższych sfer”). Jakość tych tłumaczeń, powstających w szybkim tempie, nie należy jednak do najlepszych.

I znów pomyślne lata dla wydawnictw, tłumaczy i innych twórców trwają dość krótko. W latach 30. i 40. państwo ponownie przejmuje całkowitą kontrolę nad tym, co czy-

ta społeczeństwo. Zasady i plany nabierają jeszcze bardziej rygorystycznego charakteru. Estetyczna wartość przekładu schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca dogmatyzmowi. W przyszłości teksty te nie wytrzymają próby czasu. Do kanonu literatury światowej wejdą zupełnie inne przekłady. Mówiąc o tłumaczach, warto też wspomnieć, że byli wśród nich niezależni, wnoszący swój wkład w rozwój rosyjskiego przekładu twórcy: Michaił Łozinski, Borys Pasternak, Samuił Marszak. Wśród tłumaczy nie brakuje wybitnych poetów i pisarzy, których dzieła trafiają na „czarną listę” i którzy zmuszeni są do uprawiania translacji, ponieważ stanowi ona jedyne źródło dochodu, albo też jest „terapią” twórczą (należy do nich Anna Achmatowa, zajmująca się przekładami w latach 40.-50.).

Dopiero śmierć Stalina w 1953 roku, dająca początek *odwilży*, umożliwia wydanie dzieł pisarzy objętych dotąd zakazem druku. Nie usuwa się również występujących w tekstach wyrazistych elementów stylistycznych: neologizmów artystycznych, wyrazów gwarowych czy kolokwialnych, archaizmów, egzotyzmów, wulgaryzmów, co jest korzystne zarówno dla tłumaczy i przekładów, jak też dla języka w ogóle. Otwiera się nowe pole zasobów lingwistycznych i możliwość wprowadzenia wyrazów zapożyczonych z innych języków. Znamienym faktem staje się utworzenie w 1955 roku pisma «Иностранная литература», specjalizującego się (aż do chwili obecnej²) w publikowaniu nowości literatury światowej, a także klasyki. Właśnie to pismo po raz pierwszy kieruje uwagę czytelnika na samych tłumaczy, umieszczając krótką informację na ich temat. W latach 50. wznowia działalność wydawnictwo «Всемирная литература».

Kolejny rozdział w historii przekładu XX wieku przypada na lata 60-90., gdy mimo istniejącej nadal cenzury nie tylko powiększa się zakres przekładanych dzieł, lecz również intensywnie rozwija się przekładoznawstwo. Następuje stopniowe odejście od formalizmu. Ekwiwalencja dotyczy nie tylko strony formalnej, lecz całościowego sensu przekazu. Sytuacja taka trwa aż do transformacji ustrojowej w latach 90. Wraz z nią znikają bariery cenzury i państwowego systemu wydawniczego, co prowadzi do przełomu w recepcji tłumaczeń.

Na tle ogólnej historii przekładu literatur obcych w dwudziestowiecznej Rosji ważne miejsce zajmują tłumaczenia z literatury polskiej. Z przyczyn historycznych jej recepcja nie jest ciągła i pełna. Nie ominęły jej ingerencje cenzury i polityka przemilczeń. Białe plamy wypełniają okres Dwudziestolecia międzywojennego oraz lata 80. Natomiast najbardziej urodzajnym okresem dialogu dwóch kultur stają się lata 60. Od tego momentu chciałabym zaprezentować w ogólnym zarysie dzieje dwudziestowiecznej literatury polskiej w Rosji.³

„Fala”, czyli o rosyjskiej recepcji literatury polskiej w drugiej połowie XX wieku

W pracach rosyjskich polonistów toczy się interesujący spór wokół kwestii, czy istnieje w XX wieku na tyle intensywne i długotrwałe zainteresowanie polską kulturą, iż

² Drugim ważnym pismem publikującym przekłady z literatur zagranicznych, w tym polskiej, jest «Новое литературное обозрение» (z 1993 r.).

³ Przegląd historii przekładu w Rosji XX wieku zawdzięczam materiałom przedstawionym w: И. Алексеева, *Введение в переводоведение. Учебное пособие*. Санкт Петербург; Москва 2004. Wykaz polskiej literatury w przekładach rosyjskich można znaleźć w czterotomowym dziele: I. Kurant, *Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich: bibliografie przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711-1975*. T. 1. Wrocław 1988.

można byłoby to zjawisko nazwać „falą”? W jakich granicach czasowych ta „fala” występuje? Czy obecnie trwa „martwy sezon” czy „rozmowy w toku”, jaki jest kształt i poziom recepcji kultury polskiej w Rosji?

Wiktor Choriew, rosyjski badacz literatury polskiej i znany komparatysta, skłania się do tezy o obecności „fali” (od lat powojennych do dziewięćdziesiątych) szczególnie w poezji, a także w zakresie teatru, kina i malarstwa.⁴ Potwierdza on opinie rosyjskich polonistów i miłośników kultury, że decydującym momentem rozpoczynającym na nowo dialog dwóch narodów są lata 60., na które przypadają polski Październik 1956 roku i rosyjska *ommeneľ* (*odwilż*). Od tego czasu wzrok rosyjskiej inteligencji zwraca się w stronę dziejów polskiej kultury, co mimo przeszkód cenzuralnych umacnia ciągłość dialogu, aż do czasów *pieriestrojki*. Lista uczestników owej „fali” jest ogromna: Natalia Astafjewa, Władimir Britaniszski, Josif Brodski, Bułat Okudźawa, Borys Słucki, Natalia Gorbaniewska, Asar Eppel, Ksenia Starosielska i wielu innych. Ich zainteresowanie wzbudzały wówczas takie zjawiska w kulturze polskiej, jak walka o ludzką godność, krytyka wypaczeń w życiu społecznym i politycznym, alternatywne ruchy artystyczne oraz niezależny, „drugi obieg” wydawniczy. Istotne, że znajomość języka polskiego w porównaniu do innych języków w Rosji lat 60. jest imponująca. Zajmuje on czwarte miejsce (po angielskim, niemieckim i francuskim) wśród czytelników bibliotek naukowych. Co szósty badacz literatury i sztuki przejawia zainteresowanie literaturą pisaną w tym języku, ale realna rola polskiego jest jeszcze znaczniejsza. Gdy cała właściwie prasa „kapitalistyczna” znajduje się na indeksie, w każdym większym mieście rosyjskim można znaleźć „Przekrój”, „Szpilki” i „Film” oraz beletrystykę.⁵

Jednak istnieje też inne przekonanie, takie mianowicie, że prawdziwy wybuch zainteresowania polską kulturą miał miejsce dużo wcześniej – na przełomie XIX i XX wieku. I już nigdy więcej się nie powtórzył.⁶ Zwolennicy takiego poglądu udowadniają, że wpływ na fascynację Rosjan polską kulturą ma wtedy kilka istotnych czynników: Polacy mieszkający w rosyjskich miastach prowadzili ożywione niekiedy życie towarzyskie i kulturowe; wzrost popularności, zwłaszcza wśród inteligencji, idei neoslawizmu (panslawizmu); obecność sporej liczby przekładów z literatury polskiej tłumaczonych niemal synchronicznie, a także podobieństwo idei polskiego i rosyjskiego modernizmu oraz występowanie polskiej tematyki w twórczości rosyjskich pisarzy i pracach naukowych tego okresu.⁷ Właśnie na przełomie wieków powstaje mit, że Polska dla Rosji jest oknem na świat Zachodu. Patronuje tej teorii publicysta końca XIX wieku, Fiodor Batiuszczkow. Później powtórzy podobną formułę jeden z najwybitniejszych przedstawicieli pokolenia *szestidiesiatnikow*, Josif Brodski.⁸

⁴ W. Choriew, *Temat Polski i jego interpretacja w rosyjskiej literaturze XX wieku*. „Dzieje Najnowsze” Rocznik XXIX – 1997, 1, s. 67-87.

⁵ Zob. K. Duszenko, *Polak i Polka w oczach Rosjan*. W zbiorze: *Narody i stereotypy*. Red. T. Walas. Kraków 1995, s. 158-164.

⁶ O. Цыбенко, *Польша и поляки в русской литературе, критике и публицистике конца XIX – начала XX века*. W zbiorze: *Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków*. Red. R. Bobryki i J. Faryno. Warszawa 2000, s. 263-273.

⁷ *Ibidem*, s. 273.

⁸ И. Адельгейм, *Русский «бум» Йоанны Хмелевской. Post scriptum к «польскому мифу»: парадоксы узнавания как реальность межкультурной коммуникации (конспект)*. W zbiorze: *Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków*. Op. cit., s. 276.

Wracając do powojennych zainteresowań polską kulturą, zwłaszcza poezją, warto zwrócić uwagę na innego rodzaju polemikę wśród rosyjskich polonistów. Rodzą się nowe pytania dotyczące granic polskiej „fali”. Czy skończyła się ona wraz z nastaniem kolejnego przełomu wieków? Co się dzieje obecnie? Jednoznacznej odpowiedzi nie ma. Możliwych odpowiedzi nie brakuje. Wedle jednych: po raz pierwszy od lat powojennych (czy w ogóle od początku XX wieku) zaznacza się nagły spadek zainteresowania Polską. Inni sądzą, że skoro skończyła się sowiecka epoka rosyjskiej historii, to razem z nią skończyła się szczególnie rola kulturowa Polski wobec Rosji. Słychać też głosy, że fala aktywnego polonofilstwa skończyła się wraz z powieściami Joanny Chmielewskiej, które były dla czytelnika „oknem na świat”, w sensie socjologicznym i psychologicznym.

Moim zdaniem, dialog jest kontynuowany. Oto niektóre dowody. Po pierwsze, działalność publicystyczna. Kiedyś znakiem nowych czasów było wychodzące przez szereg lat w ZSRR pismo «Польша». Dziś podobnie ważną rolę odgrywa miesięcznik «Новая Польша» kierowany przez Jerzego Pomianowskiego. Czasopismo to, łącząc trudy zarówno polskich, jak i rosyjskich krytyków, znawców i tłumaczy, prezentuje typ otwartego dialogu. Z rosyjskiej strony idea budowania kulturowych mostów wpisuje się w działalność pism: «Иностранная литература», «Новое литературное обозрение», «Дружба народов», «Вопросы литературы», «Новый мир» etc. Po drugie, cenne są również wszelkie imprezy kulturalne organizowane zarówno w Rosji, jak i w Polsce (konferencje, targi książek, wystawy, przeglądy filmów, radiowe audycje). Po trzecie, ważną funkcję pełnią wydziały polonistyczne, wymiany międzyuczelniane, a także praca placówek i centrów dyplomatycznych. Po czwarte, warto zwrócić uwagę na powstałe w obu krajach instytuty badające polsko-rosyjskie związki kulturowe, społeczne czy historyczne.⁹ I wreszcie, po piąte, ogromna jest rola nieustannej pasji wielu tłumaczy i przedstawicieli prywatnych wydawnictw.

Dzisiejsza aktywność polonistyczna jest bardziej zauważalna na tle lat 90., gdy przeskody walutowe, już nie cenzuralne, minimalizują promocję kultury polskiej. Długo oczekiwana możliwość publikowania tego, co najlepsze w literaturze polskiej, nie zostaje w pełni wykorzystana. Na księgarskie półki trafia literatura światowa, w tym też arcydzieła wcześniej zakazane, lecz przewagę stanowi literatura „jednodniowa”, nie zawsze wartościowa. Swoboda upaja wydawców: jedni spieszą się, by nadrobić stracony czas, wypełnić luki, drudzy natomiast, troszcząc się o korzyści materialne, koncentrują swoje wysiłki na twórczości popularnej. Dwie występujące tendencje – popyt na lekturę łatwą oraz zanik zainteresowania kulturą wysoką – prowadzą do tego, że literatura słowiańska zostaje zmarginalizowana przez rosyjski rynek wydawniczy. Jednakże od 2000 roku znów następują zmiany. Twórczość wybitna powoli zaczyna wypierać literaturę rozrywkową, a obok przekładów z klasyki anglojęzycznej pojawiają się tłumaczenia z języków pokrewnych.¹⁰ Jednym z przejawów tego procesu jest ukazanie się dwutomowej antologii moskiewskich tłumaczy, Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego, *Польские поэты XX века* (2000), analizie której poświęcam swoją rozprawę: *Współczesna poezja polska w przekładach Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego*.

⁹ *Polacy w oczach Rosjan. Rosjanie w oczach Polaków*. Op. cit.; *Studia Polonica. K 70-летию В.А. Хорев*. Индрик, Москва 2002; *Поляки и русские: взаимопонимание и взаимопонимание*. Москва 2000; А. Липатов. *Словяноязычная-Польша-Россия. Судия о литературе и культуре*. Izabelin 1999.

¹⁰ К. Старосельская, *Зараженный Россией*. „Новая Польша” 12 (15), 2000, s. 3-7.

Antologia *Польские поэты XX века*

Dwutomowe dzieło Astafjewej i Britaniszskiego stanowi najnowszą i najobszerniejszą antologię wydaną w Rosji, prezentującą polską poezję XX wieku. Powszechnie zbiór uznano za wielkie wydarzenie kulturowe. Po kilku latach od wydania zbioru wciąż o nim głośno. Na jej temat powstają liczne komentarze, artykuły, analizy zarówno w Rosji, jak i w Polsce. Refleksje dotyczące roli i wartości antologii są w obu krajach zbieżne, natomiast liczne kontrowersje wywołuje wybór poezji. Jedni uważają, że jest on „oryginalny”, „niezależny”, „autorski”, „nietypowy”, bo dokonany przez dwojga tłumaczy, a nie przez typowych antologistów, którzy kierują się własnymi kryteriami, podważając niekiedy przyjęte w Polsce hierarchie literackie. Inni znawcy zaś podchodzą krytycznie do zawartości antologii, bowiem mają wątpliwości, co do samej zasady obiektywizmu. Tłumacze zresztą zdają sobie sprawę z polemicznego charakteru ich edycji i uzasadniają swój wybór osobistymi preferencjami i spojrzeniem z perspektywy.

Britaniszski i Astafiewa dokonali dzieła wyjątkowego, porównywanego z dorobkiem Karla Dedeciusa, przekładającego polską poezję na język niemiecki. Moim celem jest opisanie światopoglądu translatorskiego obojga tłumaczy i jego konsekwencje oraz przedstawić nieco bardziej szczegółowo obraz recepcji literatury polskiej w Rosji. Oprócz problemów historycznoliterackich i translatorskich, chciałabym też podjąć kilka kwestii o charakterze socjologicznym, komparatystycznym i kulturowym, z którymi może spotkać się tłumacz – niekoniecznie tylko autorzy analizowanej antologii. W poszczególnych rozdziałach zastanowię się nad kwestią wyboru tekstów, preferencji translatorskich, ewolucji warsztatu, a także pokoleń, kanonu, odbioru, dialogu, Inności, Obcości, etc. Praca nie ma być w zamierzeniu krytyką przekładu, lecz jedynie charakterystyką warsztatu tłumaczy – z taką intencją, aby obserwować prawa ogólne, a także, by oddać hołd wiernym miłośnikom kultury polskiej. Jest to studium monograficzne i komparatystyczne, choć na pewno niewyczerpujące temat.

Kompozycyjnie praca składa się z dwóch części, podzielonych na mniejsze rozdziały i podrozdziały. Pierwszą część poświęcam kontekstom biograficznym twórczości Astafjewej i Britaniszskiego, którzy zaprezentowani zostaną nie tylko jako wybitni tłumacze-pasjonaci, ale też jako osoby o niezwykłych życiorysach oraz interesującym dorobku poetyckim i eseistycznym, przetłumaczonym zresztą na język polski. Tłumacze należą do generacji, dla której spotkanie z Polską związane było z ich własnym losem. Przedstawię zatem ich sylwetki, a także ogólny obraz twórczości Astafjewej i Britaniszskiego. Opiszę zasługi obojga zarówno dla polskiej, jak i rosyjskiej kultury.

W drugiej części dysertacji podejmę próbę analizy właściwego przedmiotu moich badań, największego dzieła pary moskiewskich tłumaczy, antologii *Польские поэты XX века*. Rozpoczyna ją rozdział poświęcony kontekstom powstania tego zbioru, a także ważniejszym recenzjom, które ukazały się wkrótce po jej wydaniu. Ogromnym wsparciem w rekonstrukcji tej historii są komentarze samych autorów, a przede wszystkim tom wspomnień Britaniszskiego *Поэзия и Польша. Путешествие длиной полжизни*.¹¹ Kwestie wyboru, proporcji, układu, priorytetów autorskich, odniesień do innych antologii poruszam w kolejnych rozdziałach, przy okazji analizy przekładów z twórczości wybranych polskich poetów. Moim celem było ukazanie, że antologia ta jest nie tylko przekrojem dziejów poezji dwudziestowiecznej, lecz także próbą zobrazowania historii samej Polski,

¹¹ В. Британишский, *Поэзия и Польша. Путешествие длиной полжизни*. Москва 2007.

mało znanej rosyjskiemu czytelnikowi. W pewnym sensie jest to też dokumentacja ponad czterdziestoletniego dorobku tłumaczy, który wcześniej był prezentowany w osobnych publikacjach.

Następnie omawiam w pracy – chronologicznie – przekłady z liryki Leopolda Staffa, Juliana Tuwima, Bolesława Leśmiana, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Kazimierzy Iłakowiczówny, Jarosława Iwaszkiewicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, Haliny Poświatowskiej i Anny Świrszczyńskiej. Moim wyborem kierowały dwa kryteria: statystyczne oraz merytoryczne. Niestety, ze względu na ograniczenia objętości i tak już obszernej pracy pomijam tu analizy przekładów z twórczości innych wybitnych poetów (Mirona Białoszewskiego, Juliana Przybosia, Wisławy Szymborskiej). Nie przedstawiłam też szeregu twórców, których poezją tłumacze są trwale zafascynowani i którzy tworzyli/tworzą ich krąg przyjaciół (Wiktor Woroszyński, Andrzej Mandalian, Anna Kamieńska, Jan Śpiewak, Julia Hartwig, Artur Międzyrzeczki).

Pracę zamyka rozdział podsumowujący podjęte wątki, poruszam w nim także problem kanonu literatury polskiej w dzisiejszej Rosji.

Metodologia rozprawy obejmuje – na różnych poziomach – dwoiste porządki. Interesuje mnie **dwugłos** translatorski rosyjskich poetów; przedmiotem badań jest **dwuczęściowe** dzieło (antologia); rzecz dotyczy **dwóch** języków – rosyjskiego i polskiego (tego, z którym od kilku lat próbuję się zaprzyjaźnić). Dwuwymiarowość tkwi w kompozycji zarówno całej pracy, jak i odrębnych rozdziałów czy podrozdziałów. Widoczna jest – na przykład – w analizach tłumaczeń. W dwudzielnych tytułach, które w jednej części sugerują proponowany przeze mnie problem (wersyfikacja, biografia, historia), w drugiej natomiast wskazują nazwisko twórcy, którego dzieła ów problem translatorski egzemplifikują. W ten sposób pokazuję też przekładaną poezję zarówno w wymiarze historyczno-literackim, jak i translatorskim. W analizach stosuję metodę poetologiczną. Badam więc wersyfikację, leksykę, składnię i ogólną semantykę utworów. Korzystam także z metody tematologicznej, przyglądając się występującym w tekstach toposom, motywom i tematom, co pozwala uchwycić, jakimi kryteriami kierowali się Astafjewa i Britaniszski przy układaniu antologii. Korzystam też z metod opisu komparatystycznego, przeprowadzając na przykład paralele między polskimi a rosyjskimi poetami. Sięgam również do metod statystycznych, gdy zastanawiam się nad wewnętrznym układem antologii.

Inspiracją dla mojej rozprawy był ogromny dorobek i imponująca pasja translatorska Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego, ale także liczne prace polskich rusycystów i/lub znawców problemów przekładu, których nazwiska odnotowuję wielokrotnie w przypisach czy bibliografii. W tym miejscu muszę jednak podkreślić szczególne znaczenie, jakie dla mojej edukacji i dysertacji miała lektura oraz udział konferencyjny w rozległym i wieloletnim przedsięwzięciu badawczym prof. dr hab. Piotra Fasta. Seria przygotowanych pod jego kierunkiem prac *Studia o przekładzie* była dla mnie nieocenioną pomocą.

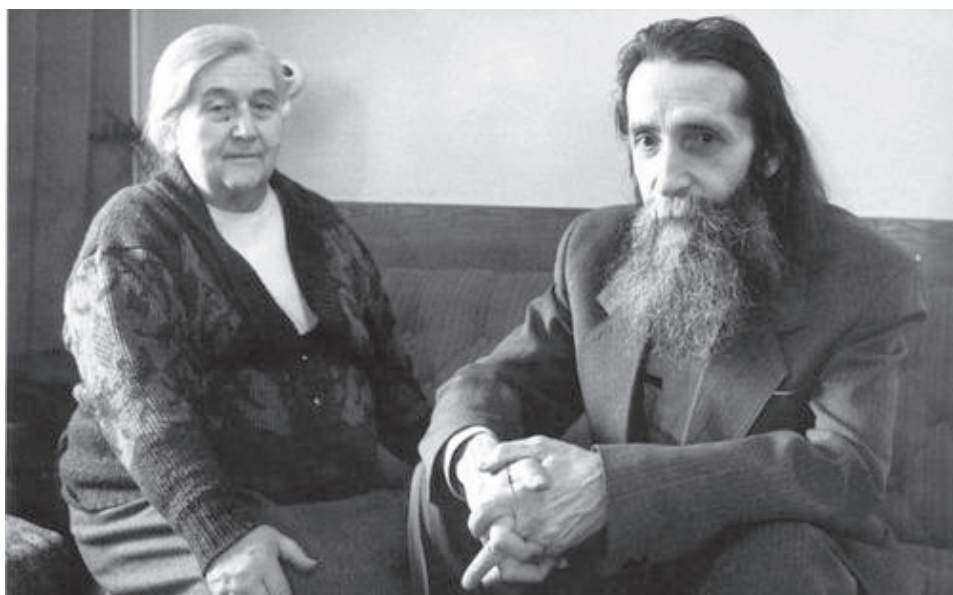
Chciałabym także złożyć wyrazy wdzięczności Natalii Astafjewej i Władimirowi Britaniszkiemu za wsparcie, inspirację i życzliwość.

Część I. Konteksty biograficzne

Poetka dwóch kultur: Natalia Astafjewa

Natalia Astafjewa¹² urodziła się 19 września 1922 roku w Warszawie na ulicy Konopackiej 12, w rodzinie polskiej o tradycjach rewolucyjnych. Jednakże większą część życia spędziła daleko od swojej ojczyzny – w Rosji, która stała jej drugim domem. Pisała o tym w swojej poezji:

(...) две родины, мне сжав ладони,
В две разных стороны, как кони,
Несут души моей частицы (...)¹³



Ojciec – Jerzy Czeszejko-Sochacki (1892-1933, pseud. Bratkowski, Bruzda, Konrad i inne) wywodził się ze starego polskiego rodu Sochackich, o którym wzmianki pochodzą

¹² Astafjewa szczegółowo przedstawia losy rodzinne w tomie *Nostalgia. Polski album rodzinny*. Kraków 2008, ss. 5-9, 110-160.

¹³ Н. Астафьева, *Умру я, все ли мне простится....* W: Еадем, *Изнутри и вопреки*. Москва 1994, s. 185.

z XVI wieku. Rodzina przybyła z Nieżyna na Ukrainie. Matka Jerzego, Waleria, urodziła się w rodzinie Bogusławskich, jej ojciec, a pradziadek Natalii Astafjewej, Edward Wojciech Bogusławski był pisarzem, autorem m.in. sześciotomowej powieści *Dagerotypy Warszawy* (1847)¹⁴. Jerzy wychowywał się w Dźwińsku (dzisiejszy Daugavpils) w atmosferze kultu polskich poetów-romantyków, Adama Mickiewicza oraz Juliusza Słowackiego, co wpłynęło na buntowniczą osobowość Sochackiego. Wykształcenie wyższe otrzymał na Uniwersytecie w Petersburgu, gdzie ukończył wydział prawa. Posiadał niezwykle talent do języków obcych, poza polskim znał francuski, niemiecki, rosyjski, ukraiński, białoruski oraz jidysz, którego nauczył się w ciągu dwóch miesięcy, od sąsiada w celi na Pawiaku w 1921 roku. Był również utalentowanym publicystą oraz mówcą: występował w obronie mniejszości narodowych i na wiecach robotniczych w różnych częściach Polski (m.in. przemawiał 14 maja 1926 na mityngu, organizowanym przez KPP, na Placu Bankowym w Warszawie dla poparcia przewrotu majowego). Poetka odmalowała portret ojca w wierszu:

...Но, романтик с младенчества, ищущий бури,
для открытой борьбы он нашел себе место
в час, когда на парламентской яркой трибуне
встал он во всеоружии слова и жеста.
Депутат-коммунист, был он слышен и в сейме,
и у польских шахтеров в Домбровском бассейне,
выступал с украинской мовой во Львове;
на французском, который ему был не нове,
говорил он в Париже на митинге Лиги
за амнистию всех политических в мире.
.....
Защищал украинцев, евреев, литовцев,
белорусов и немцев – отважно и твердо (...)¹⁵

Jerzy miał trzech braci: starszego Stefana oraz młodszych – Tadeusza i Leszka, których losy, mimo że się różniły, połączył tragizm. Stefan – rewolucjonista, w młodości był członkiem Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy (SDKPiL), współpracującej z bolszewikami. W domu ojca, Wacława Czeszejko-Sochackiego, aptekarza, w piwnicy zorganizował tajną drukarnię, za co został zesłany na Syberię. Wrócił ze zsyłki po rewolucji lutowej w 1917 roku i przystąpił do bolszewików. Po ukończeniu wyższej uczelni w zakresie ekonomii politycznej, zorganizował Instytut Rolniczy w Samarze, którego przez wiele lat był dyrektorem. Na początku lat 30. został dyrektorem Polskiego Instytutu Pedagogicznego w Kijowie, który kształcił nauczycieli dla szkół polskich, głównie na Ukrainie. W okresie narastania stalinowskiego terrorku został rozstrzelany na Łubiance w Moskwie w 1934 roku.

Kolejny brat, Tadeusz został oficerem w II Rzeczypospolitej. Ostro występował przeciw starszym braciom. Po Starobielsku został rozstrzelany w Charkowie w 1940 roku.

¹⁴ Edward Wojciech Bogusławski (1823-1902) powieściopisarz. Autor dzieł: *Dagerotypy Warszawy* (6-tomowa powieść), *Michalina* (1845, 2 tomowa powieść obyczajowa), *Pomoc i pociecha* (1844, opowiadanie), *Wezbranie Wisły* (1844, opowiadanie).

¹⁵ Н. Астафьева, *Отец*. W: Еadem, *Заветы*. Москва, 1989, s. 13-15.

Najmłodszy brat, Leszek, zginął podczas wojny z bolszewikami w roku 1920 jako żołnierz polski.

(...) четыре у матери сына,
по разным путям их носило,
да только одна – все едино –
одна им досталась судьбина.
Отец мой погиб на Лубянке,
один из дядьев – на Лубянке,
один – в Старобельске проклятом,
а младший – мальчишкой – в двадцатом (...)¹⁶

Działalność polityczną Jerzy Sochacki zaczął od wczesnych lat młodości. Będąc jeszcze nastolatkiem organizował grupę konspiracyjną polskiej młodzieży patriotycznej „Wyzwolenie”, a także uczestniczył w ruchu robotniczym. W 1914 roku podczas studiów wstąpił do Polskiej Partii Socjalistycznej, w której w latach 1919-1920 został generalnym sekretarzem Komitetu Wykonawczego. Rok później znalazł się w szeregach KPP, a w latach 1926-1928 został posłem na sejm.

Sochacki stał się jednym z najbardziej znanych działaczy sił lewicowych w Polsce w okresie międzywojennym. Dwukrotnie otrzymywał mandat deputowanego. Za swoją aktywność polityczną kilkakrotnie siedział w więzieniu: w czasach Rosji Carskiej (będąc studentem na Uniwersytecie uczestniczył w akcjach przeciwko zwolnieniu jednego z profesorów); w okresie II Rzeczypospolitej (w 1921 roku siedział w warszawskim więzieniu Pawiak), oraz w Niemczech (podczas III Plenum Komitetu Centralnego KPP w roku 1928 znajdował się w więzieniu Moabit). Działał w Sopocie, Gdańsku, później w Berlinie, gdzie mieściło się centrum KPP. Stąd też udał się do Moskwy (dotarł nielegalnie), gdyż w roku 1931 został przedstawicielem KPP w Kominternie (Międzynarodówce Komunistycznej).

Matka Natalii Astafjewej, Józefina z domu Jurewicz (1891-1969), urodziła się i wychowała w Dźwińsku. Pochodziła ze starego, szlacheckiego, lecz zubożałego rodu. Jej dziadek, Ignacy Jurewicz w czasie represji po powstaniu styczniowym stracił ziemię, co wpłynęło na to, że jego dzieci żyły w biedzie. Od 1912 roku Józefina studiowała na Kursach Bestużewowskich¹⁷ w Petersburgu, jedynej wyższej uczelni dla kobiet w carskiej Rosji. W 1920 roku została żoną Sochackiego, którego poznała w latach szkolnych w Dźwińsku w domu jego rodziców, gdzie zbierała się polska młodzież patriotyczna. Poznali się w 1909 roku, gdy czczono setną rocznicę urodzin Juliusza Słowackiego. W roku 1921 Józefina Sochacka wstąpiła do KPP. Podczas gdy jej mąż siedział na Pawiaku, ona również przebywała za działalność polityczną przez kilka miesięcy w warszawskim więzieniu dla kobiet – Serbia. Atmosferę rodzimego domu Astafjewa także uwieczniła w wierszu:

¹⁶ Н. Астафьева, *Четыре Чешейко-Сохакских*. W: Еадем, *Изнутри и вопреки*. Op. cit., s. 188.

¹⁷ Szkoła wyższa dla kobiet o trzech wydziałach: filologiczno-historyczny, fizyko-matematyczny (przyrodniczy) oraz specjalno matematyczny. Założona w 1878 roku, nazwana na cześć profesora historii rosyjskiej Petersburskiej Akademii Nauk K. Bestużewa-Riumina (1829-1897), siostrzeniec dekabrysty M. Bestużewa-Riumina.

Детство, как сказку, украдкой
листаю я по ночам,
с папой играю в лошадки:
хорошо
у него на плечах!
Шагаем из комнаты в комнату
И «Варшавянку» поем...¹⁸

Lata przedszkolne Natalia spędziła w Warszawie, w mieszkaniu na ulicy Stalowej 2, dokąd rodzina Sochackich przeprowadziła się w 1924 roku (dom został oznaczony tablicą pamiątkową w 1980 roku). Tamże urodził się młodszy brat Natalii, Jerzy. Do szkoły (rosyjskiej) Natalia zaczęła chodzić w Berlinie, gdzie w latach 1928-1930 zamieszkała z rodzicami. Przeprowadzka była związana z tym, że ojcu, posłowi Sejmu Polskiego z ramienia partii komunistycznej, cofnięto immunitet. Rodzina najpierw zamieszkała w Sopocie, później – w Berlinie, w którym wtedy znajdowało się kierownictwo KPP. Dla Astafjewej język niemiecki stał się drugim językiem, a wiersze Goethego towarzyszyły później w najtrudniejszych latach życia. Gdy Natalia ukończyła klasę zerową w Berlinie, cała rodzina w ślad za ojcem musiała wyjechać do Moskwy. W 1930 roku przyjechali do ZSRR z Niemiec pociągiem, przejeżdżając przez Polskę w zaplombowanym wagonie. W Moskwie Sochaccy wprowadzili się do dwupokojowego mieszkania przy ulicy Marosiejka, później otrzymali cztery pokoje w nowym prestiżowym Domu Rządu.¹⁹ Siedmioletnia Natalia zaczęła chodzić do moskiewskiej szkoły nr 19. Jej matka, będąc z wykształcenia biologiem, rozpoczęła studia doktoranckie w Instytucie Hodowli Zwierząt. Ojciec natomiast do 1932 roku pracował w Kominternie zajmując stanowisko redaktora pisma „Z Pola Walki”. Mimo niezłych warunków, adaptacja nie była łatwa. Natalia wspomina, że nie mieli, zwłaszcza w Domu Rządu, żadnych przyjaciół, w odwiedziny nikt nie przychodził, ponieważ działacze z pepeesowskim rodowodem pozostawali w pewnej izolacji.

Sochackiemu zaproponowano, jak wielu komunistom, aby przeszedł do Wszechniżkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Odmówił, pragnąc wyjechać do Polski, by tam wrócić do nielegalnej pracy partyjnej. Plan jednak nie został zrealizowany. W tym okresie zaczęły się stalinowskie represje w stosunku do Polaków, które wkrótce, w latach 1937-1938 przybrały formę masowych prześladowań, deportacji (głównie do Kazachstanu) mieszkańców wschodniej części przedwojennej Polski oraz krwawych rozpraw nad polskimi komunistami – przewodniczącymi i członkami KPP w ZSRR. Wśród wszystkich partii w Kominternie, największe straty w ludziach poniosła partia polska. Jerzy Sochacki znalazł się w pierwszych szeregach ofiar stalinowskiego terroru. Aresztowano go w nocy

¹⁸ Н. Астафьева, *Детство, как сказку украдкой листаю...* W: Еадем, *Заветы*. Op. cit., s. 11.

¹⁹ Olbrzymi budynek liczący 500 mieszkań, wybudowany w 1928 roku, w stylu konstruktywistycznym, położony nad rzeką Moskwą, naprzeciwko wkrótce wysadzonej Świątyni Chrystusa Zbawiciela. Dom ten dał nazwę powieści Jurija Trifonowa (*Dom nad rzeką Moskwą*). Dzisiaj różni się od innych domów największą liczbą tablic pamiątkowych, poświęconych byłym mieszkańcom, takim jak Aleksiej Rykow, Michaił Tuchaczewskij, Georgij Dimitrow i inni. Od roku 1998 jest to Dom-muzeum, jedyny w kraju. W ciągu 12 lat przez pracowników muzea został zebrany ogromny materiał dotyczący historii domu, jego mieszkańców, m.in. dokumenty, zdjęcia, rzeczy osobiste, książki oraz przedmioty wyposażenia. W okresie dzisiejszym muzeum prowadzi Olga Trifonowa, wdowa pisarza J. Trifonowa. To jest jedyny muzeum takiego rodzaju w kraju. Przywrócona została atmosfera lat 30. Dom został opustoszony w okresie represji. Mieszkali w nim działacze polityczne, dowódcy, znani aktorzy, pisarze, naukowcy. Architekt B. Iofan.

15 sierpnia 1933 roku, gdy wraz z dziećmi znajdował się na wynajętej daczce pod Moskwą. Zostawił notatkę żonie, nieobecnej podczas uprowadzenia: «*Пришли вооруженные люди и увели меня*» (*Przyszli uzbrojeni ludzie i zabrali mnie*. Tłum. – I.J.).

Starania rodziny, aby dowiedzieć się czegoś o jego losie, pozostawały bez rezultatu. Dwa tygodnie później, 4 września Jerzy Sochacki zginął śmiercią samobójczą, rzucając się z okna moskiewskiego więzienia Łubianka na położony u jej stóp plac. Nie podpisał żadnego protokołu, nikogo nie obciążył. Zostawił tylko napisaną krwią kartkę, którą znaleziono w kieszeni jego marynarki: «*Я не состоял в контрреволюционной организации*» (*Nie należałem do organizacji kontrrewolucyjnej*. Tłum. – I.J.). Dwukrotna ekspertyza przeprowadzona w 1933 roku oraz po rehabilitacji Sochackiego w 1957 roku potwierdziła wiarygodność tego listu. Traumatyczne wspomnienia stało się tematem kolejnego wiersza Astafjewej:

Пришли. Ночную дачу оцепили.
И увели. И нет у нас отца.
Наверно, мучили. Наверно, били.
Он оказался стойким до конца.
Нет в деле подписи его рукою.
Не подписал ни одного листка.
Осталось лишь написанная кровью
записочка в кармане пиджака.
Отец отверг нелепость обвинений
и, внутренним гореньем озарен,
шагнул к окну и выбросился в небо
из бреда обезумевших времен (...)²⁰

O samobójstwie Jerzego Sochackiego rodzina dowiedziała się dopiero latem 1934 roku. Władimir Britaniszski w wywiadzie informuje²¹, że podobno Józef Stalin wiedział o incydencie wcześniej niż kierujący wtedy NKWD Gienrich Jagoda i zadzwonił do niego uprzedzając: «*У вас там трупы валяются! Уберите!*» (*U was tam trupy się walają! Sprzątnijcie je!* – Tłum. I.J.). Astafjewa dopowiada jeszcze inną wersję: że tragedia wydarzyła się na klatce schodowej i dopiero po tym wypadku założono kraty na oknach wzdłuż więziennych schodów. Prawdopodobnie było to jedyne samobójstwo na Łubiance. O wydarzeniu tym milczano. Przez długie lata oficjalna wersja głosiła, że Jerzy Czeszejko-Sochacki został rozstrzelany.

Natalia wraz z matką i bratem przez jakiś czas pozostawali w Domu Rządu, lecz wkrótce musieli przeprowadzić się do *коммуналки*, mieszkania, w którym mieściło się kilka rodzin. W 1936 roku Józefina Sochacka została wykluczona z partii, a 28 kwietnia 1937 roku – aresztowana i niedługo potem zesłana do miasta Pawłodar, leżącego nad Irtyszem we wschodnim Kazachstanie. Natalia i jej brat zostali sami. Mając nadzieję na szybkie zwolnienie matki, Astafjewa zwróciła się najpierw do byłej żony Maksyma Gorkiego, Jekateriny Pieszkowej.²² Niestety, działaczka społeczna, a także współpracownica Międzynarodowego Czerwonego Krzyża odmówiła w pomocy. Następną osobą mogącą

²⁰ Н. Астафьева, *Пришли. Ночную дачу оцепили*. W: Eadem, *Заветы*. Op. cit., s. 8.

²¹ L. Wołoskiuk, *Kosztowny dar losu*. „Rzeczpospolita” 19-21 kwietnia 2003, 93 (6473).

²² E. Pieszkowa, nazwisko paniieńskie – Wołżyna (1876-1965).

poratować w nieszczęściu była Maria Uljanowa, siostra Lenina, kierująca wtedy Komitetem Kontroli Radzieckiej. Ta z kolei nie pomogła w sprawie matki, lecz udało jej się umieścić dzieci w sanatorium pod Moskwą:

Комната Комиссии советского контроля.
С седою головой, взгляд карих глаз, проста,
встает ко мне навстречу, усталая, как Родина,
Мария Ильинична, Ленина сестра.
А я за правдой ленинской пришла в ее комиссию:
«Они не виноваты,
Ни мой отец, ни мать...»
Она гладит внимательно:
– Я верю. Коммунисты.
Но не могу помочь им. Тебя, скажи, как звать? –
И записала адрес квартиры, где мы с братом
Остались(...) ²³

Później rodzeństwo trafiło do moskiewskiego domu poprawczego, znajdującego się na terytorium Ławry Daniłowskiej, w byłym klasztorze, gdzie między innymi mieścił się specjalny oddział dla dzieci „wrogów ludu” (dziś Ławra, zwrócona cerkwi, stanowi oficjalną siedzibę rosyjskiego patriarchy). Wreszcie Natalii wraz z bratem udało się pojechać w ślad za matką do Pawłodaru. ²⁴

W lutym 1938 roku Józefinę Sochacką znów aresztowano (możliwe, że dlatego, aby zawładnąć jej rzeczami, przysłanymi z Moskwy, albo w związku z rozpoczęciem fali powtórných aresztowań²⁵). Przez rok siedziała w więzieniu, gdzie skutkiem ciężkich warunków osłabła i zachorowała na tyfus. Straszne wspomnienia dotyczą też przesłuchań w NKWD, gdy na przykład musiała bez przerwy stać przez cztery doby. W końcu skazano ją na pięć lat łagru (Karlag) w miejscowości Dolinka (Kazachstan).²⁶ Zwolnienie nastąpiło dopiero w 1946 roku. Martyrologię matki poetka uwieczniła w wierszu:

И день и ночь стоять, стоять, стоять, –
в ушах одно и то же: «Блядь, блядь, блядь», –
удары мата, как удары плети.
Шантаж, угрозы, ругань – и опять
все то же (...)
.....
(...) Мать выстояла. Все равно ей срок
и дали, и впоследствии продлили.
А внутренности ей потом подшили(...) ²⁷

²³ Н. Астафьева, *Комната советского контроля...* W: Eadem, *Заветы*. Op. cit., s. 34.

²⁴ L. Wołosiuk, *Kosztowny dar losu*. Op.cit.

²⁵ Za G. Wiśniewskim, w: Idem, *Poetessa dwóch kultur*. „Dziś”, 1996, nr 2, s. 116.

²⁶ Karlag – największy kompleks obozowy na Północy, w środkowe Azji (Karaganda). Założony w 1931 roku, likwidowany w 1959 roku. Centrum Karłagu mieścił się w miejscowości Dolinka, w 45 km od Karagandy.

²⁷ Н. Астафьева, *Четвертый следователь*. W: Eadem, *Заветы*. Op. cit., s. 38-39.

Kolejny raz dzieci pozostały same, wydane na pastwę losu. Były to czasy głodu i chłodu. Chcieli nimi zaopiekować się znajomi matki, zabierając je na Ural, lecz nieszczęśliwym trafem Natalia zgubiła zaświadczenie potwierdzające jej tożsamość, że jest córką zesłanej. Wówczas nie posiadała jeszcze dowodu osobistego, bowiem nie miała szesnastu lat. NKWD wydało jej nowy dokument, który jednak znowu nie pozwalał jej na wyjazd. Wystąpił w nim poważny błąd: podano, że to ona jest zesłana, co oznaczało całkowity zakaz opuszczania terytorium bez zezwolenia. Jedynym rozwiązaniem w tej sytuacji było napisanie listu do Stalina i to właśnie Natalia uczyniła. Minęły dwa lata, zanim wezwano ją do Komisariatu i wydano nowe zaświadczenie, niezbędne dla otrzymania dowodu osobistego, w którym zresztą znów znalazł się błąd – błąd w imieniu jej ojca: zamiast Gieorgijewna, napisano Grigorjewna. Astafjewa postanowiła tym razem nie ryzykować i nie iść ponownie do NKWD, by zgłosić pomyłkę. Z tamtych lat nieprawidłowo napisane imię ojca wlecze się za nią we wszystkich dokumentach, informatorach, a nawet encyklopediach.

Natalia została w Pawłodarze, gdzie ukończyła szkołę oraz liceum pedagogiczne, w którym między innymi po raz pierwszy wzięła do rąk skrzypce. Wraz z nauką musiała podjąć pracę, by zapewnić sobie godne warunki utrzymania, a potem, po ukończeniu liceum, zatrudniła się w szkolnictwie. Na początku 1942 roku wyszła za mąż za dużo starszego od niej, zesłanego Aleksieja Romanowa-Astafjewa, pochodzącego ze szlacheckiej rodziny i studiującego przed rewolucją w korpusie kadetów. Już jako mężatka zaczęła pracować w miejscowym banku jako kontrolerka, później jako pomocnica księgowego. W 1943 roku dostała się do Almaackiego Instytutu Medycznego, w którym ukończyła pierwszy rok studiów. W 1944 roku jej mąż został aresztowany i zesłany. Więcej już się nie spotkali, bowiem w łagrze Romanow-Astafjew popełnił samobójstwo. Natalii zostało po nim tylko nazwisko, pod którym od 1956 roku zaczęła publikować wiersze.

Po wojnie Natalia postanowiła wykorzystać pierwszą nadarżającą się możliwość i wyjechać do Moskwy. Dostała przepustkę jako opiekunka pewnego chorego, którego trzeba było odwiedzić z Alma Aty na Ukrainę. Droga wiodła właśnie przez stolicę. Gdy trafiła na miejsce, znowu podjęła pracę jako nauczycielka w obwodzie moskiewskim, poza tym intensywnie pisała wiersze i marzyła o studiach filologicznych. W 1946 roku rozpoczęła studia dzienne na wydziale języka i literatury Moskiewskiego Instytutu Pedagogicznego oraz zaoczne w Instytucie Literackim im. M. Gorkiego. To były nadal ciężkie lata dla Natalii, naznaczone surowymi warunkami egzystencji oraz strachem. Długo musiała ukrywać prawdę o ojcu, by móc studiować na uczelniach. W 1951 roku ukończyła Instytut Pedagogiczny i dostała się na studia doktoranckie.

W tym czasie jej matka, którą zwolniono w 1946 roku, i brat, który od 1940 roku przebywał w domu dziecka, odnaleźli się w Pawłodarze i przenieśli się do obwodu Lipieckiego. Następnie brat ukończył Instytut Pedagogiczny w Riazaniu, a także matematyczne studia doktoranckie. Obronił też pracę habilitacyjną na Uniwersytecie Moskiewskim. Niełatwe dorastanie oraz tragedia rodzinna odcisnęły się na dalszym losie Jerzego. W 1955 roku, walcząc o pośmiertną rehabilitację ojca, zapadł na ciężką chorobę psychiczną.

Реабилитации ветер
коснулся щеки губами,
отца фотоснимок в газете,
партийный билет у мамы.
А ты в рязанской больнице,

не выдержал ожидания...
И ужас в тебе гнездится,
тебя от меня отчуждая.
Юрка, ну что ты, как ты?
Сидишь на скамье небритый.
Врачи в белых халатах
скрипят садовой калиткой (...)²⁸

W 1956 roku Natalia doczekała się rehabilitacji matki, rok później – pośmiertnej rehabilitacji ojca. Po rehabilitacji Józefinę Sochacką poproszono do ambasady, gdzie zaproponowano powrót do ojczyzny. W 1958 roku, po trzydziestu latach nieobecności w Polsce, przyjechała z dorosłymi dziećmi do Warszawy na trzy miesiące. Spotkała się z siostrami, o których od dziesięcioleci nie miała żadnych wiadomości, z przyjaciółmi i znajomymi z lat międzywojennych. W 1959 roku wróciła wraz z synem i jego rodziną na stałe do Polski, Natalia natomiast została w Moskwie.

W 1958 r. Astafjewa została żoną leningradzkiego poety i tłumacza, Władimira Britaniszskiego, pracującego wtedy na ekspedycjach geofizycznych. W tym samym roku pracowała wraz z mężem w tundrze na Polarnym Uralu. W 1959 roku zamieszkała z rodziną w Salechandrze. Później towarzyszyła mężowi wraz z małą córką Mariną w ekspedycjach do Udmurty, Kałmuku, Kabardyno-Balkarii, mieszkała w Kozmodiemjansku, Uriupinsku, Cymlansku, Rostowie nad Donem, Astrachaniu, w okolicach Jozskar Oły.

Astafjewa i Britaniszski corocznie bywali w Leningradzie lub Komarowie pod Leningradem. Odwiedzali mieszkających tam rodziców Britaniszskiego oraz jego przyjaciół i rówieśników – poetów leningradzkich. Również raz na dwa lata jeździli do Warszawy w odwiedziny do matki Natalii (która w 1969 roku zmarła, natomiast brat Natalii zmarł w 1999 roku) oraz na spotkania z polskimi poetami. W latach 70. Astafjewa odwiedzała Polskę jako uczestniczka międzynarodowych zjazdów tłumaczy literatury polskiej.

Od 1966 roku do dnia dzisiejszego Natalia Astafjewa (będąca już babcią i prababcią) wraz z mężem mieszka w bloku Związku Pisarzy przy ulicy Małej Gruzińskiej, znajdującej się koło byłego polskiego kościoła i siedziby polskiej ambasady. Jest to typowe mieszkanie moskiewskiego inteligenta – większą część powierzchni, nie licząc regałów sięgających do sufitu, zajmują książki. W mieszkaniu tym bywali Włodzimierz Słobodnik, Józef Waczków, Anna Świrszczyńska, Seweryn Pollak, Zyta Orszyn, Ernest Bryll, Tadeusz Śliwiak, Adam Pomorski, Andrzej Walicki, Piotr Sommer...

DWA DEBIUTY NATALII ASTAFJEWEJ

Natalia Astafjewa jako poetka zadebiutowała dwukrotnie, w latach *odwilży* i *pieriestrojki*, chociaż zaczęła pisać wiersze jeszcze w latach 30., będąc uczennicą. Na względnie późny debiut wpłynęła tragiczna atmosfera pierwszej połowy XX wieku oraz dramatyczna biografia osobista, ponieważ przez długi czas poetka pozostawała córką tak zwanych „wrogów ludu”. Sytuacja zmieniła się dla niej dopiero w czasach chruszczowowskiej *odwilży*, gdy wydała swoje tomiki oraz została oficjalnie uznana jako autorka liryków o miłości i przyrodzie. Natalia pisała równie wiersze o innej tematyce, dotyczącej rewolucji,

²⁸ Н. Астафьева, *Реабилитации ветер...* W: Еадем, *Заветы*. Op. cit., s. 94-95.

tragizmu lat 30., represji oraz okrucieństw wojny, lecz ze względów cenzuralnych poezja ta nie była znana czytelnikom. Dopiero w latach *pieriestrojki* ukazały się jej wiersze z różnych lat opowiadające o tragizmie epoki – stąd uważa się, że był to drugi debiut Astafjewej. Od wiosny 1961 roku jest członkiem Związku Pisarzy, od roku 1977 członkiem Rosyjskiego PEN Clubu.

Swój pierwszy wiersz Astafjewej ułożyła niespodziewanie, gdy wracała pewnego razu do domu ze szkoły. Był to liryk romantyczny, obrazowo przedstawiający pejzaż morski.

Над морем стелется туман,
и, точно старый караван,
несутся тучи (...)²⁹

Natalia odziedziczyła talent poetycki prawdopodobnie po swoich przodkach. W rodzinie jej byli znani pisarze – ciotka, Maria Bogusławska i pradziad, Edward Wojciech Bogusławski. Natura obdarowała ją również muzykalnością, co znalazło odzwierciedlenie w lirykach, w których właśnie melodyjność oraz instrumentalizacja stanowią mocną stronę. Szczególną pasję Natalii w latach młodości stanowiło także układanie melodii do słów własnych oraz gra na skrzypcach. W posłowniu do tomiku *Изнутри и вопреку* (*Z zewnątrz i wbrew*, 1994) Astafjewej wspomina, jak śpiewała swoje piosenki, zachwycając się pięknem rzeki Irtysz i stepów kazachskich, oraz jak w technikum uczyła się gry na skrzypcach (miłość do nich pozostała na całe życie, a powtórnie wzięła je do rąk, mając już wnuka).

Po wojnie, pracując jako nauczycielka, Natalia pisała wiersze codziennie i od tamtych czasów nie przestawała. Na studiach zdarzało się, że nie wychodziła na sesję egzaminacyjną, całkowicie oddając się temu zajęciu. Tworzyła dla siebie, niekiedy wybiórczo prezentując liryki innym. Zwłaszcza bała się pokazywać utwory o tematyce tragicznej, które, mieszkając w akademiku, własnoręcznie zniszczyła, obawiając się rozgłosu o perypetiach jej rodziny w Instytucie (wskutek którego nie byłoby możliwe ukończenie studiów). Dopiero w czasie *odwilży* zrekonstruowała je i przystąpiła do napisania nowych.

Startem literackim Astafjewej stało się wzięcie udziału w konferencji młodych pisarzy w 1956 roku, na której przedstawiła swoją lirykę miłosną. Wśród słuchaczy jej poezja znalazła pozytywny odzew, choć byli i tacy, którym jej liryka kojarzyła się z poezją Jesienina i wydawała się zbyt szczerą. Niemniej jednak w czerwcu tego roku w „Литературной газете” ukazało się kilka wierszy z przedmową poety, Ilji Sielwńskiego (w tamtych czasach istniał zwyczaj, aby debiutanta przedstawiał uznany i doświadczony już twórca), który skomentował je następująco:

Jeśli spojrzeć na światło przez porcelanę, to w jej bieli wystąpi odcień zieleni. To tak naprawdę odróżnia porcelanę od fajansu, który jest pozbawiony jego zielonkawego odbłasku. Tak samo jest z poezją. Jakiej by formy nie nadać wierszowi, jeśli nie ma w nim bijącego w głębi serca, pozostanie fajansiem. W ostatnich latach księgarskie półki zawałono fajansiem... Wiersze Astafjewej mają właściwość «zielonkawej tajemnicy» porcelany. Jej poezja bije tętnem autentycznego przeżycia, którego nie da się podmienić żadnymi, najlepszymi nawet słowami, ułożonymi w najlepszym nawet porządku (Tłum. – L. Wołoskiuk).³⁰

²⁹ Н. Астафьева, *Коротко о себе*. W: Н. Астафьева, *Изнутри и вопреку*. Op. cit., s. 278.

³⁰ L. Wołoskiuk. Op. cit..

Właśnie Selwinski dokonał wyboru wierszy Astafjewej do publikacji, które niestety zostały odrzucone przez redakcję. Zasugerowano poetce, by przyniosła inne liryki. Jedyne wiersz *Нежность* (*Czułość*), który podobał się literackiej młodzieży okresu *odwilży*, przeszedł przez cenzurę; możliwe, że przez przeoczenie, bo mieścił się w przedmowie Selwskiego.

Нежность душила меня.	Czułość dławiała mnie.
Нежность	Z czułością
глушила	biłam się.
я,	Czułości, deptałam cię
нежность топтала я ,	Topiąc na szorstkich słów
в грубых словах топя...	dnie...
Если бы	Gdyby
Нежностью	czułością
брали –	zdobywać mógł
на штурм –	miasta
города,	kto chce,
все,	wszystkie
с неизбежностью,	z pewnością
я бы взяла тогда.	Zdobyłabym je! ³¹

Pierwszy tomik wierszy Astafjewej zatytułowany *Девчата* (*Dziewczęta*) ukazał się w 1959 roku. Następne zbiory jej liryków to: *Гордость* (*Duma*, 1961), *Кумачовый платок* (*Chustka z kumaczu*³², 1965), *В ритме природы* (*W rytmie przyrody*, 1977), *Любовь* (*Miłość*, 1982), *Заветы* (*Przykazania*, 1989), *Изнутри и вопреку* (*Z zewnątrz i wbrew*, 1994) oraz eseje, wspomnienia.³³ W 1963 roku ukazał się tom wybranej liryki Astafjewej w tłumaczeniu poetów warszawskich.³⁴

Większa część wierszy nie została opublikowana wskutek ingerencji cenzorskich. Redaktorzy odrzucili je z rękopisów, co spowodowało niechęć i obawy poetki, by proponować swe wiersze wydawnictwom. Szczególnie ucierpiała pierwsza książka, poświęcona ojcu, *Dziewczęta*. Drugi tom pt. *Duma* oszczędzono, ale z tego względu, iż nie zawierał poezji o charakterze filozoficznym (szukanie sensu egzystencji człowieka, natury, świata) oraz historycznym, dotyczącym losu jej rodziny. Z wydaniem trzeciego tomu pt. *Chustka z kumaczu* również związane było dramatyczne przeżycie, po którym poetka omijała wydawnictwa przez kolejne dziesięć lat. Zbiór trzech niepublikowanych książek w jednym woluminie został zniekształcony przez wydawnictwo, a mianowicie niektóre wersy oraz strofy zostały wyrzucone, inne – przerobione. Dopiero w 1989 roku jedno z tych dzieł pt. *Zawiety* (uzupełnione o wiersze z lat 70. i końca lat 80.) ujrzało światło dzienne. Liczne cykle wierszy wcześniej niepublikowane czy publikowane w wersji zdeformowanej, ukazały się na początku lat 90. w nowym tomiku Astafjewej zatytułowanym *Z zewnątrz i wbrew*.

³¹ Oryginał i przekład autorstwa A. Kamińskiej pochodzą z: Н. Астафьева, В. Британишский, *Двушлас*. Москва 2005, s. 29.

³² Kumacz – tkanina bawełniana, pofarbowana na jaskrawy, czerwony (paśowy) kolor.

³³ Na przykład esej Н. Астафьева, *Трагедия Владислава Броневского*. „Литературное обозрение” 1993, nr 5, s. 50.

³⁴ N. Astafjewa, *Wiersze*. Warszawa 1963.

Poetyka i wybrane motywy twórczości (w tomikach „W rytmie przyrody”, „Miłość”, „Przesłania”, „Z zewnątrz i wbrew”)

Wiersze o przyrodzie obecne są we wszystkich książkach Astafjewej, lecz tomik *W rytmie przyrody* (1877) najbardziej całościowo prezentuje ową tematykę i podkreśla jej ważność w twórczości rosyjskiej poetki. Polska badaczka dzieł Astafjewej, Krystyna Baczymańska skomentowała lirykę następująco:

Wiersze o przyrodzie pisała poetka pod wpływem bezpośrednich wrażeń i nastrojów. (...) W każdym wypadku jawią się niepowtarzającą się formą utworu poetyckiego, który pod jej piórem przekształca się w sztych malarski lub szkic muzyczny. Za każdym razem wiersz Astafjewej jest impresjonistycznym lub realistycznym opisem fragmentu przyrody”.³⁵

A w adnotacji do tomiku pisano:

(...) W żywym ruchu przyrody, w jej „rytmach” poetka odnajduje obrazową analogię z drzeniem duszy człowieczej. Czytelnik znajdzie w książce wiersze o miłości, o radości poznawania świata, o stale odradzającym się życiu. Spontaniczność uczuć łączy się w lirykach Astafjewej z uświadomieniem sobie miejsca człowieka w przyrodzie oraz miejsca przyrody w życiu człowieka.³⁶

Wiersze dzielą się w tomiku według naturalnego rocznego cyklu przyrody: wiosna, lato, jesień, zima i znów wiosna. Obraz wiosny, uosabiający w poezji Astafjewej życie, przepełniony jest oryginalną metaforyką i szeroką paletą ciekawych porównań, skojarzeń. Za pośrednictwem instrumentalizacji, m.in. onomatopei, wiersze brzmią dźwiękami budzącej się po długiej zimie natury. Bogactwo epitetów również nadaje malowniczość obrazom lirycznym Astafjewej. Ważną funkcję pełni obecność bohaterki lirycznej, czyli „ja” mówiącego, które czuje mocną więź z przyrodą. Kobieta, jakby zza kadru, spostrzega i podziwia piękno przyrody lub odnajduje w niej spokój od problemów życia codziennego, a niekiedy zwierza się jak przyjaciółce ze swoich rozterek miłosnych. Właśnie obserwując świat przyrody, „ja” liryczne dostrzega rytm wszystkiego, co żyje, odnajduje wieczną nieodłączną więź człowieka i natury, wiekuistość przyrody, zagadki macierzyństwa. Nasuwają się również dygresje na temat epoki, wojen, szkód wynikających z postępu technologicznego, ludzkiego dążenia, by poznać tajemnicę kosmosu, ogarnąć rozumem wszechświat.

Po wiośnie nadchodzi lato, kolejna pora roku o bogatych kolorach, które napełniają obrazy lasu, pól żyta, wiejskich poranków... Liczne wiersze przypominają pieśń, chwalebą życiodajny deszcz, rozszalały żywioł, ziemię płodną. Przepełniona miłością, radością, energią bohaterka zawdzięcza przyrodzie swoje istnienie w tym świecie. Nie może

³⁵ K. Baczymańska, *Przyroda w poezji Natalii Astafjewej*. „Slavica Wratislaviensia” CXII, Wrocław 2001, 2288, s. 43.

³⁶ «Ритме природы» – книга лирики, подчиненная единому замыслу. В живом движении природы, в ее «ритме» поэтесса находит образную аналогию с движением человеческой души. Читатель найдет в книге стихи о любви, о радости познания мира, о вечно обновляющейся жизни. Непосредственность чувства сочетается в стихах Астафьевой с осмыслением места человека в природе и места природы в жизни человека. W: adnotacji do książki Н. Астафьева, В ритме природы. Москва 1977, s. 4. (Tłum. – I.J.).

się nadziwić szczodrości natury, zastanawia się nad tym, kto stworzył świat, skąd wzięło się życie?

И кто ее придумал, настырную такую,
тот мог быть лишь безумцем,
в кошмарном сне.
Кишмя кишашей массой плодясь, толясь, ликуя,
она в воде не тонет и не горит в огне.³⁷

Niemniej jednak smutek wypiera radość, gdyż „ja” liryczne patrzy na ogrom straty, którą zadała przyrodzie wojna. Świat natury, mimo że piękny, nadal emanuje bólem:

Но, разграбленный веками,
мир болеет до сих пор,
как разрытый грибниками
мягкий бархатный ковер.³⁸

Następny cykl, najmniejszy w tomiku, przedstawia jesień. Bohaterka liryczna ma dwoisty stosunek do tej pory roku. Uwielbia kolory wczesnej jesieni, natomiast późniejszy okres odpycha ją chłodem, od którego nawet „rzeka pokrywa się gęsią skórą”. Deszcz już nie jest taki jak latem – upragniony, życiodajny, lecz nieprzyjemno-chłodny. Z jesienią kojarzy się starość, ulotność życia, krótkotrwałość uczuć miłosnych. Zbliża się nadejście zimy, nadejście snu, nadejście śmierci. Jednakże widok pięknego, śnieżnego, tajemniczego sezonu raduje oko bohaterki lirycznej. W wierszach rysuje się bajeczność rosyjskiego pejzażu o tej porze roku, obfitego zaspami śniegu, pod warstwą którego cicho bije życie drzew, roślinek, zwierząt. We fragmencie kolejnego liryku słychać delikatne, monotonne tętno śpiącej przyrody ewokowane przez aliterację, wyliczanie rzeczowników oraz powtórzenia czasownika:

Спят, свернувшись клубочком, ежи,
спят жуки, спят, склублившись, ужи.
Пожелтевшие иглы сосны
крепко спят – еле теплится жизнь.
Спят овраги, дороги, кусты,
спят снега, на леса оперевшись.³⁹

Ostatni cykl wierszy nosi tytuł *И снова весна (I znów wiosna)*. Przyroda zatoczyła koło i z kolejną wiosną rodzą się nowe wiersze, nowe nadzieje, nowa miłość. Jest to apoteoza życia wiecznego, łącznie z życiem bohaterki lirycznej, która wierzy, że i po śmierci nie przestanie istnieć: będzie „glebą dla zboża” czy „kroplą lekką”, która „obleci z chmurami całą planetę”.

³⁷ Н. Астафьева, *Птенцов накормят птицы в зеленые июли...* W: Eadem, *В ритме природы*. Op. cit., s. 89.

³⁸ Eadem, *Я хочу войти словами...* W: Eadem, *В ритме природы*. Op. cit., s. 93.

³⁹ Eadem, *Спят, свернувшись клубочком ежи...* W: Eadem, *В ритме природы*. Op. cit., s. 149.

Do tomiku *Miłość* (1982) weszły wierszy miłosne z różnych lat. Większość z nich nie była dotąd publikowana, ponieważ w latach powojennych tematyka ta nie znalazła oficjalnego uznania, preferowano natomiast epikę przepojoną motywami politycznymi i społecznymi, a zwłaszcza hasłami propagandowymi. Astafjewa pisała do szuflady, z nadzieją opublikowania swoich liryków w przyszłości.

Zbiór stanowi oryginalną encyklopedię miłości, przedstawionej w różnych obliczach: od apoteozy do miłości jako zjawiska przynoszącego ból i rozczarowanie. Jest to swoista dialektyka przeżycia miłosnego: od pierwszych znaków zakochania się do „miłości-płomieni”, od miłości młodej dziewczyny – do miłości dojrzałej kobiety, od miłości wzajemnej – do nieodwzajemnionej, od szczęśliwej egzystencji z ukochanym – do męczącej, z człowiekiem, który nie sprostął oczekiwaniom. W zbiorze pojawiają się także inne motywy: macierzyństwo, los kobiety po wojnie, utrata bliskich. Fazy miłości – zmiennej, wielobarwnej, różnorodnej – stanowią rdzeń tematyczny książki.

Astafjewa wyznała w liście do Krystyny Baczyńskiej: „Miłość w moich utworach ma różne oblicza, ma rozmaite odcienie, gradacje. Uczucie to z jego wzlotami i upadkami było źródłem przeżyć, składających się na moją lirykę miłosną. Można ją rozpatrywać jako psychologię miłości, lecz dostrzec to można dopiero w retrospektywie. Powstawały te wiersze spontanicznie, intuicyjnie”.⁴⁰

Bohaterka marzy o zwykłym szczęściu kobiety: byciu razem z ukochanym człowiekiem, posiadaniu dzieci, domu. Żarliwie szuka miłości, by rekompensować lata samotności, sieroctwa. „Ja” pragnie piękna, tęskni za miłością, której gotowa poświęcić wszystko, dąży do duchowego i cielesnego zbliżenia z mężczyzną. Kocha otwarcie, zachłannie, bez zastanowienia.

Какой-то странный человек
сказал, что души не нищают,
а чувства берегут мещане...
Какой-то странный человек.
Я знала: выплесну все душу
и этим меры не нарушу.⁴¹

Miłość jej łączy się z marzeniem, zachwytem, oczarowaniem, muzyką, szczęściem, nadzieją. Uczucie burzy spokój, ogarnia ją w całości. Jest to szalejący żywioł, światło, blask, ogień, dźwięk, które obdarza radością macierzyństwa.

(...) У меня же любовь, непокорно большая,
вырывается, хлопая крыльями,
носится по комнате, как птица!
Она мне работать мешает,
весь мир собой заполнить стремится (...)⁴²

⁴⁰ Cytat listu N. Astafjewej do K. Baczyńskiej, w: K. Baczyńska, „Pięta poru roku” w *poezji Natalii Astafjewej*. „Slavica Wratislaviensia” CXVI, 2345. Wrocław 2002, s. 57.

⁴¹ Н. Астафьева, *Какой-то странный человек...* W: Eadem, *Любовь*. Op. cit., s. 10.

⁴² Eadem, *В этой комнате мне сегодня тесно...* W: Eadem, *Любовь*. Op. cit., s. 8.

Jej oblubieniec, „ty” w lirykach o szczęśliwej miłości to Człowiek, autentyczny mężczyzna; silny, szczerzy, czuły, troskliwy o otwartym spojrzeniu i ciepłych rękach, o oczach-„oknach”, w których widać duszę. Rytm jego serca bije i śpiewa wraz z rytmem jej serca, a bliskość jego ciała rodzi uczucie na granicy radości i lęku.

W innych wierszach o klęsce miłosnej „ty” zadaje cierpienie i ból swoim niezrozumieniem, obojętnością czy zdradą, porzuceniem. Wiele wierszy obrazuje związek dwojga ludzi, który stał się pomyłką, fałszem, cierpieniem, więzieniem. Taka miłość przynosi gorycz, smutek i rozczarowanie, rozwianie wszelkich iluzji. „Ty” jest „przyjacielem-wrogiem”, który nie potrafi kobiety wysłuchać, docenić, prawdziwie w niej się zakochać. Czy jego są „mętne”, „niemądre”, „malutkie”, „złe”.

Astafjewa nie nadała tytułów swoim wierszom (w ogóle rzadko kiedy jej wiersze mają tytuł), lecz pierwsze wersy utworów pełnią funkcję nazwy, bo niekiedy określają dominantę problemową oraz nastrój. Świat liryczny tworzą „miłość”, „ja”, „ty” (obecne w utworze albo domyślne) oraz „natura”, która współuczestniczy, współodczuwa w przeżyciach postaci. Słowa, niosące skondensowaną myśl i napięcie emocjonalne, często mieszczą się w osobnym wersie, dzieląc zdanie według układu „schodkowego”. Niektóre liryki są zapisem ulotnego momentu, a niektóre opowieścią fabularną, stąd rozmaite formy gatunkowe liryków: wiersze-szkice, wiersze-manifesty, wiersze-deklaracje, wiersze-pieśni. Utwory mają porządek sylabotoniczny lub toniczny. Zasadniczą rolę odgrywają takie chwytły artystyczne, jak instrumentalizacja czy rymy. Poezję o miłości charakteryzuje również metaforyczność, porównania, powtórzenia, paralelizmy oraz symboliczność. Język cechuje bogactwo odcieni stylistycznych: od literackiego do folklorystycznego, wręcz rubasznego. Jest to liryka emocjonalna, autentyczna, szczerza. Podsumowując: tomik stanowi mozaikę przeżyć miłosnych bohaterki od marzenia przez olśnienie, do miłości odrzuconej, zawiedzionych nadziei, aż po klęskę miłości i rozczarowania.

Przykazania (1989) to kolejny zbiór wierszy poświęcony „pamięci krewnych i bliskich, i ich towarzyszy – rewolucjonistów, obróńców wolności”. Złożony do druku przez poetkę jeszcze w 1962 roku, został przez wydawnictwa odrzucony i mógł się pojawić dopiero w latach *pieriestrojki*. Klucz do tomu Astafjewej stanowi autobiograficzność. Zawiera on wiele wspomnień, przeżyć w formie poetyckiej, a także zdjęcia rodziców z prywatnego archiwum poetki z lat 20. i 30. Robert Roździestwenski określił ten zbiór następująco: „Niektóre wiersze Natalii Astafjewej przypominają dziennik... jest to historia choroby czasu, historia choroby tej samej epoki, w której zdarzyło nam się żyć”⁴³. Również w innych recenzjach rosyjskich dzieło zostało nazwane „poezją-dokumentem”⁴⁴. W przypadku *Przykazań* „ja” liryczne przybiera formę sylleptyczną, ponieważ łączy się w nim postać autentyczna i osoba fikcyjna.⁴⁵ *Alter ego* Astafjewej prowadzi narrację o tragediach i okrucieństwach XX wieku, które dotknęły zarówno rodzinę Sochackich, jak wielu innych – inteligencję, zwykłego człowieka, dzieci. Jest to testament dla przyszłych pokoleń oraz pamięć i hołd złożony tym, którzy zginęli bez winy. Tytułowe przykazania to również przesłanie ojca, któremu autorka zostaje wierna do końca bez względu na zmienność historii.

⁴³ Порой стихи Н. Астафьевой похожи на дневник... Это история болезни времени, история болезни той самой эпохи, в которой нам довелось жить – так пишет R. Roździestwenski. Zob. zapowiedź w książce H. Astafjewej, *Заветы*. Op. cit., s. 4.

⁴⁴ Za G. Wiśniewskim. W: Idem, *Poetessa dwóch kultur*. „Dziś” 1996, nr 2, s. 117.

⁴⁵ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości: poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

Нет, видно, в детстве я не ошиблась,
почувствовав трепет в душе.
Пусть распинаят меня на дыбе,
не отступлю, вновь нашед.

...

Где-то вдали в синеве предрассветной
снова пылает заря,
и я, повторяя **былые заветы**,
чувствую, верю – не зря! (marzec 1946)⁴⁶

Ważne miejsce w albumie Astafjewej zajmuje obraz jej ojca, Jerzego Czeszejko-Sochackiego. Jest to portret człowieka całkowicie oddanego dziełu rewolucji, walczącego za ideę swobody i braterstwa, pracującego w konspiracji oraz uwięzionego na Łubiance, którego groza lat 30. doprowadziła do samobójstwa. Dla poetki to inteligentny, szlachetny, uczciwy człowiek; wierny i kochający małżonek jej matki oraz wspaniały ojciec, z którym żaden inny mężczyzna nie może się równać. Z jego postacią wiążą się wspomnienia o pierwszej ojczyźnie – Polsce. Motyw polskości pojawia się w licznych utworach poetki.

W galerii *Przykazań* znajdują się również kolejne portrety, zwłaszcza takie jak: portret matki – wstrząsające opowiadanie o męczarni, której doświadczyła podczas śledztwa, o jej zesłaniu, chorobie, ciężkich robotach, które wykonywała. W tym tonie przedstawiany jest także osobisty portret Astafjewej – jako małej dziewczynki, młodej dziewczyny i dojrzałej kobiety. Autorka opowiada o swoim doświadczeniu z lat przedwojennych oraz wojennych, dzieli się tym, co przeżyła wraz z bratem, nagle zostawszy bez rodziców, bez domu, będąc dziećmi „wrogów ludu”. Opisuje głód i chłód, przebywanie w sierocińcu, chorobę brata, na psychice którego odbiło się okrucieństwo tamtych dni. Liczne wiersze obrazują kazachską przyrodę oraz mieszkańców tego kraju, którzy udzielali im pomocy materialnej, moralnej. Nie zabrakło utworów przedstawiających dalszą egzystencję Astafjewej w latach powojennych, w Moskwie, w okresie zmian związanych z *odwilżą*.

Twórczość poetką Astafjewej charakteryzuje często obecny motyw snu. Tylko w nim zdoła się spotkać z tymi, którzy odeszli: z ojcem, matką... Nieraz pojawia się motyw poczucia winy wobec zmarłych – za to, że przeżyła tamte czasy oraz że w swoim życiu, w porównaniu z nimi, tak mało zrobiła. Wiersze zastępują płacz nad grobami bliskich, którzy leżą w dalekiej Polsce, oraz nieznanym miejscu pochówku ojca.

Где отец мой? Где ставить надгробье?
Где рыдать над ним? Там ли? Тут?
Застарелая ненависть бродит,
как непохороненный труп.
Не свести уже с прошлым счеты,
нет в живых ни этих, ни тех,
не изменишь уже ничего ты,
лишь вздымается грудь, точно мех.
Не вздувать огонь этой злобы,
только помнить отца и мать,

⁴⁶ Н. Астафьева, *Нет, видно, в детстве я не ошиблась*. W: Eadem, *Изнутри и вопреки*. Op. cit., s. 12-13.

и нести эту тяжесть до гроба
и всю жизнь, как железо, ковать.⁴⁷

Pisanie wierszy to jedyne, co pozostało. Poetka stara się w nich dojść do samego sedna tragizmu epoki, na tyle, na ile jest to możliwe. *Przykazania* – według Astafjewej – to tylko „ziarenka” historii, pełnej dramatycznych paradoksów. Mija czas, lecz ślady okrucieństw z lat pierwszej połowy XX wieku są nadal obecne. Stąd nieufność „ja” wobec ludzi, lęk przed podaniem ręki, samotność w tym świecie. *Przykazania* Astafjewej to „drogowskazy moralne”⁴⁸ przekazane nowym generacjom, przybliżenie potomkom tragizmu XX wieku, a jednocześnie wznoszenie pomnika ofiarom tamtych lat.

Tom zatytułowany *Z zewnątrz i wbrew* czy *Z głębi i wbrew*⁴⁹ (1994) jest jak dotąd ostatnim dziełem poetyckim Astafjewej (w języku rosyjskim). W 1961 roku Ariadna Efron (córka Mariny Cwietajewej, zaprzyjaźniona z matką poetki z czasów wspólnych lat zsyłki syberyjskiej) w liście do poetki napisała:

Współczesna nasza poezja często drażni mnie swoim nagim rzemiosłem – cała plejada nauczyła się pisać wiersze – i tyle; tym samym udowodniwszy, iż w naszych czasach można się nauczyć wszystkiego, m.in. pisać wiersze. Z radością dostrzegłam, iż Pani doskonalenie się szło jedynie słuszną drogą, z zewnątrz – i wbrew...⁵⁰

Do tomu weszły wiersze, które wcześniej nie były drukowane, pierwsze z nich mają datę 1945 roku, a ostatnie pochodzą z lat 90. Oprócz motywów, pojawiających się również we wcześniejszych tomach, nie zabrakło nowych, takich jak: odwilż, rosyjska wieś, miasto, sen i bezsenność, dwie ojczyzny, nowa epoka, niszczenie natury przez postęp. Są również utwory wyrażające związek poezji z różnymi dziedzinami kultury. Jest to ogromne dzieło, dorobek – prawie całego życia poetyckiego Astafjewej, *многокнижие*, tzn. kilka ksiąg w jednym woluminie zbiorów gatunkowo i tematycznie zróżnicowanych wierszy. Badacz Manuk Żažojan w recenzji uznał, „że główną zaletę poezji Astafjewej stanowi surowa, sroga, *nieliteracka* (podkr. – M.Ż) uczciwość, która osiągnęła w ostatnim tomie skrajną ostrość oraz dojrzałą rozpacz, również uczciwą i bezlitosną przede wszystkim wobec siebie”⁵¹.

(...) Как мне жаль вас, бедные люди!
И себя мне жаль, в том же быте,
в нашем скудном безрадостном быте.
Жаль, что нет у меня для вас тайны,

⁴⁷ Н. Астафьева, *Где отец мой? Где ставить надгробье?* W: Eadem, *Заветы*. Op. cit., s. 155.

⁴⁸ Określenie G. Wiśniewskiego. W: Idem, *Poetessa dwóch kultur*. Op. cit., s. 117.

⁴⁹ Za K. Vaczmańską. Op.cit.

⁵⁰ „Современная наша поэзия часто раздражает меня своим голым мастерством – целая плеяда научилась писать стихи – и только; доказав этим, что в наше время можно научиться всему, в том числе и писать стихи. Рада была почувствовать, что Ваше самосовершенствование шло единственно правильным путем, изнутри – и вопреки...”. А. Efron w liście do N. Astafjewej 22 września 1961 r. W: „Литературное обозрение” 1990, nr 4. (Тлум. – I.J.)

⁵¹ „Главное достоинство поэзии Наталии Астафьевой – строгая, жестковатая, *ниелитературная* честность – достигло в последней книге предельной остроты. Самого зрелого отчаяния. Тоже честного и безжалостного, прежде всего к самой себе...”. М. Жажоян, *Чужие эпохи Наталии Астафьевой*. „Русская мысль” 1995, 16-22 марта.

и в евангелии от Натальи
никаких утешений не ждите.⁵²

Wiersze z lat 90. charakteryzuje odrzucenie przez poetkę nowej rzeczywistości rosyjskiej z jej tempem oraz brakiem wartości. Cechuje je również motyw rozdwojenia czasu (na przeszłość i teraźniejszość), rozdwojenia rzeczywistości (na sen i jaźń) oraz rozdwojenia ojczyzn (na Rosję i Polskę).

Reasumując, należy stwierdzić, że rosyjską twórczość poetką Natalii Astafjewej cechuje różnorodność tematyczna, emocjonalność, ekspresyjność, melodyjność oraz autobiograficzność. Jej poezja miała swoje perypetie, z przyczyny których Astafjewa dwukrotnie debiutowała: w latach *odwilży* jako poetka liryczna, oraz w okresie *perestrojki* jako autorka wierszy rozrachunkowych wobec XX wieku, które – co warto podkreślić – nie są polityczne. Szczególnie wartościowe wydają się ostatnie dwa tomy Astafjewej, ponieważ są nie tylko zapisem faktów biografii rodzinnej czy osobistej, lecz również wyrazem ogólnego ludzkiego doświadczenia w minionym wieku, co nadaje utworom wymiar uniwersalny. W Rosji dorobek Astafjewej jeszcze nie doczekał się należytej i solidnej analizy.⁵³



⁵² Н. Астафьева, *Говорится, что рай, мол, для нищих*. W: Еадем, *Изнутри и вопреки*. Op. cit., s. 225.

⁵³ W roku 1999 na Uniwersytecie Wrocławskim powstała rozprawa doktorska autorstwa Krystyny Baczańskiej Motywy twórczości w poezji N. Astafjewej, w której została przedstawiona rosyjska twórczość poetki i jej wiersze polskie.

Kilka starych zdjęć do albumu poety: Władimir Britaniszski

W 1993 roku w Moskwie ukazał się tomik wierszy Władimira Britaniszskiego *Старые фотографии* (*Stare fotografie*)⁵⁴. Prywatne zdjęcia oraz autobiograficzne wiersze tworzą unikalny album wspomnień, zredagowany przez poetę. Jest to naprawdę ciekawa opowieść o sobie, rodzinie, mieście rodzinnym, dalekich podróżach, przyjaciółach...

Pradziad Władimira Britaniszskiego przybył do Kronsztadu z podwileńskiej miejscowości Britaniszki. Nazwisko Britaniszski pojawia się w wileńskich archiwach z początku XIX wieku. Ojciec, Lew Britaniszski (1897–1971), syn jubilera, malarz i grafik, urodził się w Kronsztadzie. Inteligent, człowiek o wielkiej kulturze i erudycji. Właśnie po nim Władimir odziedziczył zamiłowanie do sztuki i nieustanne pragnienie wiedzy. Droga artystyczna Lwa Britaniszskiego nie była typowa. Na kształtowanie twórczej osobowości wpłynęła atmosfera lat 1900-1910, nauka w technikum artystycznym oraz studia na Akademii Sztuk Pięknych⁵⁵ w latach 20., gdzie mógł obcować się z najwybitniejszymi pedagogami i artystami epoki: Iwanem Bilibinem, Pawłem Czistiakowem, Ilją Riepinem, Kuźmą Pietrowem-Wodkinem, Siergiejem Cziechoninem. Ważnym etapem w biografii Britaniszskiego stało się także członkostwo w znanym Kole Artystów w Leningradzie (*Круг художников*, 1926-32), do którego należeli zwolennicy malarstwa sztalugowego, broniący niezależności sztuki od agitacyjności i propagandy. Aktywność twórcza, liczne wystawy członków Koła uskrzydlały twórcę, budziły w nim pragnienie dalszego kształcenia się. Przystudiował więc wszystkie muzea leningradzkie i został w tym doskonałym specjalistą. Pracował w Ermitażu, Muzeum Rosyjskim, w podmiejskich pałacach-muzeach. Dogłębnie poznał historię obyczajów oraz historię dziejów.

W drugiej połowie lat 20., po krótkotrwałej, względnej wolności twórczej i duchowej, uwarunkowanej NEPem⁵⁶, zaczęło się gwałtowne obostrenie reżimu komunistycznego, objawiające się między innymi w totalnej walce z wolnomyślnością. Zakazana została

⁵⁴ В. Британисский, *Старые фотографии. Книга стихов*. Москва 1993.

⁵⁵ Akademia Sztuk Pięknych w Rosji została założona w Sankt Petersburgu w roku 1757, od 1764 roku – Imperatorska Akademia Sztuk Pięknych. W roku 1918 Akademia została zamknięta, część kolekcji artystycznej została przekazana do Ermitażu. W roku 1932 – Instytut malarstwa, rzeźby i architektury. W latach 1933-1947 – Wszechrosyjska Akademia Sztuk Pięknych, później Akademia Sztuk Pięknych ZSRR. Teraz w budynku Sanktpetersburskiej Akademii Sztuk Pięknych znajdują się m.in. muzeum, archiwum, biblioteka. Wybitnymi absolwentami akademii byli: A. Losienko, F. Szubin, W. Bażonow, A. Iwanow, K. Briullow, I. Riepin, W. Polenow, W. Surikow i inni.

⁵⁶ Nowa ekonomiczna polityka (NEP), polityka gosp. wprowadzona w Rosji Radz. 1921 w miejsce komunizmu wojennego realizowanego w czasie rewolucji i wojny domowej; miała doprowadzić do odbudowy gospodarki przez wprowadzenie prywatnego handlu i drobnego przemysłu oraz zaniechanie obowiązkowych dostaw od gospodarstw chłopskich; w końcu lat 20. władze ZSRR uznały, że spełniła swoje zadanie.

prywatna działalność wydawnicza oraz sprowadzenie literatury zagranicznej, co spowodowało jeszcze większą izolację kulturową państwa. Potężny stalinowski aparat karny gwałtownie skierował cios w stronę popularyzatorów kultury „burżuazyjnej”. W ślad za eliminacją twórcy następowało skreślenie jego imienia z historii kultury oraz konfiskowanie dzieł z bibliotek czy muzeów, a następnie ich likwidacja. Stosowano represje nie tylko wobec poszczególnych pisarzy czy artystów, lecz całych grup, szkół, wydawnictw oraz czasopism.⁵⁷

Od 23 kwietnia 1932 roku obowiązywała uchwała władzy, dotycząca reorganizacji grup literacko-artystycznych. Niezależne koła, m.in. leningradzkie Koło Artystów, zostały zamknięte. Nadszedł czas nowych grup „twórczych”, powołanych w celu ujarznienia i likwidowania inteligencji artystycznej. Britaniszski nie pogodził się z sytuacją: nie tylko nie znalazł się w żadnej nowej grupie, lecz w ogóle dobrowolnie zrezygnował z malarstwa, stanowiącego sens jego życia. Zamilkł na całe 25 lat, aby nie uczestniczyć w powszechnej obłudzie, a po wtóre, by nie zginąć.

W ciągu ćwierćwiecza Britaniszski podejmował rozmaite prace, aby utrzymać rodzinę. Przed wojną zarabiał jako konsultant w zakresie sztuki ludowej i amatorskiej w obwodowym urzędzie do spraw twórczości. Podczas wojny, gdy udało się wydostać z oblężonego Leningradu, pracował jako kierownik działu nauczania w technikum artystycznym na Uralu. Zaraz po wojnie restaurował malarstwo monumentalne w jednym ze starych budynków petersburskich; kreślił rysunki techniczne, projektował plakaty dotyczące bezpieczeństwa pracy.

Jednakże Britaniszski nie zapomniał o swej pasji: wracał do malarstwa na jeden miesiąc w roku. Brał pędzel czy ołówek i malował martwą naturę lub udawał się na plener – nad Wołgę, na Krym, na wybrzeże Rygi czy do parków carskosielskich. Syn, poeta – Władimir – oddał ten nastrój w wierszu:

Царскосельские парки.
На этюдах с отцом.
Осень дарит по-царски
драгоценным теплом.

На дубах венценосных –
золотая листва.
В цепких пальцах венозных –
кисть как жезл мастерства... (1976)⁵⁸

Malował dla siebie, by nie zapomnieć techniki i sprawdzić, czy nadal jest artystą. Prac swoich nie wystawiał. Po „urlopie” twórczym znów odkładał pędzel i wracał do obowiązków codziennych. Władimir Britaniszski, który bardzo ceni ojca jako artystę, nazywa go „malarzem w stanie anabiozy”, a niektóre obrazy – „ermitażnymi”.

Dopiero *odwilż* pozwoliła wrócić Lwu Britaniszskiemu do sztuki. W 1957 roku przeszedł na emeryturę i całkowicie poświęcił się malowaniu. W tym okresie powstały liczne dzieła: płótna, akwarele, litografie kolorowe i czarno-białe, rysunki, ceramika. Tworzył przez czternaście lat, do końca swoich dni.

⁵⁷ Za: *Самиздат Ленинграда 1950-1980. Литературная энциклопедия*. Под ред. В. Северюхина. Москва 2003, s. 7-8.

⁵⁸ *Царскосельские парки...* W: В. Британишский, *Старые фотографии*. Op. cit., s. 16.

Dwanaście lat po jego śmierci, w grudniu 1983 roku, w leningradzkim Muzeum Achmatowej z inicjatywy Władimira Britaniszskiego i jego brata odbyła się wystawa twórczości Lwa Britaniszskiego, na której zostały przedstawione liczne obrazy, takie jak: *Wyjście aktorów, Muzykanci i akrobaci, Cyrk, Duży klaun, Mały karnawał wenecki, Obnażona z maską* oraz litografie: *Nos, Don Kichot, Nieznajoma, Po bitwie*.

Matka Władimira, Franciszka Osińska, urodziła się w polskiej kolonii w Gaczinie, na obrzeżach ówczesnej stolicy Rosji. Była córką Niemki polskiego pochodzenia, Jeleny Weber, oraz Michała Osińskiego, zubożałego szlachcica z Wileńszczyzny. Od rodziny odeszła wczesnie, wyjechała do Piotrogradu i odtąd żyła wśród Rosjan. Po polsku nie mówiła (Władimir nauczył się języka polskiego dopiero w latach 60.). Britaniszski napisał piękne wiersze poświęcone matce, które są wypełnione bezgraniczną czułością i miłością. Owe biograficzne liryki tworzą portret matki, żony, kobiety. Jej obraz kojarzył się pocie z domem, „światłem słonecznym”, dzieciństwem, młodością, ojcem.

Тихий, комнатный, в глаз не бьющий...
занавешанный, если надо...
Свет, которым сыт и одет...
Сыновьям себя отдающий
Материнского взгляда
свет! (1956-57)⁵⁹

Poeta w jednym z liryków z pogodnym uśmiechem opowiada o młodzieńczych, panińskich marzeniach matki. Marzyła o pilotach i awiatorach, jednak wyszła za mąż za artystę, który zresztą również pod koniec swojego życia „wzleciał” jako twórca.

Моя мама девчонкой лет четырнадцати
торопилась: ей так не терпелось вырасти
и гулять, как лучшие барышни Гатчины
не с какими-то зрящими неудачниками,
нет, нет, нет! только с летчиками, с авиаторами,
что взлетали в воздух и дух захватывали.

А всю жизнь прожила она с художником.
И ходил он в кепке – не в шлеме кожаном.
Скипидаром пропахший, он с одержимостью
занимался нелепейшим делом – живописью.
Был упорным, талантливым, по всей видимости,
и взлетел, взлетел, но – годам к семидесяти! (1982-88)⁶⁰

Władimir Britaniszski był dzieckiem czasów przedwojennych. Urodził się 16 lipca 1933 roku w Leningradzie. W 1942 roku cała rodzina została stamtąd ewakuowana przez zamrznięte jezioro Ładoga – ze względu na oblężenie miasta. Do 1945 roku mieszkali najpierw na syberyjskiej wsi Jemurtle, później w Swierdłowsku na Uralu. Wyjazd z Le-

⁵⁹ *Матери моей, III*. W: В. Британишский, *Старые фотографии*. Op. cit., s. 25.

⁶⁰ *Моя мама девчонкой лет четырнадцати...* W: В. Британишский, *Старые фотографии*. Op. cit., s. 19.

ningradu na daleką Syberię ukazał Władowirowi ogrom kraju, bezgraniczną przestrzeń, niekończące się drogi, różnorodność miast i wsi, dziewiczą przyrodę, ludzi. Tam powstały jego pierwsze wiersze. Dużo czytał, zresztą miłość do książek była cechą rodzinną: ojciec posiadał bogatą bibliotekę, poświęconą wyłącznie sztuce. Co prawda, przedwojenny zbiór dzieł nie przetrwał wojny, lecz i po 1945 roku książki o sztuce, które Władimir pochłaniał z zachwytem, mając dwanaście-trzydzieć lat, zawsze były obecne w domu.

Jednym ze znaczących epizodów w życiu poety było spotkanie w połowie lat 40. z pierwszym mistrzem – Arsienijem Barancewem. Był to filolog, folklorysta, etnograf, świetny opowiadacz oraz samorodny poeta, którego nazwisko niestety nie zostało wpisane do historii literatury. W Swierdłowsku stworzył coś w rodzaju kółka literackiego dla dzieci, w którym również uczestniczył Władimir. Opowiadał niesamowite historie, czytał poezję, wtajemniczał w świat języka, poezji, pobudzał dziecięcą wyobraźnię. Właśnie Arsienij zapoznał Władimira z poezją Wielimira Chlebnikowa i Siergieja Jesienina...

Живой Ромен Роллан, но родом из Торжка –
Арсений Дмитриевич! Помню старика
пятидесятидвух- /а дальше – больше/ -летним,
худущим, тощим, бледным
/последний год войны/. Ссутулившись слегка,
он к нам входил, пошучивая хмуро,
что он – преподаватель языка,
а стало быть, невелика фигура,
и не почину, мол, торчать до потолка. (1982)⁶¹

Po wojnie, gdy rodzina wróciła znów do Leningradu, Władimir został członkiem kolejnego „kółka”. Było to Studio Literackie przy Leningradzkim Pałacu Pionierów, prowadzone przez poetę Gleba Siemionowa – mistrza, opiekuna duchowego oraz w latach późniejszych przyjaciela Britaniszskiego.

И у нас однако ж был Лицей:
под эгидой городских властей,
во Дворце на берегу Фонтанки.
Говорилось попросту: «кружок».
Но о тех, кто пламень в нас возжег,
Вспоминаю трезвый и по пьянке:
дай им бог здоровья, дай же бог!.. (1981)⁶²

Na zajęciach w Studio odbywały się ćwiczenia na tematy teoretyczne i historyczno-literackie, czytało się wiersze własne i znanych twórców, dyskutowało się, analizowało teksty. Britaniszski szczególnie wspomina spotkania poświęcone antykowi, którym pasjonował się od wczesnych lat, czytając książki z biblioteki ojca i chodząc na wystawy do Ermitażu. Od 1948 roku Britaniszski przestał pisać własne wiersze, wrócił do nich dopiero w 1954 roku. Został jednym z autorów almanachu literackiego. W czasie przerwy zaś tłumaczył poezję anglosaską (już w szkolnych latach ukazał się przekład Britaniszskiego

⁶¹ *Арсений Дмитриевич*. W: В. Британиский, *Старые фотографии*. Op. cit., s. 50.

⁶² *И у нас однако ж был Лицей...* W: В. Британиский, *Старые фотографии*. Op. cit., s. 64.

w leningradzkim czasopiśmie «Звезда», następna publikacja licznego wyboru tłumaczeń pojawiła się w «Иностранной литературе» w roku 1956).

W roku 1951 Britaniszkiego, kończącego szkołę z wyróżnieniem, nie przyjęto, ze względu na żydowskie pochodzenie, na wydział geologii Uniwersytetu Leningradzkiego (pod koniec lat 40. w ZSRR narastała polityka antysemityzmu i dyskryminacji Żydów). Natomiast przyjęty został do Instytutu Górniczego, który odegrał ogromną rolę w biografii poety. Wybór kierunku studiów nie był przypadkowy. Geologia kojarzyła się z wolnością, romantyką podróży, pracą na „wolnym powietrzu”⁶³, poznaniem kraju i ludzi. Możliwe, iż wybór zawodu był mu przeznaczony, owymi „znakami” okazały się dalekie podróże na Syberię w dzieciństwie, zamieszkanie na Uralu, uralskie baśni Pawła Bażowa⁶⁴, książka W. Warsonofjewej *Жизнь гор* (Życie gór)⁶⁵, przeczytana w szkole podstawowej, o teorii ruchu kontynentów; tytuł wiersza *Камни* (Kamienie), z którym Britaniszski zadebiutował w Studio Siemionowa.

Осень.
Я иду в институт.
Я многим рискую.
Там профессию мне дадут
такую,
сугубо городскую.
Мать молчит,
упрек затая:
что тебя учить, мол,
воля твоя!
А я раздражен, я лезу на рожон,
Я раздуваю домашний пожар.
Я режу в ответ на любой резон:
- Блажь, мол, буржуазная – ваш абажур!
Я, мол, и по лесу поброжу!
Мне, мол, трын-трава!
Благами города не дорожу!... (1956-57)⁶⁶

Istotnym „znakiem” trafności wyboru stało się to, że właśnie w Instytucie Górniczym, będąc członkiem związku poetyckiego *LITO* (*Литературное объединение*), Władimir wrócił po sześcioletniej przerwie do pisania wierszy. Wtedy Britaniszki zaistniał i wszedł do historii literatury jako leningradzki poeta pokolenia lat 60. Jednakże – zdaniem samego twórcy – literatury *шестидесятников* (*шестидесятников*) w zasadzie nie było: skończyła się wraz z wydarzeniami węgierskimi i *odwilż* 1956 roku.

W historii Związku Radzieckiego *odwilż* stanowiła symboliczną nazwę okresu drugiej połowy lat 50. i początku lat 60. Łączy się z osobą pierwszego sekretarza KPZR, Nikity Chruszczowa, z reformami przeprowadzonymi przez niego oraz referatem, który wygłosił

⁶³ За В. Шluckim. W: В. Британиский, *Похищение Прозерпины Плутоним*. „Под воронихинскими сводами”. Санкт-Петербург 2003, s.13-44.

⁶⁴ P. Bażow (1879-1950), rosyjski pisarz. Motywy i obrazy folkloru Uralu w baśniach (zbiór *Malachitowa szkatułka*, 1939). Opowieść autobiograficzna *Zielona kobyłka* (1939), memuary *Dalniej – bliżej* (1949).

⁶⁵ В. Варсонофьев, *Жизнь гор*. Москва 1931.

⁶⁶ Fragment wiersza *Матері тоjej*. W: В. Британиский, *Старые фотографии*. Op. cit., s. 22-23.

podczas XX zjazdu KPZR w 1956 roku, o kulcie jednostki i jego następstwach, będący potępieniem polityki Stalina. *Odwilż* również kojarzyła się z powieścią Ilji Erenburga⁶⁷, choć słowo początkowo należało do Fiodora Tiutczewa⁶⁸ jako określenie okresu, który nastąpił po śmierci cara Mikołaja I. Innymi słowy, *межледниковье*, tzn. stany interstadialne⁶⁹ – jak uważa Britaniszski – są w ogóle charakterystyczne dla historii rosyjskiej: powtarzają się rzadko, trwają krótko, co powoduje, że cały czas żyjemy w epoce lodowcowej i możliwość roztopienia „wiecznego bieguna” jest wątpliwa.⁷⁰

Oznaki „odwilży” pojawiły się od razu po śmierci Stalina w 1953 roku. Od tego momentu społeczeństwo przestało być monolitem, powstawały różnorodne grupy ideologiczne, osłabła kontrola partii komunistycznej nad życiem społecznym, stopniowo zanikał strach. Zaczęła się rehabilitacja ofiar stalinizmu, pojawiła się możliwość publikacji utworów z oględną krytyką lat 1930-1950, fragmentarycznie ukazywały się informacje o represjach. Niemniej jednak nowy kurs KPZR wcale nie zakładał zniesienia ani cenzury ideologicznej, ani represji.

Ograniczona, lecz jednak wolność, budziła entuzjazm inteligencji, szczególnie młodzieży (tzw. *szestidiesiatnikow*) oraz stała się bodźcem rozwoju literatury wolnej, nieprzyjmującej nakazów realizmu socjalistycznego i niemieszczącej się w ramach standardu ideologicznego, dyktowanego przez władzę.

Britaniszski w jednym ze szkiców⁷¹ opowiada, że była to prawdziwa wiosna, pełna nadziei na możliwość odrodzenia kultury „uśpionej” w latach 1930-1950, stąd często pojawiający się motyw wiosny w twórczości poetów tamtych lat.⁷² Autor dzieli się własnymi wspomnieniami o powrocie kultury w latach 1954-1956, gdy cofnięty został zakaz impresjonizmu w malarstwie i muzyce. Wszyscy słuchali kompozycji Maurycego Ravela, Jeana Sibeliusa, Dmitrija Szostakowicza. Odżył teatr, na półkach księgarń ukazywały się książki autorów dotychczas zakazanych lub prawie zakazanych – Ilji Ilfa⁷³ i Jewgienija Pietrowa⁷⁴, Leonida Sołowiowa, ect. Swój głos odzyskali: Siergiej Jesienin i Władimir Majakowski, samobójstwo którego bardzo przeżywali i odczuwali młodzi poeci w latach 50. (Wiersz Britaniszskiego *Смерть поэта* (*Śmierć poety*) z 1956 roku, a opublikowany dopiero w 1989 w czasopiśmie «Нева», okazał się bardzo istotny w twórczości poety. W czasie *odwilży* młodzież literacka знаła utwór na pamięć). Toczyły się dyskusje o Chlebnikowie, nobliście Iwanie Buninie, Aleksandrze Błoku i innych. Wydarzenie to było znaczące, bo do 1953 roku twórczość Błoka została prawie skreślona z literatury ro-

⁶⁷ I. Erenburg (1891-1967), ros. pisarz i publicysta; powieści filoz.-satyr. (*Niezwykłe przygody Julio Jurenito i jego uczniów*, *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca*); trylogia: *Upadek Paryża*, *Burza*, *Dziewiąta fala*, powieść *Odwilż*; reportaże, eseje, wspomnienia *Ludzie, lata, życie*.

⁶⁸ F. Tiutczew (1803-1873), poeta ros.; przedstawiciel tzw. czystej sztuki, wprowadził do poezji ros. miniaturę liryczne, wiersze filozoficzne.

⁶⁹ Określenie zostało zapożyczony przez Władimira Britaniszskiego z tytułu prozy pamiętnikarskiej Olega Tarutina. Idem, *Межледниковье. Попытка мемуаров*. „Нева”, 2000, nr 4, s. 64-132.

⁷⁰ В. Британисский, *Студенческое поэтическое движение в Ленинграде в начале оттепели*. „Новое литературное обозрение” 1996, nr 14.

⁷¹ В. Британисский, *Возвращение к культуре. Воспоминания о 1954-56-м*. „Вопросы литературы” 1995, вып. IV.

⁷² Idem, *Студенческое поэтическое движение в Ленинграде в начале оттепели*. Op. cit.

⁷³ I. Ilf, właśc. I.A. Fajnzilberg, (1897-1937), pisarz ros.; powieści satyr. pisane wspólnie z J. Pietrowem (*Dwanaście krzesel*, *Złote cielę*), reportaże, felietony, opowiadania.

⁷⁴ J. Pietrow, właśc. J.P. Katajew, (1903- 1942), brat W. Katajewa, pisarz ros.; powieści satyr. (z I. Ilfem *Dwanaście krzesel*, *Złote cielę*), pamiętniki, scenariusze filmowe.

syjskiej. Wkrótce zaczęto wydawać twórczość Mariny Cwietajewej i Anny Achmatowej, Borisa Pasternaka i Osipa Mandelsztama (w latach 60).

Leningrad w latach 1954-56 stał się kolebką poetyckiego ruchu studenckiego, masowej – według poety – kontrkultury. Britaniszki podkreśla: «...мы шли косяком» (Wszyscy szliśmy ławicą).⁷⁵ Młodzi, utalentowani poeci jednoczyli się w grupy literackie, tak zwane *LITO*, które powstawały przy bibliotekach, domach kultury, wydawnictwach oraz wyższych uczelniach, przeważnie technicznych, gdzie ciśnienie ideologiczne oraz dogmatyzm na początku lat 50. były mniej odczuwalne. *LITO* dawało możliwość publikowania, legalnego spotkania się, rozpowszechniania *samizdatu*⁷⁶ oraz pokazywania swoich utworów znanym pisarzom, a także otrzymywania recenzji.



LITO powstało w 1953 roku przy Instytucie Górniczym pod kierunkiem poety Gleba Siemionowa, który jednocześnie był koordynatorem *organizacji* przy Politechnice oraz sekretarzem komisji leningradzkiego Związku Pisarzy, odpowiedzialnym za pracę z młodzieżą. Studenci bardzo szanowali Siemionowa za talent nie tylko artystyczny, lecz i organizacyjny. Dzięki niemu nie zastosowano represji wobec żadnego studenta z młodzieży literackiej w Leningradzie.

Grupa literacka, która zawiązała się przy Instytucie Górniczym, należała do najbardziej popularnych i cenionych, stanowiła centrum ideologiczne oraz źródło idei. Należeli

⁷⁵ В. Британишский, *Студенческое поэтическое движение в Ленинграде в начале оттепели*. Op.cit.; Zob. także: А. Митаев, *Морально – на первом месте Литературные объединения Ленинграда 50-х – 60-х годов XX века*. «Слово\Word» 2005, nr 48/49. [Http://magazines.russ.ru/slovo/2005/48/](http://magazines.russ.ru/slovo/2005/48/) Tłum. – I.J.

⁷⁶ Samizdat [ros., „wydawnictwo własnoręczne”], pot. określenie publikacji poza zasięgiem cenzury, powstałe w ZSRR na przeł. lat 50. i 60.; rozpowszechnianie bez wiedzy i zezwolenia władz tekstów lit., publicyst., dokumentów, piosenek w postaci maszynopisu, fotokopii, zapisu magnetofonowego; rozwijał się gł. w Moskwie, Leningradzie, republikach bałtyckich, na Ukrainie, w Czechosłowacji, na Węgrzech i w innych krajach komunistycznych (w Polsce tzw. drugi obieg wydawniczy).

do niej: Władimir Britaniszski, Aleksandr Gorodnickij, Aleksandr Kuszniar, Gleb Gorbowski, Oleg Tarutin, Andriej Bitow, Lidia Gładkaja, Leonid Agiejew, Jelena Kumpan i in. Britaniszski podkreśla, że „górników” łączyło pragnienie prawdy, wola ujawnienia kłamstwa, „górnicyzizm”⁷⁷, braterstwo.

Pod koniec roku 1955 „górnicy” wydali swój pierwszy zbiór poetycki, wydrukowany na rotatorze (powielaczu obrotowym), w tekturowej okładce, nakładem 300 egzemplarzy. Tomiki zostały rozesłane do różnych wyższych uczelni (nie tylko geologicznych) w kraju. Rok później pojawiła się następna, poszerzona edycja w nakładzie 500 egzemplarzy, która po krótkim czasie została spalona na dziedzińcu Instytutu przez NKWD. Likwidacja tomików symbolizowała kulminację krótkiej historii *LITO* przy Instytucie Górniczym (jesień 1953 – styczeń 1958). Przyczyna tkwiła w ogólnej sytuacji politycznej. Od jesieni 1956 roku, gdy doszło do próby obalenia ustroju komunistycznego na Węgrzech, podejrzliwość władzy radzieckiej względem studentów wzrosła. Wystarczył jeden incydent, by wzbudzić niezadowolenie rządu. Ukazanie się tomów wypełnionych ideą wolności posłużyło za pretekst do zniszczenia zbioru, zamknięcia *LITO* i wyrzucenia Siemionowa z Instytutu.

Historia grupy „górnicyzmu” skończyła się dramatycznie, lecz nie tragicznie: wobec członków stowarzyszenia nie zastosowano represji. Sytuacja lokalna zależała od polityki władzy centralnej. W Moskwie odbywał się Wszechświatowy Festiwal Młodzieży, w związku z czym prześladowanie młodzieży w drugiej połowie 1957 roku osłabło. Także Chruszczow musiał zachować postawę liberalną, bo w tym okresie odsuwał od władzy ludzi Stalina – Wiaczesława Mołotowa i Lazaria Kaganowicza. Niemniej jednak studencki ruch poetycki w Leningradzie w roku 1956 zakończył swoją historię.

Od połowy lat 50. Britaniszski zyskał rozgłos w kręgach literackich miasta. Wiersze poety ukazały się jesienią 1955 roku w czasopiśmie „Звезда”, pod koniec 1956 – w piśmie „Молодая Гвардия” (zbiór wierszy studentów-górników) oraz w pierwszym wydaniu corocznego almanachu „День поэзии”. W kwietniu 1956 roku poeta zacytował własne utwory na piątej konferencji młodych pisarzy Leningradu. Jedną uczestniczką tejże konferencji, zaniepokojoną krnąbrnością Władimira (który zajmował główną pozycję w *LITO*) zapytała o jego światopogląd. Poeta odpowiedział, że jest marksistą. Właśnie dzięki piśmie Marksa zainteresował się bowiem filozofią światową, współczesną oraz antyczną, natomiast czytając Engelsa – chrześcijaństwem. Wykształcił się więc na ortodoksyjnego marksistę...

W latach 1956-1960 Britaniszski pracował w ekspedycjach na Polarnym Uralu i na północy Syberii, toteż podczas finałowej sytuacji związanej z likwidacją *LITO* nie był obecny w Leningradzie, lecz duchowo wspierał przyjaciół. O wydarzeniach na Węgrzech dowiedział się z gazet, natomiast o sytuacji w Instytucie – z korespondencji z przyjaciółmi „górnikami”.

W 1958 roku w Leningradzie ukazał się pierwszy tomik wierszy *Поиски* (*Poszukiwania*). Na rosnącą popularność poety kręgi oficjalne odpowiedziały druzgocącym artykułem *Снимите с пьедестала* (*Zdejmijcie z piedestału*) w gazecie „Ленинградская правда” (1958). W 1972 roku doszło na jednej z moskiewskich ulic do przypadkowego spotkania Britaniszskiego i Josifa Brodskiego, który zwierzył się, iż książka *Поиски* stała impulsem do rozpoczęcia jego własnej twórczości poetyckiej. Rozmowa trwała krótko, Brodski wyjeżdżał zagranicę, jak się okazało, na zawsze. Zdanie swoje powtórzył w wy-

⁷⁷ В. Британисский, *Похищение Прозертины Плутонном*. Op. cit.

wiadzie w 1981 roku, dopełniając, że dla niego „poszukiwania” to gra słów: poszukiwania geologiczne oraz po prostu poszukiwania – sensu życia i wszystkiego pozostałego.⁷⁸

Wiosną 1958 roku Britaniszski spotkał i poślubił poetkę Natalię Astafjewą. Zanim doszło do pierwszego spotkania, Władimir i Natalia poznali się za pośrednictwem wierszy. „Zaocznie zawarliśmy przyjaźń poetycką i wiedzieliśmy o sobie to, co najważniejsze” – wspomina poeta.⁷⁹ W ciągu lata 1958 roku Astafjewa pracowała z mężem na Polarnym Uralu, w 1959 roku towarzyszyła mu w Salechardzie. W 1959 roku urodziła się córka Marina, więc w bliższych podróżach (Nadwołże, Udmurta, Kałmucja, Kaukaz Północny) były z nim żona i córka. Od 1960 roku Britaniszski zamieszkał w Moskwie, wyjeżdżając na ekspedycje, głównie na Północną Syberię i Daleki Wschód.

Pracę geologa porzucił dopiero w 1973 roku, by móc całkowicie poświęcić się literaturze (dotychczas brał długotrwałe urlopy, by pisać), a zwłaszcza pracy przekładowej (od połowy lat 60. Britaniszki tłumaczy z języka polskiego, od roku 1970 wrócił do tłumaczeń z angielskiego). Obecnie Britaniszski i Astafjewa nadal mieszkają w Moskwie, mają trzech dorosłych wnuków oraz prawnuka.

Następne tomiki wierszy Britaniszskiego ukazywały się w Moskwie – *Наташа* (1961), *Пути сообщения* (*Komunikacje*, 1966), tom prozy *Местность прошлого лета* (*Okolica ubiegłego lata*, 1969) i – po kilkuletniej przerwie – *Открытое пространство* (*Przestrzeń otwarta*, 1980), *Движение времени* (*Ruch czasu*, 1985). Znaczna część liryków nie została przyjęta przez wydawnictwo z przyczyn cenzuralnych, inne zaś utwory ukazywały się w wersji zniekształconej. Wiersze niepublikowane rozpowszechniano w odpisach i wygłaszano na spotkaniach literackich. Niektóre utwory z okresu odwilży ukazały się dopiero 30-35 lat później, w czasach *pieriestrojki* po upadku ZSRR. W 1993 roku ukazał się tom wczesnych wierszy w autorskiej redakcji *Старые фотографии* (*Stare fotografie*) oraz w 2003 roku w Petersburgu – tom wierszy, opowiadań i eseistyki *Петербург-Ленинград* (*Petersburg-Leningrad*). W ostatnich latach ukazały się także zbiory: *Двуязыч* (*Dwujęzyk*, 2005), *Выход в пространство* (2008). Britaniszski jest też autorem wielu wspomnień, szkiców literackich dotyczących między innymi studenckiego ruchu literackiego na przełomie lat 50. i 60. Przyczynił się także do wydania dziennika swojego ojca z początku XX wieku. Utwory Britaniszskiego są tłumaczone na język polski, francuski oraz niemiecki. Od wiosny 1961 Britaniszski i Astafjewa są członkami Związku Pisarzy, a Rosyjskiego PEN Centrum – od 1997 roku.

W 1963 roku Britaniszski pierwszy raz odwiedził Polskę. Przyjeżdżał tu w 1965 i 1968 roku. W 1965 roku jego wiersze, razem z wierszami Astafjewej i innych poetów rosyjskich, którzy zadebiutowali w okresie odwilży, ukazały się w warszawskiej antologii Jana Śpiewaka *Młode głosy*⁸⁰. Utwory Britaniszskiego były publikowane i później, w antologiach oraz periodykach polskich. W 1982 roku ukazał się tomik *Przestrzeń otwarta* w wyborze Józefa Waczkowa (w PIWie), w jego przekładach oraz Jerzego Litwiniuka, Mariana Grześczaka i Wiktora Woroszylskiego. Woroszylski był jednak w tym czasie internowany, więc jego tłumaczenia ukazały się w książce pod nazwiskiem Litwiniuka.

⁷⁸ И. Бродский, z wywiadu 1981. „Странник”, 1991, 1; И. Бродский. *Большая книга интервью*. Москва, 2000, s. 141.

⁷⁹ L. Wołoskiuk, *Kosztowny dar losu*, Op.cit.

⁸⁰ *Młode głosy. Antologia*. Pod red. J. Śpiewaka. Warszawa 1965.

Z polskich publikacji wierszy Britaniszskiego najważniejsze opublikowano w „Twórczości” w 1987 roku.⁸¹

Od 1966 roku Britaniszski tłumaczy poetów i drukuje szkice o poezji polskiej: o polskim baroku, o Janie Kochanowskim, Leopoldzie Staffie, Jarosławie Iwaszkiewiczu, Jerzym Lecu, Czesławie Miłoszu i innych. W jego opracowaniu i z jego przedmowami oraz komentarzami ukazały się w Moskwie tomiki wierszy Leopolda Staffa, Jarosława Iwaszkiewicza, Włodzimierza Słobodnika, Tadeusza Różewicza, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Dokonał wyborów do kilkutomowych utworów Iwaszkiewicza (1976, 1988), do zbiorów *Польские поэты* (*Polscy poeci*, 1978) oraz *Из польской современной поэзии* (*Z polskiej poezji współczesnej*, 1979). Napisał też przedmowy do dzieł wybranych Jana Parandowskiego, Jerzego Andrzejewskiego, do prozy historycznej Iwaszkiewicza. W 2000 roku ukazała się dwutomowa antologia Astafjewej i Britaniszskiego pt. *Польские поэты XX века* (*Polscy poeci XX wieku*). W 2003 roku w przekładzie i w opracowaniu Britaniszskiego opublikowano w Petersburgu *Зниволенный умysł* Czesława Miłosza. W 2004 roku wydano tom jego przekładów z poezji Herberta, którego tłumaczył od 1966 roku. Jednak i na tym lista działań translatorskich Britaniszskiego się nie kończy. Do prac polonistycznych i eseistycznych należą także książki: *Речь Посполитая поэтов: очерки и статьи* (*Rzeczpospolita poetów: szkice oraz artykuły*, 2005) i *Поэзия и Польша. Путешествие длиной полжизни* (*Poezja i Polska. Podróż trwająca pół życia*, 2007). W 2004 roku ukazał się jego dwujęzyczny tom wierszy Edwarda Cummingsa, a w 2005 roku opublikowano autorską antologię *Od Whitmana do Lowella*.

Zarówno Britaniszski, jak i Astafjewa niejednokrotnie byli uczestnikami międzynarodowego zjazdu tłumaczy literatury polskiej. Są laureatami nagród ZAiKS-u (1979), Polskiego PEN Clubu (1993), Polskiego oddziału SEC (1999). Posiadają odznakę „Zasłużony dla kultury polskiej” (1999) i Krzyż Oficerski Orderu Zasługi (1999), zostali nagrodzeni przez pismo „Иностранная литература”. W 2005 roku Astafjewa i Britaniszski po raz trzeci zostali laureatami polskiej nagrody literackiej im. Zbigniewa Dominiaka za tłumaczenie poezji polskiej na język rosyjski.

POETYCKIE TOŻSAMOŚCI WŁADIMIRA BRITANISZSKIEGO

Szczególne miejsce w twórczości każdego pisarza – przez całe życie i do samego końca – zajmują lata jego wejścia do literatury. Ten czas i panująca wtedy atmosfera na zawsze określają twórcę. W moim życiu te lata szczęśliwie zbiegły się z okresem odwilży, z okresem obudzenia kraju i odrodzenia kultury.⁸²

Władimir Britaniszski swoją twórczość poetycką rozpoczął w latach dzieciństwa. Okres przedwojenny i wojenny, m.in. ewakuacja z oblężonego Leningradu i egzystencja na Syberii obudziły artystyczne predyspozycje wrażliwego i ciekawego świata chłopca, co spowodowało, iż zaczął przelewać swoje wrażenia na papier w formie poetyckiej. Mieszkając na wsi syberyjskiej, później w Swierdłowsku na Uralu odkrył dla siebie ogrom kraju, nieskończoną przestrzeń, różnorodność przyrody, wielonarodowość mieszkańców. Pierwsze jego utwory były wierszami regularnymi, gdyż na początku edukacji dowiedział

⁸¹ Wielki cykl wierszy W. Britaniszskiego w przekładach A. Pomorskiego w „Twórczości” 1987, nr 3.

⁸² В. Британисский, *Петербург-Ленинград: стихи, рассказы, эссе*. Санкт-Петербург 2003, s. 8.

się najpierw o jambach, chorejach, daktylach i innych stopach. Wkrótce, mając 11 lat, Władimir zapoznał się z twórczością Walta Whitmana, którego wiersze wolne zrobiły duże wrażenie na początkującym poecie. Zrozumiał bowiem, iż można układać liryki nie tylko tak, jak jest właściwe dla rosyjskiej tradycji literackiej. Przystąpił do komponowania własnych *vers libre*. Na rozwój talentu artystycznego wpłynęły również kolejne wydarzenia z biografii: znajomość twórcza z poetą Glebem Siemionowym, a także uczestnictwo w leningradzkich stowarzyszeniach poetyckich w okresie powojennym i w czasie tzw. odwilży. Profesjonalnie pisarstwem zajął się od 1954 roku.

W historii literatury rosyjskiej Britaniszski zaistniał – przypomnę – jako poeta pokolenia *sześćdziesiątników*, którzy zadebiutowali w latach 1953-1964. Borys Słucki⁸³ wyraził opinię wielu innych twórców, iż Britaniszski jest jednym z najlepszych tego okresu.⁸⁴ Jednakże sam twórca koryguje powyższe stwierdzenie, uważając, iż literatura *sześćdziesiątników* w zasadzie nie istniała, bo rozpoczęła się i skończyła w 1956 roku, po interwencji zbrojnej ZSRR na Węgrzech. Natomiast całkowicie uzasadnione jest wpisanie Britaniszskiego do historii rosyjskiej literatury XX wieku jako poety Leningradu, czyli Sankt-Petersburga – miasta, które bezgranicznie uwielbia i z którym się utożsamia.

Artystyczna, zwłaszcza poetycka, tożsamość Britaniszskiego jest wielostronna. Poetę można postrzegać jako poszukiwacza sensu istnienia; jako twórcę rozważającego filozoficzne pojęcie „komunikacji”; jako poetę próbującego ogarnąć myśl przestrzeń i czas. Britaniszski występuje również w swojej poezji jako liryczny dokumentalista własnej biografii i kronikarz współczesności, a także archiwista przeszłości. W dalszych rozważaniach przedstawię niektóre wymienione przejawy tej osobowości twórczej.

Słowo o tomach „Poszukiwania”, „Komunikacje”, „Przestrzeń otwarta”, „Stare fotografie”, „Petersburg-Leningrad”

Zadebiutował w literaturze jako *poeta-poszukiwacz*. Jego „tropienia” mają znaczenie dosłowne (to poszukiwania geologiczne) oraz metaforyczne – chodzi o poszukiwanie samego siebie, odpowiedzi na pytanie o własne miejsce w życiu oraz o sens istnienia. Tomik *Поиску (Poszukiwania)*, podobnie jak kolejne książki Britaniszskiego, zawiera elementy autobiograficzne. Poeta odwołuje się do wspomnień, krótkich notatek z wypraw, cytatów z własnego dziennika, szkiców pejzażowych. Poezja ta jednocześnie łączy w sobie doświadczenia wewnętrzne oraz świadectwa biografii zewnętrznej, a także odczucia pokolenia. To synteza autobiografii i biografii pokoleniowej. Podkreślę, iż w latach odwilży zjawisko autobiograficzności w dziełach literackich po 1953 roku było rozpowszechnione, szczególnie w prozie dokumentalnej (która dążyła do prawdziwego rozrachunku z przeszłością) oraz wspomnieniowej, pamiętnikarskiej i beletrystycznej. Poezja Britaniszskiego również nie jest obojętna na historię, chociaż nie dokonuje rozrachunków z przeszłością i nie demaskuje stalinizmu. Postawa autora wobec zachodzących wydarzeń XX wieku ujawnia się przez pryzmat własnej historii tożsamości, dziecięcych wrażeń z lat

⁸³ Borys Słucki (1919-1986), z wykształcenia prawnik, a w latach wojny oficer polityczny, wyróżniony wieloma odznaczeniami. Pisał o wojnie bez koturnowej retoryki. Starał się odmitologizować wojnę i ukazać jej krwawy wymiar, domagając się dochowania wierności pamięci poległym towarzyszom broni. Zadebiutował w druku tomikiem *Память (Pamięć)* (1957), po którym przyszły następne zbiory: *Время* (1959), *Дзisiaj i вчорај (Сегодня и вчера)* (1961), *Праца (Работа)* (1964) i inne. Za: B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 2002, s. 517.

⁸⁴ Zob. L. Wołoskiuk, *Kosztowny dar losu*. Op. cit.

wojny, wspomnień z lat studiów oraz ekspedycji. Poeta reprezentuje samopoczucie pokolenia *szesztdesiatników*. Młodzi, patrzący w przyszłość przez „różowe okulary”, cieszyli się z zachodzących przemian historycznych, społecznych i kulturowych. „Ja” liryczne, z którym utożsamia się młody poeta, jest kimś pełnym optymizmu, żyjącym romantyką dalekich podróży, wyzwalaających i oczyszczających.

Sytuacja liryczna w pierwszym tomie kształtuje się następująco: Wołodienka (tak Brytaniszski nazywa podmiot poetycki w jednym z wierszy) wyruszył na ekspedycję geologiczną, która również staje się drogą poszukiwania samego siebie (*Drogi*⁸⁵). Do plecaka zostały spakowane artykuły pierwszej potrzeby oraz najważniejszy bagaż – myśli (*Krótkie myśli są wygodne w drodze...*⁸⁶). W drodze poeta doceni wartość i znaczenie swego pakunku. Pojmuje, że świat nie jest żadną abstrakcją, snem czy czymś nierzeczywistym. Świat jest realny, można go zbadać, przejść, pojąć. Uświadamia sobie, przemierzając odległości pieszo, konno, pociągami, samolotami, śpiąc w namiotach, pod otwartym niebem – że cały świat jest jego domem. Niekiedy ogarnia go tęsknota za bliskimi, ale kolejny dzień, udana wyprawa, trud fizyczny uśmierza nostalgię. W niełatwej, surowej, zwłaszcza zimą, egzystencji geofizycy potrafią się cieszyć z każdej małej rzeczy: na przykład, chiński termos ozdobiony motylkami i kwiatkami, rozgrzewa ich nie tylko swoją zawartością, lecz także kiczowatym wyglądem (*Chiński termos*⁸⁷). Również wielką przyjemność sprawia jedzenie zupy gospodarskiej w domu, gdzie zatrzymali się na nocleg; przypadkowe wysłuchanie radiowego koncertu skrzypcowego w jakiejś głuchej osadzie (*Dalekie skrzypce*⁸⁸); kąpiel w łaźni (popularny motyw literatury okresu odwilży, symbolizujący oczyszczenie, prawdę).

Вдруг весной пахнуло ранней,
Захлестнуло песней птичьей,
Словно день сегодня банный,
И пора бы стать нам чище!⁸⁹

W trakcie ekspedycji poeta zastanawia się nad wieloma kwestiami, m.in. nad odwiecznym problemem współistnienia artysty i tłumu. Zastanawia się nad mimetycznością literatury, zwłaszcza poezji. Uważa, iż tylko prawdziwym talentom, udaje się odzwierciedlić świat, oddać niewyraźne w słowach. W przypadku pozostałych twórców „świat przecieka przez palce” i dzieła ich są tylko słabym przybliżeniem rzeczywistości. Geniusz i trud zdołają pokonać świat, przebić „głuchotę” tłumu, który (jak często się zdarza w historii) „nie chlebem z solą karmi” ludzi utalentowanych, lecz „solą rany soli” (wiersz *Radość* – poświęcony IX Symfonii Ludwiga van Beethovena⁹⁰). Również w tomiku *Poszukiwania* pojawiają się motywy ojczyzny, wojny, moralności współczesnego społeczeństwa (dezaprobata wobec karierowiczostwa, biurokracji, kłusownictwa). Niewątpliwie tytuł zbioru stanowi swoisty klucz do zrozumienia początku drogi poetyckiej Brytaniszskiego. To gra słów: poszukiwania geologiczne są poszukiwaniem sensu życia.

⁸⁵ *Дороги*. W: В. Британиский, *Поиски*. Ленинград 1958, s. 6

⁸⁶ *Короткие мысли удобны в пути...* W: В. Британиский, *Поиски*. Op. cit., s. 8.

⁸⁷ *Китайский термос*. W: В. Британиский, *Поиски*. Op. cit., s. 12.

⁸⁸ *Далекая скрипка*. W: В. Британиский, *Поиски*. Op. cit., 24.

⁸⁹ *Весной*. W: В. Британиский, *Поиски*. Op. cit., s. 42.

⁹⁰ *Радость*. W: В. Британиский, *Поиски*. Op. cit., s. 29.

W kolejnym zbiorze wierszy *Пути сообщения (Komunikacje)* Britaniszski opowiada dalszą historię swoich podróży. Poszukiwania, droga prowadzą go do nowych obszarów poetyckich rozważań nad światem. Pisze o licznych liniach komunikacyjnych, w znaczeniu dosłownym i metaforycznym. „Ja” liryczne pragnie odnaleźć te linie, połączyć je oraz zrozumieć. W tomie tym Britaniszskiego można określić jako **badacza łączności świata**.

Wizerunek „ja” lirycznego ulega przemianie. Po kilkuletnich podróżach czuje się on dojrzały, spełniony, szczęśliwy. Z uśmiechem wspomina staruszki-sąsiadki z lat leninogradzkiego dzieciństwa, które kiedyś prorokowały mu sukcesy (*Staruchy*).⁹¹ Teraz, z perspektywy czasu, przyznaje im rację. Rzeczywiście odniósł sukces: wzbogacił się, mając za sobą ogrom doświadczeń, ciekawą pracę, przyjaźń oraz świadomość swojej drogi.

Привыкшие внедряться вглубь земли,
мы ковырялись в душах, как могли,
и наконец такой достигли глубин,
где человечности зимуют клубни
и корневища – те, что нас сплели.
Под слоем старых, истощенных слов
дошли до сути...⁹²

Znaczącą rolę w tej twórczości odegrała egzystencja na Syberii. Zarówno poeta, jak też inni członkowie ekspedycji wytrzymali próbę sił, zostali oczyszczeni: „wymarzała z nich woda”, „obrzydlivość”, „zazdrość”, „słowa”, została tylko prawda (*истина*). Teraz kolej na młodsze pokolenia, o których poeta wspomina w wierszu:

Пускай побродит молодежь!
В Сибирь!
На выдержку,
как в погреб!
Когда в бутылки перельешь,
бутылки не удержат пробок!

Для нас готовы ярлыки
и год рождения поставлен.
Вино простое
станет старым
– и только ахнут знатоки!⁹³

Warto w tym miejscu przytoczyć wspomnienie Edwarda Balcerzana o jego pierwszym spotkaniu z Britaniszskim w Moskwie⁹⁴, gdy wśród rozmów o literaturze został poruszony temat dalekich wypraw rosyjskiego twórcy. Britaniszski entuzjastycznie wypowiadał się o Syberii i jej mieszkańcach, do których czuł ogromną sympatię. Według niego, Syberyjczycy różnili się od mieszkańców Rosji centralnej swoją naturalnością, czystością.

⁹¹ *Старухи*. W: В. Британишский, *Пути сообщения*. Москва 1966, s. 9.

⁹² *Пешиком, на самолете и в седле...* W: В. Британишский, *Пути сообщения*. Op. cit., 36.

⁹³ *Север*. W: В. Британишский, *Пути сообщения*. Op. cit., s. 12.

⁹⁴ Z rozmowy autorki z E. Balcerzanem, 20.03.2007 r.

Historia poety-geofizyka i jego kolegów, przyjaciół nie zostaje w tomie zamknięta. Gdy powrócili do cywilizacji, w której przestrzeni było im już za ciasno (niebo w mieście wydawało się „zbyt zwyczajne i bezbarwne”, „ulice zanadto proste, a ludzie nienaturalnie szczęśliwi”), znów wyruszyli w drogę pełną tajemnic, by odczuć upojną radość wolności podczas zdobywania kolejnych kilometrów, przeprowadzenia dalszych badań głębi ziemi i własnej tożsamości. Wsiadają do pociągu tak, jak „porcelana wchodzi do ognia, wytrwale przyjmuje wypalenie, zachowując swój znajdujący się pod glazurą kobalt” (*Porcelana*)⁹⁵. Do kobaltu (który jest metalem srebrzystoszarym, trudno topliwym i dość odpornym chemicznie) poeta porównuje odporność moralną i niezłomność charakteru poszukiwaczy, wierność ideałom i wartościom.

Kategoria komunikacji w omawianym tomie nabiera wielu znaczeń⁹⁶. Gra brzmień staje się ważnym chwytym artystycznym w warsztacie poetyckim Britaniszskiego. Komunikacja metaforyzuje się i semantycznie wiąże ze wszystkim, co istnieje w świecie materialnym czy duchowym. Jedną z głównych tez zbioru głosi, iż odnajdując więź z samym sobą, z innymi ludźmi, a także z przyrodą, kulturą, historią człowiek uzupełnia swoją „polowiczność”, wzbogaca się i wyzwala. Cel, do którego uporczywie zmierza poeta, pozwala znaleźć drogę do ludzi, zjednoczyć ich: „Czy odnajdę drogę od serca do serca?”:

Как физик одержим единым полем,
так я всеобщим братством одержим.⁹⁷

* * *

*Лишь презревший домашним теплом
Ощутит, что пространство – открыто...*⁹⁸

Przedmiotem kolejnych dociekań rosyjskiego poety staje się przestrzeń otwarta, panoramiczna. „Ja” liryczne patrzy na powierzchnię i w głąb ziemi, a także ogarnia ją z lotu ptaka i z bezgranicznej ciemności kosmosu. **Eksplorator przestrzeni** – to kolejny wariant tożsamości poetyckiej, który został zaprezentowany w następnym zbiorze poezji Britaniszskiego *Przeźrenie otwarte*. Książka ukazała się w 1980 roku, gdy Britaniszski już nie pracował w zawodzie geofizyka, a całkowicie poświęcił się literaturze. Poeta wyrusza w podróż wspomnień, powraca do wypraw empirycznych, odbytych w przeszłości.

Блаженство зреть природу в бытии.
Писать в пути. Не знать минуты праздной.
Жить сорок лет в России. В тридцать три
седьм вернуться из сибирских странствий.⁹⁹

⁹⁵ Фарфор. W: В. Британишский, *Пути сообщения*. Op. cit., s. 16.

⁹⁶ Motyw komunikacji zbliża poezję Britaniszskiego z twórczością Witolda Wirpży, którego wiersze tłumacz wysoko ceni. Na przykład utwór *Linie lokalne* z tomu *Z mojego życia* (1956):

Ale niepospolite są te linie lokalne./ Pociągi, w których pęcznieje notes,/ Te stacyjki przy tartakach, gwarne i sentymentalne, Gdzie wsiada i wysiada młódzież.

⁹⁷ *Взаимопонимание людей...* W: В. Британишский, *Пути сообщения*. Op. cit., s. 3.

⁹⁸ *Феодосия, Керчь, Таганрог...* W: В. Британишский, *Открытое пространство*. Москва 1980, s. 80.

⁹⁹ *Паллас*. W: В. Британишский, *Открытое пространство*. Москва 1980. Op. cit., s. 77.

Kompozycję tomu organizuje mapa podróży artysty po obszarze byłego Związku Radzieckiego, która otwiera nie tylko geograficznie kraj, lecz równolegle odsłania świat współczesny, od lat czterdziestych do osiemdziesiątych.

Przestrzeń otwarta w świecie poetyckim Britaniszskiego została przedstawiona w wielu innych aspektach (geograficznym, kulturowym, historycznym, metafizycznym, onirycznym). Poeta nawiązuje do motywów snów, pamięci, wyobraźni. W pewnym wierszu opowiada o dziecięcych fantazjach (*W naszym znów znalezionym leningradzkim domu...*¹⁰⁰). Jako mały chłopiec wbijał wzrok w jakiś przedmiot dopóty, dopóki to coś nie wprowadzało w świat fantazji. Gdy rodzina po wojnie wróciła do Leningradu, odnalazła dom w stanie bardzo zniszczonym. Bomba przebiła dach, który później naprawiono, lecz jeszcze przez jakiś czas, w okresie deszczowym, woda dostawała się przez szpary. Na ścianie pojawiała się plama, która rozrastała się i przypominała Władimirowi kształt Afryki lub Południowej Ameryki, a czasami gigantyczny starożytny kontynent, Gondwanę.

Przestrzeń otwartą tworzą puste miejsca (*Jak obszerne są puste miejsca...*¹⁰¹). W odróżnieniu od przyrody, świadomość ludzka, która także jest swoistą przestrzenią otwartą, boi się luk swego jestestwa, więc wypełnia je wrażeniami – muzyką, cyrkiem, teatrem, miastem. Pusta ziemia czy bezbrzeżna woda wydają jej się nieprzytulne i nieobjęte. Lecz – zgodnie z filozofią poety – tylko człowiek może nadać sens wszystkim pustkom, tylko świadomość zdolna jest zrozumieć każdą część ziemi i wypełnić je ludzką treścią:

Но земли этой каждую пядь,
каждый камень ее, каждый холмик
лишь сознание способно понять
и людским содержанием наполнить.

Ciekawe rozważania dotyczą również współczesnych, z których wielu nie czerpie radości z poznawania świata, którzy – według poety – „zardzewieli”. Dzięki postępowi cywilizacyjnemu, ułatwiającemu przemieszczanie się w przestrzeni, współcześni odczuwają przesyt nadmiarem widzianego świata. Wątek ów pojawia się w cyklu wierszy *Szkice Krymskie*¹⁰². Zilustrowany tu został epizod z podróży: kobieta w niesamowitym tempie, mając czterdziestominutową przerwę między autobusami, zdążyła obejrzeć kilka zabytków kultury: ruiny meczetu z XIV wieku, grób i dom pewnego pisarza. Nie udało się jej zwiedzić – na szczęście dla poety – czternastowiecznego ormiańskiego klasztoru, który znajdował się cztery kilometry od przystanku autobusowego. To tylko korzyść dla świątyni – ironicznie stwierdza Britaniszski. Poeta buntuje się przeciw pobieżnemu zwiedzaniu, obojętności, bezrefleksyjności. Najważniejszym dla turystki staje się zaliczenie zabytków.

Również inna sytuacja wywołała podobną refleksję poety: w liniowcu poznaje pasażera, którego wszystko (lot, książka, inni) doprowadza do strasznej nudy (*Ludzie, latający obok ze mną...*¹⁰³). W dawnych czasach, nie mając możliwości podróżowania, ludzie sięgali po książki. Czytając, wypełniali luki w swojej wiedzy, marzyli. Natomiast w XX wieku, w epoce rakiet kosmicznych i szybkich samolotów, nie już ich nie dziwi. Sięgają

¹⁰⁰ *В нашем вновь обретенном ленинградском доме...* W: В. Britaniszskij, *Открытое пространство*. Op. cit., s. 26.

¹⁰¹ *Как обширны пустые места...* W: В. Britaniszskij, *Открытое пространство*. Op. cit., s. 44.

¹⁰² *Крымские наброски: Сверхскоростная женщина*. W: В. Britaniszskij, *Открытое пространство*. Op. cit., s. 81.

¹⁰³ *Люди, летающие рядом со мной...* W: В. Britaniszskij, *Открытое пространство*. Op. cit., s. 144.

po lektury, by zabić nudę. Znudzenie, przesyty pokonać może jedynie sam człowiek. Nawet ingerencja Stwórcy niewiele mogłaby pomóc, jak sądzi mówiący (*Nudzę się – kobieta powiedziała mi...*¹⁰⁴). Tylko wewnętrzna praca nad sobą, siła woli są w stanie pokonać ową „rdzę” beczynności, znów wzbudzić radość poznawania świata i innych:

Так не ржавей – и ты блеснешь на миг,
а в темном космосе нельзя без света.

Wyjaśnić bunt Britaniszskiego wobec takiego sposobu zwiedzania, czyli życia, można następująco: każda świątynia, zabytek, dzieło człowieka przechowuje pamięć kultury. W każdym pomniku słyhać „żywy krzyk duszy” minionych pokoleń, które „towarzyszą nam w nowych stuleciach”. W ten sposób poeta pojmuję otwartą przestrzeń jako przestrzeń zmieniających się stuleci, przemijających się pokoleń. By usłyszeć ten „krzyk”, należy zatrzymać się (*Stara Riga, Krzyk duszy*¹⁰⁵), przystanąć, zwolnić:

Степень сохранности камней и надписей
разная.
Горечь в словах –
не выветрилась.
Кости истлели.
Крик души – не утих.

Zbiór zamyka wiersz poświęcony zmianie czasu – ten temat zajmuje uwagę poety w kolejnym zbiorze wierszy *Движение времени*, opublikowanego w 1985 roku. Czas pojmuję Britaniszski metafizycznie: jako bezlitosną, rozszalałą przestrzeń, nie podlegającą ludzkiej świadomości (*Далеко-далеко, там, где море wyrzuца на брег...*¹⁰⁶):

я ощутил впервые могущество времени,
беспощадного, яростного, как пространство,
переполненное бушующей, мощной материей моря,
выхлестывающей наружу, рвущей хитросплетенные сети,
всех геометрий и алгебр и прочих конструкций мысли.

A zatem pojęcie przestrzeni w poezji Britaniszskiego cechuje wieloznaczność. Są to wszelakiego rodzaju obszary, które nawzajem się przenikają, łącząc się w jednolitą i nieograniczoną przestrzeń otwartą.

W 1993 roku w Moskwie ukazał się tomik wierszy pt. *Старые фотографии*. W wyborze Britaniszski występuje jako **dokumentalista własnej biografii**. Natomiast w zbiorze wierszy, poematów i prozy, zatytułowanym *Петербург-Ленинград* (2003) pojawia się jako **kronikarz północnej stolicy Rosji**. Kontynuuje tym samym pewną tradycję:

¹⁰⁴ *Мне скучно – женщина сказала мне...* W: В. Британишский, *Открытое пространство*. Op. cit., s. 91.

¹⁰⁵ *Старая Рига. Крик души*. W: В. Британишский, *Открытое пространство*. Op. cit., s. 102, 104.

¹⁰⁶ *Далеко-далеко, там, где море швыряет на берег...* W: В. Британишский, *Открытое пространство*. Op. cit., s. 146.

o Petersburgu pisali tak wybitni twórcy, jak Aleksandr Puszkina, Fiodor Dostojewski, Mikołaj Gogol, Anna Achmatowa, Aleksandr Błok, Josif Brodski i inni.

Podwójny tytuł książki odpowiada temu, jak odczuwa Britaniszski swoje Miasto. Zarówno dla poety, jak też dla wielu innych mieszkańców północnej stolicy (zwłaszcza rówieśników Britaniszskiego), stary Petersburg za czasów samodzielnego nierozdzielnie wiąże się z epoką Leningradu. Poeta wspomina, jak wielokrotnie przechodził zaułkiem Proletariackim, na który wszyscy jeszcze mówili „zaułek Hrabowski”. Stara nazwa – Petersburg – kojarzy się z historią samego miasta (historią, architekturą, kulturą), natomiast Leningrad – z biografią osobistą i twórczą samego poety. Takie podwójne odczucie miasta Britaniszski przeniósł przez całe swoje życie. Nawet mieszkając na Syberii czy w Moskwie, do której przeprowadził się w 1960 roku, na zawsze mentalnie i duchowo został leningradczykiem.

Kompozycja książki ogarnia trzy stulecia. Liczne wiersze i opowiadania zostały poświęcone Leningradowi, staremu Petersburgowi oraz Rosji w „okresie petersburskim” w latach 1700-1910. Wyjaśnić to można tym, że dla poety cała rosyjska i światowa historia do założenia Petersburga, do 1703 roku, w pewnym sensie stanowi „prehistorię”. Historia zaś zaczyna się dopiero od założenia miasta. Petersburg w XVIII oraz XIX wieku na tyle jest pociągający dla Britaniszskiego, że utwory o dziejach starodawnych wydają się napisane przez świadka – tak, jakby Britaniszski osobiście przeżył i widział wydarzenia tych epok na własne oczy. Tym bardziej – pisze autor – że „dekoracje poprzednich akcji dramatu historycznego w moim Mieście były podobne do dwudziestowiecznych”. Kronika Petersburga-Leningradu zawiera cztery części: cykl wierszy *Stary Petersburg* (m.in. o postaciach historycznych, związanych z historią założenia miasta i jego kultury); krótkie opowiadania z lat 60. o Leningradzie z lat dzieciństwa Britaniszskiego; *Leningradzkie retro* (wiersze i poematy o Leningradzie XX wieku oraz o współczesnych poecie dziesięcioleciach, które powoli oddalają się w przeszłość w miarę odejścia jego rówieśników i starszych osób). Książkę o Mieście trzech stuleci finalizuje esej *Powrót do kultury. Wspomnienia z lat 1954-1956*, w którym poeta opowiada o najważniejszym etapie swojej biografii twórczej – wejściu do literatury, pokrywającym się z okresem obudzenia kraju i kultury, z *odwilżą*.

Petersburg-Leningrad wieńczy historię własnej twórczości literackiej Britaniszskiego i jednocześnie przedstawia całokształt jego warsztatu poetycko-prozatorskiego. Powtórzę, że jest to twórczość wyraźnie nacechowana autobiograficznością i pamiętnikarstwem, autor utożsamia się z „ja” lirycznym. Również dorobek literacki Britaniszskiego stanowi swoistą encyklopedię geograficzną, historyczną oraz kulturową. Autor nieustannie nawiązuje do biografii znanych pisarzy, artystów, podróżników, odkrywców – zarówno rosyjskich, jak i obcych, współczesnych oraz dawnych. Jest to twórczość intelektualisty, wymagająca czytelnika-erudyty. Język cechuje mieszanie stylów: od kolokwialnego do wysokiego, nieco archaicznego. Britaniszski pisze wiersze w systemie sylabicznym, sylabotonicznym, tonicznym, sięga również do imitacji antycznego metrum. Ważkim elementem twórczości Britaniszskiego, który wniósł do literatury rosyjskiej, są jego wiersze wolne. Stwierdzić można, iż poeta stał się jednym z nielicznych **prekursorów wiersza wolnego**.

Przez długi czas *vers libre* uważano za obcy, absolutnie niewłaściwy dla rosyjskiej tradycji poetyckiej. Nieprzypadkowo częściej stosuje się termin francuski, a nie jego rosyjski ekwiwalent – *swobodnyj stich*. Co prawda, wiersz wolny pojawił się w poezji rosyjskiej jeszcze w XVIII wieku w twórczości Aleksandra Sumarokowa, dalej w poezji Afanasija Fieta w latach 40. XIX stulecia, Aleksandra Błoka na początku XX wieku oraz innych twórców w latach późniejszych, w epoce rosyjskiej awangardy. Jednakże ów ro-

dzaj wiersza nie miał możliwości rozpowszechnić się na większą skalę, gdyż rozwój rosyjskiej awangardy został zatrzymany w latach 30. Na nowatorskie eksperymenty władze sowieckie nie zezwalały. Dopiero po 1953 roku podjęto próby wznowienia poezji przez młodych autorów (Ksienia Niekrasowa¹⁰⁷, Giennadij Ajgi¹⁰⁸, Władimir Buricz, Wsiewołod Niekrasow¹⁰⁹), lecz bez skutku. Wiersze wolne Britaniszskiego, które zaczął pisać jeszcze w latach dzieciństwa, również przez długi czas nie były publikowane z przyczyn cenzuralnych. Dopiero pod koniec XX wieku czytelnik rosyjski zapoznał się z rodzajem wierszy nieregularnych Britaniszskiego.

¹⁰⁷ K. Niekrasowa (1912-1958) – rosyjska poetka. Oryginalna twórczość ze względu na światopogląd oraz formę poetycką liryków (zbiór wierszy *А земля наша прекрасна!*, 1958).

¹⁰⁸ G. Ajgi (ur. 1934, Czuwaszja) – poeta rosyjski, tłumacz. Pisze również utwory w języku czuwaskim. Zbiór wierszy *Именем отцов* (1958), *Стихи 1954-1971* (1975), *Отмеченная зима* (1982), antologia *Поэты Франции XV–XX вв.* (1968, w języku czuwaskim).

¹⁰⁹ W. Niekrasow (1934), poeta rosyjski. Należał do poetyckiego „undergroundu”. Poezja, w której zostało zaprezentowane poszukiwanie nowych środków artystycznych, była publikowana w samizdacie. Zbiór wierszy *Между летом и зимой* (1976), *Стихи из журнала* (1989).

Recepcja rosyjskiej poezji Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego w Polsce



W Polsce oboje, Astafjewa i Britaniszski, są znani jako wybitni tłumacze literatury polskiej, ale nieliczni tylko wiedzą, iż najpierw zaprezentowali się tutaj jako rosyjscy poeci *odwilży*. Były to lata 60., gdyż zaczęto drukować ich oryginalne wiersze w polskiej prasie oraz w antologiach poezji, lecz sporadyczne publikacje twórczości nie wystarczały, by poznać Astafjewą i Britaniszskiego jako rosyjskich twórców. Dopiero 2005 rok okazał się znaczący dla artystycznej pary małżeńskiej: w Moskwie ukazała się książka *Двуязыч – Dwugłos*¹¹⁰, w której zostały zebrane oryginalne ich utwory i translatorskie wersje, sporządzone przez polskich tłumaczy.¹¹¹ *Dwugłos* prezentuje wybór rozproszonych

¹¹⁰ Н. Астафьева, В. Британишский. *Двуязыч*. Москва 2005.

¹¹¹ Translatorska wersja, zapisana przez polskich tłumaczy: Witolda Dąbrowskiego, Mariana Grześczaka, Anny Kamińskiej, Jerzego Litwiniuka, Andrzeja Mandaliana, Floriana Nieuważnego, Seweryna Pollaka, Adama Pomorskiego, Włodzimierza Słobodnika, Józefa Waczkowa, Wiktora Woroszylskiego.

dotychczas w różnych polskich wydaniach wierszy. Niestety, do Polski dzieło dotarło tylko w kilku egzemplarzach, ale właśnie ukazanie się tego tomu spowodowało, że w 2006 roku znów pojawiły się obszerne recenzje oraz liryki Astafjewej i Britaniszskiego w polskich periodykach, takich jak „Akant”¹¹², „Tygodnik Powszechny”¹¹³ i „Twórczość”¹¹⁴. Powtórzę, że pisano o nich sporo, ale raczej jako o mistrzach sztuki tłumaczenia, autorach następujących dzieł: dwutomowego wyboru przekładów *Польские поэты XX века (Polscy poeci XX wieku, 2000)*¹¹⁵ oraz *Польские поэтессы (Polskie poetki, 2002)* – wybór i przekład Astafjewej¹¹⁶. Później wspomniano o przekładzie i opracowaniu książek przez Britaniszskiego, takich jak: *Порабощенный разум* Czesława Miłosza (*Zniewolony umysł, 2003*)¹¹⁷, *Стихотворения* Zbigniewa Herberta (*Wiersze, 2004*)¹¹⁸ oraz o zbiorze esejów Britaniszskiego na temat polskiej literatury *Речь Посполитая поэтов (Rzeczpospolita poetów, 2005)*¹¹⁹. Jak widać, dorobek translatorski jest ogromny, niemniej jednak warto poznać rosyjską twórczość poetek obojga autorów, tym bardziej, że Polsce wcześniej tłumaczono wiersze Astafjewej i Britaniszskiego, niż oni sami zaczęli tłumaczyć utwory polskie.

Przedstawię w tym miejscu niektóre głosy dotyczące twórczości Astafjewej i Britaniszskiego, pojawiające się w polskiej krytyce. Zastanowię się także nad charakterem recepcji ich twórczości w Polsce. Najpierw krytycy zajmowali się przekładami Astafjewej, więc uwzględnię taką właśnie kolejność, zgodną z chronologią.

Znajomość polskiego czytelnika z lirykami Natalii Astafjewej zaczęła się na początku lat 60. Recenzentka, Alicja Żukowska dzieliła się swoimi wrażeniami na temat pierwszych tomików poetki, które ukazały się w Moskwie: *Девчата (Dziewczęta, 1959)* oraz *Гордость (Duma, 1961)*¹²⁰. Podkreśliła, iż „w obydwu tomikach Astafjewej sporo wierszy pozostawia wrażenie naprawdę dobrej liryki”. Życzyła utalentowanej poetce, aby doszła do takiego poznania własnej osobowości, by w natłoku przeżyć, uczuć i myśli mogła poruszać się swobodnie, świadoma celów i środków, a także osiągnąć czystość i równowagę właściwą utworom lirycznym.

Parę lat później w „Kulturze”¹²¹, „Trybunie Ludu”¹²² oraz „Literaturze na Świecie”¹²³ pojawiły się następne recenzje pierwszego tomiku poezji Astafjewej zatytułowanego *Wiersze*¹²⁴, który ukazał się w Polsce w 1963 roku, w opracowaniu Andrzeja Mandaliana i Wiktora Woroszyńskiego. Zbiór otwiera nota o poezji Astafjewej: „(...) w twórczości swej [poetka] daje wyraz przeżyciom pokolenia młodzieży radzieckiej, dojrzałego w okresie wojny, jak też przywiązaniu do polskiej tradycji rewolucyjnej i pamięci tragicznie zmar-

¹¹² S. Srokowski, *Piękno i mądrość*. „Akant” 2006, nr 3(107), s. 46.

¹¹³ L. Wołoskiuk, „Dwugłos” *podwójny*. „Tygodnik Powszechny” 6 sierpnia 2006, nr 32, s. 14-15. Oraz: G. Wiśniewski, *Poetessa dwóch kultur*. „Dziś” 1996, nr 2.

¹¹⁴ W. Britaniszski, *Wiersze wileńskie*. „Twórczość” 2006, LXII, nr 5 (726).

¹¹⁵ H. Астафьева, В. Британишский. *Польские поэты XX века*. Санкт-Петербург 2000.

¹¹⁶ H. Астафьева, *Польские поэтессы*. Санкт-Петербург 2002.

¹¹⁷ Ч. Милош, *Порабощенный разум*. Составление, перевод В. Британишского. Санкт-Петербург 2003.

¹¹⁸ З. Херберт, *Стихотворения*. Составление, перевод В. Британишского. Санкт-Петербург 2004.

¹¹⁹ В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов. Очерки и статьи*. Санкт-Петербург 2005.

¹²⁰ A. Żukowska, *Wiersze w drodze*. „Przyjaźń” 1961, nr 51, s. 14.

¹²¹ L. Sokół, *Poezja żarliwa*. „Kultura” 10 listopada 1963, nr 22, s. 22.

¹²² W. Sadkowski, *Spotkanie z poezją Natalii Astafjewej*. „Trybuna Ludu” 15 września 1963, s. 4.

¹²³ Tłumaczenie D. Wawilów. W: H. Астафьева, В. Британишский, *Двуязыч*. Op. cit., s. 47.

¹²⁴ N. Astafjewa, *Wiersze*. Warszawa 1963.

łego ojca”¹²⁵. Opinie na temat odbioru wierszy były zbieżne, lecz co do tłumaczenia tych liryków – stosunkowo sprzeczne.

Krytyków ujęła poetyka Astafjewej, a mianowicie tradycyjne miary poetyckie, ale także wolny wiersz; kontrastowanie subtelnego uczucia i ostrych obrazów; prosty, klarowny język, jednoznaczność myśli, gra rytmu oraz różnorodność tematyczna liryków (motywy: rodzice, dzieciństwo, Warszawa, Polska, wojna, Stalin, represje, tortury, wywózki, Syberia, przyroda, miłość). Edward Balcerzan w recenzji napisał, że widzi w poezji Astafjewej próbę pokonania patosu wielkich słów, choć nie do końca udaną. Badacz uważał, iż poezję należy budować poza patosem, oratorstwem; trzeba ją kreować z prostych i potocznych słów, co po części, według Balcerzana, udało się Astafjewej osiągnąć. Krytykom podobało się również łączenie „rosyjskości” w obrazie i nastroju wraz z nutami polskości. Właśnie ów wątek polskości – wątek biograficzny, dotyczący stosunku poetki do Polski, do swego ojca, tragicznego losu rodziny, jest najczęściej omawiany w recenzjach. Wacław Sadkowski pisał, iż „wiersze Astafjewej tworzą najczulszy portret ojca, są pięknym epitafium złożonym na jego grobie. Co więcej, pamięć ojca staje się w jej poezji racją moralną, argumentem przeciw zwątpieniu, rozgoryczeniu, pasywnej postawie wobec życia”. Autor przytacza ujmujący fragment wierszu o „babskim” narzekaniu na męską niewierność i niestałość¹²⁶:

Не раз я спорила сердито
с обидой тайной
за отца,
за карий взгляд его открытый,
за доброту его лица.
За то,
как отдавался делу,
как ласков с нашей мамой был,
как он меня, девчонку смелую,
повсюду брать с собой любил.
Среди завидующих сверстниц
я проходила с ним в двоём...
Неправда!
Есть мужская верность –
В любви,
в борьбе,
всегда,
во всем!

Nieraz uparcie i ze łzami
wszczynałam z nimi spór gorący
o jasny wzrok mojego ojca,
o to,
jak kochał naszą mamę,
o jego uśmiech,
jego dobroć,
o to, jak bawił się z mym bratem,
jak mnie, czupurną i smarkatą,
zawsze zabierać lubił z sobą,
jak, ku zazdrości wszystkich dziewcząt,
szłam z nim, wspinając się na palce...
Kłamstwo!
Istnieje męska wierność,
wszędzie –
w miłości,
w pracy,
w walce!¹²⁷

Po trzydziestu latach nieobecności w Polsce poetka – jak sama mówi – „wyszła” z języka polskiego. Pisze ona w jednym z wierszy: „...mamrotałam, ledwie w swej polszczyźnie/i niemal rok żyłam głuchoniema...”. Wróciła jednak do polskiej mowy: tłumaczy i tworzy własne wiersze w tym języku. Józef Waczków w artykule *Atuty dwujęzyczności*

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ W. Sadkowski, *Spotkanie z poezją Natalii Astafjewej*. Op. cit.

¹²⁷ Tłumaczenie D. Wawilów. W: Н. Астафьева, В. Британишский, *Двуязыч.* Op. cit., s. 47.

analizuje ów fenomen.¹²⁸ Podkreśla, iż dwujęzyczność jest wielkim talentem Natalii. Oto cytat jednego z polskich wierszy Astafjewej:

Ten wiatr na wschód, a ten na zachód –
na dwie mnie części rozerwicie,
ja kocham kraj mojego ojca
i kocham kraj mojego dziecka.

Na dwie połowy rozerwana
idę kolebiąc się w dwie strony:
na jednej ręce moje dziecko
na drugiej ty – dzieciństwo moje.¹²⁹

Utwór ten jest zwierzeniem poetki na temat dramatu swego losu. Wątek ojczyźniany tej twórczości został szczególnie wyeksponowany w komentarzu Krystyny Baczmąńskiej oraz Zbigniewa Barańskiego *Motyw dwu ojczyzn w poezji Natalii Astafjewej* (1994).¹³⁰ Autorzy stwierdzili, iż „poezja Astafjewej ma charakter dokumentalny, jest jakby wyjęta z albumu rodzinnego”, w którym są fakty o tragicznych dziejach jej rodziny, Polski – kraju dzieciństwa oraz fakty, związane z życiem w drugim kraju – Rosji. Badacze uważają, iż „poetka nie analizuje wydarzeń politycznych i społecznych, lecz opowiadając o nich operuje subiektywną refleksją...”, podkreślają emocjonalność jej wierszy. Mówiąc o obrazie drugiej ojczyzny w poezji Astafjewej, autorzy doszli do wniosku, iż wiąże się on nie tylko z okrucieństwem XX wieku, lecz i z pięknem, na przykład z wysoką kulturą artystyczną. Astafjewa fascynuje się dziełami Iwana Kramskiego, Wasilija Wieriesiagina, Wasilija Surikowa, Michaiła Wrubla. Poetka jest także zainteresowana rosyjską twórczością ludową. Jedna z głównych tez artykułu Baczmąńskiej i Barańskiego brzmi następująco: poetka pragnie zbliżenia dwu ojczyzn i czyni to, chociażby przez intensywną działalność translatorską.

Do ciekawych i rzetelnych publikacji, dotyczących twórczości poetyckiej Astafjewej można zaliczyć kolejne artykuły Baczmąńskiej, które ukazały się w serii „Slavica Wratislaviensia”. W szkicu „*Piąta pora roku*” w poezji Natalii Astafjewej przedmiotem zainteresowania badaczki staje się cykl liryki miłosnej rosyjskiej poetki.¹³¹ Na licznych przykładach, zaprezentowanych w języku oryginalnym, przedstawia ona rozmaite odcienie doznań miłosnych. Mówi, iż wiersze Astafjewej są „spontaniczne i przez to – autentyczne, szczerze (...)”. Z kolei w artykule *Przyroda w poezji Natalii Astafjewej* obiektem rozważań Baczmąńskiej staje się zauroczenie poetki przyrodą, „w której nie ma zafałszowań” oraz która w jej wierszach „często nabiera cech konwencji sakralnej i by dotrzeć do tajemniczej istoty przyrody, Astafjewa łączy doznania zmysłowe na zasadzie synestezyjnej.”¹³²

Trzeba zaznaczyć, iż z każdym dziesięcioleciem odbiór poezji Astafjewej w Polsce – wśród znawców i miłośników poezji rosyjskiej – stawał się coraz szerszy, analizy głę-

¹²⁸ J. Waczków, *Atuty dwujęzyczności*. Op.cit.

¹²⁹ N. Astafjewa, *Ten wiatr na wschód...* Idem, *Atuty dwujęzyczności*, op. cit.

¹³⁰ K. Baczmąńska, Z. Barański, *Motyw dwu ojczyzn w poezji Natalii Astafjewej*. „Przegląd Rusycystyczny” 1994, nr 3-4 (67-68), s. 133-164.

¹³¹ K. Baczmąńska, „*Piąta pora roku*” w poezji Natalii Astafjewej. „Slavica Wratislaviensia” 2002, CXVI, nr 2345.

¹³² Eadem, *Przyroda w poezji Natalii Astafjewej*. „Slavica Wratislaviensia” 2001, CXII, nr 2288.

sze, wzrost zainteresowania tymi lirykami znaczniejszy. Ważniejsze polskie publikacje jej rosyjskich wierszy ukazały się w czasopiśmie „Więź” w przekładach Jerzy Litwiniuka oraz Adama Pomorskiego w 1989 oraz 2001 roku.¹³³ Również rodzinny los poetki nadal wzbudza ciekawość polskich badaczy. Astafjewa dokładnie przedstawiła swoją biografię Leszkowi Wołosiułowi w wywiadzie pod tytułem *Kosztowny dar losu*, który ukazał się w 2003 roku w „Rzeczpospolitej”.¹³⁴

Oczywiście, wpływ na wybór liryków Astafjowej, które zostały przetłumaczone oraz zaprezentowane w prasie polskiej czy w innych wydaniach, zależał od indywidualnych upodobań polskich tłumaczy. Znaczną rolę odegrała cenzura radziecka i brak możliwości publikacji utworów Astafjowej w ZSRR. Twórczość poetki ukazywała się w Polsce, choć wybór miał charakter sporadyczny oraz selektywny. Dla odbiorcy polskiego najciekawszy był motyw polskości oraz klarowność języka twórczości poetyckiej Astafjowej.

Selektywność ta dotyczy również obecności poezji Władimira Britaniszskiego w kulturze polskiej. W 1965 roku kilka jego wierszy oraz Astafjowej i innych poetów rosyjskich ukazało się w antologii Jana Śpiewaka *Młode głosy*.¹³⁵ Później poezja Britaniszskiego także pojawiała się w polskich zbiorach poetyckich oraz periodykach. W 1982 roku ukazał się tom wierszy *Przestrzeń otwarta* w przekładach polskich tłumaczy.¹³⁶ Najważniejsza publikacja jego wierszy w prasie polskiej to cykl przełożony przez Adama Pomorskiego, zamieszczony w „Twórczości” w 1987 roku.¹³⁷

O samym poecie i jego rosyjskiej twórczości zaczęto pisać stosunkowo niedawno i zawsze w zestawieniu z Astafjową – nigdy osobno, lecz jednak podkreślając ich odmienność. Tekstów krytycznych w polskich czasopismach ukazało się niewiele. Bardzo ciekawie przedstawili poetę Leszek Wołosiuł w „Tygodniku Powszechnym”¹³⁸ oraz Stanisław Srokowski w „Akancie”¹³⁹. Krytycy uważają, iż poezja Britaniszskiego ma zupełnie odmienną poetykę niż twórczość Astafjowej. Zdaniem Srokowskiego, poeta „nieustannie zmierza w stronę poematu i często odsłania epicki zamysł i homerycką głębię. Niektóre jego wiersze brzmią jak starożytne hymny ku czci natury, albo saga z tysiąca jednej nocy. Łączy się tu męska narracja z subtelnością frazy i delikatnością uczuć. Rytm wolniejszy niż u Astafjowej, wielowariantowy, złożony”¹⁴⁰.

Tematyka utworów, które zostały przetłumaczone i umieszczone między innymi w czasopismach, jest bardzo zróżnicowana. Na uwagę zasługują motywy autobiograficzne, dotyczące ojca, wybitnego malarza i grafika, dzięki któremu poeta przejął zamiłowanie do sztuki, szczególnie helleńskiej i rzymskiej.

Szczególnie motyw podróŜowania w poezji Britaniszskiego przyciągał uwagę polskich tłumaczy. Właśnie wiersze o tej tematyce znalazły się w prasie. Twórczość poety rzeczywiście jest przepelniona egzotyką. Bohater liryczny przenosi się z Azji na daleką Północ, z Północy na Syberię i w wiele innych miejsc. Motyw wędrówki w wierszach jest odbiciem realnych podróŜy poety. „Pojawiają się – pisze Srokowski – brzmienia ry-

¹³³ N. Astafjewa, *Wiersze*. Przekł. J. Litwiniuka. „Więź” 1989, nr 7-8 oraz Eadem, *Wiersze*. Przekł. A. Pomorskiego. „Więź” 2001, nr 10.

¹³⁴ L. Wołosiuł, *Kosztowny dar losu*. Op. cit.

¹³⁵ *Młode głosy*. Antologia. Pod red. J. Śpiewaka. Warszawa 1965.

¹³⁶ W. Britaniszski, *Przestrzeń otwarta*. Warszawa 1982.

¹³⁷ Idem, *Wiersze*. „Twórczość” 1987, nr 3.

¹³⁸ L. Wołosiuł, „*Dwugłos*” *podwójny*. Op. cit.

¹³⁹ S. Srokowski, *Piękno i mądrość*. Op. cit.

¹⁴⁰ Ibidem.

sujące odrębności etniczne i kulturowe, zaznaczające ściśle związki krajobrazu z potrzebami ludzkiej duszy¹⁴¹. Pojęcia przestrzeni, czasu, kosmosu – wieloznaczne w poezji Britaniszskiego, stają się wyznacznikami filozofii tej twórczości. Srokowski podkreśla, że „nęka Britaniszskiego związek słów z ich znaczeniami i przesuwanie granic ludzkiego poznania. Poeta potrafi znaleźć celną metaforę zarówno duszy i ciała, jak i wojny, mgnienia chwili i potęgi czasu”¹⁴².

Polskich krytyków ujęło również ironizowanie poety z ludzkiej pychy oraz autoironia. Także motywy polskie, pojawiające się w poezji Britaniszskiego, nie zostały pominięte przez tłumaczy. Rosyjskiego twórcę inspiruje Polska, Litwa przypominająca Mickiewicza, malarstwo, krajobrazy. Wiersze o kulturze rosyjskiej (o wybitnych działaczach literackich, malarzach, architektach, historykach, wynalazcach i innych), historii tego kraju, tajemniczej przyrodzie również zostały docenione przez tłumaczy, którzy są jednocześnie wnikliwymi badaczami i krytykami twórczości Britaniszskiego. Srokowski w swoim artykule wyraził zdanie innych polskich miłośników tej twórczości, pisząc, iż „to bardzo wszechstronny liryk, skomplikowany, intelektualnie nad podziw dociekliwy i artystycznie spełniony”¹⁴³. Niektórzy, wspomina Wołosiuk, dostrzegają podobieństwa z poezją Zbigniewa Herberta, lecz „porównanie ujmę nie przynosi”¹⁴⁴.

Reasumując, można powiedzieć, iż recepcja rosyjskiej twórczości Astafjewej oraz Britaniszskiego na łamach polskich czasopism czy antologiach rosyjskiej poezji może nie była tak intensywna, jakby tego pragnęli sami poeci, lecz znacząca. Ukazanie się tomu *Dwugłos* w pewnym sensie wiele rekompensuje. Antologia uchyla drzwi do współczesnej poezji rosyjskiej oraz dowodzi koegzystencji dwóch kultur.

¹⁴¹ S. Srokowski, *Piękno i mądrość*. Op. cit.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ L. Wołosiuk, „*Dwugłos*” *podwójny*. Op. cit., s. 15.

Дву́глас, czyli dwugłos

Wybory ich wierszy łączy jedno: stanowią poetyckie świadectwa ich losu. Tak chciał wydawca. I oni sami. Tak je odbierze polski czytelnik. Ze szkoda – chyba – dla całości ich liryki. I tego, w czym byli – i do dziś są – inni od poetów rosyjskich. (...) Jest to książka – przyznaje wydawca – „dwojga poetów uderzająco niepodobnych do siebie”, „bo każdy z nich pisze swoje i po swojemu”.

L. Wołosiuk¹⁴⁵

Mniej wiadomo, że wcześniej, niż oni zaczęli tłumaczyć Polaków, Polacy zaczęli tłumaczyć ich wiersze. Polacy ujrzeli tych poetów w Warszawie na początku lat 60. i dojrzeni w nich uosobienie odwilży tamtych lat w Rosji oraz wolnościowych tradycji rosyjskiej i polskiej poezji. Wiersze ich były drukowane w Polsce w czasopismach i w antologiach, ukazywały się książkowo.

Od wydawnictwa¹⁴⁶

*Dwugłos*¹⁴⁷ to edycja synoptyczna i symetryczna, ze wstępem napisanym przez Adama Pomorskiego oraz notami o autorach opracowanymi przez wydawcę. Po prawej stronie widnieje wiersz w wersji oryginalnej, po lewej – w wersji translatorskiej. Jedną połowę książki zajmuje twórczość Natalii Astafjewej, drugą – poezja Władimira Britaniszskiego. Wybór składa się z rozrzuconych dotychczas w różnych polskich wydaniach wierszy dwojga poetów oraz fotografii z ich archiwum rodzinnego. Nazwa książki nie jest przypadkowa. Tom prezentuje dwugłos w trzech aspektach: po pierwsze, ukazuje „duet” rosyjskich autorów o różnej pod względem tematycznym i warsztatowym twórczości poetyckiej; po drugie, wskazuje także na dwa języki – polski i rosyjski; po trzecie, każdy konkretny przekład prezentuje swoisty dialog pomiędzy autorem i tłumaczem, tzn. dzieło tłumaczone najczęściej „rozdwaja się”: pewna część utworu „pochodzi” jak gdyby bezpośrednio od autora oryginału, a pewna – od tłumacza.¹⁴⁸

Stanisław Srokowski pisze:

Wybór poezji stanowi znakomitą okazję, by przejrzeć się im jak w zwierciadle, sprawdzając zarówno intelektualną i artystyczną zawartość, jak i sposoby przybliżania ich poetyki miłośni-

¹⁴⁵ Ibidem, s. 14.

¹⁴⁶ *Od wydawnictwa*, w: Н. Астафьева, В. Британишский, *Дву́глас*. Op. cit., s. 7-8.

¹⁴⁷ W Rosji ukazały się recenzje Iriny Adelgiejm („Знамя” 2006, nr 12) oraz Siergieja Kostygo („Новый мир” 2006, nr 5).

¹⁴⁸ Por. *Poetyka przekładu artystycznego*, w: E. Balcerzan, *Literatura z literatury*. Op. cit., s. 25.

kom polskiego i rosyjskiego języka. Ci, co się lubują w analizach porównawczych, z pewnością doznają niejednego translatorskiego olśnienia, a ci, którzy tylko w jednym zasmakują języku, będą świadkami rodzenia się w ich umyśle nieznanych dotąd zadziwień i iluminacji. Bo mamy pewną jakby wspólnotę ducha, ale i dwie odmienne poetyki.¹⁴⁹

Podążając za myślą Srokowskiego, dotyczącą analiz porównawczych, można stwierdzić, że edycja prezentuje także wielość różnych technik translatorskich, różnych szkół i pokoleń. Wiersze Astafjewej i Britaniszskiego są przedstawione w „głosach” czołówki polskich tłumaczy, często będący także wybitnymi poetami. Wybór wierszy do translacji został zdeterminowany przez właściwości oryginału, przez własne upodobania, przez umiejętności translatorskie tłumaczy, a także przez perypetie losów literatury polskiej i rosyjskiej.

Historię tych przekładów, jak podaje wydawca *Dwugłosu*, można podzielić na trzy etapy: lata 60., 80. i 90. W pierwszej fazie wiersze Astafjewej i Britaniszskiego przekładali tacy poeci i tłumacze, znawcy i przyjaciele poezji rosyjskiej, jak Włodzimierz Słobodnik i Seweryn Pollak, Anna Kamińska i Jerzy Litwiniuk, Wiktor Woroszyński i Andrzej Mandalian, Józef Waczków i Witold Dąbrowski oraz – najmłodsza z wymienionych – Danuta Wawiłow. W drugiej fazie wierszem wolnym leningradzkiego poety zainteresował się Marian Grześcak oraz, niedługo przed swoją śmiercią, Jan Huszcza. W latach 90., w okresie rosyjskiej *гласности*, na poezję Astafjewej i Britaniszskiego zwrócili uwagę Adam Pomorski, Leszek Wołosiuk, Stanisław Srokowski.

Z poezji Astafjewej polscy tłumacze wybrali przede wszystkim liryki miłosne. Przełożyli również wiersze-wspomnienia o jej polskich korzeniach, o tragedii bliskich w czasach represji, o tragicznej historii Rosji i rewolucjach rosyjskich XX wieku. Także wiersze opowiadające o tragedii rosyjskiej wsi podczas wojny, o dramatycznym losie kobiet, których mężowie i narzeczeni zginęli na wojnie. Późniejsza twórczość również nie została pominięta: są wiersze-refleksje o ginącej ziemi, o kosmosie intrygującym ludzkość. Z poezji Britaniszskiego natomiast wybierano przeważnie wiersze o romantyzmie i egzotyce dalekich podróży, o „przestrzeniach” i dziejach Rosji oraz o dramatycznej historii petersburskiej i rosyjskiej kultury, zwłaszcza o dramacie inteligencji rosyjskiej w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia.

Pomorski, opiniując dorobek polskich tłumaczy, stwierdził, że została „doceniona klasa poetycka obojga i z mniejszą lub większą wrażliwością uchwycono to, co im wspólne, a co zawiera się może bardziej w substancji etycznej niż w estetycznej konstrukcji”¹⁵⁰. Tłumacz wspomina swoje pierwsze spotkanie z twórczością Astafjewej. Był to wiersz o wojnie w przekładzie Witolda Dąbrowskiego (*Pierwsza wojenna zima*).

Первая военная зима.
Обескровленные реки стали.
Ветры,
сталью проводов звеня,
Чуть шевелят голыми кустами.
Холодно от падающих звезд,
и деревни издали горбаты...

Pierwsza wojenna zima.
Z żył rzek uciekła krew.
A wiatr w przewodach dzwoni,
aż przymarzył
w nagich gałęziach drzew.
Wieje chłodem od gwiazd spadających,
w dali wioski w pokrzywionej strzesze...

¹⁴⁹ S. Srokowski, *Piękno i mądrość*. „Akant”. Op. cit., 46.

¹⁵⁰ A. Pomorski, *Wybór i katharsis*, w: H. Астафьева, В. Британишский, *Двуязык*. Op. cit., s. 12.

И сутулые,
не в полный рост,
по дорогам движутся солдаты.

Przygarbieni w pół
i milczący,
idą drogami żołnierze.¹⁵¹

Pomorskiego poruszyła „surowość tonu, rzeczywiście mroźnego w swej czystości, którym przemawiał skąpy pejzaż wiersza. (...) Było w tej milczącej ekspresji coś bardzo polskiego, ale tchnienie, które napełniało ten krajobraz aż po horyzont, moralna miara oddechu – była rosyjska”. Przyznał, że to wrażenie pozostało mu na zawsze, a z czasem rozciągnęło się na twórczość obojga poetów, „tworząc zarazem probierz jakości przekładu”. Właśnie „rygor milczenia, oddającego echem mrozu, i szerokość oddechu”, według tłumacza, stanowi wspólny ton tak różnych autorów, którego nie wolno zgubić przekładając ich wiersze.¹⁵²

Przedmowa Pomorskiego przedstawia szczególną wartość, bo stanowi jedną z niewielu polskich wypowiedzi krytycznych, komentującą zbieżność poezji Astafjewej i Britaniszskiego, mimo że autor dostrzega różnicę ich poetyk. W emocjonalnej liryce poetki widzi „caliznę bezwzględne go sądu etycznego”, natomiast w refleksyjnej poezji Britaniszskiego ujęło go łączenie ironii ze współczuciem humanisty. Jednakże, twierdzi tłumacz, spokrewnia rosyjskich poetów „tragiczna optyka, która u obojga wiąże się z polskim wątkiem własnej genealogii”. Optyka „*iznutri i woprieki*” oraz „ponadjednostkowa perspektywa historii”. Wspólny jest również ton mówienia o rzeczywistości – „prozaiczny, podniosły, niemal intymny. Przemawia powaga, „bez ostentacji nędzy i cierpienia”. Dla Pomorskiego oboje są „strażnikami pamięci i człowieczeństwa”¹⁵³.

¹⁵¹ В. Британишский, *Первая военная зима*. Przeł. W. Dąbrowski. W: Н. Астафьева, В. Британишский, *Двуглас*. Op. cit., s. 92-93.

¹⁵² A. Pomorski, *Wybór i katharsis*. Op. cit., s. 12-14.

¹⁵³ Ibidem.

Część II. Antologia

„Zbiór kwiatów” Astafjewej i Britaniszskiego

Antologia oznacza tyle co wieniec, bukiet – zbiór kwiatów; zbiór utworów ułożonych wedle jakiegoś określonego, wewnętrznego porządku. Bóg raczy wiedzieć, dlaczego termin ten przyjął się w polszczyźnie, tak odpornej na grecki źródłosłów, skoro jeszcze w XVII wieku Jakub Teodor Trembecki dla znakomitszej antologii staropolskiej używa określenia „wirydarz” (*Wirydarz poetycki*, 1975), co znaczy niemal dokładnie to samo: wieniec, ogród.

(K. Karasek)¹⁵⁴

Польские поэты XX века Astafjewej i Britaniszskiego stanowi najnowszą i najobszerniejszą antologię wydaną w Rosji, prezentującą całą epokę polskiej poezji, „ogród” poetycki XX wieku.¹⁵⁵ Powszechnie uznano dwutomową antologię rosyjskich tłumaczy za wielkie wydarzenie kulturowe. Po kilku latach od jej wydania ów temat wciąż jest głośny. Ukazały się liczne komentarze, recenzje, artykuły zarówno w Rosji (Aleksandra Lipatowa¹⁵⁶, L. Anninskiego¹⁵⁷, Tatiany Kasinej¹⁵⁸, Heleny Twierdiślowej¹⁵⁹, Ilji Foniakowa¹⁶⁰, Leonida Cywjana¹⁶¹, A. Zwieriewa¹⁶², J. Winnika¹⁶³), jak i w Polsce (Czesława Miłosza¹⁶⁴, Edwarda Balcerzana¹⁶⁵, Adama Pomorskiego¹⁶⁶, Wiktora Woroszyńskiego¹⁶⁷,

¹⁵⁴ K. Karasek, *Przedmowa*, w: Idem, *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Warszawa 1997, s. 5.

¹⁵⁵ *Польская поэзия*. Т. 2. XIX-XX вв. Составители М. Живов, Б. Стахеев. Москва 1963. W latach dziewięćdziesiątych ukazała się trzytomowa antologia polskiej poezji XX wieku, zredagowana przez równie znanego tłumacza, polonistę, założyciela wydawnictwa „Wahazar” – Andrzeja Bazilewskiego.

¹⁵⁶ А. Липатов, *Русское звучание польской лиры XX века* *Польские поэты XX века*. «Литературная Газета» nr 3 (5818) 17-32, январь 2001. http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg032001/Literature/art12.htm

¹⁵⁷ Л. Аннинский, *Не сгинела: Заметки на полях двухтомника «Польские поэты XX века»*. «Дружба народов» 2001, nr 9, s. 208-223.

¹⁵⁸ Т. Касина, *Четвертый раздел Польши*. «Независимая газета», 14 декабря 2000.

¹⁵⁹ Е. Твердислова, *Рецензия*. 2(11) февраль 2001, <http://magazine.biblio-globus.ru/text02.01.htm#top>.

¹⁶⁰ И. Фоняков, *Польша, поэзия и мы. Заметки на полях двухтомника «Польские поэты XX века» в переводах Н. Астафьевой и В. Британисского*. «Звезда» 2001, nr 7, s. 184-190.

¹⁶¹ Л. Цывьян, *Некоторые любят поэзию. Рецензия*. «Новый мир» 2001, nr 6, s. 201-205.

¹⁶² А. Зверев, *«Стоцветная лента»*. «Иностранная литература» 2001, nr 8.

¹⁶³ Е. Винник, Ю. Орлицкий. Рецензия. «Новое литературное объединение» 20026 вып. 2., nr 54.

¹⁶⁴ Cz. Miłosz, *Poeci polscy po rosyjsku*. „Tygodnik Powszechny” 22 kwietnia 2001, nr 16, s. 12.

¹⁶⁵ Э. Бальцезан, *Избранники века*. «Новая Польша», декабрь 2000, nr 12(15), s. 47.

¹⁶⁶ А. Pomorski, *Słowa poety oprawne w serce*. „Więź” styczeń 2002, s. 135-146.

¹⁶⁷ Беседа О. Панченко с В. Ворошильским. «Литературная газета» от 26 февраля 1996 года.

Aliny Świeściak¹⁶⁸, Leszka Wołosiuka¹⁶⁹). Wielogłos krytyczny dotyczący roli i wartości antologii – warto podkreślić – jest w obu krajach zbieżny. Natomiast kontrowersje wywołał wybór, a także proporcje, w jakich pojawiają się utwory i twórcy. Jedni uważają, iż dokonana selekcja ma charakter oryginalny, nietypowy, bo autorami są tłumacze (nie antologięści) kierujący się własnymi kryteriami oceny liryki, a nie rangami literackimi. Inni znawcy z dystansem podchodzą do zawartości antologii, zarzucając jej brak wiarygodności i obiektywności w przedstawieniu panoramy epoki literackiej oraz „nadobecność” jednych twórców i znikomą obecność innych. Często argumentem ostatnich staje się nietrudna arytmetyka – kogo i ile przetłumaczono: na przykład, z poezji Jana Bolesława Ożoga 20 wierszy, z Włodzimierza Słobodnika – 26, a z Bolesława Leśmiana tylko 5, Miłona Białoszewskiego – 12, Juliana Tuwima – 14. Nie ma liryki Brunona Jasieńskiego, Edwarda Stachury, za to jest poezja Seweryna Pollaka...

Najciekawszy w tym chórze krytycznym jest głos samych autorów, który ujawnił się w obszernym wstępie do antologii oraz w książce *Поэзия и Польша*¹⁷⁰ jako między innymi odpowiedź na wszystkie pochwały i zarzuty dotyczące edycji. Astafjewa i Britaniszski zdają sobie sprawę z polemicznego charakteru dzieła i uzasadniają, że jest to dorobek ich czterdziestoletniej pracy, poszukiwań oraz studiów. Wybrali więc tłumaczenia poetów znanych i nieznanych (nie tylko rosyjskiemu, lecz i polskiemu czytelnikowi). Tych, których cenią i tych, których mniej cenią, lecz bez których antologia nie mogłaby się obejść. Jak również tych, których talent chcieli uświadomić samym Polakom. Istotna dla autorów okazała się również prezentacja – a tym samym oddanie hołdu – prawie wszystkich poetów polskich, którzy mają zasługi w dziedzinie przekładu poezji rosyjskiej.¹⁷¹ Nie bez znaczenia też były preferencje, które tłumaczą się martyrologią. Na przykład Astafjewa tłumaczy wiersze więzienne Aleksandra Wata i Władysława Broniewskiego, wiersze workuckie Beaty Obertyńskiej, kazachstańskie Jana Huszczy, utwory emigranckie Jana Lechonia, poezję nostalgiczną Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i wojenną Kazimierzy Hłakowiczówny.

Każda antologia, prawdziwa antologia, prócz tych, w których wymierza się sprawiedliwość (...), jest w istocie wyrazem osobistych gustów i upodobań jej autora, który ustanawia, sankcjonuje i egzekwuje w niej swój własny punkt widzenia i własną hierarchię. Odbija jego osobowość – jeśli ją ma – a jeśli tak nie jest, staje się tylko galerią lub talią kart. W moim najgłębszym przekonaniu antologia jest dziełem równie osobistym co krytyka, a nawet poezja, co do której nikt chyba nie chciał, aby taką nie była. **Antologia** jest dziełem krytycznym, autor układając ją chce wydobyć jakąś myśl, przeforsować jakiś **własny obraz literatury**, własne rozumienie świata. Nakreślić nową mapę wrażliwości. Chce nas do czegoś przekonać, narzucić nam swoje rozumienie rzeczywistości słowa, swoją wizję poezji. Istotą krytyki jest subiektywny stosunek do materii myśli – myśl przeżyta, którą krytyk analizuje, rozwija, potwierdza lub której zaprzecza, posługując się dostępnymi sobie środkami: wrażliwością, wiedzą o przedmiocie, wyobraź-

¹⁶⁸ A. Świeściak, *O wyborach translatorskich (na podstawie antologii Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego „Польские поэты XX века”)* w: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Pod red. P. Fasta. Katowice-Warszawa 2004, nr 16, s. 93.

¹⁶⁹ L. Wołosiuk, *Kosztowny dar losu*. „Rzeczpospolita”, 19-20 kwietnia 2003.

¹⁷⁰ В. Британишский, *Поэзия и Польша. Путешествие длинной полжизни*. Op. cit.

¹⁷¹ Е. Калашникова, «Просто мы знатоки самой поэзии» *Беседа с В. Британишским*. «Русский журнал» 6 июня 2000: http://www.russ.ru/krug/20020607_kalash.html

nią. Tym ciekawsza antologia, im bardziej osobisty i gorący stosunek jej autora do swej materii, im bardziej wygląda zza niej własna twarz.

(K. Karasek)¹⁷²

Antologia *Польские поэты XX века* ukazała się w październiku 2000 roku w petersburskim wydawnictwie „Алетейя”. Prezentacja wyboru miała miejsce pod koniec tegoż miesiąca w Petersburgu w Muzeum Anny Achmatowej. Podczas prezentacji, ku zachwytowi publiczności, liczne utwory zarówno po polsku, jak i po rosyjsku, były deklamowane przez wnuków Astafjewej i Britaniszskiego. Na komentarze i omówienia nie trzeba było długo czekać. Pierwsza rosyjska recenzja autorstwa Aleksandra Liptowa pojawiła się w styczniowym numerze „Литературной газеты”. Następnie ukazały się opinie Leonida Cywjana w „Новом мире”, Ilji Koniakowa w „Звезде”, Aleksieja Zwieriewa w „Иностранной литературе”, Lwa Anninskiego w „Дружбе народов”. Oto wypowiedź Lipatowa:

Ta niezwykła praca N. Astafjewej i W. Britaniszskiego – sądząc po jej niedawnych prezentacjach w Muzeum A. Achmatowej w Petersburgu oraz Instytucie Polskim w Moskwie – stała się już ważnym wydarzeniem naszego życia kulturalnego. A pierwsze nadchodzące z Polski głosy świadczą o tym, że i tam została ona należycie przyjęta, doceniono artystyczne i obywatelskie dokonanie wybitnych poetów rosyjskich, którzy stworzyli antologię i tym samym przybliżyli Rosjanom Polskę, której wciąż chronicznie nie możemy zrozumieć.¹⁷³

Ogromne znaczenie dla twórców tego monumentalnego dzieła miały i nadal mają recenzje polskich kolegów – badaczy, krytyków, tłumaczy, poetów. Szczególną wartość dla Britaniszskiego stanowią trzy recenzje: Balcerzana, Miłosza, Pomorskiego, które bardzo szczegółowo przytacza on w książce *Поэзия и Польша*. Niżej zacytuję i krótko skomentuję niektóre fragmenty wspomnianych opinii.

Edward Balcerzan, którego Britaniszski uważa za „wspaniałego konstruktora historyczno-literackich koncepcji historii polskiej poezji XX wieku”¹⁷⁴, ocenił dzieło rosyjskich tłumaczy następująco:

Konsekwentne wiązanie, łączenie, konfrontowanie twórców i ich dzieł sprzyja atrakcyjności lektury, nadaje książce sens edukacyjny, a jednocześnie wspiera główną tezę antologii (bo jest to antologia z tezą). Oba tomy mówią o tożsamości i ciągłości polskiej liryki w XX wieku.¹⁷⁵

¹⁷² K. Karasek, *Przedmowa*, w: Idem. Op. cit., s. 5-6. Podkr. moje – I.J.

¹⁷³ «Этот уникальный труд Н. Астафьевой и В. Британишского, судя по недавним презентациям в Музее А. Ахматовой в Петербурге и в Польском Культурном Центре в Москве, уже стал важным событием нашей культурной жизни. А первые пришедшие из Польши отзывы свидетельствуют, что и там он был оценен по достоинству – художественному и гражданскому достоинству больших русских поэтов, создавших антологию и тем самым приблизивших к русским Польшу, понимания которой нам хронически не хватает». А. Липатов, *Русское звучание польской лиры XX века* *Польские поэты XX века*. Op. cit.

¹⁷⁴ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 583.

¹⁷⁵ E. Balcerzan, *90 poetów w ciągu 99 lat* (otrzymałam polską wersję recenzji <maszynopis> od W. Britaniszskiego i A. Astafjewej). Tekst ukazał się po rosyjsku w „Новой Польше”. Zob. E. Balcerzan, *Избранники века. „Новая Польша” 2000*, nr 12, s. 48.

Krytyk podkreśla subiektywizm wyboru, biograficzne podejście oraz wiarygodność dwudziestowiecznej historii polskiej poezji przedstawionej z innej, zewnętrznej perspektywy:

Wrażenie wiarygodności historycznoliterackiej potęguje wstęp do *Poetów polskich XX wieku*, który czyta się jak szkic do rzeczy epickiej. Jest tu wszystko, czego potrzebuje epika: poeci jako bohaterowi, ich konflikty, marzenia, klęski, przecięcia losów osobistych z historią. (...) Pomocna w epickim ujęciu literatury okazuje się metoda biograficzna. (...) Losy poetów są dla nich interesujące, jeżeli mówią o poezji.

Balcerzan również zwraca uwagę na dwoistą możliwość odczytania antologii:

Rzecz zasługuje na lekturę dwukierunkową. Można traktować ją jako kronikę historycznoliteracką, pisaną w ciągu dziewięćdziesięciu dziewięciu lat przez dziewięćdziesięciu autorów; i można szukać w niej autoportretów tłumaczy. Astafjewa i Britaniszski rozpoczęli pracę nad tą książką w 1963 roku (nie wiedząc, czy będzie to książka). Wiek XX miał wówczas przed sobą niewiele mniej niż połowę istnienia, a Jacek Podsiadło, najmłodszy z prezentowanych poetów, jeszcze się nie narodził. Dziś tłumacze-antologisi oprowadzają nas po domowym archiwum – ukazując tylko pewną część bogatego dorobku. Wiedza o wieloletniej genezie książki, w którą wpisały się różne sezony, kryzysy, lata utrudnionego dostępu do Polski, ograniczeń publikacyjnych, upadków i wzlotu nadziei na wolność słowa, niech przypomina nam, że tłumacz inaczej selekcjonuje materiał niż antologista „zwyczajny”.¹⁷⁶

Badacz zalicza do zalet antologii niezależne podejście Astafjowej i Britaniszskiego do historii polskiej poezji:

Zdeterminowana przez własną historię – antologia Astafjowej i Britaniszskiego zasługuje na szacunek jako dzieło nonkonformistyczne. Jej kształt i treść nie są uzależnione od kaprysów aktualnej mody (co stanowi skazę niejednej antologii polskiej). Subiektywne wybory, osobiste gusta tłumaczy, ich spotkania z twórczością autorów, którzy (jak Włodzimierz Słobodnik, Jan Wyka, Jan Śpiewak, Marian Jachimowicz) znajdują się poza salonami dyktowanej przez polskie mass media mody, okazały się źródłem wiarygodności.¹⁷⁷

Jednak wspomniana subiektywność według Balcerzana absolutnie nie wyklucza obiektywności i wierności całości:

Wiarygodność obrazu poezji obcojęzycznej zawsze jest wiarygodnością kunsztu tłumaczenia. W przykładach Astafjowej i Britaniszskiego spotykają się dwie jakości estetyczne mowy wierszowanej: tradycyjne polskie metrum z cenioną przez Rosjan muzycznością słowa. Z jednej strony odważnie ocalają oni polskie rytmy wiersza sylabicznego (trzynastozgłoskowiec «Разговора с ангелом» и «Немодного поэта» w tłumaczeniach z Lechonia); z drugiej potęgują efekty instrumentacyjne – i gdzie można – bez szkody dla sensu – organizują aliterację, mnożą onomatopeje...¹⁷⁸

¹⁷⁶ Ibidem, s. 47.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 48.

W ostatnim zdaniu recenzji Balcerzan wymienia cały szereg epitetów, które określają ów „zbiór kwiatów” Astafjewej i Britaniszskiego: „Książka odważna, niebanalna, osobista, gorąca, szerokoekranowa, pożyteczna”¹⁷⁹.

Następną znaczącą opinią stało się słowo Czesława Miłosza, bardzo cenionego przez Astafjewą i Britaniszskiego, które ukazało się w „Tygodniku Powszechnym” w 2001 roku: „Dwujęzyczność małżeństwa Britaniszskich sprawiła, że śledzili wszystko, co działo się w polskiej poezji ostatnich dziesięcioleci, czego wynikiem jest antologia w dwóch tomach, zaczynając od Staffa, a kończąc na Marcinie Świetlickim i Jacku Podsiadle”¹⁸⁰.

Dalej cytuję w całości kolejny komentarz Miłosza, dotyczący pasji twórców oraz wyboru poszczególnych utworów i poetów:

Tego rodzaju antologia, przynajmniej się szczerze, jest zwykle czytana dla pomiarów należnego poszczególnym poetom miejsca. To znaczy czytelnik bada, na ile poszczególni poeci zostali uhonorowani i czy to się zgadza z jego opinią. Trzeba z góry uprzedzić, że zawartość antologii narastała w ciągu lat i widać tu pasję danego tłumacza do twórczości wybranego poety. Tak na przykład Astafjewa przełożyła dużo wierszy Anny Świrszczyńskiej, co spotkało się, jak wiem, z entuzjastycznym przyjęciem w Rosji, może częściowo też dlatego, że tzw. wiersz wolny jest tam mało praktykowany. Astafjewa z zamiłowaniem tłumaczyła również Pawlikowską, co wyjaśnia poczesne miejsce jej poetki w antologii, ale chyba podobne względy wyjaśniają poczesne miejsce Poświatowskiej, podczas kiedy Wisława Szymborska jest, moim zdaniem, nieco niedowartościowana. Może to znaczyć, że jej poezja jest mniej „kobieca” niż tamtych. Astafjewa, co prawda, ma i swoje preferencje, które tłumaczą się martyrologią jej rodziny. Mianowicie Aleksander Wat w jej przekładach jest dobrze reprezentowany. Na osobną uwagę zasługuje niedobór Tuwima, uważanego Rosji za najważniejszego polskiego poetę XX wieku, obficie tłumaczonego przez różne pióra. Możliwe, że to właśnie skłoniło jego tłumacza Britaniszskiego do wstrzemięźliwości i do skoncentrowania się na późnych, rozpaczliwych wierszach z ostatnich miesięcy przed jego śmiercią.

Każda antologia utrwała zmiany w notowaniach na giełdzie smaku, zmieniające się wraz z następstwem pokoleń. Niegdyś istniał tylko Skamander i później długo nic. Dzisiaj Skamandryci są rozmaicie oceniani i czytelnik tej antologii będzie zdziwiony (choć nie ja) ilością wierszy Iwazkiewicza. Ale dziwi mnie bogaty urodzaj wierszy otwierającego antologię Staffa. Zważywszy na liczne pokrewieństwa wersyfikacji Leśmiana z wersyfikacją rosyjską (pierwsze wiersze pisał przecie po rosyjsku), Leśmian zasługiwał by na większą uwagę, choć oczywiście jest tu wiersz *Dziewczyzna*, zawsze brzmiący w moim uchu jak wiersz rosyjski (...).¹⁸¹

Trzeba mieć nadzieję, że książka znajdzie się na biurkach wszystkich rosyjskich miłośników poezji, bo stanowi ona rzeczywiście dobre wprowadzenie w pełną sprzeczności i przeciwieństw polską poezję XX wieku (...).¹⁸²

Artykuł Adama Pomorskiego dotyczący antologii Astafjewej i Britaniszskiego początkowo pojawił się po rosyjsku (w tłumaczeniu Natalii Gorbaniewskiej) we wrześniowym numerze „Новой Польши” w 2001 roku, a już później po polsku w czasopiśmie

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Cz. Miłosz, *Poeci polscy po rosyjsku*. „Tygodnik Powszechny” 22.04.2001, nr 16.

¹⁸¹ Cz. Miłosz, *Poeci polscy po rosyjsku*. Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

„Więź” (2002, styczeń). Pomorski, znawca literatury rosyjskiej, również tłumacz, bardzo entuzjastycznie wypowiedział się o dziele rosyjskich kolegów:

W dziejach rosyjsko-polskich stosunków kulturalnych to wydarzenie bez precedensu; nie tylko w minionym właśnie stuleciu, ale w ciągu trzech wieków nowoczesnej literatury rosyjskiej. Mimo obfitego żniwa przekładów – nieraz nośnych artystycznie i istotnych dla rozwoju oryginalnej rosyjskiej twórczości XIX i XX wieku – poezja polska nigdy nie doczekała się w Rosji antologii tak zasadniczej i osobistej zarazem, jak zbiór przekładów Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszkiego.¹⁸³

Analizując antologię, Pomorski wyjaśnia epitet „osobista”. Podkreśla wpływ osobowości tłumaczy i ich oryginalnej poezji na obraz Polski i polskiej poezji rysujących się w antologii:

W swojej oryginalnej twórczości Astafjewa i Britaniszki są poetami bardzo różnymi. Jej pozornie bezpośrednią lirykę, w której warstwa przeżycia emocjonalnego okrywa caliznę bezwzględного sądu etycznego, i jego refleksyjną poezję, która ironię łączy z wymagającym współczuciem humanisty, spokrewnia jednak tragiczna optyka, która u obojga wiąże się też z polskim wątkiem ich własnej genealogii. I to przeżycie, i ta refleksja, odnoszą się zresztą do świata, usytuowanego w ponadjednostkowej perspektywie historii, czyli procesu tragicznego *per se*¹⁸⁴. (...) Wizja Polski, skrojona na miarę osobowości i rodowodu obojga poetów-tłumaczy, jest zaś w tym zbiorze – tragiczna. Tragizm współtworzy tu wielkość polskiej historii, kultury i literatury, ba, nawet psychiki, a to, co do niego nie przystaje (...).¹⁸⁵

Pomorski, tak jak wcześniej wspomniani krytycy, podkreśla niezależność tłumaczy w doborze nazwisk autorów. Antologia polskich poetów XX wieku, jego zdaniem: „dobrze świadczy tyleż o profesjonalizmie i talencie obojga autorów, ile o żywym ich związku z tą poezją i wynikłą zeń konsekwentną suwerennością translatorskich wyborów, nie liczących się z polskimi hierarchiami, koteriami i podziałami politycznymi”¹⁸⁶.

Badacz szczegółowo komentuje rosyjskie tłumaczenia polskich wierszy, zachwycając się profesjonalizmem tłumaczy: „Aż nadto często powtarza się – nawet w przypadku najlepszych poetów – sytuacja, w której przekład uskrzydla, uszlachetnia tekst polski¹⁸⁷ (...) O takie przekłady w antologii Astafjewej i Britaniszkiego nietrudno (...)”¹⁸⁸. Wymienia jako wzorcowe przykłady wersje rosyjskie z twórczości Staffa, Przybosa, Poświatowskiej, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Jednakże pomimo zachwytu znalazło się miejsce i na krytykę. Pomorski zauważył w przekładach Astafjewej i Britaniszkiego mechanizm „adaptacji poezji polskiej do tradycji rosyjskiej”¹⁸⁹.

¹⁸³ A. Pomorski, *Słowa poety oprawne w sercu*. Op. cit., s. 135.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 136.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 137.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 136.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 140.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 141.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 142.

**GENEZA ANTOLOGII. KŁOPOTY WYDAWNICZE. REJESTR NAZWISK.
KRYTERIA. POPRAWKI. WYDANIE**

Każda dobra antologia jest wzniesieniem pożaru w bibliotece. Ten został nie doceniony, tamten przeceniony, autor musi się tłumaczyć na spotkaniach i odgryzać w polemikach. Co do mnie, ani myślę poddawać się rytuałowi stada, antologista to nie pies, a antologia nie kość, o którą trzeba szczerzyć kły i ostrzyć pazury, ale książka, która idzie w świat. Trafia na złąkionego czytelnika i zaspokaja jego głód. Jeden z jego głodów. Jak wszystko, co jest poezją, jest potrawą odświętną. Deserem po strawie codzienności.

(K. Karasek¹⁹⁰)

Ogromny komentarz do poetyckiego „ogrodu”, czyli opowieść o powstawaniu antologii, został szczegółowo przedstawiony przez Britaniszskiego w jego książce *Поэзия и Польша*.¹⁹¹ Dzieło jawi się jako sprawozdanie z „podróży trwającej pół życia”. Jest to podróż, której celem było spotkanie z Innym¹⁹² (choć jego definicja w tym przypadku jest szeroka). Oznacza odmienną kulturę, tradycję, język. Dialog z Innym, próba nawiązania kontaktu z Innymi – w ujęciu translatorskim – umożliwia też poznanie samego siebie, co zwiększa wartość tak długo trwającej „wędrowki”.

Gatunkowo można zaliczyć książkę do memuarów lub opowieści pamiętnikarskich, lecz – idąc za definicją samego autora, pojawiającą się na końcu zbioru – tom można włączyć do tradycji gatunku literackiego zwanego „podróżą” – *nymеuecmеue*, gdzie podróżnik (naoczny świadek) wędruje pamięcią w poprzednie lata, opisuje fakty oraz przedstawia autentyczne informacje o mało znanym czytelnikowi kraju, narodowości, kulturze w kształcie pamiętnikarskiej opowieści z przytaczanymi cytatami, listami, zdjęciami. Dzieło ma charakter dokumentalno-autobiograficzny z elementami lirycznymi dzięki licznym refleksjom autorskim. Zadaniem zbioru jest nie tylko przekazanie doświadczenia, które mają główni „bohaterowie” (Poezja, Polska, Britaniszski, Astafjewa), lecz również spełnienie funkcji edukacyjnej, estetycznej, filozoficznej, publicystycznej. Autor sięga pamięcią do różnych dat, nazwisk, spotkań, książek, anegdot, wydarzeń, by po swojemu zrekonstruować minione pięćdziesiąt lat polskiej historii oraz dzieli się profesjonalną wiedzą jako pisarz, badacz, tłumacz. Tak więc tom zawiera liczne przykłady zaskakujących interpretacji poezji polskiej oraz wykładów na temat różnicy pomiędzy polską a rosyjską wersyfikacją. Atutem jest również język i żywa narracja, które powodują, że utwór wciąga czytelnika, czyta się go wartko, mimo że zawiera ogrom informacji i przedstawia nie tylko polską, lecz także rosyjską i światową panoramę historycznoliteracką.

Właśnie na stronach *Поэзии и Польши* czytelnik poznaje historię powstania najważniejszego dzieła Astafjewej i Britaniszskiego, czyli antologii *Польские поэты XX века* (2000). Pokróćce – za Britaniszskim – powtórzę niektóre ważne epizody z tej opowieści.

Koncepcja antologii zrodziła się w 1979 roku. Pierwotnie miała to być antologia powojennej poezji polskiej drugiej połowy dwudziestego wieku. W 1994 roku pomysł uległ

¹⁹⁰ K. Karasek, *Przedmowa*. W: Idem. Op. cit., s. 5.

¹⁹¹ Rosyjskie recenzje: И. Адельгейм, *Неизбежность любви*. „Иностранная литература” 2008, nr 8.

¹⁹² Odwołuję się tu do filozofii dialogu m. in. za Ryszardem Kapuścińskim, dla którego inspiracją były oczywiście jego niezliczone reporterskie podróże, ale także współczesna myśl filozoficzna, zwłaszcza koncepcje Innego stworzone przez Lévinasa i Tischnera. Zob. R. Kapuściński *Ten Inny*. Kraków 2007; *Filozofia dialogu*. Wybrał, opracował i przemową opatrzył B. Baran. Kraków 1991.

zmianie – autorzy postanowili napisać antologię całego stulecia.¹⁹³ W grudniu 1994 roku Astafjewa i Britaniszski przedstawili Wiktorowi Woroszyłskiemu konspekt przyszłej antologii, do którego zostało wpisanych 60 nazwisk polskich poetów, prawie wszystkich, których utwory zostały przełożone przez moskiewskich tłumaczy. Jednakże Woroszyłski nie zaaprobował w całości przedstawionych propozycji: podważył obecność na liście poetów prawie nieznanymi, peryferyjnymi (Britaniszski skomentował krytyczne podejście Woroszyłskiego jako snobizm właściwy wielu warszawiakom w stosunku do „prowincjuszy”). Zarzucił też brak niektórych znanych i ważnych poetów. Jednakże tłumacze zostali przy swojej koncepcji, dodając tylko tych, których poezja była interesująca z perspektywy przekładu i których obecność w antologii wydawała się im niezbędna. Dodano więc do listy Andrzeja Szmidta (podpowiedzianego przez Woroszyłskiego), Witolda Dąbrowskiego (rekomendowanego przez Adama Pomorskiego). Tylko o jednym z wprowadzonych nazwisk tłumacze powiedzieli: „nie nasze”, ale niezbędne. Było to nazwisko Gałczyńskiego. Wpisano go na listę ze względu – jak wyjaśnia Britaniszski – na miłośników zarówno polskich, jak i rosyjskich, których nie brakowało. Do przekładu Britaniszski wybrał jeden z poematów Gałczyńskiego, w którym autor przyznaje się do swoich wad, pisząc, że jest „durnym chrześcijaninem i durnym człowiekiem”, co – według Britaniszskiego – było prawdą. Tłumacz bezpośrednio wyraża w *Поэзии и Польше* swój osobisty stosunek do poety jako człowieka: „Dla Gałczyńskiego w ogóle było charakterystyczne wiecznie grzeszyć i kajać się. Włodzimierz Słobodnik wspominał, że w 30. latach, po opublikowaniu kolejnego wiersza antysemitckiego w półfaszystowskiej prasie antysemitycznej, Gałczyński za każdym razem upijał się i wpadał do nich, do przyjaciół-Żydów, by przyznać się do napisanego i opublikowanego”¹⁹⁴. Niemniej jednak tłumacz nie podważa poetyckiego profesjonalizmu Gałczyńskiego. Została również przełożona jedna z ballad poety, zachwycając tłumacza mistrzowską stylizacją na balladę angielską (te, jak pamiętamy, Britaniszski swego czasu przekładał).

W grudniu 1994 roku Astafjewa i Britaniszski, będąc w Warszawie, zaproponowali wydanie swojej antologii Departamentowi Książki w polskim Ministerstwie Kultury. Otrzymana od ówczesnego dyrektora departamentu, Andrzeja Rosnera odpowiedź była pozytywna. Antologia miała ukazać się w Białymstoku, lecz w planach doszło do zmiany. Pomiędzy polskim Departamentem Książki a rosyjskim Komitetem do Spraw Druku została zawarta umowa na zasadzie parytetu o wzajemnym wydaniu literatury artystycznej: dziesięciu polskich ksiąg w Rosji oraz dziesięciu rosyjskich w Polsce. Antologia Astafjewej i Britaniszskiego zajmowała jedną z pierwszych pozycji w polskim protokole dotyczącym druku ksiąg dla Rosji. Jednakże znów sprawa została wstrzymana, zawarta umowa nie przyniosła zamierzonych efektów. W tym czasie Astafjewa i Britaniszski nie przestawali tłumaczyć, uzupełniając i poszerzając swoją książkę o nowe przekłady. Britaniszski wspomina, że szanse na wydanie antologii (już w Rosji, nie w Polsce) również ciągle się zmieniały, niekiedy były zerowe, ale to nie mogło powstrzymać pracy tłumaczy. Dopiero w 2000 roku w Petersburgu książka została oddana do wydawnictwa „Алтейя”.

Tłumacz w imieniu swoim i Astafjewej przyznaje, że w doborze nazwisk byli niezależni od istniejących już opinii Warszawy, polskiej krytyki czy całego środowiska literackiego. Wyraża pogląd, że środowiska literackie w każdym kraju i w każdym czasie nie są sprawiedliwe, a często bezlitosne dla tych, których nie akceptują. Jednakże po wydaniu

¹⁹³ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 551-552.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 551.

antologii niektórzy polscy poeci, dotąd mało cenieni w kraju, ale uznani przez rosyjskich czytelników, zostali zauważeni i zaakceptowani przez polskie kręgi literackie.

Britaniszski określa wspólną pracę z Astafjewą jako pracę dwojga poetów o różnych gustach, których suma okazała się bliska „pełni prawdy”, chociaż są oni świadomi, że nie przedstawili wszystkich poetów stulecia (w zbiorze nie ma, na przykład, poezji Tadeusza Peipera). Przyczyny tego nie są skomplikowane: po pierwsze, fizycznie nie byłoby w stanie przełożyć wszystkich poetów XX wieku; po drugie, objętość książki nie mogła być nieograniczona. Zresztą i tak na trzy miesiące przed oddaniem do druku, niespodziewanie dla samych autorów, książka rozrosła się do dwóch tomów. Gdy antologia znajdowała się już w wydawnictwie, ciągle uzupełnienia o przekłady i nazwiska nie miały końca. Zamiast początkowo zaplanowanej liczby autorów, których miało być 60, znalazło się w tomie 90 nazwisk.

Na poszczególnych stronach zbioru Britaniszski wyjaśnia, dlaczego twórczość pewnych autorów została przetłumaczona lub pominięta, jakie zastosowano kryteria w doborze wierszy (tematyka, objętość, gatunek). Kryteria te ujawniają się w opisie pracy nad poszczególnymi poetami i ich twórczością. Na przykład, w dorobku translatorskim Britaniszskiego z poezji Leca¹⁹⁵, który był już znany w ZSRR w latach 60. jako autor aforyzmów, znajdują się liryka, fraszki, a także artykuł poświęcony życiu i twórczości poety. Jednakże tylko niektóre fraszki ukazały się w antologii. W ostatniej chwili Britaniszski zrezygnował z „dwóch stron” przekładów fraszek Leca, by nie przesadzić, by nie iść na rękę czytelnikowi, czekającego na coś zabawnego z utworów poety. Britaniszski obawiał się, iż czytelnik pochopnie może zinterpretować wspomniane utwory jako „polski humor”, co całkowicie przeczyłoby intencjom Astafjewej i Britaniszskiego, według których antologia miała posiadać **dominującą tonację tragiczną**. Humor, według antologistów, byłby absolutnie nie na miejscu. Niektóre przekłady z Leca nadal czekają na opublikowanie, tak samo jak kiedyś czekały przekłady z lat 60. na wejście do antologii z 2000 roku (przyczyną czego niekiedy były zakazy cenzuralne, na przykład: kolegium redakcyjne nie dopuściło do druku wiersza *O czym myśli wartownik* oraz niektóre fraszki, uznane za nieprzyzwoite).

Inna historia jest związana z prezentacją po rosyjsku twórczości Witolda Wirpsy.¹⁹⁶ Britaniszski zaczął tłumaczyć jego twórczość w latach 60., uwagę translatorską skierował na poemat o antycznej tematyce, bliskiej samemu tłumaczowi, *Na temat z Horacego (Ha temu iz Horaćija)*. Jednakże przekład z komentarzem pojawił się dopiero 30 lat później w czasopiśmie „Арион” (1997, nr 3). Gdy doszło do wyboru utworów, postanowiono włączyć tylko dwie części z tego poematu, by – i to jest kolejne kryterium Astafjewej i Britaniszskiego – **nie obciążać antologii większymi utworami**, nie gromadzić potężnych poematów, choć niekiedy rezygnacja ta była bardzo trudna dla tłumaczy i stanowiła stratę dla przedstawionej poezji polskiej. Na przykład w przypadku Wirpsy, komentuje Britaniszski, antologia niewystarczająco przedstawia jednego z najważniejszych poetów.

Kolejne kryterium ukształtowało doświadczenie związane z przekładami poezji Jana Śpiewaka.¹⁹⁷ Britaniszski bardzo przeżywał śmierć poety w 1967 roku. Wiadomość ta zainspirowała tłumacza do przełożenia poezji Śpiewaka na język rosyjski, chociaż – jak przyznaje Britaniszski – utwory Śpiewaka nie były i nie są mu bliskie. Praca nad prze-

¹⁹⁵ Ibidem, s. 144.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 152.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 165.

kładami stanowiła wyzwanie dla translatologa: „uparcie, z trudem przedostawał się przez kolczaste dżungle”¹⁹⁸, nie dopuszczające go do autorskiego świata odczuć i poetyki. **Odczucie oryginału** to nazwa jednego z kryteriów, bez którego nie byłoby dobrego przekładu. W przypadku braku empatii zarówno Britaniszski, jak i Astafjewa po prostu odrzucali próby transkodowania.¹⁹⁹ W końcu Britaniszski z powodzeniem przełożył utwory Śpiewaka, ale nie zamieścił ich w antologii, ponieważ pogodny nastrój liryczny tych wierszy nie pokrywał się z jego wspomnieniem osobowości Śpiewaka, który kojarzył mu się jako poeta wyrażający „siły ciemne”, to znaczy niepoznane i niepoznawalne, zarówno w naturze, jak i w człowieku.

Kryterium kolejne: **wyznaczenie granic czasowych XX wieku**, również nie zostało pominięte w komentarzach tłumaczy. Wielokrotnie w uwagach krytycznych pojawiło się pytanie o początek XX wieku w polskiej poezji. Astafjewa i Britaniszski mogliby rozpocząć antologię nie od Staffa, a Wyspiańskiego, którego śmierć przypada na 1907 rok, ale jeszcze w latach 1903 i 1905 tworzył on znaczące utwory. Niemniej zbiór otwierają utwory Leopolda Staffa, co nie wynika – podkreśla Britaniszski – z kaprysu, lecz jedynie z osobistej koncepcji polskiego poetyckiego stulecia.²⁰⁰ Natomiast tacy poeci, jak: Kasprowicz, Tetmajer, Wyspiański zostali zaliczeni przez tłumaczy do przeszłości, są oni, ich zdaniem, poetami przełomu wieków.

Czego tłumaczom brak w antologii? Żałują, że nie ma przekładu poematu Tadeusza Różewicza *Et in Arkadia ego*²⁰¹, którego objętość wynosi 760 wersów, co stanowiło możliwość antologii, a zaprezentowanie jedynie fragmentu – według Britaniszskiego – mogło zniekształcić obraz poety. Żałują także braku twórczości Peipera, którego utwory bardzo cenią. Ubolewają, że nie zostały włączone wszystkie przekłady z twórczości Przybosa²⁰² i skąpo została przedstawiona poezja Iwaszkiewicza²⁰³. Natomiast bardzo sobie cenią prezentację w antologii twórczości Stanisława Czyczka. Zdaniem tłumaczy był to poeta niezwykle utalentowany, jeden z najlepszych twórców pokolenia ‘56. „Bez niego – pisze Britaniszski – byłoby nieuczciwie z naszej strony przedstawiać polską poezję XX wieku”²⁰⁴.

Praca nad antologią toczyła się bezustannie. W połowie lat 90. tłumacze myśleli nad tym, by zakończyć ją wierszami poetów pokolenia ‘68. Jednakże pod koniec lat 90. postanowili, co zresztą wynikało z potrzeby czasu, dodać do zbioru, chociażby w niewielkim wyborze, także poetów, pojawiających się w „nowych czasach”, po przełomowym 1989 roku. Britaniszski podkreśla znaczenie daty: 1989 rok, kiedy zakończył się XX wiek. Po tym roku granicznym, przełomowym, wyznaczającym czas transformacji zaczął się kolejny wiek, albo pauza w przełomie wieków. Britaniszski stawia pytanie: czy nie jest to koniec epoki poezji?

W zasobach translatorskich Astafjowej i Britaniszskiego znajdowały się przekłady wierszy poetów starszych, ale piszących jeszcze po 1989 roku. Trzeba było pomyśleć o prezentacji autorów, którzy zaistnieli po Nowej Fali i którzy kontynuowali idee pokolenia ‘68, tzw. „ponowofalowców”. Dlatego dla pełni obrazu, została włączona do antologii

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 154.

²⁰⁰ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 202.

²⁰¹ Ibidem, s. 208.

²⁰² Ibidem, s. 336.

²⁰³ Ibidem, s. 356.

²⁰⁴ Ibidem, s. 320.

na przykład poezja Piotra Sommera. Astafjewa i Britaniszski bardziej jednak gustowali w poezji samych nowofalowców lub następców, takich jak: Stanisław Gostkowski i Antoni Pawlak, Jan Polkowski, a także Bronisław Maj i Waldemar Żelazny.

Lista najmłodszych poetów na końcu antologii był bardzo zróżnicowana, chociaż trafnie, z punktu widzenia Britaniszskiego, antologię kończą przekłady z poezji Jacka Podsiadły, który u progu nowej epoki – podobnie jak poezji z przełomu XIX i XX wieku – podejmuje motywy katastroficzne.

Antologia musiała być gotowa i wydana (według zamiaru Polskiego Funduszu Literackiego) na Targi Książki we Frankfurcie. Trzy miesiące przed jej ukazaniem się wydawca postanowił rozszerzyć edycję do dwóch tomów, co – powtórzę – było niespodzianką dla tłumaczy, tym bardziej, że czasu na dokonanie znaczących zmian zostało mało. Mieli dużo gotowego materiału: wierszy, cykli, fragmentów poematów, którego zwyczajnie nie zdążyli dołączyć do zbioru. Pojawiały się także nowe ciekawe pomysły, na które jednakże zabrakło czasu lub narodziły się już po oddaniu antologii do druku. Na przykład, za późno było dla przełożonego przez Astafjewą małego poematu Karola Wojtyły *Kamieniolom*, rozpoczynającego się przypomnieniem wiersza Staffa *Kowal*, który niczym „kamienna bryła” mógłby zamykać pierwszy tom. Gdyby udało się włączyć przekład poematu Wojtyły – pisze Britaniszski – mocniej zabrzmiałoby słowo Tadeusza Różewicza, otwierające drugi tom antologii.

W konkluzji Britaniszski stwierdza, że koncepcja symetrycznego podziału antologii okazała się fortunna:

Chociaż w dwóch tomach nie udało się zaprezentować wszystkiego, dwutomowe wydanie to ogromny sukces. Dwutomowa edycja umożliwiła otworzyć pierwszy tom poezją Staffa, drugi – utworami Różewicza, co spowodowało powstanie precyzyjnego podziału, jednocześnie łączącego i różniącego wybór w antologii: pierwsze półwiecze – drugie półwiecze, klasyka – awangarda. Kompozycja oraz koncepcja tym samym stała się przejrzysta.²⁰⁵

²⁰⁵ W. Britaniszski: “Но, хотя объем двух томов использован не в полной мере, двухтомность антологии – огромная удача. Двухтомность позволила открывать первый том – Стаффом, второй – Ружевичем, это создавало в двухтомнике четкое двуединство и двураздельность: первое полустолетие – второе полустолетие, классика – авангард. Композиция и концепция становилась ясной и наглядной”. W: В. Британиский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 581.

„Klasyk nieklasycznego wieku” (Staff według Britaniszskiego)

Jeżeli przyjrzeć się szkicom Władimira Britaniszskiego poświęconym twórczości Leopolda Staffa, to nasuwa się uwaga dotycząca charakteru jego wywodów. Zostały one napisane z myślą o różnych czytelnikach: dla szerokich mas²⁰⁶ oraz dla „kompetentnych”, jak ujął to Britaniszski, szczególnie interesujących się omawianą problematyką.²⁰⁷

Słowa tłumacza, które można potraktować jako ogólny portret Staffa-myśliciela przygotowany dla czytelnika rosyjskiego (na przykład wstęp do antologii *Польские поэты XX века*²⁰⁸), przedstawiają twórcę następująco: jest to poeta o wieloetapowej drodze poetyckiej, debiutujący na pograniczu wieków. Za wskazówkę dla czytelnika służy informacja, iż mowa o rówieśniku Walerija Briusowa²⁰⁹ i Aleksandra Błoka. Choć paralela ta nie została dalej rozwinięta, to i tak sygnalizuje rangę poety, jego miejsce w literaturze polskiej porównywalne do pozycji wymienionych twórców w kulturze rosyjskiej. Zaznaczywszy fakt, iż twórczość Staffa przez osiemdziesiąt lat towarzyszyła Polakom w różnych epokach, Britaniszski przechodzi do omówienia wybranych cech jego postawy artystycznej.

Za najważniejszą uznaje zdolność ewoluowania wraz z upływem czasu, niekiedy też przewidywanie nadchodzących zmian. Postawie tej, mimo tragizmu epoki, zawsze towarzyszył optymizm, twórczość Staffa cechuje jasność i harmonijność. Niezwykła intuicja poety, wrażliwość na nowe zjawiska szczególnie fascynują Britaniszskiego. Staff był mistrzem młodych i prekursorem paru nurtów literackich. Britaniszski przywołuje kilka nazwisk, by podkreślić wagę omawianej twórczości, zarysować czytelnikowi mapę obcej kultury oraz wskazać na szereg popularnych wtedy motywów. Na przykład wyprzedzając

²⁰⁶ Wstęp do antologii *Польские поэты. Стафф, Иллакович, Пишбось, Ружевиц, Шимборская*. Москва 1978. Ten sam artykuł ukazał się w: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Санкт-Петербург 2005, s. 361-378; Wstęp do tomu: Л. Стафф, *Поэзия*. Москва 1973. Por. także wstęp do antologii *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 6.

²⁰⁷ В. Британишский, *Классик неклассического века*. «Вопросы литературы» 1972, nr 9. Ten sam artykuł ukazał się w: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*, s. 91 -110. „Szkic o Staffie *Klasyk nieklasycznego wieku* („Вопросы литературы” 1972, nr 9) próbuje ukazać – zaznacza Britaniszski – całą twórczość Staffa, staffowski klasycyzm, wśród innych klasycyzmów naszego nieklasycznego XX wieku, wieku dysonansów i dysharmonii. Natomiast w przedmowie do tomu wierszy Staff (1973), ukazując fundamenty staffowskiego klasycyzmu, renesansyzmu, staffowskiego baroku, wspominałem renesansowy i barokowy Lwów, architektura którego zafascynowała mnie w czasie miesięcznego pobytu w tym mieście w roku 1964”, w: F. Nieuważny, *Podwójny portret w biało-czerwonej ramie, czyli o dwojgu admirałach polskiej poezji*. „Nowe Książki” 1987, nr 2, s. 103.

²⁰⁸ Przedmowa N. Astafjewej i W. Britaniszskiego do *Польские поэты XX века*, t. 1., s. 6.

²⁰⁹ Zob. Н. Богомолова, *Валерий Брюсов и Леопольд Стафф*. W: Eadem, *Польские и русские поэты XX века. Творческие связи. Аналогии. Художественный перевод*. Москва 1987, s. 5-25.

Przybosią, Staff podjął temat techniki, elektryczności, awiacji, albo jako pierwszy – przed Tuwimem i Gałczyńskim – przedstawił w swej twórczości codzienność współczesnego miasta, egzystencję najuboższej warstwy społeczeństwa oraz życie *маленького*, czyli prostego człowieka. (Określenie to, od lat istniejące w rosyjskiej krytyce literatury i znane prawie każdemu ze szkolnych zajęć, nakierowuje odbiorcę na szereg asocjacji związanych na przykład z rodzinnymi klasykami).

Britaniszski, zgodnie z postawą polskiej krytyki, podkreśla znaczenie pierwszego tomu Staffa *Sny o potędze* (1901) prezentującego postawę „nadczołowieka”. Pisze, iż symbol kowala w przeddzień wojen i rewolucji był bliski zarówno polskiemu poetom, jak i rosyjskim: występuje m. in. w poezji Walerija Briusowa, Konstanina Balmonta i innych tworzących na początku XX wieku, aż do Filipa Szkulewa²¹⁰, autora pieśni z 1905 roku: *Мы – кузнецы, и дух наш молод...* Jest to więc kolejna paralela tworząca most pomiędzy polską literaturą a rosyjskim czytelnikiem.

Następnie tłumacz chronologicznie prezentuje przemiany Staffa i jego poezji. Najpierw – pisze – Staff występuje jako poeta energii i aktywności, w czym odbiega od właściwej dla Młodej Polski melancholii. Następnie pojawia się Staff jako twórca poezji pracy, chłopskiej doli. Staff jako sprzymierzeniec humanizmu i sprawiedliwości. Staff jako poeta nadziei. Staff jako artysta rzeczywistości powojennej, poeta przyszłości. Staff jako „ostatni” i „nowy” w późniejszej twórczości – w tomach *Wiklina* (1954) i *Dziewięć muz* (1958) różniących się od poprzednich dzieł. Britaniszski dodaje także informację dotyczącą warsztatu artystycznego poety, charakteryzującego się zmiennością i dążeniem do „prostszych” liryków, co tłumacz wiąże m.in. z zastosowaniem wiersza wolnego. Podkreśla autobiograficzność i autentyczność twórczości oraz charakterystyczną w późnym okresie intymność, wyrażającą się w zbliżeniu do gatunków nieliterackich, takich jak dzienniki i listy.

Britaniszski stwierdza, iż Staff na początku drogi twórczej występuje jako impresjonista, symbolista, neoromantyk, później neoklasyk oraz twórca poezji realistycznej. Jest wyrazicielem sytuacji i świadomości drugiej połowy XX wieku, ale nigdy poetą politycznym. Tłumacz mianuje go na wybitnego filozofa kultury i myśliciela przedstawiającego w swojej twórczości syntezę myśli Epikura, Demokryta, Heraklita, Franciszka z Asyżu, Leonarda da Vinci, Diderota i Nietzschego. Podkreśla, iż dzięki Staffowi, jak wcześniej dzięki Kochanowskiemu i Mickiewiczowi poezja polska zwróciła się ku uniwersalizmowi.

Inny szkic Britaniszskiego pt. *Klasyki nieklasycznego wieku*, skierowany do czytelnika-znawcy – charakteryzuje pogłębienie refleksji, przede wszystkim kwestii klasycyzmu Staffa. Britaniszski przedstawia zarys poglądów krytyki zajmującej się prezentowaną twórczością. Koncentruje uwagę na niejednoznacznym rozumieniu pojęcia „klasycyzmu” Staffa.

Britaniszski w skrócie przedstawia istniejący w polskiej historii literatury obraz Staffa jako klasyka. Wspomina wybrane antologie początku XX stulecia, w których poeta funkcjonuje pod owym mianem: jest to na przykład *Historia poezji polskiej* Aleksandra Brücknera (1903) prezentująca jeden z utworów (z tomu *Sny o potędze*), skomentowany wówczas jako końcowe słowo poezji polskiej. Dalej, zgodnie z chronologią, Britaniszski wspomina pierwszą dekadę wieku, gdy Staff przyćmiewa swoich nauczycieli i poprzedników, oraz lata 20., gdy staje się mentorem i patronem skamandrytów: Wierzyńskiego, Iwazkiewicza, Lechonia, Słonimskiego, Tuwima. Następnie przywołuje antologię z lat

²¹⁰ F. S. Szkułiow (1868-1930) - jeden z pierwszych przedstawicieli poezji proletariackiej w Rosji.

Кузнецы (1906): Мы кузнецы, и дух наш молод./ Куем мы к счастью ключи!./ Вздыхайма выше, тяжкий молот./ В стальную грудь сильней стучи![W: <http://ruslit.ioso.ru/szkulev.htm>].

30. poświęconą klasykom, a mianowicie dzieło Wacława Borowego *Od Kochanowskiego do Staffa* (1930, wznowioną w 1957). Nie zostają również pominięte przez Britaniszskiego późniejsze okresy: powojenny oraz współczesny (artykuł powstał w latach 70., lecz wszedł do zbioru *Речь Посполитая поэтов*, wydanego w 2005 r.). Po wojnie sytuacja się nie zmieniła: młody Tadeusz Borowski zalicza Staffa do klasyków, obok Kochanowskiego, Mickiewicza, Norwida. Natomiast młody Różewicz – podkreśla Britaniszski – oddaje hołd Staffowi, dyskredytując wszystkich przedwojennych poetów. W latach 60. Staff nadal pozostaje jednym z najbardziej czytanych klasyków polskiej poezji.

Britaniszski sumując zauważa, iż po śmierci Staffa nie tyle zmienia się stosunek do poety wciąż sąsiadującego z innymi klasykami, ile zmienia się wraz z każdym dziesięcioleciem „skład” owych klasyków. Jeżeli początkowo krytycy dwudziestowieczni dostrzegali paralele pomiędzy poezją Staffa a poetą renesansu, Kochanowskim, jako dwóch przedstawicieli filozofii eklektycznej, to później szukali już asocjacji wśród artystów z okresu polskiego baroku.²¹¹

Opinia Britaniszskiego dotycząca klasyczności Staffa nie odbiega od opinii niektórych polskich badaczy. Za cenne refleksje nad problematyką Britaniszski uznaje wypowiedzi Różewicza²¹² oraz Kwiatkowskiego²¹³, próbujących odejść od tradycyjnej czy akademickiej definicji pojęcia „klasyk”. Dowodzą oni, iż twórczość Staffa jest o wiele bardziej skomplikowana, trudna, dramatyczna i bogatsza w treści, niż była postrzegana do tej pory. Proponują nowe, „nieklasyczne” interpretacje poezji autora *Deszczu jesiennego*.

Chcąc sprecyzować swoje rozumienie klasyczności Staffa, Britaniszski zastanawia się nad semantyką słowa „klasyk”, które zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim nie jest jednoznaczne. Po pierwsze, spełnia ono funkcję wartościującą. Po wtóre, wskazuje na cechy poetyki autora. Po trzecie, określa jego estetykę i światopogląd. Zdaniem tłumacza, definicja pojęcia nadal nie jest wyraźna i można je wielorako rozumieć. W charakterze przykładu zostaje przywołana metodologia Wiktora Żyrmunskiego²¹⁴, rosyjskiego historyka literatury i językoznawstwa, pojmującego klasycyzm dość wąsko: jako „styl” z konkretnym doбором tematów poetyckich, zastosowanym słownictwem, składnią poetycką, rytmiką, instrumentalizacją. Zastosownie takiego podejścia – stwierdza Britaniszski – do poezji Staffa, konkretnych cyklów czy tomów, doprowadziłoby do podważenia jej klasyczności. Żyrmunski odniósł ową analizę do cyklów Briusowa, czego efektem stało się przesunięcie poety z kategorii klasyków do romantyków. Britaniszskiemu bliższy jest pogląd Karola Wiktora Zawodzińskiego, który rozumiał klasycyzm Staffa jako jedność osobowości w jego poszukiwaniach i przeistoczeniach. Krytyk wyodrębnił klasyczną dominantę w wieloetapowej twórczości Staffa, a mianowicie: **harmonię i jedność w do-**

²¹¹ W dzisiejszych badaniach na temat klasyczności Staffa sytuacja również radykalnie się nie zmieniła. Monika Szczot, autorka rozprawy *Klasycyzm Leopolda Staffa* pisze: „Krytycy, historycy literatury, poeci i pisarze często podejmowali próby określenia cech charakterystycznych Staffowskiej poezji. Jak się okazuje (...) drogi lirycznej i dramatycznej twórczości Leopolda Staffa prowadzą do klasycyzmu, r o z p o z n a w a n e g o w z a l e ż n o -

ś c i o d z a i n t e r e s o w a ń p i s z ą c y c h [podkreślenie – I.J.] w przedstawianych przez jego poezję problemach i w kunsztownej budowie utworów. Hasło „klasycyzm” już na stałe przyłgnęło do twórczości Leopolda Staffa”. W: M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*. Wydawnictwo Poznańskie. Poznań 2004, s. 7.

²¹² L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznamy. Wybór poezji*, układ i posłowie T. Różewicz. Warszawa 1976.

²¹³ J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*. Warszawa 1966. (Britaniszski wspomina m. in. rozdział *Poeta paradoksu*, s. 87-175).

²¹⁴ В.М. Жирмунский, *Валерий Брюсов и наследие Пушкина*. Петроград 1922, s. 6.

robku poety, zdumiewające wycucie stylów i ich łączenie. Właśnie takie podejście jest bliskie Britaniszskiemu.

Tłumacz ilustruje dalej aspekty klasycyzmu poezji, cechy, z których właśnie się składa ów Staffowski klasycyzm. Na przykład, szczególną uwagę poświęca licznym stylom, *ладам*, występującym w dziełach Staffa. Należą do nich: styl „miksolidyjski” (stwarzający żalony, smutny nastrój), „frygijski” czy „dionizyjski” (który nadaje liryce charakter orgiastyczny) oraz „doryjski” (nadający zrównoważony nastrój). Britaniszski omawia elementy antyczności występujące w reminiscencjach, epigrafach, cytatach. Ich obecność ogólnie uznana jest za przejaw klasycyzmu. Komentuje także motywy „włoskie” w twórczości poety. Włochy bowiem, jak wiadomo, były inspiracją dla wielu klasyków. Miejsce na klasycyzm, jak zaznacza Britaniszski, pojawia się nawet w wierszach o tematyce codziennej, a także w utworach nawiązujących do wydarzeń historycznych. Za przykład służy interpretacja sonetu *Gniew sprawiedliwy* (1906, z tomu *Tęcza lez i krwi*, 1918) obfitującego w archaizmy i obrazy biblijne, pełniącego funkcję ody klasycznej ku czci rewolucji 1905 roku i robotników. Mówiąc o klasycyzmie Staffa, Britaniszski podkreśla jego erudycję, pozwalającą na globalną ocenę współczesności i wydarzeń. By zrozumieć otaczającą rzeczywistość, przeanalizować i przetworzyć ją poetycko, poeta, jak i inni klasycy, potrzebował czasu oraz dystansu.

Esej ten jest bogaty w liczne przekłady, interpretacje, refleksje dotyczące omawianej problematyki. Została w nim szeroko pokazana zmienność Staffowskiej klasycyzmu. Britaniszski przedstawia twórczość Staffa w latach 30., kiedy ten „renesansowy” poeta zmienił się w „barokowego”. Burzliwa rzeczywistość europejska dwudziestolecia międzywojennego kojarzyła mu się z nieharmonijną Europą siedemnastowieczną:

Budynek Staffowskiego klasycyzmu zaczyna przypominać spadającą wieżę, równowaga której nie zamierza zostać stałą. Renesansowy fundament tego budynku powoli, prawie przez nikogo niezauważony, zmieniał się na barokowy.²¹⁵

Warto podkreślić, iż Britaniszski prezentuje Staffa jako człowieka, któremu mimo optymizmu nie są obce rozterki, wątpliwości, wewnętrzne rozdarcia. Podkreśla humanizm Staffa, jego empatyczny stosunek do ludzi. A także do Europy jako „chorego świata”, od którego się nie odwraca, wręcz przeciwnie, współczuje mu, wyraża gotowość, by za niego cierpieć.

Wywód Britaniszskiego sprowadza się do stwierdzenia, iż w schyłkowej fazie twórczości klasycyzm Staffa przekształcił się w „ruiny”, choć ruiny te, według tłumacza, były piękne i otoczone lirykiem ostatnich ksiąg. Nowej i trudnej rzeczywistości, na którą poeta mimo wszystko patrzył optymistycznie, nie można było ująć „w ramy klasycystycznego porządku” – tak wyjaśnia badacz kres Staffowskiego klasycyzmu.

Wokół przekładów (komentarze tłumaczy i krytyków)

Poezja Staffa w działalności translatorskiej Astafjewej i Britaniszskiego zajmuje kluczowe miejsce, o czym świadczy ogrom przetłumaczonych utworów i szkice poświęcone

²¹⁵ «Здание стаффовского классицизма начинает все более напоминать падающую башню, равновесие которой не пытается выглядеть устойчивым. Ренессансный фундамент этого здания постепенно, почти незаметно для окружающих, подменялся барочным». В. Британишский, *Классик неклассического века*. W: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*, s. 101.

poecie. Antologię zwrócili uwagę na omawianą twórczość w latach 60. Jak wspomina Britaniszki, autor artykułów o Staffie, zafascynowała go, jako tłumacza i polonistę, elegijność tej poezji na tle okrucieństw XX wieku. Jego osobiste wspomnienia również odegrały niebagatelną rolę. Sentyment Britaniszkiego do Lwowa (gdzie, jak wiadomo, dorastał i kształcił się Leopold Staff) spowodował, iż bliższe mu były liryki przypominające lwowski renesans, barok, rokoko, klasycyzm, a także lwowskie parki i okolice.²¹⁶ Tłumacząc Staffa, Britaniszki równolegle zajmował się poezją Różewicza, w 1966 roku także przekładał poezje Witolda Wirpisy i Zbigniewa Herberta. W wyniku tej pracy powstał artykuł *Поэзия истории. Историзм послевоенной польской поэзии: Л. Стафф, Т. Ружевич, З. Херберт (Poezja historii. Historyzm powojennej poezji polskiej: L. Staff, T. Różewicz, Z. Herbert, 1969)* – tryptyk, poświęcony poetom powojennej Polski. Mimo zamiaru wydawniczego Britaniszkiego, artykuł się nie ukazał.²¹⁷ Pojawiła się natomiast przedmowa (1971) do rosyjskiego tomu poezji Staffa pt. *Смуха (Wiersze)* wydanego w 1973.²¹⁸ Znajdują się w nim, obok licznych tłumaczeń Britaniszkiego i Astafjewej, przekłady Dawida Samojłowa, Borysa Słuckiego i innych. Książka była wydarzeniem literackim, bowiem 25-tysięczny nakład rozszedł się błyskawicznie. Wydanie książki jest znaczącym faktem również z innego powodu: stanowi ona pierwszą wspólną publikację polskich przekładów Astafjewej i Britaniszkiego.

Na szczególną uwagę zasługują sonety Staffa, zajmujące istotne miejsce zarówno w tomiku z 1973 roku, jak i w antologii polskiej poezji z 2000 roku. Wyzwanie translologiczne w większej części podjęła Astafjewa. Wyjątkowość jej pracy polega na tym, iż tłumaczka nieco odstępiała od istniejącej tradycji przekładania polskich utworów sylabicznych:

Tłumacząc sonety Staffa, napisane w oryginale wierszem sylabicznym, odstępiałam od zasady obowiązkowego przekładania sonetów jambem. Jambiczny kanon rosyjskiego sonetu istnieje od dawna i do dziś ma swoich „teoretyków”, ale w praktyce poetyckiej odszedł od tego już Fet w swoim świetnym przekładzie sonetu Mickiewicza *Spotkanie w lesie*; on przetłumaczył ten sonet amfibrachem. Więc wsłuchiwałam się w muzykę każdego sonetu Staffa, wybierałam rosyjski odpowiednik: jamb, daktyl, amfibrach, anapest, regularny wiersz toniczny ze stałą średniówką.²¹⁹

Na przykład daktylem został przełożony sonet *Echo*, amfibrachem – *Początek wiosny*, anapestem – *Modlitwa żebraka*, *Pamięć dzieciństwa*. Pojawiają się sonety przetłumaczone pięciostopowym i sześciostopowym jambem, a także logaedem (*Ściana*) czy trzecim peonem (*Powitanie*). Natomiast Staffowski jambiczny czterostopowiec, sonet *Zachodnia zorza nieboskłonu*, Astafjewa wiernie oddaje tą samą stopą. Zdaniem Britaniszkiego, ów przekład charakteryzuje fenomenalna dokładność i doskonałość²²⁰:

²¹⁶ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit, s. 106-107.

²¹⁷ Ibidem, s. 206, 214.

²¹⁸ Л. Стафф, *Стихи*. Переводы: Н. Астафьевой, В. Британишского, А. Гелескула, Д. Самойлова и др. Предисловие В.Британишского. Москва 1973. Także poezja Staffa ukazała się w: Л. Стафф, *Избранная лирика*. Переводы А. Эппеля. Москва 1971; *Польские поэты. Стафф, Иллакович, Пишбось, Ружевич, Шимборская*. Переводы из Стаффа – Н.Астафьевой и В.Британишского. Москва 1978.

²¹⁹ Wypowiedź N. Astafjewej. W: F. Nieuważny, *Podwójny portret w biało-czerwonej ramie, czyli o dwojgu admirałach polskiej poezji*. „Nowe Książki” 1987, nr 2, s. 102.

²²⁰ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit, s. 230.

Закатный отблеск небосклона Zachodnia zorza nieboskłonu
Лег на поля и на дубровы, Ozłaca pola, drogi, rowy,
Как будто отзвуками звона Jakby szpżowy odgłos dzwonu
Облек их благовест медовый.²²¹ Oblekał ziemię w blask szpżowy.²²²

Сzczególnie ujmują tłumacza pojawiające się w tym przekładzie choriamby²²³, rzadkie w rosyjskiej wersyfikacji: *Лег на поля и на дубровы...*, *Словно большие листья клена...*, *Сердцем с доверьем и отрадой...*, ... *Словно ладонь в ладони друга*, które nie zostały – jak z przykrością stwierdza Britaniszski – zauważone przez krytyków. Dopiero w przełożonej przez Britaniszskiego poezji Herberta badacze wychwycili owo zjawisko.

W tomie *Поэзия и Польша* Britaniszski poświęca sporo uwagi omówieniu specyfiki choriambów. Píše, iż samodzielnie dotarł w swojej praktyce translatorskiej do tej stopy, jak zresztą i do spondeja, chociaż nie bez wpływu intuicji, doświadczenia przekładowego Astafjewej.²²⁴ Polski jamb – zdaniem tłumacza – różni się od rosyjskiego właśnie obfitością choriambów, polegających na tym, iż akcent pada nie na drugą sylabę, lecz na pierwszą, pozostawiając drugą nieakcentowaną.²²⁵

Nie ja wymyśliłem choriamby. I nie Astafjewa. Nie tworzyliśmy ich umyślnie, lecz wybieraliśmy warianty spośród tych, które rodzą się spontanicznie w procesie twórczości translatorskiej. Żywa egzystencja [*живая жизнь стиха*] wiersza rodzi choriamby. A uważni filolodzy są zdolni spostrzec je i usłyszeć. Miłośnicy słowników mogą zajrzeć do *Словника поэтического* A.P. Kwiatkowskiego, wydanego w 1966 roku²²⁶. Dla artykułu hasłowego Kwiatkowski znalazł przykłady z Kryłowa, Puszkina, Lermontowa, Błoka. Szczególnie ciekawy wydaje się przypadek dotyczący Błoka. Ze szkoły pamiętałem wersy, które mnie wstrząsnęły:

О, если б знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней!²²⁷

Wersy te wzruszyły mnie wtedy jak „krzyk duszy”. Lecz dopiero zobaczywszy je w haśle „Choriamb” u Kwiatkowskiego, zastanowiłem się nad tym, iż „krzyk duszy” potrzebował choriambu, „złamania regularności”. I poeta ją „złamał”.²²⁸

²²¹ *Закатный отблеск небосклона...* W: *Польские поэты XX века*, s. 49.

²²² *Zachodnia zorza niebosklonu...* W: L. Staff, *Wybór poezji*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Jastrun.. Wrocław 1985, s. 152.

²²³ Choriamb – forma wierszowa metryczna złożona z trocheja i jambu (+ - - +). Patrz: *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 2002, s. 78.

²²⁴ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 253.

²²⁵ Więcej na temat jambów i spondejów zarówno w poezji polskiej, jak i rosyjskiej Britaniszski pisze w: *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 109.

²²⁶ А.П. Квятковский, *Поэтический словарь*. Науч. Ред. Н. Роднянская. Москва 1966.

²²⁷ А. Блок, *Голос из хора. 6 июня 1910 – 27 февраля 1914*. В: А. Блок, *Собрание сочинений в 6 томах*. Ленинград 1980.

²²⁸ „Хорямбы придумал не я. И не Астафьева. Мы не концентрировали их сознательно, а только не отбрасывали хорямбические варианты среди тех, что спонтанно рождаются в процессе переводческого творчества. Хорямбы рождает живая жизнь стиха. А внимательные филологи – способны их увидеть и услышать. Любители словарей могут заглянуть в «Поэтический словарь» А.П. Квятковского, изданный в 1966 году. Для заметки в словаре Квятковский нашел примеры из Крылова, Пушкина, Лермонтова, Блока. Особенно интересен случай с Блоком. Я со школьных лет помнил эти – потрясшие меня – строки: *О, если б знали вы, друзья,/ Холод и мрак грядущих дней!*

Britaniszski stwierdza, iż kolekcja dokonanych przez Astafjewą przekładów sonetów Staffa w realizacji wszystkich wariantów sylabotonika byłaby wspaniałym materiałem na esej o rosyjskim sonecie.²²⁹

Utwory antologistów znalazły oddźwięk wśród polskich krytyków. Józef Waczków skomentował ich dzieła, a szczególnie Astafjewej, następująco:

Przekłady mistrzów poezji rosyjskiej są bezsprzecznie świetnymi wierszami rosyjskimi. W tej liczbie [36 – I.J.] i te, które wyszły spod pióra Astafjewej. Wyróżnia je wszakże swoboda, z jaką poetka porusza się w podglebiu znaczeniowym mowy Staffowskiej, utajonych nie wypowiedzianych *expressis verbis* sensów poetyckich, które owo wyczucie bezbłędnie oddają, nawet jeśli jakiś obraz zastępuje nieco innym. Zresztą właśnie wtedy najjaskrawiej bije w oczy wierność myśli poetyckiej. Oto przykład. W wierszu *Dary życia* Staff pisze: *W piwnicy krzepić się jak w gór ozonie*. Astafjewa tłumaczy: *Žit', kak w gorach, chot' nizok potolok*.

Pedant mógłby zarzucić brak wierności. Tej „dosłowności”. Ale wiadomo, że dosłowny przekład jest niemożliwy, jeśli utwór w innym języku ma być wierszem o określonym rytmie, ma zachowywać rymy i, co ważniejsze, poetyckość. Astafjewa wiernie oddaje sens poetycki, a środkami ekspresji zbliża się do oryginału przestrzegając, rzecz jasna, rygorów poetyki Staffowskiej. W środkach wyrazu daje trafnie odpowiedniki starając się unikać dowolności. I udaje jej się po prostu dlatego, że tak idealnie czuje polszczyznę i całą otoczkę znaczeniową idiomów, wyrażeń, znaków słownych naszego języka.²³⁰

Nie zabrakło miejsca, mimo słów uznania i zachwytu, na uwagi krytyczne Adama Pomorskiego, który dostrzegł wyraźny wpływ rosyjskiej tradycji.²³¹ Badacz zauważył w przekładach Astafjewej i Britaniszskiego mechanizm „adaptacji poezji polskiej do tradycji rosyjskiej”:

(...) Te echa tradycji odzywają się w przekładach podświadomie, niezamierzenie. Nie sądzę, by Britaniszski z premedytacją dopisywał brakujące ogniwo *Sonetów zimowych* Waczesława Iwanowa przekładem ze Staffa (***) *Kogda krugom diekabr'skij wietr jaritsia...*), a u Astafjewej barokowy pogłos tegoż rosyjskiego symbolisty odzywał się w innym sonecie Staffa (...):

O, pirszestwo prirody! O, zakat!
O, mielancholija lesnoj polany,
Gdzie, proszurszaw listwoju zlatotkanoj,
*Proszol Diany zlatokudryj brat.*²³²

Эти строки потрясли меня тогда как «крик души». Но только увидев их в заметке «Хориямба» у Квятковского, я задумался о том, что «крик души» потебовал хориямба, «нарушения правильности». И поэт ее «нарушил». W: В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 254.

²²⁹ Ibidem, s. 310.

²³⁰ J. Waczków, *Atuty dwujęzyczności*. „Literatura na Świecie” 1976, nr 5/61, s. 331.

²³¹ A. Pomorski, *Słowa poety sprawne w sercu*. Op. cit., s. 143.

²³² O pełne słońca przepychów i/ Melancholijnie mileżące polany,/ Kędy przez liści ogniste dywany/ Przechodzi piękna bóg ostatni raz! (*Jesień* z tomu *Ucho igielne* (1921). W: L. Staff, *Wiersze zebrane*. Warszawa 1955, t. 4: *Sowim piórem. Żywiąc się w locie. Ucho igielne*, s. 26.

W tłumaczeniu Astafjowej Staffowski liryk *Na horyzoncie briezzyt...* przemawia głosem późnych wierszy Pasternaka; w innym jego wierszu w ciekawym kontekście pojawia się parafraza *Stanc* Puszkina:

*Wzglądom spokojnym glażu ja wpieriod biez bojazni,
Mir, nie sdajus ja, chot' znaju: srazisz mienia ty,
Znaju, czto w bitwie padu, potomu czto srazajus'
Slabym oruzjem: soznaniem swojej prawoty.*²³³

Odpowiedź Britaniszskiego na zarzut Pomorskiego ukazała się w *Поэзии и Польше*²³⁴. Wyjaśniał wtedy, iż Puszkiniowska parafraza pojawiła się nieświadomie, natomiast w przekładzie *Na widnokregu świta...* brzmi jednak nie głos późnego Pasternaka (zresztą cenione go przez Astafjową), a głos samej tłumaczki oraz samego Staffa. Wiersz pochodzi ze zbioru 1921 roku, w którym poeta, przeżywszy tragedię pierwszej wojny światowej, już doszedł do krańcowej prostoty. Na temat odgłosów liryki Wiaczesława Iwanowa w przekładach poezji Staffa, Britaniszski ripostował, iż jest to raczej akustyka postrzegania samego Pomorskiego, oczarowanego rosyjskimi poetami. Odtwarzając po rosyjsku Staffa – podkreśla tłumacz – opieraliśmy się wyłącznie na samym Staffie, na całokształcie jego twórczości.

Obserwacja statystyczna

Tłumacze wybrali 44 wiersze Staffa (z nich 20 w przekładzie Astafjowej, 24 – Britaniszskiego) z różnych ksiąg 1901-1958 (podają zgodnie z kolejnością ich występowania w antologii): *Sny o potędze* (1901) – 2, *Ptakom niebieskim* (1905) – 3, *Tęcza łez i krwi* (1918) – 1, *Gałąź kwitnąca* (1908) – 3, *Uśmiechy godzin* (1910) – 1, *W cieniu miecza* (1911) – 5, *Łabędź i lira* (1914) – 1, *Ścieżki polne* (1919) – 2, *Sowim piórem* (1921) – 3, *Ucho igielne* (1927) – 5, *Wysokie drzewa* (1932) – 1, *Barwa miodu* (1936) – 2, *Martwa pogoda* (1946) – 6, *Wiklina* (1954) – 5, *Dziewięć muz* (1958) – 4. **Dobór jest względnie chronologiczny**, z wyjątkiem tomu *Tęcza łez i krwi* pojawiającym się w szeregu nieco wcześniej oraz przeplatania między sobą wierszy z książek *Wiklina* i *Dziewięć Muz*. **Tylko trzy liryki prezentują „skamandryckie” tomy: *Wysokie drzewa* (1932) i *Barwy miodu*, które są uznane przez polską krytyki za najlepsze.**²³⁵

Na podstawie przeglądu 44 przekładów oraz występujących w nich motywów można zarysować obraz poezji różnorodnej pod względem nastrojowym i tematycznym. Prezentację twórczości Staffa otwiera programowy utwór *Kowal*, pochodzący z pierwszego tomu *Sny o potędze* (zresztą liryk ten otwiera antologię). Tonację wiersza o „wielkim człowieku” z ogromną wolą, silnym duchem, przeciwnikiem wszelkich słabości zmienia liryk o diametralnie różniącej się tonacji. Wiersz *Echo* – pełen jasności i harmonijności, prowadzący w klimaty mitologii: opowiada o radości fauna, boga pól i lasów, którą wyraził w muzyce, gdy usłyszał obietnicę pięknej rusalki. Następny wiersz znowu wprowadza czytelnika w zupełnie inną atmosferę. *Odkrywca złotych światów*, poświęcony Paulowi

²³³ Spokojnym okiem spoglądam przed siebie/ I dumnie czoło wznoszę bez obawy,/ Choć wiem, że muszę paść, świecie, bo walczę/ Bronią tak słabą, jak słuszność swej sprawy. (*Jak liść każdy najprostszego krzewu...* z tomu *Wysokie drzewa* (1932). W: L. Staff, t. 5: *Wysokie drzewa. Martwa pogoda. Barwa miodu. Wiklina*, s. 25.

²³⁴ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 590-591.

²³⁵ Zob. M. Jastrun, *Wstęp* do: L. Staff, *Wybór poezji*. Op. cit., s. XXIII, XXVII.

Verlainowi, odtwarza los poety, który znalazł uspokojenie, „swój świat”, a zarazem zgubę w trunkach. Warto podkreślić, iż mimo dramatyczności przedstawionej historii wiersz emanuje (zresztą jak dionizyjska poezja francuskiego poety) pogodą i poczuciem braku tragiczności. *Sonet szalony* kontynuuje ów motyw pijanej, odurzającej wolności. Pojawia się obraz włóczęgi goniącego za bezkresem. **Postać włóczęgi, podróżnika, wędrowcy, pielgrzyma, poszukiwacza występuje w wielu wybranych przykładach.** Przy czym obraz ten został pokazany w ewolucji. **Motyw drogi, wiecznego dążenia do celu** (jeden z kluczowych motywów twórczości Staffa²³⁶) **bardzo wyraźnie został wyekspozowany przez dobór liryków.** Wracając do *Sonetu szalonego*, warto wspomnieć o recepcji utworu w Rosji. Natalia Bogomołowa, polonistka, zestawia Staffowski sonet z lirykiem Waleria Briusowa *Z.I. Gippius* (1901). Podkreśla zbieżność postaw mówiących o sceptycyzmie połączonym z uświadomieniem życia²³⁷:

[Staff]

Włóczęga, król gościńców, pijak słońca wieczny,
Zwycięzca słotnych wichrów, burz i niepogody,
Lecę w prześcigi z dalą i złudą w zawody,
Niewierny wszystkim prawdom i sam z sobą sprzeczny.²³⁸

[Britaniszski]

Бродяга, царь дорог, от солнца пьяный вечно,
Все бури поборов и все не сыт борьбой,
Неверен истинам и в споре сам с собой,
За бесконечностью гоняюсь бесконечно.²³⁹

[Briusow]

Неколебимой истине
Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.²⁴⁰

²³⁶ O stałym motywie „wędrowca wędrującego dla wędrowania” oraz o paradoksalności poezji Staffa pisze J. Kwiatkowski. „Postać wędrowca towarzyszy poezji Staffa do samego końca (...). Jest ona symbolem ludzkiego życia w jego biologicznie uwarunkowanym przebiegu”. Zob. K. Kwiatkowski, *Poeta paradoksu*, w: Idem, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 134.

²³⁷ „Staffa i Briusowa – współczesnych sobie, prawie rówieśników, świadków trzech rewolucji oraz pierwszej wojny światowej (Briusow zmarł w 1924 roku) zbliża – jak pisze Bogomołowa – humanizm, afirmacyjna postawa, radość egzystencji, racjonalizm, wyrazistość artystyczna, różnorodność, płodność zarówno twórczości oryginalnej, jak i translatorskiej. Wiara w człowieka, w jego przedsiębiorczość. Wiara w kulturę i jej rozwój. Dwaj poeci, rzecz jasna, pod wieloma względami różnią się między sobą. Odmienność zauważalna jest przede wszystkim w temperamentach dwóch poetów: Briusow – poeta trybuny, publicysta, natomiast Staff – spokojny, zrównoważony, poglądy estetyczne wyrażał w poezji. Twórczość Staffa – podkreśla badaczka – jest bardziej psychologiczna i choć może pojawia się w niej indywidualizm, jednakże nie jest to indywidualizm skrajny, jak w przypadku Briusowa”. [przeł. – I.J.]. Więcej na temat Staffa i Briusowa zob. N. Богомолова, *Валерий Брюсов и Леопольд Стафф*. W: Еадем, *Польские и русские поэты XX века*. Op. cit., s. 5-25.

²³⁸ *Sonet szalony* z tomu *Птаком небеским* (1905). W: L. Staff, *Wybór poezji*, s. 37.

²³⁹ *Безумный сонет*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 37-38.

²⁴⁰ Сут. за N. Богомолова. W: N. Богомолова, *Польские и русские поэты XX века*. Op. cit., s. 5 oraz: <http://www.stichi-classic.ru/vers.php?id=6025>.

Tematyka biblijna (nowotestamentowa lub franciszkańska, z wyjątkiem – jak zauważył Britaniszski – cyklu *Gniew sprawiedliwy*, nawiązującego do Starego Testamentu) charakteryzuje następujące utwory, które są refleksją nad współczesną Staffowi historią: *Dzień dzisiejszy* oraz sonet z cyklu *Gniew Sprawiedliwy* chwalący rewolucję 1905 roku. W *Dniu dzisiejszym* brzmi gorzka refleksja na temat poniżania Boga przez współczesnych, wyrzeczenia się Go, a także braku wiary Stwórcy w swoją moc. Odnosi się wrażenie, iż wiersz jest pełen dramatyzmu, beznadziejności (*Jakaż nam przyszłość?... Jakaż nam droga?...*), lecz na samym końcu pojawia się nadzieja. Chrystus, niewierzący, jednak wyrusza w dalszą drogę, by zbawiać narody. W tym miejscu nasuwa się kolejny wniosek, iż **wiersze o akcentach dramatycznych**, związanych najczęściej z refleksją nad otaczającą poetę rzeczywistością, z krwią, rewolucjami, wojnami – **przeważnie zostały przetłumaczone przez Britaniszskiego**. Większość z nich, co istotne, mimo elementów tragicznej wizji świata, jednak kończy się w tonacji *dur*: pomyślnie, a nawet optymistycznie, z wiarą, iż dobro zwycięży. Sonet z cyklu *Gniew sprawiedliwy* częściowo prezentuje owe liryki. Wizja świata po rewolucji 1905 w oczach Staffa wygląda okrutnie, niemniej jednak wymarzona wolność znajduje usprawiedliwienie: dla niej warto było przejść przez krwawą drogę. Wiersz ów jest o tyle ciekawy, iż prezentuje jeden z etapów myślenia poety („ja” liryczne utożsamia się ze Staffem jako konkretnym człowiekiem²⁴¹) dotyczący wydarzeń związanych z przemocą. W twórczości późniejszej poglądy jego się ulegają metamorfozie.

W *Modlitwie żebraka* wizja Boga w oczach „ja” lirycznego przedstawia się w inaczej, uśmierając dramatyzm *Dnia dzisiejszego*. Okazuje się, iż istnieją tacy, jak tytułowy żebrak, których Stwórca potrafi uszczęśliwić. Postać, odczytując obecność Boga w stworzeniu, nie domaga się Jego opieki, ale jednocześnie zanosí próśby o spokojny sen, pogodę, ośm i wolność. Pozytywny akcent związany z afirmacją życia ustępuje miejsce niemniej pozytywnemu, a na dodatek pełnego erotyzmu lirykowi. Mowa o wierszu *Hora tańcząca* w przekładzie Britaniszskiego, gdzie „ja” liryczne już nie jest żebrakiem zadawalającym się prostymi rzeczami, lecz prawdziwym znawcą sztuki, podziwiającym piękno zatrzymane w ruchu bogini-tancerki. Jest to realizacja hellenistycznej teorii malarstwa i rzeźby ceniącej w dziełach sztuki ruch, życie i swobodę.²⁴² Cudowność tańca, urok ciała na tyle pochłaniają patrzącego, iż pragnie on zatrzymać chwilę. Czar mgnienia, ów motyw, wywołuje asocjację z faustowskim: „Trwaj chwilo! Jesteś piękna!”.

Prezentację poezji Staffa kontynuuje następujące **dziesięć liryków w tłumaczeniu Astafjewej** (z tomów: *Galąz kwitnąca* 1908, *Uśmiech godzin* 1910, *W cieniu miecza* 1911, *Łąbędz i Lira* 1914, *Ścieżki polne* 1919). **Wiersze te charakteryzuje właśnie podkreślana przez wielu krytyków jasność, harmonijność, lekkość, psychologizm i uczuciowość**. „Ja” liryczne jest podwładne wszelkim nastrojom – radości, zachwyтови, smutkowi, wątpliwościom, zmęczeniu, jednakże ostatnie słowo wyraża optymizm. *Dziewicze brzozy* – harmonia przyrody, piękno poranka, efektywność ciszy przywołują myśli, porównania, wspomnienia o Niej. *Kiedy spotkam cię...* – opowieść o niemożności realizacji bycia razem z tą, o której się marzy. Utwór kończy się zaskakującą puentą: Ona nie istnieje, lecz myśl o Niej napełnia duszę marzyciela i sprawia, iż podmiot czuje się spełniony.

²⁴¹ O autobiograficzności, schematycznym ujęciu w poezji przebiegu własnej biografii przez Staffa, która w miarę możliwości pozbawiona wszelkich cech „zewnętrznych”, konkretnych, indywidualnych, odróżniających ją od biografii innych pisze J. Kwiatkowski, *Poeta paradoksu*. Op. cit., s. 134.

²⁴² Głęboką analizę utworu przeprowadziła Monika Szczot. W: Eadem, *Klasycyzm Leopolda Staffa*. Poznań 2004, s. 51-57.

Curriculum vitae jest jednym z kluczowych przekładów, ważnym w rozumieniu Staffowskiej dialektyki, w wiernej interpretacji późniejszych wierszy, takich jak *Tolstoj*. Ilustruje poszukiwania siebie: „ja” mówi, że w młodości grał poetę melancholii, spleenu, lecz dojrzewając, wędrując, poznając piękno świata nauczył się prostej i pogodnej postawy. Znaczące są wersy:

И, сбросив наконец тоски тяжелый груз
[I kiedym, stary smutku dom zburzywszy w gruzy,]
И зорям солнечным поклявшись в постоянстве,
[Uczynił z siebie jeno wschodom słońca próg,]
Обрел душевный лад и благосклонность муз.²⁴³
[Rozumie mnie me serce i kochają Muzy.²⁴⁴]

Żdźbła słomy to historia o przelotności czasu, pór roku, życia. Zostają tylko smutek i wspomnienia, jak jesienią – żdźbła słomy po słońcu. *Pamięć dzieciństwa* – to kontynuacja elegijnego nastroju: pamięć o pierwszym smutku, który wywołuje obserwacja natury. *Symbol* rysuje portret prostych ludzi, *маленьких*, każdego żyjącego potrzebami codzienności, niezwracającego uwagi na otaczające ich piękno. Stosunek poety, dobrego obserwatora i psychologa, do społeczeństwa nie jest negatywny. Każdy, według niego, posiada swoją, choćby symboliczną, „krajną poezji”, na przykład w postaci „ptaszka w klatce”. Kolejny sonet *Возвращение к морю (Powitanie)*, jak sądzę, zaciekawi czytelnika rosyjskiego, ponieważ przekład częściowo kojarzy się z romantycznym Lermontowskim *Па-русом (Żagle)*.

А теперь прошу я бури! Пусть меня спасет!
[O wichry dziś się modłę! One mnie ocala!]
Паруса мечты сберег я – моря мотыльки.
[Zachowałem tęsknoty żagle: mórz motyle.]
(...) (...)
Пусть его наполнит гротов неумолчный шум,
[Ty je napełnij grot swych tajemnymi szumy,]
А веселый ритм весла, плеск волны морской
[A rytm wiosła w tę chwilę, jak mąk napamiętna,]
Возратят биению сердца меру и покой.²⁴⁵
[Niech odmierza spokojnie mego serca tętno.²⁴⁶]

[Lermontow]
Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..

²⁴³ *Curriculum vitae*. W: *Польские поэты XX века*, s. 42.

²⁴⁴ *Curriculum vitae* z tomu *W cieniu miecza* (1911). W: L. Staff, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 91.

²⁴⁵ *Возвращение к морю*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 45.

²⁴⁶ *Powitanie* z tomu *W cieniu miecza* (1911). W: L. Staff, *Galęz kwitnąca. Uśmiechy godzin. W cieniu miecza*. Op. cit., T. II, s. 364.

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?...²⁴⁷

Powitanie dopełnia utwory o wędrowaniu (*Curricilum vitae, Tolstoj*). Po długim błędzeniu „ja” liryczne, znużone, szuka przystanku, spokoju na brzegu morza. Staffowski liryk nie zawiera tyle smutku i dramatyzmu, co rosyjski *Парус*. Wręcz przeciwnie, wiersz pozostawia u czytelnika odczucia pogody ducha. Natomiast po *Żaglu* – smutek, żal i brak nadziei. Ostatnie z dziesięciu wierszy (*Mur, Kartoflisko, Gnój*) prezentują poetykę konkretną. Utwór *Mur* jest pochwałą wiosny, zwycięstwa życia, wiecznej młodości. Sonet *Kartoflisko* opisuje szczodrość jesieni dającej bogaty urodzaj. Wiersz *Gnój* natomiast jeszcze raz udowadnia, iż tematem liryków Staffa może stać się problematyka „niska”, niepoetycka.

Dalej w antologii pojawiają się utwory z tomu *Sowim piórem* (1921). Wiersz *Światy*, w przekładzie Britaniszkiego, eksponuje dramatyczny akcent występujący w poprzednich utworach (*Dzień dzisiejszy* oraz sonet z cyklu *Gniew sprawiedliwy*). Jest to kolejny odzew poety na wydarzenia historyczne, krytyczny głos Staffa wobec współczesnych, którzy doprowadzili świat do wojny. Zaznaczyć warto, iż tonacja wiersza nie przemienia się całkowicie w tragizm, bowiem rozwiązanie brzmi optymistycznie: zwyciężą dobro, wartości oraz wieczni Platon i Chrystus. Wiersz *Światy* sąsiaduje z „barokowym” wierszem, w przekładzie Astafjewej, *Jesień*. W tym miejscu warto pokusić się o następujący wniosek. Często zauważalna jest **lokalizacja obok siebie przekładów diametralnie różnych pod względem nastrojowym, tematycznym oraz gatunkowym, co sprawia wrażenie umyślnej strategii antologistów, którzy celowo chcą pokazać antytetyczność, dramatyczność, zmienność danej poezji**. *Jesień* różni się od poprzedniego wiersza zarówno tematyką (uczta złotej, pysznej, kędzierzawej, jesiennej przyrody), jak i zastosowanym warsztatem artystycznym (stylizacja dzięki licznym archaizmom, powtórzeniom). Szereg kolejnych wierszy – *Na widnokręgu świta...*, *Kiedy grudniowy wiatr...*, *Zachodnia zorza nieboskłon...*, *Мелочи жизни* – również prezentuje przeplatanie wierszy o przeciwstawnych odcieniach emocjonalnych. Powstaje efekt fali: najpierw wirowanie, spięcie, dramatyzm, po czym następuje absolutne wyciszenie. Najważniejsze, iż zostaje zachowana **proporcja pomiędzy wierszami o różnych tonacjach**, by utrzymać Staffowski świat w równowadze. Wymienione wiersze potwierdzają wcześniejszy wniosek, iż liryki, nazwijmy je, „spokojniejsze” przekłada tłumaczka, natomiast te o akcentach dramatycznych – tłumacz. Nie stwierdzam, iż jest to reguła, ponieważ także liryki z owym napięciem emocjonalnym zostały przełożone przez Astafjewą (*Ogrodnicy*), jednakże procentowo, w przypadku poezji Staffa, zjawisko to ma miejsce.

Kolejny wniosek nasuwający się z obserwacji statystycznej także dotyczy podziału przekładów pomiędzy tłumaczami. **Wcześniejszą twórczość Staffa oraz z okresu Młodej Polski tłumaczy Astafjewa, natomiast twórczość Dwudziestolecia, czasu wojny i okupacji, powojenną – Britaniszki** (*Barwa miodu* 1936, *Martwa pogoda* 1946, *Wilklina* 1954, *Dziewięć Muz* 1958). Pokrótkę zaprezentuję tematykę tych wierszy. *Płótno żywota* – tutaj „ja” liryczne podważa użyteczność swoich doświadczeń, ich przydatność dla ludzi. *Harmonia* – to stwierdzenie wiecznej prawdy, iż życie składa się z czarnych i białych pasm. Cel artysty, to nie poddać się udręce, a próbować zharmonizować ów

²⁴⁷ М. Лермонтов, *Парус*. W: Idem, *Сочинения в 6 томах*. Москва, Ленинград 1954-1957. Т. 2: *Стихотворения, 1832-1841* (1954), s. 62.

świat (podobna myśl występuje w innym przekładzie Britaniszskiego pt. *Śpiewacy*). Harmonia istnieje dzięki poecie, ponieważ to on ją tworzy, łącząc ze sobą różnorodne, czasem sprzeczne elementy. Poeta w swoich artystycznych zabiegach upodabnia się do Apollina. Greckie bóstwo staje się z jednej strony wyrazicielem miary, piękna, spokoju i natchnienia, a z drugiej – w jego postać wpisane jest przeczcucie ulotności i pozorności. Z kolei wiersz *Znad ciemnej rzeki...* to swoista powojenna refleksja, zawierająca motyw pamięci. *Zmierzch* – obraz nadejścia czasu wątpliwości, trwogi, gdzie jednak pozostaje wiara w czuwanie Boga nad światem. *Koniec* – dramatyczna wizja świata, a dokładniej wszechświata bez człowieka. *Marzyciele* – refleksja nad panującym „wiekiem żelaznym”, wiekiem „wojny synów nieczystych”, w którym pozostali jeszcze marzyciele, wierzący w dobro, wartości, człowieka. Pojawia się tu afirmatywna postawa poety wobec otaczającej rzeczywistości i współczesnej historii. Wiersze *Nad światem...* oraz *Nad ziemią noc...* prezentują wizję chorego świata, którego ocalenie nie jest wykluczone, bowiem zbawienie tkwi w człowieku.

Lirykę Staffa jako Starego Poety prezentuje wiersz *Dymy*, poświęcony Tuwimowi (w przekładzie Astaffewej) napelniony przeczcuciem nadchodzących zmian:

За крыши городской заставы,
В дымах вечерних небосклона,
Заходит солнца лик кровавый,
Как злое сердце фараона.

Na przedmierzchową miasta wrzawę
Dymów pokłada się zasłona,
Słońce zachodzi wielkie, krwawe
I złe jak serce faraona.

После огромных пирамид
Дневной работы муравьиной
Усталость мышцы рук томит,
Горбатый распрямляет спину.²⁴⁸

Po piramidach mrówczej pracy
Gnuśnieją kłody rąk z rozkoszą.
Prostują zgięty grzbiet garbaci
Worami, które przez dzień noszą.²⁴⁹

Utworowi temu Britaniszski poświęcił uwagę w tomie *Поэзия и Польша*.²⁵⁰ Tłumaczowi wiersz kojarzył się ze słynnym *spirituelem* Paula Robesona, amerykańskiego bas-barytonu (*Let my people go*), popularnego w całej Rosji podczas ostatnich lat stalinowskich: (...) *Tell Old Pharaon/ Let my people go* (...) – *Powiedz Staremu Faraonowi: niech on zwolni mój naród*. Murzyni wkładali w te słowa, według motywu Starego Testamentu, swój sens, a Staff swój. *Dymy*, jak i cały tom z 1954 roku, Britaniszski określa jako pierwszą jaskółkę polskiej odwilży.

Ostatnie wiersze znajdujące się w antologii charakteryzuje późna mądrość, intymność, pogoda ducha, elegijność, optymistyczne widzenie przyszłości (*Quandoque bonus dormitat homerus, Odys, Czterdziestolecie, Garnek*). Na szczególną uwagę zasługują utwory zamykające prezentację poezji Staffa – *Ogrodnicy, Tolstoj, Wiosna*, w których poeta powraca do poprzednich wątków tematycznych, lecz już z innej perspektywy, posiadając większe doświadczenie. Ich obecność również prowadzi do wniosku, iż jest to poezja organiczna, mimo swojej zmienności i różnorodności. W wierszu *Ogrodnicy* pojawia się nawiązanie do *Hory tańczącej*, do motywu: kobieta-kwiat.

²⁴⁸ *Дымы*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 55.

²⁴⁹ *Дуны* z tomu Wiklina (1954). W: L, Staff, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 225.

²⁵⁰ В. Британишски, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 88.

Меж тем обводнена Сахара,
Райский сад в пустыне расцветает.
Ночью луна орошает его росой,
И в легкой дымке, ступая ногой босою,
Танцует женщина-цветок.²⁵¹

Tymczasem nawodniona Sahara
Rozkwitła cała jak jeden sad.
W nocy księżyc podlewa go rosą
I w mgle tancerka tańczy boso,
Wśród kwiatów sama jak kwiat.²⁵²

W miniaturze *Tolstoj* widać z kolei nawiązanie do *Curriculum vitae*, satysfakcję poety z wybranej drogi:

Счастливым, бреду под палящим солнцем,
Владелец собственной тени.²⁵³

Idę radośnie w skwarze dróg,
Właściciel swego cienia.²⁵⁴

Z motywem wiosny (tak też brzmi tytuł wiersza *Wiosna*), wiązał się w poezji Staffa motyw afirmacji życia. Właśnie afirmacją, dobrym uśmiechem Starca spoglądającego na przyszłe pokolenia kończy się prezentacja omawianej tu twórczości.

Sądzę, iż indywidualny wybór tekstów, dokonany spośród dorobku poetyckiego Staffa, miał służyć zbudowaniu syntetycznego obrazu Staffowskiej twórczości. Wybrane wiersze tworzą swoistą panoramę, przekłady przedstawiają poezję Staffa jako bogatą, różnorodną, zmienną, niekiedy paradoksalną, a zarazem spójną i organiczną. Po lekturze 44 przekładów pozostaje mimo akcentów dramatycznych ogólne wrażenie poezji harmonijnej i optymistycznej. A oto wnioski sumujące analizy przekładów:

1) względna chronologia w występowaniu przekładów. „Skamandrycka” poezja Staffa została zaprezentowana w niewielkim zakresie. Najwięcej utworów pochodzi z tomów: *W cieniu miecza* (1911), *Ucho igielne* (1927), *Martwa pogoda* (1946) oraz kulminacyjnych *Wiklina* (1953) i *Dziewięć Muz* (1958);

2) postać włóczęgi (czy podróżnika, wędrowcy, żebraka, poszukiwacza) występuje w wielu wybranych przykładach. Motyw drogi został wyraźnie wyeksponowany doбором liryków;

3) wiersze o akcentach dramatycznych, związanych najczęściej z refleksją nad otaczającą poetę rzeczywistością, są w przekładzie pióra Britaniszskiego. Finał większej ich części jest optymistyczny;

4) sąsiedowanie przekładów diametralnie przeciwstawnych sobie pod względem nastroju oraz tematu sprawia wrażenie poezji dynamicznej, niekiedy antytetycznej;

5) zachowana została równowaga pomiędzy lirykami o rozbieżnych tonacjach;

6) Procentowo ujmując utwory „spokojniejsze” przekłada tłumaczka, natomiast bardziej „dramatyczne” – tłumacz;

7) twórczość Staffa z okresu Młodej Polski z reguły przekłada Astafjewa, natomiast twórczość z okresu Dwudziestolecia, a także wojny i okupacji, powojenną oraz późniejszą – Britaniszki;

8) przekłady są różnorodne także pod względem gatunkowym i metrycznym: od sonetów sylabicznych do wiersza wolnego;

²⁵¹ Садовники. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 59.

²⁵² *Ogrodnicy* z tomu *Wiklina* (1954). W: L. Staff, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 236.

²⁵³ *Толстой*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 60.

²⁵⁴ *Tolstoj* z tomu *Dziewięć Muz* (1958). W: L. Staff, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 242.

DYSKURS TOŻSAMOŚCIOWY W PRZEKŁADZIE: TOŁSTOJ STAFFA, ASTAFJEWY I BRODSKIEGO

Dwudziestego ósmego października 1910 roku o czwartej rano Tołstoj wymknął się z domu w Jasnej Polanie, pojechał powozem do najbliższej stacji i kupił bilet kolejowy trzeciej klasy do stacji Kozielsk, położonej niedaleko pustelni Optinej. W wieku osiemdziesięciu dwóch lat, mając przed sobą zaledwie 10 dni życia, Tołstoj porzucił wszystko – żonę, dzieci, rodzinny dom, w którym mieszkał od blisko pół wieku, chłopów i karierę literacką – aby schronić się za murami monasteru. Przemodne pragnienie ucieczki odczuwał już dawniej. Od lat osiemdziesiątych XIX wieku miał w zwyczaju przyłączać się wieczorami do pielgrzymów idących drogą kijowską i często wracał dopiero w porze śniadania. Teraz jednak postanowił opuścić swój dom na zawsze. Nie mógł już dłużej znieść ciągłych kłótni z żoną, dotyczących najczęściej jego poglądów religijnych. W ostatnich dniach życia pragnął spokoju i ciszy. [...] Chciał uciec od spraw tego świata, aby przygotować duszę do podróży w zaświaty.²⁵⁵

Przytoczony fragment wskazuje na ważne epizody w biografii wielkiego rosyjskiego pisarza, Lwa Tołstoja – jego ucieczkę w sensie dosłownym i przenośnym oraz śmierć na małej stacyjce Astapowo, w mieszkaniu zawiadowcy. Motyw ucieczki Tołstoja z Jasnej Polany występuje również w twórczości polskich poetów: Leopolda Staffa, Tadeusza Różewicza oraz Zbigniewa Herberta. Na wymienionych lista się nie kończy, jednakże już ten rejestr wywołuje pytania związane z motywacją owego zainteresowania sylwetką rosyjskiego pisarza. Dla przykładu wspomnę wiersz Herberta *Śmierć Lwa*²⁵⁶ (z tomu *Elegia na odejście*, 1990), w którym nie wszystkie elementy historii ucieczki i śmierci autora *Wojny i pokoju* zostały przez poetę odtworzone zgodnie z prawdą. W rzeczywistości sytuacja wyglądała następująco: otóż, po pierwsze, przedstawiciele cerkwi dążyli do przedśmiertnego wypowiedzienia wielkiego heretyka oraz skłonienia do powrotu na łono kościoła prawosławnego. Nic z tego jednak nie wyszło. Nie było dialogu – jak ma to miejsce w poetyckiej kreacji Herberta – pomiędzy Tołstojem a „popem Pimenem”. Po wtóre, ostatnie słowa umierającego Tołstoja w rzeczywistości dotyczyły prawdy i miłości, a nie, jak w wersji Herberta, dwukrotnie powtórzonej przez umierającego myśli: „Trzeba uciekać”. Oczywiście, słowa te nie są przypadkowe, bo wzięte zostały z dziennika pisarza: ilustrują one nieustanny monolog wewnętrzny Tołstoja w ostatnich latach życia. Dla Herberta słowa są ważne ze względu na kontekst biblijny i przepowiednię Chrystusa o końcu świata. Tym samym autor *Elegii*... chce powiedzieć, iż „Tołstoj (a nie cerkiew) słusznie odczytuje i interpretuje Pismo Święte: koniec świata już nastąpił, początek XX wieku jest właśnie końcem świata i nadchodzi „czas Wielkiej Bestii”. Tak zmodyfikowany epizod z biografii Tołstoja prowadzi Herberta do rozważań nad katastroficnością XX wieku z perspektywy jego końca oraz nad fenomenem przeczucia „końca świata” przez wielkiego myśliciela. Warto też zaznaczyć, że w wierszach Różewicza i Herberta pojawia się epickość, opowieść o ucieczce, natomiast Staff ujmuje ten motyw epigramatycznie.

Obecność sylwetki Tołstoja w dziejach literatury polskiej jest interesującym wątkiem, wartym omówienia i zasługuje na odrębny szkic. Natomiast fragment rozprawy poświę-

²⁵⁵ O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*. Przekł. W. Jeżewski, Warszawa 2007, s. 256.

²⁵⁶ Wiersz został przetłumaczony przez W. Britaniszskiego, lecz niezamieszczony w antologii. Przekład ukazał się w zbiorze: З. Херберт, *Стихотворения*. Санкт-Петербург 2004, s. 161.

cam wierszowi Leopolda Staffa *Tolstoj* oraz dialogowi przekładów tegoż utworu dokonanych przez Natalię Astafjewą i Josifa Brodskiego.

Miniatura liryczna pochodzi z pośmiertnie wydanego tomu *Dziewięć muz* (1958). Wybór poety determinują – podobnie jak w przedostatnim zbiorze poetyckim *Wiklina* (1954) – następujące dążenia: odejście od tradycyjnego systemu metrycznego, unowocześnienie sposobów obrazowania, stworzenie mniej dbalej o harmonię, autoironicznej wizji świata. Stary Poeta afirmuje świat, patrzy na niego pogodnie i optymistycznie, prezentuje nieustanną gotowość rozpoczynania od nowa. W późnej twórczości Staffa występują także pesymistyczne nastroje: lęki, wątplenia, świadomość wszechobecności cierpienia, które jednak zawsze zostają przezwyciężone. Czterowiersz *Tolstoj*, pozornie prosty, kondensuje w sobie właściwości swoiste dla późnej poezji Staffa: umiar, prostotę, względną harmonię (dwuzdaniowy wiersz sylabiczny składa się z wersów siedmiozgłoskowych, oprócz trzeciego wersu ośmiozgłoskowego) oraz zgodę „ja” lirycznego na świat (w przeciwieństwie do postawy Tolstoja w utworze). Zresztą ów wiersz pozwala na różne interpretacje, czego dowodzą przekłady na język rosyjski. Zacznijmy od interpretacji oryginału:

[Tolstoj]

Tolstoj uciekł od smutku,	7
Miał wszystko, więc nie miał nic.	7
Idę radośnie w skwarze dróg,	8
Właściciel swego cienia.	7

Oryginał zawiera kilka kluczowych momentów, które tworzą obraz całości i które pomogą ustosunkować się do tłumaczeń Astafjewej i Brodskiego. Każdy z poszczególnych wersów kondensuje ważną myśl i wart jest analizy. W pierwszej linijce – *Tolstoj uciekł od smutku* – dowiadujemy się o minionym fakcie ucieczki i uogólnionej przyczynie, która doprowadziła pisarza do rezygnacji z otaczającego go świata, poszukiwania spokoju i ciszy. Jest to konstatacja czynu, który został dokończony i miał charakter jednorazowy, na co wskazuje forma użytego czasownika (czas przeszły, aspekt dokonany). Kontrastowość najbardziej charakteryzuje osobowość rosyjskiego pisarza, który przez całe życie borykał się z wątpliwościami, wewnętrznym rozdarciem. Sprzeczność owa lapidarnie mieści się w słowach „*Miał wszystko, więc nie miał nic*”, gdzie za pomocą prostej antytezy (mieć – nie mieć, wszystko – nic) wzmocnionej spójnikiem przeciwstawnym Staff nazywa główny problem towarzyszący późnej egzystencji Tolstoja.

W kolejnym dystychu obraz diametralnie się zmienia: pojawia się podmiot mówiący, którego pozycja życiowa i światopoglądowa różni się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – od poprzedniej, przedstawionej w pierwszym dystychu. „Ja” mówiące „nie ucieka” od świata, lecz energicznie i entuzjastycznie maszeruje po drodze życia. Warto podkreślić, iż właśnie trzeci wers – *Idę radośnie w skwarze dróg* – sprawia najwięcej kłopotów tłumaczom. Fraza ta zawiera cztery ważne klucze. Po pierwsze, pojawia się czasownik pierwszoosobowy, w liczbie pojedynczej oraz w czasie teraźniejszym, co świadczy o zmianie perspektywy (uwaga skierowana „na siebie”). Po drugie, czasownik „*idę*” zostaje określony za pomocą przysłówka „*radośnie*” wskazującego na stosunek emocjonalny podmiotu mówiącego do zdarzeń. Po trzecie, wyprawa ta, jak wynika z użytej metafory („*w skwarze dróg*”), odbywa się – jeżeli dosłownie ująć – w upalny dzień, po rozpalonych drogach. Zestawienie to można zinterpretować jako synekdochę lub metonimię drogi życiowej, doświadczeń XX wieku, poszukiwań sensu istnienia i prawdy. Po czwarte, zastosowana or-

ganizacja brzmieniowa również spełnia ważną funkcję w omawianym wersie. Za pomocą przeplatania spółgłosek: „d” (dźwięcznej, przedniojęzykowo-zębowej, zwartej, twardej) oraz „r” (przedniojęzykowo-dziąsłowej, sonornej, wibrującej) zostaje przekazana stanowczość, pewność komunikatu „ja” lirycznego.

Zmiana perspektywy w trzeciej liniice rodzi pytanie związane z przynależnością owego oznajmienia. Osobą mówiącą – w zależności od interpretacji – może być zarówno Tołstoj, którego imieniem został zatytułowany wiersz, jak i Staff, porównujący i przeciwstawiający się rosyjskiemu pisarzowi-myślicielowi. Jeżeli uznać, że w wierszu słyszymy głos Tołstoja, to można przypuszczać, że właśnie w taki sposób Staff wyobrażał sobie wewnętrzny stan emocjonalny pisarza, decydującego się na odejście od marności świata i przeżywającego radość wyzwolenia od wszystkiego i wszystkich. Czy Stary Pisarz mógłby przeżywać euforię, uciekając od wieloznacznego „smutku”? Zostawię to pytanie bez odpowiedzi, lecz dla porównania ponownie przytoczę wiersz Herberta *Śmierć Lwa*, w którym poeta nieco inaczej przedstawia stan emocjonalny uciekającego: z natchnieniem na twarzy, ale – co warto pokreślić – w gniewie. Wariacja Herberta na temat odejścia pisarza jest funkcjonalna, lecz zawiera w sobie elementy nieco bliższe – w odróżnieniu od wersji Staffowskiej – faktem biograficznym (Tołstoj odszedł z Jasnej Polany pod koniec października, nad ranem, gdy było jeszcze ciemno):

Wielkimi susami –
przez nieobjęte pole
pod niebem nawisłym grudniowymi chmurami
z jasnej polany
do ciemnego boru
– ucieka Lew

za nim gęsta
tyraliera myśliwych

wielkimi susami
z rozwianą brodą
twarzą natchnioną
w ogniach gniewu
ucieka Lew
do lasu na horyzoncie

Idę radośnie w skwarze dróg.... Wers ten implikuje semantykę słońca i światła. Odwołał się do niej także Tadeusz Różewicz, pisząc:

Śnił mi się
Lew Tołstoj

leżał w łóżku
ogromny jak słońce
w grzywie
zmierzwionych kudłów

lew

W wierszu Staffa Tołstoja otacza jasność, światło słoneczne. W wierszu Różewicza – on sam staje się emanacją jasności, niczym wizerunki świętych:

widziałem jego
głowę
twarz ze złotej falującej blachy
po której spływało
nieprzerwanie światło²⁵⁷

Jednocześnie w wersie *Idę radośnie w skwarze dróg* można doszukiwać się odniesienia do tożsamości samego Staffa. Postawa wyrażona w czasowniku „idę” (a nie „uciekam”), i „radośnie” (co może kojarzyć się z podróżą, wędrówką, włóczęgostwem), także obraz słońca oraz rześka tonacja brzmieniowa zdają się adekwatne do światopoglądu późnego Staffa, który od niczego się nie odwraca, a złu przeciwstawia „egzystencję jako wartość niezniszczalną”²⁵⁸. Jest to postawa afirmacyjna wobec wszystkiego, co niesie życie. Wers oddaje portret osoby, która pozostaje w zgodzie ze sobą, a także ze światem. Wedle diagnozy krytyki, Staff „należał do powszechnie szanowanych i lubianych, otoczonych życzliwością, jaką sam wobec innych żywił. Nie budził tak częstych w świecie literackich uczuć zawiści czy niechęci. Przyczyniała się do tego zapewne (...) niezwykła skromność poety, choć nie szczędzono mu również uznania (...)”²⁵⁹.

Wiersz domyka znaczące stwierdzenie bycia „właścicielem swojego cienia”. Po raz kolejny została tu zastosowana antyteza.²⁶⁰ Cień, obszar za oświetlonym przedmiotem, do którego nie dochodzą promienie świetlne, przeciwstawia się obrazowi słońca („w skwarze dróg”). Warto przypomnieć, iż motyw cienia jest dosyć popularny i znaczący w dziejach kultury. Kojarzy się między innymi z teatrem cieni prezentującym formę sztuki wizualnej, która narodziła się w Azji ponad 1500 lat temu. Przypomina także, na przykład, słynną baśń Hansa Christiana Andersena *Cień* opowiadającą o tym, jak cień stał się panem, a pan – cieniem. Nie było to naturalnym stanem rzeczy dla człowieka, bowiem cieszy się on ze swojej egzystencji tylko wtedy, gdy jest posiadaczem, panem własnego cienia, a nie na odwrót. Motyw cienia kontynuuje również myśl Pascala Quignarda, autora książki *Błędne cienie*²⁶¹. Są to cienie przodków, cienie, w których można się ukryć, schować przed spojrzeniem innych. Cień u francuskiego pisarza jest przestrzenią dla mowy intymnej, miejscem na obrzeżu światła, miejscem, do którego się wraca.²⁶² Myśl ta pozwala na podwójną interpretację Staffowskiego cienia: jako lustrzanego odbicia ludzkiego ciała (które rzuca cień) lub jako własnego miejsca na obrzeżu światła, z którego świat widzi się wyraźniej i w którym myśl staje się jaśniejsza. Długi szereg skojarzeń związanych z cieniem zamknę

²⁵⁷ Wiersz Tadeusza Różewicza *Wspomnienie snu z roku 1963* został przełożony na język rosyjski przez Mużę Pawłową. W: Tadeusz Różewicz, *Na powierzchni poematu i w środku*. Wrocław 2001, s. 172.

²⁵⁸ Zob. „*W sobie zestrąjam sprzeczny ten świat*”. *Tożsamość afirmatywna w liryce Leopolda Staffa*. W: B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Literatura polska XX wieku*, Poznań 2005, s. 211.

²⁵⁹ R. Matuszewski, *Literatura polska 1939-1991*. Warszawa 1992, s. 224.

²⁶⁰ W polskim literaturoznawstwie problem cienia w twórczości Staffa podjęła Bożena Mądra-Shallcross. W: Eadem, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*. Szczecin 1987.

²⁶¹ P. Quignard, *Błędne cienie*. Przełożył T. Komendant. Warszawa 2004.

²⁶² Quignard – co ciekawe – po okresie pełnienia różnych ważnych funkcji w życiu kulturalnym Francji porzucił to życie, by jedynie czytać, pisać, czuć rzeczywistość, tę aktualną, i tę odległą, przeszłą – rzeczywistość cienia.

słowami wiersza Czesława Miłosza, które – jak sędzę – odpowiadają Staffowskiej refleksji, iż cień potwierdza nasze istnienie: „Co nie ma cienia istnieć nie ma siły”²⁶³.

Sumując, należy podkreślić, że ostatni wers utworu Staffa może być odczytany na różne sposoby: „ja” mówiące niczego nie posiada, oprócz cienia (autoironia, dystans do siebie), mimo to radośnie maszeruje przed siebie, a nie ucieka przed życiem. Dostrzega wartość życia i cieszy się egzystencją. Stary Poeta jest właścicielem swojego cienia, to znaczy miejsca, z którego dopiero widoczna jest prawda.

Na koniec analizy oryginału warto podkreślić, iż Staffowska miniatura – napisana wierszem sylabicznym, o prawie równej liczbie sylab – ujmuje pozorną prostotę, a także względną harmonią, antytetyczną symetrią. W moim odczuciu jest to monolog Staffa-poety, w którym najpierw sięga on myślą do faktu ucieczki Tołstoja, natomiast w drugiej części prezentuje swój światopogląd. Obie postawy są względnie zbieżne, a jednocześnie wyraźnie przeciwstawne. Upraszczając, można stwierdzić tak: obaj twórcy są klasykami literatury, obaj mieli bogatą i różnorodną biografię zarówno osobistą, jak i twórczą, obaj dążyli do prostoty.²⁶⁴ Jednakże końcowe etapy życia artystów diametralnie się od siebie różnią: Staff mimo przeżytej katastrofy (wojny) akceptuje świat i optymistycznie postrzega zarówno teraźniejszość, jak i przyszłość, natomiast Tołstoj wybiera rezygnację, ucieczkę i samotność.

Dogłębne porównanie utworów, biografii, światopoglądu, filozofii Staffa i Tołstoja to temat na osobną rozprawę. W tym miejscu przechodzę do interesujących mnie przekładów wiersza na język rosyjski, którego translacja miała podwójne uzasadnienie. Astafjewa i Brodski, przekładając wiersz, prezentują czytelnikowi rosyjskiemu odmienną tradycję i kulturę, a jednocześnie pokazują, jak w owej odmiennej tradycji odnajduje się ich rodzima. Podejmują starania, by liryka Staffa znalazła miejsce na mapie rosyjskiej kultury, a jednocześnie próbują sprawdzić, jak obecność Tołstoja objawia w dziejach polskiej kultury.

[Толстой]

Толстой бежал от печали.	8
Все имел он – стало быть, ничего.	10
Счастливый, бреду под палящим солнцем,	11
Владелец собственной тени.	8

Wersja Astafjowej, podobnie jak oryginał napisana jest wierszem czterowersowym. Różni się od Staffowskich strof długością poszczególnych wersów: środkowe linijki, znacznie wydłużone, otoczone są przez ósmiozłóskowe jednostki (8-10-11-8, gdy w oryginale: 7-7-8-7). Dwie możliwe przyczyny tłumaczą owo rozciągnięcie: leksykalne odpowiedniki rosyjskie są nieco dłuższe albo jest to świadoma strategia translatorska, mająca na celu obciążenie semantyczne czy też wyeksponowanie ważnej syntagmy. Ponadto przekład również cechuje symetria, lecz inaczej rozegrana niż w oryginale. Pod względem składniowym Astafjewa dokonuje zmiany, a mianowicie rozbija pierwsze Staffowskie zdanie na dwa odrębne. W rezultacie wiersz składa się z trzech zdań oznajmujących. Każ-

²⁶³ Cyt. za Czesławem Miłoszem z wiersza *Wiara*.

²⁶⁴ Staff – jak pisał Mieczysław Jastrun – „odważył się w ostatnich latach uładzonego życia na rozwalenie reguł i dyscyplin, którym tak długo był posłuszny”. M. Jastrun, *Ostatni Staff*. W zbiorze: *Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1979, s. 416.

de z nich stanowi samodzielne, znaczące i zamknięte wypowiedzenia. Dwa pierwsze wersy rozbite przez interpunkcję, zwięzłe, telegraficznie przedstawiają fakt ucieczki Tołstoja. Rozdarcie, wątplenie, niezgoda są bliskie duchowości Tołstoja, więc kondensacja zdań mu poświęconych – moim zdaniem – odzwierciedla wewnętrzny nastrój Starego Pisarza. Natomiast pozostałe dwie linijki zgodnie z oryginałem tworzą całość i w porównaniu z poprzednimi charakteryzują się płynnością, spójnością, gładkością, co także – w moim odczuciu – portretuje późnego Staffa.

Omówienie poszczególnych scen składających się z osobnych wersów pozwoli ocenić zależność wyobraźni autora oryginału i tłumaczki oraz dokładnie się przejrzyć temu, w jaki sposób Astafjewa odebrała „rzeczywistość mentalną”, stanowiącą utworu Staffa i jak zrekonstruowała ją w materii własnego języka?

Tołstoj w wersji Astafjowej w odróżnieniu od Staffowskiego uciekał („бежал”), ale nie uciekł, od smutku. Użyta w przekładzie forma czasownika opisuje czyn w czasie przeszłym, lecz nie wskazuje na jego sfinalizowanie. Aspekt niedokonany służy tu właśnie podkreśleniu ciągłości procesu oraz uogólnieniu działania, które jest nie tylko rzeczywistym faktem z biografii Tołstoja, lecz określa generalną postawę pisarza wobec otaczającego świata. A więc niedokonaność czasownika powoduje rozszerzenie przestrzeni biograficznej (dzięki dosłownemu i przenośnemu rozumieniu ucieczki), a w efekcie oznacza rozsuniecie granic interpretacyjnych.

Kontrastowość, obecność antytez w Staffowskiej miniaturze została starannie odtworzona w przekładzie Astafjowej. W drugim wersie: *Все имел он – стало быть, ничего*, antytetyczność została nawet wzmocniona za pomocą znaku interpunkcyjnego – myślnika, pełniącego funkcję elipsy, niedopowiedzenia, zastępując oryginalne „miał” – „nie miał”. Pauzy podkreślone interpunkcją (myślnik, przecinek oddzielający wyrażenie wtrącone oraz kropka) nadają wagi zdaniu, kondensując myśl i przyciągając uwagę. Istotna w tym wersie wydaje się także obecność zaimka „on”, co wyraźnie zaznacza i uwypukla świat dwóch postaci: jest tutaj „on”, o którym ktoś wspomina lub przygląda mu się, oraz dalej pojawiające się „ja” mówiące, dumające nad własną egzystencją.

Z kłopotliwym trzecim wersem Astafjewa poradziła sobie następująco: *Счастливым, бреду под палящим солнцем*. Jest to najbardziej różniąca się od oryginału linijka omawianego przekładu. Po pierwsze, stan emocjonalny podmiotu został określony przez przymiotnik „szczęśliwy”, który można by uznać w danym kontekście za synonimiczny pod względem semantycznym z polskim „radośnie”, jednakże do końca tak nie jest. W przekładzie wyraz jest mocniej nacechowany, a ponadto oddzielony znakiem interpunkcyjnym. „Ja” mówiące jest szczęśliwe, mimo że „się wlecze” pod palącym słońcem. Zresztą odosobnienie przymiotnika nieco komplikuje sprawę, bowiem nie jest zrozumiałe: czy podmiot zawsze jest szczęśliwy, czy tylko w tym momencie, gdy się „wlecze”? W oryginalnie zaś pojawiający się przysłówek („radośnie”) wyraźnie opisuje cechę samej czynności i wskazuje na charakter działania. Po drugie, użycie czasownika oznaczającego wolne „wleczenie się”, brnięcie z trudem, również trudno zaliczyć do synonimicznego polskiego „iść” – „иду”. Po trzecie, interesujący jest także chwyt odwróconej metafory: Staffowskie wyrażenie „w skwarze dróg” zostało zamienione na „под палящим солнцем”. Strategia ta nie zawsze jest bezpieczna, bowiem niewątpliwie zostaje pominięta część rzeczywistości zaprojektowanej przez autora oryginału i zmienia się kierunek interpretacji. W analizowanym przypadku symboliczne „drogi” – również występujące w innych wierszach Staffa na przykład jako metafora ciężaru doświadczeń, katastroficznosci świata [*Тылеśmy*

*przeszli mąk/Tyleśmy przecierpieli... (W drodze)*²⁶⁵] – zostają zastąpione obrazem palącego słońca (zresztą również mogącego symbolizować piekielność świata), wzmocnionego onomatopeiczną instrumentalizacją. Zgłoski oraz ich zestaw – „szcz”, „s”, „ś”, „c” wywołują wrażenie skwierczenia, syczenia słońca utrudniającego wędrówkę. Jeżeli w oryginale dźwięki oddają stanowczość, pewność czynności, to w przekładzie położony został nacisk na oddanie temperatury, upału, który zakłóca przemieszczanie się człowieka.

Ostatnia fraza przekładu minimalnie różni się od oryginalnej. *Владелец собственной мени* – nie licząc użytego przez tłumaczkę przymiotnika „własny” zamiast synonimicznego zaimka dzierżawczego „swoj”. Zamiana ta jednak nie zmienia sensu czy obrazu, służy raczej wydłużeniu linijki, zachowaniu proporcji wiersza.

Przekład Josifa Brodskiego prezentuje inne odczytanie wiersza Staffa:

Толстой

Толстой бежал от печали.

Все имел, не имея

ничего. По жаре

шел, владея лишь тенью.

(J. Brodski)²⁶⁶

Piotr Fast następująco opisał wysiłek translatorski rosyjskiego poety:

Pierwsze wersy są niemal identyczne, przynajmniej o tyle, o ile jest to możliwe w przypadku tekstu przekładu. Drugi przynosi jedynie odrzucenie relacji wynikania zawartej w sformułowaniu Staffa oraz — tak samo jak wers kolejny — nieobecną w oryginale przerzutnię. Następnie Brodski rezygnuje z pierwszej osoby gramatycznej oraz odrzuca epitet „radośnie”, który stanowi główny czynnik waloryzujący rzeczywistość przedstawioną w polskim tekście. Tymczasem właśnie to słowo nadaje wartość brakowi czy odrzuceniu dóbr materialnych, albo – szerzej – własności w ogóle. Tolstoj Staffa jest szczęśliwy, idąc „radośnie” przez uciążliwy (bo przecież „w skwarze”) świat, gdyż nie posiada nic, jest tylko „właścicielem swojego cienia”. Owa radość oraz gramatyczna forma pierwszej osoby przesądzą o sensie wiersza [w tym miejscu opuszczam przypis – I.J.]. Brak staje się aktem odrzucenia własności i „marności tego świata” tylko wtedy, gdy jest aktem woli — a to sygnalizuje właśnie „osobista” wypowiedź bohatera. Tolstoj Brodskiego jest obserwowanym przez kogoś z zewnątrz, jak gdyby ze współczuciem, nędzarzem, który w spiekocie wlecze się przez świat, nie mając nic — nędzarz? jurodiwyj? Wiersz Brodskiego nie jest manifestem etycznym, raczej konotuje współczucie. Może manifestuje się w tym różnica polskiej i rosyjskiej optyki – choć nie sądzę, by należało sięgać aż tak daleko.²⁶⁷

Brodski dokonuje szeregu zmian w translacji wiersza, które powodują, iż cały utwór staje się opowieścią wyłącznie o Tolstoj. Eliminuje w ten sposób wszelkie ślady obecności autoportretu samego Staffa. Co ciekawe, polski badacz także wybiera ów trop interpretacyjny. Fast nie zaprzecza możliwości występowania dwóch wzorów tożsamości

²⁶⁵ Wiersz z ostatniego tomu Staffa (1958). W: L. Staff, *Poezje*. Wyb. i wstęp: B. Zadura. Lublin 1988, s. 377.

²⁶⁶ *Современная польская поэзия*. Предисловие В. Огнева. Москва 1971, s. 25.

²⁶⁷ *Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego*. Zebrał, opracował i komentarzem opatrzył P. Fast. Katowice 2004, s. 153-154.

w miniaturze Staffa. Powołuje się bowiem na zdanie J. Szymak-Reiferowej uważającej, iż „zmiana osoby gramatycznej z trzeciej na pierwszą osobę w drugim dystychu służy skontrastowaniu postawy bohatera i podmiotu (*porte-parole* autora) i jest wykładnią różnicy «postaw życiowych dwóch twórców»”²⁶⁸. Jednakże z jego perspektywy zmiana ta nadaje bohaterowi znamiona podmiotu. „Dopiero wyzbywszy się wartości doczesnych – zdaniem badacza – Tołstoj Staffa mówi w pierwszej osobie, czyli uzyskuje tożsamość. I właśnie wtedy teza etyczna, jako efekt samouświadomienia, uzyskuje wymiar postulatu uniwersalnego”²⁶⁹.

Wybrane przekłady prezentują dialog możliwych interpretacji oraz otwierają serię tłumaczeń czterowersza. Wnioski nasuwające się podczas lektury przekładu Astafjewej są następujące: jest to opowieść o dwóch podobnych i zarazem niepodobnych postaciach Tołstoja i Staffa, a więc jest to portret i autoportret. Przekład nadaje ucieczce Tołstoja szerszy kontekst. Interpunkcja w tym przypadku pełni znaczącą funkcję, a mianowicie charakteryzuje postaci i wzmacnia kontrastowość między nimi: opozycję Tołstoj – Staff. Astafjewa nie tłumaczy dosłownie tego, co wydaje się proste do tłumaczenia, pozwala sobie na odstępstwa, lecz stara się zachować poetyckość obrazu. Na przykład, mimo że rzeczywistość jest przez Astafjewą ukazana w trzecim wersie inaczej, nie odbiega od tej zaprezentowanej przez Staffa. Jest to translatorska rekonstrukcja Staffowskiej wyobraźni, przedstawiającej dialog pomiędzy nim a rosyjskim pisarzem. Natomiast dzieło Brodskiego charakteryzuje się większą dowolnością translatorską, co nieuchronnie wpływa na całościowy sens przekładanego utworu. Dążenie do jednoznaczności postaci Tołstoja można byłoby uznać za nadmiar kreatywności translatorskiej czy efekt niezrozumienia tekstu lub jako jedno z możliwych odczytań Staffowskiej wyobraźni.

Na zakończenie fragmentu przytoczę wypowiedź Mieczysława Jastruna, odwołującego się do interpretacji tego wiersza dokonanej przez Tadeusza Różewicza. Poeta dostrzega w wykreowanej postaci Tołstoja odbicie samego Leopolda Staffa. Jest to trzecie możliwe odczytanie liryku, gdzie dochodzi do identyfikacji tożsamości klasyków (w wersji Astafjewej występuje antyteza dwóch postaci, natomiast u Brodskiego – jest wyłącznie obraz Tołstoja):

(...) Staff żył w ostatnich latach w ciągłym oczekiwaniu śmierci; jego nadzwyczajna wrażliwość, jego odraza do ciemnych i okrutnych spraw biologii, która daje się we znaki starzejącemu się organizmowi, słabość fizyczna zmuszona bronić się ustawicznie przy zmniejszającej się stale odporności, wszystko to zachwiewa w końcu równowagę jego ducha. Śmierć żony staje się ostatecznym ciosem. I oto Staff, który czując kruchość swego organizmu, unika ruchu, prawie nie wychylając się z domu (...), po dwóch zawałach serca decyduje się na wyjazd do Skarżyska-Kamiennej. (...) Przed wyjazdem niszczy swoje papiery prywatne i swój raptularz lwowski (...). Tak nie zachowuje się człowiek, który wyjeżdża na krótkie wakacje. Byłaby więc ten ostatni wyjazd Staffa ucieczką z domu na Nowym Świecie, ucieczką przed samym sobą, przed ciągle spodziewaną śmiercią, ucieczką jedynie możliwą – w śmierć? Tadeusz Różewicz zwierzył mi się niedawno z tym podejrzeniem i zwrócił mi uwagę na czterowersz o Tołstoju z *Dziewięciu Muz*.²⁷⁰

²⁶⁸ Zob. przypisy P. Fasta. W: *Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego*. Op. cit., s. 154.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ M. Jastrun, *Wstęp*. W: L. Staff, *Wybór poezji*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Jastrun. Wrocław 1985, s. XXXVIII-XXXIX.

Rosyjski Tuwim – znany i nieznany

Wielu polskich krytyków zarzucało antologii Astafjewej i Britaniszskiego nieproporcjonalny wybór przekładów: wymowną obecność jednych twórców, ledwie zaznaczoną drugich, całkowite pominięcie niektórych. Nieliczny wybór przekładów z poezji Juliana Tuwima, ważnej postaci w historii polskiej literatury, potwierdza ów zarzut. Warto zastanowić się nad sprawiedliwością tego typu opinii, przyjrzeć się uważnie obecnym w antologii wierszom i spróbować odczytać klucz do podjętych przez autorów decyzji: ile i jakie utwory mają prezentować poetę?

Istotnie, liczba przekładów z poezji Tuwima nie jest tu wielka: czternaście wierszy, z których jedenaście przetłumaczyła Astafjewa, trzy – Britaniszski. Należy jednak zaakcentować wcześniejsze właściwe zaznajomienie rosyjskiego czytelnika z omawianą twórczością w przekładach wielu innych tłumaczy. Jedno z najpełniejszych rosyjskich wydań twórczości Tuwima – wysoce cenione przez Astafjewą i Britaniszskiego – ukazało się jeszcze w 1965 roku, w wyborze Marka Żywowa.²⁷¹ Adam Pomorski krytycznie ocenia poprzednie przekłady rosyjskie, nienależące do autorów antologii z 2000 roku, z poezji Tuwima, a także Gałczyńskiego, Broniewskiego, Leśmiana, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej:

W odbiorze rosyjskiego czytelnika kanon polskiej poezji współczesnej albo nie istnieje, albo kojarzy się ze zjawiskami i z nazwiskami z przeszłości, z poprzedniej epoki. **Niegdysiejsza popularność Tuwima i Gałczyńskiego, bardzo przystrzyżonych w rosyjskich przekładach, wynikała z bliskości tego właśnie wycinka ich dzieła wrażliwości poetyckiej czasów postalinowskich w Rosji – niegroźnej groteski, spopularyzowanej liryczną lezką i emocjonalną egzaltacją** (podkreślenie – I.J.). Broniewski po części tłumaczony był z urzędu jako poeta „rewolucyjny” (z wątpliwą zresztą skrupulatnością: jeden z notabli Związku Pisarzy Sowieckich Aleksiej Surkow swój przekład któregoś z bardziej znanych przedwojennych komunistycznych

²⁷¹ Ю.Тувим, *Стихи*. Ред.-сост. М.Живов. Москва 1965. Także: Ю.Тувим, *Избранное*. Редакция, вступительная статья и примечания Марка Живова. Москва 1946. Переводы: Асеева, Живова, Зенкевича, Кирсанова, Левика, Маршака, Михалкова, Полонской, Румера, Светлова, Сельвинского, Шехтера и других; М.Живов, *Тувим Юлиан. Жизнь и творчество*. Москва 1963; Ю.Тувим, *Стихи*. Пер. с польского под ред. М.Петровых, Сост. М.Живова, Вст. ст. Д.Самойлова, Примечания Б.Стахеера. Москва 1965; Ю.Тувим, В. Броневский, К. И. Галчинский, *Избранное*. Сост. Д.Самойлов, Б.Стахеев, Москва 1975; Ю. Тувим, *Цветы Польши: Фрагменты поэмы*. Пер. Н.Чуковского, Москва 1971; Ю.Тувим, *Любовь в дожде нараспаику.Стихи*. Вступление А. Гелескула. Перевод: А. Гелескула «Иностранная литература» 2007, №11; Ю. Тувим, *Фокус-покус, или Просьба о пустыне*. Перев. А. Гелескул, С. Чумаков, В. Левин. Составитель и редактор А. Базилевский. Москва 2008. Na stronie internetowej www.vekperevoda.com podane są następujące nazwiska tłumaczy poezji J. Tuwima: М. Живов, С. Кржижановский, М. Ландман, Э. Левин, Л. Мартынов, М. Павлова, С. Свяцкий, Г. Соргонин, М. Хороманский, Л. Шифферс, Арк. Штейнберг.

wierszy Broniewskiego podawał za tłumaczenie anonimowej poezji proletariackiej). To, co odbiegało od kliszy *szestidiesiatnicestwa*, w przekładzie jakże często staczało się w niewdzięczną retorykę – nawet Leśmian, żywcem wywodzący się z rosyjskiego symbolizmu – w rosyjskich przekładach (z wyjątkiem tłumaczeń Gieleskuła) okazał się piewą banałów. W Pawlikowskiej Rosjanie nie rozpoznali zatraconego w ich własnej tradycji turpistycznego biologizmu w rodzaju Władimira Narbuta i jego odeskich naśladowców – ale też antymaterialnej, antysomatycznej makabreski oberiutów (młody Zabołocki!).²⁷²

W poprzedzającej przykłady notce biograficznej²⁷³ Astafjewa i Britaniszski argumentują swój minimalistyczny wybór właśnie tym, iż poezja Tuwima już zajmuje poczesne miejsce w rosyjskim kanonie poezji polskiej (który, uważam, istnieje), aczkolwiek nie jest zupełnie kompletna. **Tuwim jest znany, a zarazem nieznanym rosyjskiemu czytelnikowi.** Brak wiedzy dotyczy utworów, które w samej Polsce przez długi czas pozostawały przemilczane (m. in. twórczość ostatnich lat Tuwima, która powstała w czasie choroby poety i depresyjnego stanu ducha), więc nie mogły one zaistnieć w innym języku. Odnosi się to także do wierszy, które mają swoje odpowiedniki rosyjskie, lecz w wersji złagodzonej, czyli nie do końca właściwej.²⁷⁴ Celem Astafjewa i Britaniszskiego jest **uzupełnienie luk** w wiedzy dotyczącej poezji Tuwima oraz **wyprostowanie zniekształconej informacji**, wynikającej z niewłaściwych przekładów innych tłumaczy. Zanim przejdę do charakterystyki czternastu tłumaczeń, krótko wspomnę o komentarzach ich autorów na temat poety.²⁷⁵

Z metatekstów Tuwim wyłania się jako współtwórca kabaretu Pikador oraz grupy i czasopisma „Skamander”, kolekcjoner fraszek, twórca literatury dziecięcej, wybitny tłumacz literatury rosyjskiej²⁷⁶. Pojawia się wykład na temat genezy Skamandra oraz znaczenia grupy w polskim procesie historycznoliterackim. Tuwim przez krytykę rodzimą uznany zostaje za „sternika poezji polskiej”. Nobilitacja ta powoduje zdumienie Astafjewa i Britaniszskiego, bowiem pamiętają oni o zasługach i wyjątkowości Staffa i Leśmiana. Wczesną twórczość Tuwima – według autorów – cechuje postawa satyryczna, kabaretowa. Sytuacja zmienia się w latach trzydziestych, gdy poeta staje się ofiarą ataków ze strony radykalnych nacjonalistów. Twórca ripostuje groteskowo-satyrycznym *Balem w Operze* – syntezą satyry i apokalipsy, prorocstwem końca świata i Polski lat 30. (dzieło to w kulturze rosyjskiej istnieje w przekładzie Dawida Samojłowa). Podczas wojny Tuwim przebywa na emigracji, gdzie pisze nostalgiczny poemat dygresyjny *Kwiaty polskie* (1949). Działalność autora tomu *Czyhanie na Boga* charakteryzuje zmienność: od liryki nasyconej witalizmem, biologizmem do refleksji nawiązującej do tradycji humanistycznej; od zainteresowania problematyką dnia codziennego i aktualnym życiem społecznym, utworów żartobliwych do wierszy pełnych melancholii i smutku. Największa popularność czytelnicza przypada na lata dwudzieste i trzydzieste²⁷⁷, a przełom w twórczości

²⁷² A. Pomorski, *Słowa poety sprawne w serce*. Op. cit., s. 139.

²⁷³ *Польские поэты XX века*. Op., cit., s. 167.

²⁷⁴ Britaniszski pisze o tym także w: *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 16.

²⁷⁵ Komentarze dotyczące twórczości Tuwima mają charakter fragmentaryczny. Informacja pojawia się w przedmowie do antologii oraz w notce biograficznej, poprzedzającej przekłady (s. 9, 14, 167). Także w fragmencie szkicu Britaniszskiego, poświęconego Janowi Kochanowskiemu *Ян Кохановский в XX веке*: В. Британисский, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 19-21.

²⁷⁶ Tłumaczył Puszkina, Niekrasowa, Gogola, Błoka, Lermontowa, Majakowskiego.

²⁷⁷ W drugiej połowie lat 30. niespodziewanie objawił się nowy, wspaniały Tuwim jako autor dla dzieci. Zob. M. Urbanek, *Tuwim*. Wrocław 2004, s. 115.

wiąże się z tomem *Rzecz czarnoleska*²⁷⁸, gdzie następuje zwrot ku klasycyzmowi. Wcześniejsze zainteresowanie współczesnością przekształca się w ukierunkowanie na tradycję polskiej i światowej kultury. W wierszach Tuwima za Kochanowskim pojawia się Horacy, a w twórczości przekładowej *Obłok w spodniach* Majakowskiego zastępuje liryka Puszkina i arcydzieło literatury staroruskiej *Słowo o wyprawie Igora*. W poezji dojrzałej wzmacnia się motyw religijny (por. *Szczęście* dedykowane Kazimierze Iłłakowiczównie). Najważniejszą cechą twórczości Tuwima staje się miłość do słowa.

Warto w tym miejscu jeszcze raz przypomnieć, iż na kartach antologii *Польские поэты XX века* nie znalazły się żadne poematy Tuwima, ani ich fragmenty, co było świadomą decyzją autorów ze względu na objętość utworów i ograniczenia zbioru, który i tak się rozrósł do dwóch tomów. Alternatywa, by umieścić chociażby urywki poematów, również nie odpowiadała translatorskim zasadom Astafjewej i Britaniszskiego, bowiem nie oddają one całości utworu i mogą tylko zniekształcić poetyckie przesłanie.

Umieszczone w antologii **przekłady prezentują wczesną, dojrzałą oraz późną twórczość** Tuwima. Przeważnie jest to poezja refleksyjna, melancholijna i smutna. Brak tu wierszy o tonacji żartobliwej, skandalizującej, kabaretowej (na przykład *Wiosny czy Do prostego człowieka*). Zaledwie kilka wierszy przedstawia Tuwima typowo skamandryckiego, satyrycznego. Nie ma tu także liryków opiewających rzeczywistość socjalistyczną (typu: *Do córki w Zakopanem*, *Do narodu radzieckiego*). Najbardziej obecny jest Tuwim jako poeta zwracający się ku klasycyzmowi – powściągliwy i kontemplacyjny.

Pod względem tematycznym niektóre liryki współbrzmiały ze znanymi wierszami rosyjskich poetów, dziełami, które między innymi tłumaczył Tuwim (Aleksandra Puszkina, Aleksandra Błoka, Walerego Briusowa, Borysa Pasternaka). Na przykład, są to motywy: horacjańskie, cywilizacyjne, artystowskie.²⁷⁹

Najwyraźniej niektóre wybrane wiersze Tuwima mają wspólne miejsca z oryginalną twórczością samych tłumaczy.²⁸⁰ Liryki: *Ktoś* (napisany po pierwszej wojnie światowej) czy *Pokaż się z daleka...*, który powstał cztery miesiące przed śmiercią poety, odpowiadają tematycznie wierszom Astafjewej, co tłumaczy jej wybór translatorski. Wątek żołnierza раннего, umierającego, poległego – staje się owym łącznikiem pomiędzy tłumaczką a przekładaną poezją (szerzej piszę o tym w rozdziale poświęconym poezji Leśmiana), a ponadto, służy za swoistą klamrę, scalającą dwutomowe dzieło, bowiem motyw ten występuje także w wierszach innych poetów obecnych w antologii. Wspomnieć warto chociażby balladę Leśmiana *Żołnierz*, w której kaleka znajduje bratnią duszę jedynie w figurze Chrystusa, również okaleczoną z rąk ludzkich. Także w *Pokaż się z daleka...* Tuwima umierający żołnierz „dopelża/ Do figury świętej”. W wierszu tym antologię dostrzegają paralele pomiędzy postacią a samym poetą, który przeżywał kryzys duchowy w ostatnich latach życia, oraz ślad tragizmu doświadczeń wojennych polskiego żołnierza i Polski²⁸¹:

²⁷⁸ *Rzecz czarnoleska* jest uznana przez wielu krytyków za najbardziej dojrzały tom w dorobku poety. Zob. M. Urbanek, *Tuwim*. Op. cit., s. 80.

²⁷⁹ Więcej na temat współbrzmień poezji Tuwima i rosyjskich poetów, a także bezpośrednich wpływów poezji rosyjskich symbolistów i nie tylko na twórczość polskiego autora pisze Natalia Bogomołowa. Zob. Eadem, *Польские и русские поэты XX века*. Op. cit. W książce jest kilka rozdziałów poświęconych poezji Juliana Tuwima: *Юлиан Тувим и Александр Блок; Из творческой лаборатории Юлиана Тувима-переводчика; Юлиан Тувим и Борис Пастернак; Поэзия Юлиана Тувима в переводах Анны Ахматовой*.

²⁸⁰ Pisze o tym między innymi W. Britaniszski w: *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 547.

²⁸¹ Ibidem.

Так солдат с мольбою,
Хоть и кровью залит,
До святой фигуры
В поле доползает...
Вот уже недолго,
Вот конец уж муче:
Вот уже Мадонна
Протянула руки.²⁸²

Tak dopełza żołnierz
Do figury świętej...
Za żołnierzem – ciurkiem
Krwawy strumyk kręty...
Blisko już, bliźutko,
Zaraz koniec męce:
Już Madonna Polna:
Wyciągnęła ręce.²⁸³

W antologii wątek żołnierza scala kompozycją pierścieniową całą prezentację poezji Tuwima, którą otwiera wiersz *Ktoś*, a kończy *Pokaż się z daleka*. Bliskie duchowo tłumacze są także wiersze kontemplacyjne, o powiązaniu człowieka i przyrody (*Leśna sprawa*) oraz liryki intymne (*Gdybym był krzakiem świeżych, najczervenějších róż*).

Nie brak również miejsc wspólnych pomiędzy poezją Tuwima a twórczością oryginalną Britaniszkiego. Wspomnieć warto liczne wiersze poety-tłumacza o podłożu historycznym. Na przykład wiersz *Wiosna 1801 roku*: o euforii społeczeństwa po zabójstwie rosyjskiego cara Pawła I (1754-1801), zamordowanego przez spiskowców pod wodzą hrabiego Piotra Palena, które wiąże wszelkie nadzieje na szczęśliwą przyszłość z następnym carem Aleksandrem I (1777-1825). Nadzieje te, co prawda, w przyszłości natkną się na skrajną reakcję, zwaną *arackzejewszczyzną*:

Был месяц март. Над Петербургом
вступало солнце в знак Овна.
Снег таял. И однажды утром
явилась подлинно весна.

Był miesiąc marzec. Nad Petersburgiem
słońce wchodziło w znak Barana.
Śnieg tajał. W mieście tym pochmurnym
wiosna prawdziwa zawitała.

Нет Павла! Кончились запреты.
На Невском – оживление, смех.
Уже и фраки, и жилеты,
и шляпы круглые на всех.²⁸⁴

Szczęź! Paweł! Kres zakazów wszelkich.
Na Newskim – śmiech i ożywienie,
Już wszędzie fraki, kamizelki,
modnisie prawie oszaleli.²⁸⁵

Nawiązań do wydarzeń historycznych nie brakuje i w twórczości Tuwima. Wiersz *Wspomnienie* jest refleksją poety nad faktem zamordowania Gabriela Narutowicza w Warszawie (w grudniu 1922 roku przez nacjonalistę E. Niewiadomskiego) oraz stanowi zarzut poety pod adresem społeczeństwa²⁸⁶:

Позор – не выстрелы, которыми безумец
[I hańbą jest – nie zbrodnia zimnego szaleńca,]
Главу Республики разворотил на месте,
[Co Głowę Państwa jawnie kulami roztrzaskał,]

²⁸² *Покажись хоть мельком...* W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., t. 1., s. 176.

²⁸³ *Pokaż się z daleka...* W: J. Tuwim. Op. cit., tom II, s. 434.

²⁸⁴ В. Британишский, *Весна 1801 года*. В: Н. Астафьева, В. Британишский, *Девуглас*. Op. cit., s. 346.

²⁸⁵ W. Britaniszski, *Wiosna 1801 roku*. Przekład Leszka Wołosiuka. W: Н. Астафьева, В. Британишский, *Девуглас*, s. 347.

²⁸⁶ Do niektórych wierszy w antologii są zamieszczone przypisy. Między innymi pojawia się adnotacja dotycząca G. Narutowicza oraz dodatkowa informacja o filmie Jerzego Kawalerowicza *Śmierć Prezydenta* (1975).

A наглый тот конвой без совести и чести
[Lecz ten konwój bezwstydney bez czci i rumieńca]
И чернь варшавская, молчащая вдоль улиц.²⁸⁷
[I szpalerem stojąca niema czerń warszawska.²⁸⁸]

Jakże bliski utworom Britaniszkiego i Tuwima staje się słynny wiersz Puszkina *Wolność*, którego fragment przełożył autor *Kwiatów polskich*. Gniewne słowa kieruje poeta w stronę morderców Pawła I:

Калигулы последний час
Он (певец – I.J.) видит живо пред очами,
Он видит – в лентах и звездах,
Вином и злобой упоенны,
Идут убийцы потаенны,
На лицах дерзость, в сердце страх.

Pieśniarz – tyranów widzi los:
Ostatnie chwile Kaliguli.
Ostróg, orderów słyszy brzęk,
Mordercy idą sprzysiężeni,
Winem i gniewem upojeni;
W ich oczach zemsta, w sercu lęk.

Мочит неверный часовой,
Опущен молча мост подъемный,
Врата отверсты в тьме ночной
Рукой предательства наемной...
О стыд! о ужас наших дней!
Как звери, вторглись янычары!..
Падут бесславные удары...
Погиб увенчанный злодей.²⁸⁹

Zwodzony opuszczono most,
We mgle milczące straże sterczą.
Idą przez mrok, we wrota wprost,
Otwarte ręką przeniewierczą.
O wstydzie! Zgrozo naszych dni!
Rozżarte wdarły się janczary!..
Padną niesławne ciosy kary – –
I zginął uwieńczony zbir.²⁹⁰

Elementy nawiązujące do tradycji, na przykład do kultury antycznej, również zbliżają twórczość obu poetów-tłumaczy: Tuwima i Britaniszkiego.

Przedstawię teraz zwięźle katalog tematów z poszczególnych przetłumaczonych utworów. *Ktoś* to zaduma podmiotu nad poległym nieznanym żołnierzem, niemieckim czy rosyjskim, utwór dedykowany jest Edwardowi Słońskiemu – poecie, uczestnikowi pierwszej wojny światowej. *Litania* zawiera modlitwę błagalną złożoną do Boga, z powtarzającą się prośbą o wstawiennictwo i opiekę nad każdym żyjącym, a szczególnie nad najsłabszymi i skrzywdzonymi. *Walka* to wiersz satyryczny, w duchu Majakowskiego, antymieszczkańska krytyka. Tuwim jako poeta groteski, satyry objawia się w wierszu *Rachunek*, w którym znajdziemy personifikację bankowego czeku. Pogarda dla współczesnych, pozwalających na zbrodnię, pojawia się w wierszu *Wspomnienie*. Tonacja zmienia się w programowym, autotematycznym liryku *Rzecz czarnoleska*, który przedstawia, nawiązując do Kochanowskiego i Norwida, filozofię Tuwima na temat ideału poezji. Tuwim refleksyjny objawia się w wierszu *Leśna sprawa*: to doświadczenie piękna przyrody, będącej zarazem ludzką kolebką i mogiłą; oraz w miniaturze *Listy miłosne* znajdziemy eks-

²⁸⁷ *Воспоминание*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 171-172.

²⁸⁸ *Wspomnienie*. W: J. Tuwim, *Wiersze zebrane*. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1971, tom II, s. 377.

²⁸⁹ А. Пушкин. *Вольность*. W: *Избранные сочинения в двух томах*. Ред. колл.: Алексеев М.П., Андреев Л.Г., Бердников Г.П. и др. Вст. ст. и сост. Г. Макогоненко. Москва 1978, t. 1, s.134.

²⁹⁰ А. Пuszkin, *Z ody „Wolność”*. W: Idem, *Lutnia Puszkina*. Wybrał i przełożył J. Tuwim. Kraków 1949, s. 18.

presyjny namysł nad wagą tytułowego przedmiotu i dzielenie się swoim doświadczeniem pisania:

Папирусы, античность, палимпсесты!	Inkunabuły, papirusy, palimpsesty!
Древние руны! Письмена этрусков!	Słowa runiczne! Etruskie słowa!
Как расшифруешь сердца шифр, подтексты,	Jak odcyfrować serca szyfr bolesny,
Иероглифичные уже сегодня жесты? ²⁹¹	Hieroglificzne już dzisiaj gesty? ²⁹²

Kolejna zmiana tonacji występuje w wierszach ...*Et arceo* oraz *Na ulicy* – łączy je nawiązanie do Horacego oraz odwieczny motyw obcości pomiędzy artystą a tłumem. Twórca woli uciec myślą w świat antyku, gdzie wszystko emanuje wolnością, niż spoglądać na rzeczywistość pustki i zgrozy:

В окнах музыка горланит,	Jubiluje dzicz pogańska,
Ликованье дикой черни.	Megafony ryczą z mieszkań.
А меня за горы манит	Mnie sarenka Horacjańska
За Горациевой серной. ²⁹³	Za różowe wzgórze pierzcha. ²⁹⁴

Temat poety i poezji kontynuuje Tuwim w wierszu *Szczęście*, zadedykowanym Kazimierze Hłakowiczównie, gdzie przedmiot refleksji nabiera wymiaru sakralnego, religijnego:

Ужаленному в сердце блаженнейшим жалом:
Счастьем – подлинным счастьем! Счастьем не фальшивым!
Как календарь, всегдашним, как пульс, кропотливым,
Волшебным, каждодневным поэзии жаром.²⁹⁵

Ukąszonemu w serce najłaskawszym żądłem:
Szczęściem – posłuchaj, jakim: prawdziwym! prawdziwym!
Więc: legendą na co dzień, więc poezji dziwem,
Tak pewnym jak kalendarz, a jak tętno ciągłym.²⁹⁶

Prezentację kończą trzy datowane liryki, pochodzące z lat pięćdziesiątych: *Ja do ciebie nie mogę, nie mogę...*, *Gdybym był krzakiem świeżych, najczerwieńszych róż...*, *Pokaż się z daleka...*. Cechuje te wiersze elegijność, smutek, intymność:

Когда б я был кустом свежих и алых роз
[Gdybym był krzakiem świeżych, najczerwieńszy róż,]
(Умеют же они и свежи быть и алы!),
[(A umieją one świeże być! czerwone!)]

²⁹¹ *Любовные письма*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 173.

²⁹² *Listy miłosny*. W: J. Tuwim. Op. cit., tom II, s. 142.

²⁹³ *На улицею* W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 174.

²⁹⁴ *Na ulicy*. W: J. Tuwim. Op. cit., tom II, s. 286.

²⁹⁵ *Счастье*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 174.

²⁹⁶ *Szczęście*. W: J. Tuwim. Op. cit., tom II, s. 291.

Ты – только лишь взгляни (как ты умеешь) сквозь
[Ty – oczy tylko (tak jak umiesz) zmrucz,]
Ресницы – и сгорю, как ты мне приказала.²⁹⁷
[A na ten rozkaz twój – splonę.²⁹⁸]

Reasumując: w bloku czternastu wybranych do antologii wierszy Tuwim przedstawia się czytelnikowi rosyjskiemu nie jako twórca poezji pełnej witalności, radości życia, lecz jako autor liryki poważnej, wyciszonej, subtelnej, powściągliwej, refleksyjnej. Zresztą tonacja ta odpowiada brzmieniu całej antologii, tragiczno-historycznej, w której nie ma miejsca na utwory, na przykład, żartobliwo-kabaretowe.

Wyzwolenie poety: *Rzecz czarnoleska* w przekładzie Britaniszkiego

Rzecz czarnoleska pochodzi z tomu poezji Tuwima o tym samym tytule (1929). Owej „metafory interpretacyjnej”²⁹⁹ (*rzecz czarnoleska*), po raz pierwszy użył, nawiązując do Jana Kochanowskiego, Cyprian Norwid w utworze *Moja piosnka* i do dziś jest ona stosowana na określenie cech prawdziwej poezji. W trzech zwrotkach Tuwim zawarł koncepcję ideału poezji. Podmiot liryczny, poeta, możliwe *alter ego* autora, snuje refleksję na temat poezji i procesu twórczego „mistrza słowa”. Jest to akt tajemniczy i niezwykły, dokonujący się w psychice człowieka „nawiedzonego”. Poezja rodzi się z natchnienia, a słowa same układają w kunstowną całość. Są w stanie oddać istotę świata, wyzwolić z chaosu „ciemny sens człowieczy”. Są w stanie nadać życiu ład i harmonię. Poezja odkrywa w świecie jego ukryte prawdy i znaczenia oraz kształtuje rzeczywistość za pomocą języka.

Autotematyczny wiersz *Rzecz czarnoleska* realizuje model liryki pośredniej o charakterze refleksyjnym. Każda zwrotka składa się z trzech jedenastosylabowych wersów oraz jednego krótkiego – siedmio- lub ośmiosylabowego. Utwór jest harmonijny dzięki dokładnym rymom krzyżowym (abab), nie zawiera wielu środków poetyckich, pod względem struktury nie jest skomplikowany. *Rzecz czarnoleska* Tuwima to jeden z najbardziej subtelnych utworów w jego twórczości:

Чернолесское Слово – шумит, подступает,
[*Rzecz Czarnoleska* – przypluwa, otacza,]

Чудо близится, душу мне захолонуло.
[*Nawiedzonego niepokoi dziwem.*]

И слова начинают звучать, обретают
[Słowo się z wolna w brzmieniu przeistacza,]

Бытие, возникая из гула.
[Staje się tem prawdziwem.]

Мир творится из хаоса. Лад, мирозданье,
[Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,]

²⁹⁷ *Когда б я был кустом свежих и алых роз...* W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 175.

²⁹⁸ *Gdybym był krzakiem świeżych, najczerwieńszych róż...* W: J. Tuwim. Op. cit., t. II, s. 427.

²⁹⁹ Zob. K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 99.

Мир огромный, вот в это мгновенье творимый,
[Jedyność chwili, gdy bezmiar tworzywa]
Сам находит единственные очертанья
[Sam się układa w swoją ostateczność]
И свое настоящее имя.
[I woła, jak się nazywa.]

Мрак неразума, темного смысла людского
[Głuchy nierozum, ciemny sens człowieka]
Осветился, пронизанный и озаренный,
[Ostrym promieniem na wskroś prześwietlony,]
Негасимым лучом Чернолесского Слова
[Oddechem wielkiej Czarnolesskiej Rzeczy]
Пробужденный и освобожденный.³⁰⁰
[Zbudzony i wyzwolony.³⁰¹]

Polski wiersz sylabiczny został przełożony regularnym wierszem sylabotonicznym: czterostopowym anapestem hiperkatalektycznym z jednym wersem (w każdej zwrotce) trzystopowym, hiperkatalektycznym. Przypuszczam, że na stopę trzysylabową naprowadziła m.in. pierwsza linijka oryginału o toku sylabotonicznym (trzysylabowy daktyl). Regularność przejawia się również w dokładnych, przeplatających się rymach żeńskich. Istotną różnicą, wyraźnie widoczną przy zestawieniu tekstów, stanowi **punkt widzenia podmiotu lirycznego, czyli konstrukcja stylistyczna wypowiedzi lirycznej**.

Jak wspomniałam, wiersz Tuwima prezentuje model liryki pośredniej, charakteryzuje go ton refleksyjny i wyważony. Podmiot liryczny nie wyraża swoich przeżyć w bezpośrednim wyznaniu, występuje w roli obserwatora (punkt widzenia „za kadrem”), spogląda i opisuje proces tworzenia poezji. Jedynie przez środki leksykalne, odpowiednią konstrukcją można odczytać jego stosunek do opisywanej rzeczywistości i obecnego w niej „nawiedzonego”³⁰². Kim jest ów „on”, którego Rzecz czarnolesska „niepokoi dziwem”? Czy każdy potencjalny poeta, dla którego wzorem wysokiego artyzmu staje się poeta renesansu? Czy *alter ego* podmiotu-obszera, patrzącego na siebie „za kadru”?

Jednoznaczna odpowiedź znajdzie się w przekładzie, gdzie tłumacz pozytywnie odpowiada na drugie pytanie. Britaniszski przerabia *Rzecz czarnolesską* na lirykę bezpośrednią, włączając zaimek „ja”, co powoduje określone konsekwencje. Forma pierwszoosobowa

³⁰⁰ *Чернолесское Слово*. W: *Польские поэты XX века*, s. 172.

³⁰¹ J. Tuwim, *Rzecz czarnolesska*. W: Idem, *Wiersze zebrane*. Opracowała A. Kowalczykowa, Warszawa 1971, tom 2, s. 7.

³⁰² „Lirykę pośrednią nazywa się inaczej liryką przedstawiającą, gdyż wypowiedź skierowana jest w większej mierze ku rzeczywistości otaczającej nadawcę, mówi o kimś, kogo się określa zaimkiem „on”. Podmiot wypowiada się poprzez określanie przedmiotu wypowiedzi, znajduje się w sytuacji obserwatora, kształtuje monolog ujmując go w liryczną formę opisu, opowiadania, dialogu lub uogólnień pojęciowych. Najwyraźniej wyodrębnioną odmianą poezji pośredniej (przedstawiającej) jest liryka opisowa. Opis liryczny nie istnieje samodzielnie, podporządkowany jest zawsze podmiotowi, wyraża jego stosunek do opisywanego zjawiska. Może stanowić ilustrację lub pretekst do wyznania podmiotu dokonanego wprost (...) albo jest jednym wyznaniem podmiotu, który poprzez odpowiednią konstrukcję świata przedstawionego określa swój stosunek do ukazywanej rzeczywistości”. W: B. Chrzastowska, S. Wyslouch, *Poetyka stosowana*. Warszawa 1978, s. 290.

mówi nie tylko o jawnej obecności podmiotu, ale podkreśla także bezpośredni ton wypowiedzi skonstruowanej jako osobiste wyznanie.³⁰³ Co istotne, wypowiedź tę cechuje ekspresja: *мне душу захолонуло* (dusza mi zamarła), gdzie postać używa czasownika gwarowego *захолонуть*, dosadnie oddającego jego stan i wrażenia. Na tle oryginału, w którym podmiot liryczny mieści się „za kadrem”, przekład pod względem emocjonalnym, dzięki wybranej konstrukcji stylistycznej „w kadrze”, prezentuje się wyraziściej i żywiej oraz zdejmuje występującą w wierszu polskim wieloznaczność („nawiedzony”: każdy poeta czy *alter ego* podmiotu lirycznego?)

Czy decyzja translatorska Britaniszskiego jest słuszna? Czy rzeczywiście oryginalny „nawiedzony”, to znaczy dotknięty natchnieniem, opętany twórczym szaleństwem, utożsamia się z utajonym obserwatorem, którego jednak, na co wskazuje forma klasycystyczna jego monologu lirycznego, charakteryzuje umiar, dystans, racjonalizm? Dlaczego tłumacz wybiera sytuację „w”, eksponując świat „ja”, które emocjonalnie przeżywa swoje doświadczenie i śmiało nim się dzieli?

Pośrednio odpowiada na postawione przeze mnie pytanie Britaniszski w swoim szkicu, poświęconym Kochanowskiemu w XX wieku.³⁰⁴ Tłumacz pisze o roli i wadze polskiego klasyka w biografii twórczej Tuwima. Nawiązuje do interpretacji Kazimierza Wyki (badacz napisał szkic wkrótce po śmierci Tuwima, w 1954 roku³⁰⁵), z wywodu którego ewidentnie wynika, iż podmiot liryczny tomu *Rzecz czarnoleska* stanowi *alter ego* samego Tuwima.

Analizując szkic Wyki Britaniszski zwrócił uwagę na następujące momenty: badacz podważa istniejące w polskiej krytyce opinie, iż zwrot Tuwima, poety-nowatora, w stronę tradycji narodowej należy rozpatrywać jako „zajęcie pozycji na froncie klasycyzmu” i „apel do naśladowania”³⁰⁶. Podważa wszystkie próby dostrzegania w tym bezpośredniego wpływu dzieł Kochanowskiego, racjonalisty i piewcy rozumu, oraz Norwida na twórczość Tuwima, którego określa jako poetę „gwałtownych i nie kontrolowanych przez intelekt wybuchów ideowych i wzruszeniowych”³⁰⁷. Poeta renesansu stanowił dla Tuwima „symbol ogólny poetyckiej jasności, klarowności, społecznej dostępności poezji”³⁰⁸. Symbol, który narodził się wprawdzie z poezji Kochanowskiego, lecz nie prowadzi do niego bezpośrednio.³⁰⁹

Parafrazując myśl Wyki, Britaniszski podkreśla, iż słowo Kochanowskiego w *Rzeczy czarnoleskiej* staje się Słowem, a twórca poezji polskiej – Twórcą z wielkiej litery, podobnym do demiurga, który kształtuje świat z chaosu i wnosi do niego rozum, ład i harmonię. **To właśnie Tuwim apeluje do Rozumu, Słowa i Kochanowskiego ze świata nieukształtowanego, niedoskonałego, z „ciemnego sensu człowieczego”. To Tuwim, tęskniąc za ładem i klarownością, wytrwale do nich dąży.**

Britaniszski, zgadzając się z polskim badaczem, stwierdza, iż Kochanowski, Czarno-
las, tradycja to tylko motywacje dla własnych nowych natchnień i poszukiwań poety. „(...)

³⁰³ Ibidem, s. 261.

³⁰⁴ В. Британишский, *Ян Кохановский в XX веке*. W: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 5-30. О Тувиме и Кохановским – s. 19-20. Po raz pierwszy szkic ukazał się w 1977 roku pod innym tytułem: *Век позднейший мне воздаст с лихвою*. «Вопросы литературы» 1977, nr 6.

³⁰⁵ Korzystam z wydania drugiego rozszerzonego: K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.

³⁰⁶ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Op. cit., s. 90, 101.

³⁰⁷ Ibidem, s. 90.

³⁰⁸ Ibidem, s. 101.

³⁰⁹ Ibidem.

zwrot do tradycji – pisze Wyka – oznacza tu najwyraźniej nie sen na klasycznych laurach, ale walkę o nową poezję (...)”³¹⁰. Kochanowski pomaga dojrzeć i pogłębić w latach trzydziestych humanizm Tuwima („Bo przetorowanie drogi do tradycji to zarazem przetarcie drogi do humanizmu”³¹¹), inspiruje go do poszukiwań większych form i znaczącego stylu. Zwrot poety do tradycji narodowej to „nie wezwanie do naśladownictwa, lecz wzór w jej nowoczesnej, żywej, poetyckiej materii”³¹². Kochanowski to dla Tuwima najwyższy szczyt w tradycji, odważny nowator swojej epoki, wskaźnik poziomu dążeń i wzlotów poezji współczesnej.³¹³

Moim zdaniem, zmiana konstrukcji wypowiedzi lirycznej wynika właśnie z osobistej interpretacji tego wiersza przez tłumacza. Brytaniszski widzi w podmiocie lirycznym – Tuwima, a w klasycystycznej, ujarzmiającej formule poetyckiej dostrzega poetę, mającego „własne natchnienia, zawsze dynamiczne, dyszące i gniewne”³¹⁴. A więc wydobywa z elipsy, „zza kadru” samego poetę i stawia go w pozycji „ja” mówiącego „w kadrze”. Można byłoby przypuszczać, iż Britaniszski, będąc poetą również zwracającym się w stronę dwudziestowiecznego klasycyzmu, pozwala sobie w przekładzie dokonać porządku i ładu kompozycyjnego. Jednakże, moim zdaniem, jest to celowe podkreślenie przez tłumacza znaczącego i znaczeniowego, według niego, niuansu, który mógłby zostać nieczytelny w przekładzie. Dlatego wyzwala „ja” mówiące – Tuwima, poetę „gwałtownych i nie kontrolowanych przez intelekt wybuchów ideowych i wzruszeniowych” – z ukrycia i przywraca mu honorowe, jawne miejsce.

Rola pierwszego wersu

Istotną właściwością tytułu utworu jest wyjaśnienie treści dzieła albo nawiązania do niej. Stanowi on ważny klucz do odczytania tekstu, bowiem kondensuje w sobie idee przesłania. Ma intrygować i nadać start wierszowi. W przypadku braku nagłówka ową rolę spełnia pierwszy wers (pod tą linijką znajdujemy wiersz w spisie treści). To on wtedy staje się wstępem do całości, nadaje ton oraz kierunek interpretacji. Nie omawiam tutaj kwestii ważności ostatniego wersu, który poniekąd ma charakter aforystyczny i bogaty znaczeniowo. Analizowany przykład zilustruje problem ekwiwalencji pierwszych, naczelných linijek w zestawieniu tekstu wyjściowego i docelowego. Jest to liryk z ostatnich lat twórczości Tuwima *Ja do ciebie nie mogę, nie mogę...*

Мне, калеке, куда уж в дорогу!..

Ты приди ко мне, лес иновлодзкий!

Или дерево вышли в подмогу,

Под которым мы гуляли, подростки.

Под которым схватил я в объятия

Счастье, счастье, всю кровь будоража!

На котором – от счастья, от счастья! –

Ja do ciebie nie mogę, nie mogę...

Przyjdź ty, lesie, do mnie, do kaleki.

Lub choć jedno drzewo wyślij w drogę,

Inowłodzki lesie daleki!

To, pod którym chwyciłem w objęcia

Szczęście, szczęście, inowłodzki lesie!

To, na którym – ze szczęścia, ze szczęścia! –

³¹⁰ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Op. cit., s. 91.

³¹¹ Ibidem, s. 96.

³¹² *Rzecz czarnolesska*. W: K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Op. cit., s. 101.

³¹³ В. Британишский, *Ян Кохановский в XX веке*. Op. cit., s. 20.

³¹⁴ Za: K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Op. cit., s. 92.

Wiersz Tuwima nie jest skomplikowany pod względem wersyfikacyjnym. Nie sprawia trudności w tłumaczeniu na język rosyjski, więc tym bardziej interesujące wydają się zastosowane przez Astafjewą amplifikacje, „czyli uzupełnienie tekstu o elementy nowe, najczęściej domyślne, utajone w elipsie”³¹⁷. Dlaczego tłumaczka decyduje się na ten typ transformacji translatorskiej i czemu on ma służyć? Odmienność rosyjskiej interpretacji zauważalna jest właśnie już na początku wiersza. Oryginalna linijka zawiera kolejną informację. Jest to liryka zwrotu do adresata, wyznanie skierowane do „ty”, które przez moment pozostaje enigmatyczne. Tym adresatem może być kobieta, przyjaciel, Stwórca. Wypowiedź „ja” mówiącego charakteryzuje smutek, żal, przyznanie się do niemocy – na co wskazuje powtórzenie *nie mogę, nie mogę* oraz wielokropek, oznaczający przerwanie toku mowy, niedomówienie, jakby zabrakło mu sił. Okaże się, iż owym „ty” jest inowłodzki las: Arkadia, gdzie poeta spędził swoje najszcześniejsze lata.³¹⁸

Natomiast przekład rozpoczyna się nieco gorzko-autoironicznym stwierdzeniem: *Мне, калеке, куда уж в дороге!*.. (Gdzie mi, kalece, tam w drodze!..) Wieloznaczność i enigmatyczność wypowiedzi, swoista dla oryginału, rozgrywa się inaczej. Występują dwa słowa-klucza: kaleka i droga. Kaleka w wierszu Tuwima oznacza zarazem niemoc fizyczną, niemoc twórczą, kryzys duchowy, charakterystyczne w ostatnich latach życia poety. A czym jest ta droga, w którą nie czuje się na siłach wyruszyć? Dosłowna droga czy droga symboliczna jako dalsza twórczość, kontynuacja życia? W drugim wersie sytuacja się rozjaśni i wyrównuje się z treścią oryginału. Jednakże, warto podkreślić, iż tłumaczka wysuwa na pierwsze miejsce to, co w wierszu Tuwima pojawia się później lub w domyśle. Moim zdaniem, oznacza to, iż Astafjewa celowo pragnie podkreślić i wyeksponować ten moment.

Kolejne wyraźne odstępstwa w stosunkowo nietrudnym do tłumaczenia wierszu polegają na rezygnacji z potrójnego powtórzenia apostrofy: *lesie* oraz *inowłodzki lesie*. Astafjewa zamienia je, uzupełniając treść o informacje, wyciągnięte z kontekstu biograficznego (można by to uznać za substytucję). W pierwszej zwrotce, gdy mowa jest o drzewie (ulubiona metafora Tuwima, występujące też w innych lirykach: *Nieznane drzewo* z tomu *Słowa we krwi*, 1926), dodane jest: *Под которым мы гуляли, подростку* (pod którym my, nastolatki, spacerowaliśmy). Podział czasoprzestrzeni jest wyraźnie zaznaczony: czasy młodości i teraz. Pojawia się także zaimek „my”, wskazujący na zespołowość, wspólnotę doświadczeń. Może to być poeta i personifikowane drzewo, a może to być ktoś z kręgu przyjaciół czy, szerzej, pokolenia. Także w drugiej zwrotce w miejscu oryginalnej apostrofy znajduje się emocjonalne, na co wskazuje instrumentalizacja (brzmiące donośnie „r”) stwierdzenie, iż było to szczęście, potrafiące wzbudzić (przewrócić) całą krew: *вся кровь будоража*. Ekspresja ta wyraźnie podkreśla kontrastowość stanów: „ja” należące do kaleki oraz „ja” – do osoby młodej i pełnej witalności. Po tak emocjonalnym wspomnieniu jeszcze bardziej, niż w oryginale, niespodziewane staje się zakończenie utworu: *Wtedy się zawczasu nie powiesił*. Kolejny raz, stwierdzam, że moim zdaniem jest to

³¹⁵ *Мне, калеке, куда уж в дороге!*...W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 175.

³¹⁶ *Ja do ciebie nie mogę, nie mogę...* W: J. Tuwim, *Wiersze zebrane*. Op. cit., tom II, s. 425.

³¹⁷ Zob. E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 27.

³¹⁸ Zob. M. Urbanek, *Tuwim*. Op. cit., s. 31.

celowa strategia translatorska Astafjewej, by podkreślić istotne dla rozumienia wiersza momenty.

Ryszard Matuszewski pisze, iż „niektórych zachwyca Tuwim egzaltowany i sentymentalny, innych porywa Tuwim patetyczny lub sarkastyczny, bawi Tuwim dowcipkujący. Jeszcze inni widzą w nim przede wszystkim poetę wielkiej trwogi metafizycznej”³¹⁹. Nie zamierzam oceniać, jakiego Tuwima lubią Astafjewa i Britaniszski, natomiast mogę stwierdzić, iż Tuwim w antologii rosyjskiej przeważnie jest refleksyjny, powściągliwy, nostalgiczny. Pod względem tematycznym utwory się różnią. Podejmują wątek Innego, współczesności, artyzmu oraz wątek miłości, życia i śmierci. Wybór czternastu wierszy ma charakter przemyślany i znaczący, a poza tym realizuje wyznaczony cel: zapoznać czytelnika z nieznanym mu dotąd Tuwimem. Zestawienie dwóch wybranych przekładów z oryginałami dowodzi o strategiach tłumaczy, a mianowicie **celowym podkreślanii ważnych według nich znaczeniowych niuansów**.

³¹⁹ Zob. R. Matuszewski, *Literatura polska 1939-1991*. Warszawa 1992, s. 228.

Leśmian w pięcioprzekładowej „pigulce” Astafjewej

Kolejnym poetą w autorskiej antologii, któremu chciałabym się przyjrzeć, jest Boleśław Leśmian. Natalia Astafjewa prezentuje go w pięciu przekładach. Liczba utworów nie jest wielka, lecz mimo wszystko znacząca i wystarczająca, by „posmakować” wyjątkową poezję polskiego twórcy. Historia przekładów Astafjewej z poezji autora *Ląki* wygląda następująco. Rozpoczęło się od polskiego zbioru liryków Leśmiana, wydanego w 1955 roku, który przewędrował z Polski do domu tłumaczy na początku lat sześćdziesiątych. Wtedy Astafjewa przystąpiła do translacji interesujących ją utworów, do których niejednokrotnie zresztą wracała w późniejszym okresie. Początkowo jej dorobek ukazał się w „Литературной газете” (6 sierpnia 1997), a następnie w antologii *Польские поэты XX века*.

Interesujący wydaje się fenomen popularności dzieł Leśmiana w kulturze rosyjskiej, potwierdzony faktem, że translatorzy tłumaczą je nieustannie od pięćdziesięciu lat. Lista nazwisk jest imponująca: Siergiej Gorodieckij, Leonid Martynow, Boris Słucki, Maria Pietrowych, Anatolij Gieleskuł, Siergiej Pietrow, Gennadij Zeldowicz, Siergiej Szorgin i wielu innych.³²⁰ Obecnie funkcjonuje strona internetowa www.vekperevoda.com, gdzie tłumacze prezentują swoje przekłady, między innymi właśnie z twórczości Leśmiana. Internauci mają okazję nie tylko na bieżąco śledzić nowości, lecz także poznać tajemnice „kuchni” translatorskiej. Wyjaśnienie fenomenu „popytu na Leśmiana” nie sprawia żadnej trudności. Wynika on, po pierwsze i przede wszystkim, z kulturowych powiązań, a po drugie, z ambicji tłumaczy, aby zmierzyć się z geniuszem artystycznym poety. Warto też wspomnieć, iż poeta w młodości uprawiał poezję w języku rosyjskim. Należą do niej m.in. następujące utwory: poemat *Pieśni przemądrej Wasylisy* oraz cykl *Księżycowe upojenie*, które drukowane były w moskiewskich pismach w pierwszej dekadzie XX wieku.³²¹ Dwujęzyczność poety niewątpliwie miała wpływ na jego polską twórczość, którą cechuje nie tylko europejskość, lecz przede wszystkim słowiańskość. Łączenie zasobów spokrewnionych języków w twórczości Leśmiana stanowi dodatkowy atut przyciągający uwagę tłumaczy rosyjskich.

Istnieją wśród rosyjskich translatorów opinie o nieprzekładalności Leśmianowskiej poezji, niemniej jednak jest to jeden z niewielu przykładów polskiej twórczości, która była tak szeroko prezentowana i zakotwiczona w rosyjskiej kulturze. Pierwszy zbiór prze-

³²⁰ Twórczość B. Leśmiana przekładali: W. Akopow, E. Wadimow, A. Gieleskuł, S. Gorodieckij, G. Zeldowicz, W. Ługowskiej, K. Olenin, S. Pietrow, M. Pietrowych, I. Polakowa-Siewostjanowa, N. Czukowski, S. Czumakow, S. Szorgin.

³²¹ *Песни Василисы Премудрой* («Золотое руно», nr 11–12, 1906), *Лунное похмелье* («Весь», nr 10, 1907).

kładów poezji Leśmiana pojawił się w 1971 roku, opublikowany przez moskiewskie wydawnictwo „Художественная литература”³²². Ostatni obszerny wybór, prezentujący nie tylko poezję, lecz także prozę i dramaty, ukazał się w 2006 roku nakładem wydawnictwa moskiewskiego „Wahazar”. W żadnym z tych tomów nie znalazły się przekłady Astafjewej, mimo że jej teksty zyskały bardzo pozytywną ocenę krytyków: zarówno rosyjskich (Leonid Cywjan podziwiał wierność przekładów i intuicję tłumaczki³²³), jak i polskich – Jarosław Marek Rymkiewicz, zainspirowany przekładami tłumaczki, gorąco namawiał ją na wyłączone poświęcenie się poezji Leśmiana.

Stosunek antologistów do Leśmiana najwyraźniej określają słowa Britaniszskiego, iż jest to „wielki poeta wszechsłowiński”, którego aż się prosi nazwać „rosyjskim poetą emigracyjnym, piszącym po polsku”³²⁴ (podobnie jak Iwaszkiewicza) ze względu na jego twórczość sylabotoniczną. Tłumacz, znany ze swoich licznych esejów o polskich poetach, tym razem pominął sylwetkę omawianego twórcy. Nie oznacza to jednak, że wcale nie planował się nim zająć. Jeszcze w latach siedemdziesiątych Britaniszski zamierzał napisać szkic o twórczości Leśmiana i Stanisława Lema. Projekt pozostał w sferze planów, ze względu na niewystarczającą ilość przekładów, potrzebnych dla ilustracji wywodu. Istniejące wtedy tłumaczenia innych kolegów (koleżanek) po fachu, wartość których Britaniszski oceniał pozytywnie, nie odpowiadały mu, a poza tym: cudzy przekład jest cudzą interpretacją, mogącą „zbić z tropu” myśl piszącego. Do samodzielnej pracy nad twórczością Leśmiana nie starczyło czasu, a okoliczności okazały się niezbyt sprzyjające.

Porównanie Leśmiana i Lema nie było jedynym pomysłem na esej. Muzyka amerykańskiego kompozytora Charlesa Ives’a (1874-1954)³²⁵ także przywołała myśl komparatystyczną. Szczególnie kompozycja *The unanswered Question* [Pytanie, które zostało bez odpowiedzi] (1908) najbardziej kojarzyła się Britaniszkiemu z filozofią Leśmiana (na przykład z „balladą filozoficzną”³²⁶ *Dziewczyzna*): człowiek wobec kosmosu, próżni bez Boga. Kolejnymi postaciami, między którymi Britaniszski zamierzał przeprowadzić paralele, byli Michaił Lermontow i jego „demoniczne” podmioty literackie oraz Nikołaj Gogol, uosobienie twórczości mitologicznej, metafizycznej, „zaświatowej”, wypełnionej pejzażami ukraińskimi.

We wstępie do antologii tłumacze prezentują Leśmiana jako „poetę-samotnika” (поэт-одиночка), którego twórczość jest bezprecedensowa. Powołują się na polskich krytyków nazywających ją „opóźnionym i wyższym wzlotem polskiego i europejskiego symbolizmu”³²⁷. Zaznaczają częściowe podobieństwo z ekspresjonistami, także z futurystami (pod względem słowotwórstwa) między innymi z Wielimirem (Wiktorem) Chlebnikowem

³²² Б. Лесьмян, *Стихи*. Переводы А. Гелескула, С. Городецкого, Л. Мартынова и др. Предисловие А. Гелескула. Москва 1971.

³²³ Леонид Цывьян, *Некоторые любят поэзию*. В: «Новый Мир», 2001, nr 6. W: http://magazines.russ.ru/novyi-mi/2001/6/obz_civ.html

³²⁴ Zob. В. Британисский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 50.

³²⁵ Charles Ives (1874-1954) – amerykański kompozytor, który tworzył po koniec XIX i na początku XX wieku. Uważa się, że wyprzedził on eksperymenty Strawińskiego, Debussy’ego, Schönberga, Berga i Weberna. Otrzymał Muzyczną Nagrodę Pulitzera. Muzyka Ivesa zaczęła zyskiwać sobie prawdziwą popularność dopiero po jego śmierci. W: http://pl.wikipedia.org/wiki/Charles_Ives.

³²⁶ Termin К. Wyki.

³²⁷ Zob. *Польские поэты XX века*. Op. cit., t. 1., s. 7. Oraz: «Литературная газета» 1997, 6 августа. Б. Лесьмян. Переводы и вступительная заметка Астафевой.

(Leonid Cywjanow znajduje „wspólne miejsca” z poezją *oberiutów*, którzy nigdy nie byli symbolistami, tworzyli poezję awangardową, „nadrealistyczną”³²⁸).

Antologię nie rozwijają myśli o symbolizmie Leśmiana, a przecież umiejscowienie jego twórczości na mapie polskich nurtów literackich nie jest sprawą jednoznaczną. Jacek Trznadel pisze, iż sztuka poety często jest nasycona symbolem, lecz nie zatrzymuje się jednak w ramach konwencji. Leśmian „rozwija własne poglądy i tworzy własne realizacje artystyczne, będące nawiązaniem do symbolizmu, ale i jego zaprzeczeniem”³²⁹. Badacz określa symbolizm Leśmiana jako „egzystencjalny”. Stwierdza, iż poezję autora tomu *Napój cienisty* można nazwać symboliczną, lecz nie da się jej w pełni przypisać prądom literackim.³³⁰ W biograficznej książce *Leśmian* Piotra Łopuszańskiego czytamy cytowane wypowiedzi samego twórcy, poświadczające intencję wyzwolenia się od symbolizmu i dochodzenia do własnej, niepowtarzalnej idei: „Zapraǳnęłem wejść w świat – w naturę – w kwiaty – w jeziora – w słońce – w gwiazdy, wejść tak nieodparcie, abym miał prawo wymawiać słowa powyższe bez uzasadnień ideowych (...)”³³¹. Także w liście do Miriama (podczas drugiego pobytu w Paryżu) Leśmian wyznał, że jego rozumienie poezji odbiega od koncepcji symbolizmu: „Znużyły mnie pojęciowe traktowania rzeczy, które od dawna w poezji naszej przestały być sobą. Kwiat nie jest kwiatem, lecz dajmy na to tęsknotą autora do kochanki. Dąb nie jest dębem, lecz przypuśćmy, prężeniem się nadczołowieka ku słońcu”³³². Poeta – jak dowodzi Łopuszański – dążył do maksymalnego realizmu w swojej twórczości, bez światopoglądowego pośrednictwa.

Nieliczne w antologii przekłady tak ważnej poezji były różnie komentowane. Przytoczę jeden z sądów wypowiedzianych przez Edwarda Balcerzana:

Tłumacze nie tają swych literackich sympatii, opowiadają się po stronie „umiernych nowatorów”. Wierszy bliższych mowie potocznej jest tu więcej, budujących ostentacyjną odrębność języka poetyckiego – mniej. A jednak mamy i Leśmiana, i Przybosa (dużo!), i Czechowicza, i Białoszewskiego (...).³³³

Badacz podkreśla, iż ważniejsze od grup są dla Astafjewej i Britaniszskiego „wzajemne – dające się prześledzić w tekstach – wpływy poetów na poetów, relacje między tym, co prekursorskie, a tym, co jest kontynuacją cudzych ujęć. Oprócz powszechnie znanych związków literackich (między Tuwimem a Staffem, Różewiczem a Przybosiem) znajduje-

³²⁸ Zob. Леонид Цывьян, *Некоторые любят поэзию*. Op. cit. W latach 20. literaturę rosyjską cechowała różnorodność postaw twórczych i ugrupowań literackich (imażyści, konstruktywści, Kuznica, LEF, oberiuci, Oktiabr’, Pieriewał, RAPP, Sierapionowy Bratja). Oberiuci (*Ob’jedinenije Realnogo Iskusstwa*) – to grupa pisarzy i działaczy kultury, istniejąca od 1926 roku do początku lat 30. w Leningradzie. Uczestniczyli w niej: D. Charms, A. Wwiedieński, N. Zabolockij i inni. Deklarowali rezygnację z tradycyjnych form sztuki, konieczność wznowienia metod przedstawienia rzeczywistości. Promowali groteskę, alogizm, poetykę absurdu, sprzedając europejską literaturę absurdu. Presja krytyki półoficjalnej, niemożność publikowania doprowadziły do przekwalifikowania się niektórych z nich w twórców literatury dla dzieci (Wwiedieński, Charms, Zabolockij etc.). Były zastosowane represje wobec wielu z nich.

³²⁹ Zob. *Wstęp*. W: B. Leśmian, *Poezje wybrane*. Zakład Narodowy im Ossolińskich, Opracował J. Trznadel. Wydanie drugie. Wrocław 1983, s. LI.

³³⁰ Ibidem, s. LX.

³³¹ P. Łopuszański, *Leśmian*. Seria: *A to Polska właśnie*. Wrocław 2000, s. 98-99.

³³² Zob. Ibidem, s. 99-100.

³³³ Cytuję z maszynopisu, który otrzymałam od N. Astafjewej i W. Britaniszskiego. Wersja rosyjska ukazała się: Э. Бальцезан, *Избранники века*. Op. cit., s. 47.

my tu szereg oryginalnych hipotez, m. in. na temat znanych związków między kosmosem Stanisława Lema i Wisławy Szymborskiej a kosmologią Bolesława Leśmiana³³⁴.

* * *

Wiersze prezentujące poezję Leśmiana pochodzą z tomów *Ląka* (1920) i *Napój cieniasty* (1936). Są to następujące utwory: *Przyśpiew*, *Wiatrak*, *Żołnierz*, *Dziewczyna*, *Pszczoly*, przy czym utwory *Dziewczyna* i *Żołnierz* charakteryzuje duży format, liczący dwadzieścia i trzydzieści dystychów.

Mimo małej liczby przekładów, lektura utworów Leśmiana wydaje się interesująca dla rosyjskiego odbiorcy. Wiersze, bez zestawienia z oryginałami, ujmują swoją folklorystycznością, intrygującą treścią oraz grą słów. Teksty te pobudzają wyobraźnię i rodzą szereg skojarzeń z tekstami rosyjskiej, słowiańskiej oraz europejskiej kultury. Poezja Leśmiana w pięcioprzekładowej „pigułce”³³⁵ potrafi wzbudzić zainteresowanie, aprobujący oddźwięk oraz zachęcić czytelnika do dalszego, samodzielnego poznania owej twórczości. Właśnie odbiór czytelniczy, wrażenie lekturowe jest zdaniem Karla Dedeciusa najistotniejszym w ocenie przekładu. Niemiecki tłumacz podzielił się swoim doświadczeniem związanym z przekładem dzieł Leśmiana następująco:

[...] ballada *Dziewczyna*, bez której, jak sądziłem, antologia moja obejść się nie mogła, pod względem technicznym wypadła w tłumaczeniu nienagannie. Ta sama tonacja, ten sam rytm, treść uchwycona prawie dosłownie. Krytycy polscy, porównując na oko oba teksty, byli niemal zachwyceni. Ja – nie, ponieważ dosłowność i podobieństwo przekładu nie oddawały jednak w sumie (co zdołałem zaobserwować u moich słuchaczy i czytelników – podkreśl. I.J.) rzeczy najistotniejszych: nastroju, przeżycia wewnętrznego, poezji oryginału (...). Prawdziwym problemem są dla tłumacza „leśmianizmy”, czyli wszelakiego rodzaju neologizmy językowe, metaforyczne zagadki, dwuznaczności, sprzeczne zestawienia.³³⁶

Przekłady Astafjewej bez dokonanych porównań z oryginałem, jak wcześniej wspomniałam, są najbardziej czytelne i intrygujące. Jednakże celem niniejszego rozdziału będzie przyjrzenie się tłumaczeniom w świetle tekstów wyjściowych oraz w świetle serii przekładowej poszczególnych utworów. Materiał jest obszerny, więc nie sposób omówić tu wszystkich zjawisk. Analiza wybranych zagadnień translatorskich pozwala sprawdzić, jak sobie poradzili Astafjewa i inni tłumacze, „podążając tropami wyobraźni autora”³³⁷ oraz spełniając wymogi jego teorii poetyckiej.

Wracając na moment do Dedeciusa, warto zatrzymać się przy uwadze tłumacza dotyczącej „leśmianizmów”. Według niego stanowią one istotny problem. Podobną myśl, iż jest to kłopot (nie tylko dla tłumaczy, lecz też dla badaczy), znajdziemy w *Nocie do przypisów* w wydaniu Biblioteki Narodowej. Trudność polega na prawidłowym wychwyceniu, co jest „leśmianizmem”, a co nim wcale nie jest: „(...) wiele słów, które wydają się (podkr. – I.J.) „leśmianizmami”, istnieje słownikowo jako słowa rzadkie, nieużywane,

³³⁴ Ibidem, s. 48.

³³⁵ Pod pojęciem „pigułka” rozumiem, iż w pięciu utworach zawarte są najistotniejsze cechy twórczości Leśmiana: folklorystyczność, filozoficzność, kosmologiczność, specyfika językowa etc. Nieduża liczba przekładów okazuje się wystarczająca, by wychwycić urodę tej poezji.

³³⁶ K. Dedecius, *Z doświadczeń tłumacza*. W Idem: *Notatki tłumacza*, Warszawa 1988, s. 166.

³³⁷ Za: A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999, s. 233.

prowinjonalizmy, archaizmy czy dialektyzmy³³⁸. Niekiedy występują wyrazy z języka mówionego (pamiętajmy, iż świadomość i wyobrażenia Leśmiana kształtowała się w innej epoce), które nie zostały poświadczane słownikowo, niemniej jednak nie były „nowotworami” Leśmiana. Autor *Noty* proponuje rozumieć „leśmianizmy” w innym sensie, a mianowicie jako formacje słowotwórcze, które istnieją w poezji Leśmiana „w taki a nie inny sposób, w takim a nie innym utworze poety”³³⁹.

Problem inwencji lingwistycznej Leśmiana pojawia się w pięciu lirykach, aczkolwiek w przekładach kwestia nie wygląda tak dramatycznie, ponieważ dotyczy języków spokrewnionych. Jednak warto zaznaczyć, iż do żadnej wersji rosyjskiej tych utworów (Asta-fjewej czy innych tłumaczy) nie są potrzebne wyjaśniające przypisy, jak to ma miejsce w wydaniu oryginału opracowanym przez Bibliotekę Narodową. Przekłady są zrozumiałe, mimo występujących neologizmów, słów przestarzałych, gwarowych i innych. Można to objaśnić następująco: wersje rosyjskie są swoistym „wytłumaczeniem” oryginału, albo są adaptacją dokonaną na potrzeby czytelnika współczesnego. Można też przyjąć, że tłumaczowi (tłumacze) nie udało się sprostać zadaniu.

Sumując: język jest jednym z kryteriów oceny przekładu. Tłumacz musi dbać o dobór słów. Konieczne jest słowotwórstwo, tworzenie metafor – odkrywczych, pokazujących nieznanne związki między rzeczami. Ważne jest stosowanie neologizmów lub archaizmów, które – według teorii Leśmiana – odświeżają język. Autor *Napoju cienistego* sądził, iż poeta (a więc, czytamy, i tłumacz jako „drugi autor”) jest jednostką wybitną, która nie powinna używać słów pospolitych, banalnych. Twórca powinien kreować swój oryginalny język, który im dalszy będzie od utartej codziennej prozy, tym lepiej. „Aby dotrzeć do tego, co jest jeszcze żywe, trzeba się przedrzeć przez całe złoża i pogorzeliśko doszczętnie zużytych a osaczających nas zewsząd frazesów”³⁴⁰. Właśnie słowotwórstwo pozwala adekwatnie przedstawić zmienną rzeczywistość i bogactwo jej form.

Lecz najważniejszym kryterium dla Leśmiana był rytm. „Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim, jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, potem słowa”³⁴¹. Głosił on, że poezja dociera do nieznanych sfer bytu, do samej rzeczywistości, pozbawionej zasłon intelektu ludzkiego. Dzięki rytmowi poezja może dostosować się do rytmu natury. Rytm wiersza oddaje prawdziwy rytm istnienia, z tego względu poezja musi być rytmiczna.

Z rytmem związane są rozmaite możliwości twórcze wiersza. Rytm pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem. To coś upływa na kształt powtarzalnej melodii, którą można raz jeszcze od początku do końca zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej zacznie istnieć i trwać – i tak samo jak dawniej skona, zachowując za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania. Poznajemy wiersz nie tylko po jego słowach i treści, ale i po tej właśnie poza słowami i poza treścią ustalonej w naszej pamięci bezsłownej melodii.

³³⁸ *Nota do przypisów*. W: B. Leśmian, *Poezje wybrane*. Opracował J. Trznadel. Wrocław 1983, s. LXII.

³³⁹ *Ibidem*, s. LXII.

³⁴⁰ Za: P. Łopuszański, *Leśmian*. Op. cit., s. 83-84.

³⁴¹ „Rocznik PAL”, 1937-1938, Warszawa 1939. Na podstawie: B. Leśmian, *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 76-91.

I dalej poeta przechodzi do kwestii przekładu:

Przekład wiersza wówczas dopiero jest doskonałym przekładem, jeżeli **sluchacz, nie znający języka przekładu, poznaje oryginał po tej właśnie bezsłownej melodii** (podkreśl. – I.J.) na którą się składa i rytm, i stopa metryczna, i następczość dźwiękowa wyrazów, i ich powtarzalność, i wiązanie się w zdania, i spadki tych zdań, i sama intonacja, czyli wszystko, co jest wierszem prócz wiersza widomego i namacalnego.³⁴²

Tradycyjne i historycznie szlachetne zadanie rytmu, według Leśmiana, polega na tym, by „przedostać się do ludzkiej pamięci”³⁴³.

KWESTIA „LEŚMIANIZMÓW” (PRZYŚPIEW)

Prezentacja poezji Leśmiana rozpoczyna się utworem *Прунеѳ*³⁴⁴ [*Przyśpiew*³⁴⁵ z tomu *Łąka* (1920)]. Tytuł wiersza wskazuje na meliczny charakter, oznacza „refren pieśni, rzadziej innego utworu poetyckiego, zwykle obojętny dla treści utworu (...); melodia powtarzająca się stale w określonych miejscach utworu muzycznego”³⁴⁶. Stałym przyśpiewem, lecz tylko pod względem lokalizacji w tekście oraz struktury (nie treści), staje się każda piąta linijka, dzieląca wiersz graficznie na sześć zwrotek. Każda strofa ilustruje fragment żywej przyrody, z jej rytmem, którą podziwia, jak za kadrem, postać obserwująca. Zarówno oryginał, jak i przekład prezentują polimetryczną kompozycję. Przekład jest ekwirytmiczny i ekwilinarny, o parzystych rymach paroksytonicznych i oksytonicznych: aabbC, ddecC, gdzie refreny także parzyście między sobą współbrzmia. Utwór prezentuje wszelakie rymy: głębokie (*plytki-chwytki*), gramatyczne (*żegluję-ojcuje*), niegramatyczne (*bezdroże-stać się może*), dokładne (*ławy-trawy*), ubogie (*żar-jar*). W przekładzie spektrum rymów też jest bogate, pojawiają się także asonanse (*расмонорциѳ – жуѳ-притѳорциѳ*).

На цветочек сев шаткий, [Wskosmasona w kwiat płytki,	7
Взявшись голову в лапки, [Łeb ująwszy w dwie chwytki,	7]
Пчелка, прежде чем вспорхнет, [Pszczoła, nim ją porwie lot,	7]
В солнце моется, как кот, – [W słońcu myje się, jak kot –	7]
Вся раскрылась догола, крылья растопорциѳ. [I do naga z odwianych skrzydeł się rozbiera.	13]
Ветер еле-еле, [Lada powiew – lada	6]

³⁴² Ibidem.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ *Прунеѳ*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., t. 1., s. 62.

³⁴⁵ B. Leśmian, *Przyśpiew*. W: *Idem, Poezje zebrane*. Op. cit., s. 56.

³⁴⁶ *Słownik języka polskiego*, t. II. Pod red. M. Szymczaka. Warszawa 1984, s. 1061.

Воробыи взлетели, [Płoszy wróbli stada,	6]
И ромашка чертит тень, [I psi rumian kreśli cień	7]
Ту же самую день в день, [Ten sam niemal, co dzień w dzień,	7]
В страхе к небу животом замер жук-притворщик. [I żuk brzuchem w niebiosy żłudnie zaumiera.	13]

W tekście wyjściowym pojawia się szereg interesujących słów i grup wyrazowych: *skosmacona*, *odwiane skrzydła*, *psi rumian*, *zaumiera*, *ksoby*, *zaniepatrzeć się*. Do niektórych z tych wyrazów można znaleźć w wydaniu Biblioteki Narodowej objaśniający przypis, jak na przykład:

- „*psi rumian* – rumianek śmierdzący (nazwa gwarowa)”;
- „*zaumiera* – [arch.] – zamrzeć. Notowana też forma dialekt. *Zamierać*: wpadać w pozorną śmierć”.

Decyzja tłumaczki dotycząca ekwiwalentów, jak widać z przekładu, często zależy od dążenia, by jak najwierniej oddać rytmiczność (melodyczność) utworu, co staje się w omawianym przypadku dominantą translatorską. W rezultacie, w tekście rosyjskim jest *ромашка* (a nie *пахучая* czy *собачья ромашка*), a więc neutralne pojęcie „rumianek”, a zamiast przestarzałego czy dialektycznego, lecz tak pojemnego *zaumierać* występuje długie połączenie wyrazowe *в страхе... замер жук-притворщик* – „ze strachu... zamarł żuk-obłudnik”.

Warto zwrócić uwagę na to, iż Astafjewej udają się szczęśliwe rozwiązania przekładowe. Sięga ona na przykład do sformułowań folklorystycznych (*жук-притворщик* – „skrzydła rozczapierzywszy”), stwarza metaforyczne formacje słowotwórcze brzmiące podobnie jak oryginalne (*дорога розтополона śni się nie do końca* – *Недогрезившись, вдали тополит дорога*).

Zdarza się jednak także, iż nie zawsze tłumaczce udaje się znaleźć ekwiwalent Leśmianowskiej metafory na tyle trafny, by zachować rzeczywistość wyimaginowaną przez autora oryginału:

С тучкой пруд отплывает <u>Мельница подгребает...</u>	Staw obłokiem żegluje, <u>Młyn mu kołem ojcuje...</u>
--	--

W wersji Leśmiana wyraźnie jest zaznaczone – mówiąc potocznie – kto „rządzi w zespole”, np. młyn ojcuje. Natomiast w przekładzie wszyscy są „jak równy z równym”: staw odpływa (od brzegu?), a młyn wiosłuje (do brzegu?). Niekiedy Astafjewa decyduje się na amplifikację, by utrzymać się w należnych granicach struktury, co również powoduje zmiany semantyczne. We wspomnianym już wiersie: *дорога розтополона śни się nie до końca* dzięki przysłówkowi *в oddali* zostaje wyciągnięta perspektywa przestrzeni: *недогрезившись, вдали тополит дорога*.

W kolejnych zwrotkach *Przyspiewu* również występują wyrazy-dziwotwory:

Лошадь ломовая, [Utrudą żałobny]
В лямке доживая, [Коń, dozgonnie ksobny,]

Вида и не вида воз,
[Zaniepatrzył się na wóz,]

Спит не спит в тени берез,
[Przymknął oczy w cieniu brzóz]

Хриплым кашлем дребезжит, как кобза, убого.
[I krótkim kaszlem dudni, jak kobza, do słońca.]

Tłumaczka znowu w miejscu neologizmu nie usiłuje stworzyć „astafjewizmu”, lecz sięga do języka typowo baśniowego. Wyraz *zaniepatrzyć się* został utworzony prawdopodobnie – jak podano w przypisie – analogicznie do formy: zaniewidzieć. Może więc znaczyć: wpatrzeć się lub przestać widzieć (patrząc). Astafjewa proponuje *вида и не вида* (widząc nie widząc), co, moim zdaniem, jest adekwatne semantycznie i stylistycznie do oryginalnego wyrazu, a ponadto odpowiada poetyce Leśmiana, w której nie brakuje nuty ludowej. Następny wers, opisujący obraz konia, również ilustruje trafną decyzję: polskie *przymknął oczy w cieniu brzóz* jako *спит не спит в тени берез* (śpi nie śpi w cieniu brzóz). Sformułowania takie przypominają wyliczanki typu: *Kochasz-nie kochasz...* A obraz konia? Leśmian posługuje się słowem *ksobny*. W słownikach polsko-rosyjskich nie ma jednowyrazowego ekwiwalentu, lecz tylko przydługie wyjaśnienie: „skierowany jeden do drugiego; ukierunkowany od prawej strony do lewej”. W przypisie z opracowania Biblioteki Narodowej czytamy:

ksobny – *Słownik warszawski* podaje dwa różne znaczenia: koń zaprzęzony z lewej strony, ale także: z prawej. Znaczenie zależne może od regionu. Chodzi o konia przypisanego raz na zawsze, wyuczonego do jednej strony zaprzęgu.

W przypadku braku jednowyrazowego ekwiwalentu, Astafjewa zgrabnie, a jednocześnie prosto pisze: *лошадь ломовая/ в ляжке доживая* (koń pociągowy, w zaprzęgu dożywający). W wersji polskiej jest jeszcze dodane *утрудą żалобны*, gdzie obecność przymiotnika „żałobny” ukazuje nie tylko obraz smutnego zwierzęcia, lecz także współczucie poety. W przekładzie natomiast zabrakło miejsca na ów przymiotnik w odpowiednich wersach. Dopiero w refrenie występuje przysłówek o podobnej semantyce – *убого* (nędznie, biednie, żałośnie): *хриплым кашлем дребезжит, как кобза, убого* (chrypliwym kaszlem drze, jak kobza, żałośnie), w oryginale: *krótkim kaszlem dudni, jak kobza, do słońca*. Empatyczny głos za kadrem oraz smutek konia zostały ocalone, jednakże kosztem eliminacji obrazu słońca, nieprzypadkowo istniejącego w tekście.

Przekład *Przyśpiewu* świadczy o dążeniu tłumaczki do jak najdokładniejszego zrekonstruowania melodii wiersza. Pragnie też ona jak najwięcej ocalić z modelu świata oryginału, a także walczyć o zachowanie „dziwnych” i niebanalnych wyrazów. „Leśmianizmy”, nie zawsze czytelne dla współczesnego polskiego czytelnika, w wersji rosyjskiej zostają zastąpione niemniej ciekawymi, a jednocześnie zrozumiałymi (dla rosyjskiego adresata) wariantami.

KWESTIA PŁCI W PRZEKŁADZIE (WIATRAK)

*Ветряк*³⁴⁷ [*Wiatrak*³⁴⁸] jest to kolejny wiersz wybrany przez tłumaczkę z tomu *Łąka*. Adam Pomorski uznaje go za bardzo wierny przekład.³⁴⁹ Rzeczywiście, utwór zawiera tyl-

³⁴⁷ *Ветряк*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 63.

³⁴⁸ B. Leśmian, *Przyśpiew*. W: *Idem, Poezje zebrane*. Op. cit., s. 57.

³⁴⁹ A. Pomorski, *Słowa poety poprawne w serce*. Op. cit., s. 145.

ko nieliczne ślady ingerencji, tak zwanej *otsiebiatiny*, tłumaczki. Rytm zarówno w tekście wyjściowym, jak i docelowym zasługuje na chwilę uwagi, ponieważ rytmika przekładu wyraźnie różni się od zaprojektowanej przez Leśmiana. Astafjewa jakby wygładza nierówności pojawiające się w oryginale:

Посреди пустых равнин высясь великаном, [Piętrząc się nad ugorów chętną mu równiną,	13]
Всем мирам открыт ветряк, стройный, древоглавый, [Wiatrak, na wszystkie wokół odsłonięty światy,	13]
И танцует он, скрипя дубовым кафтаном, [Poskrzypuje drewnianą w tańcu krynoliną,	13]
Тень рогатую, как черт, бросая на травы. [A na trawę, jak diabeł, miota cień rogaty.	13]

+ - + - + - + // + - + - + -
 + - + - + - + // + - + - + -
 + - + - + - + // + - + - + -
 + - + - + - + // + - + - + -

W obu tekstach występuje stała średniówka po siódmej sylabie, różniąca się tylko rodzajem: w przekładzie męska, bardziej energiczna, natomiast u Leśmiana – żeńska. W polskiej wersji sylabicznej dopiero po średniówce następuje ujednoczenie stóp. Podobne zaburzenia rytmicznie nie są rzadkie w twórczości poety. Jacek Trznadel podkreśla, iż „bogactwo układów, różnorodność, używanie rzadkich miar, z m i a n y r y t m i k i w o b r ę b i e j e d n e g o u t w o r u (podkreśl. – I.J.) – wszystko to, można powiedzieć, jest jakimś odpowiednikiem relatywnego, subiektywnego pojęcia czasu, raz zwolnionego, to znów biegnącego szybko.³⁵⁰ (...) na przykład: monotonię biegnącego rytmu rozbija Leśmian zaskakującym układem gramatycznym zdania, inwersją, powtórzeniem, skróceniem wyrazu, neologizmem. I odwrotnie: układy „normalne” gramatycznie, potoczne, „zakłóca” rzadkim rytmem”³⁵¹. Decyzja Astafjewej o wyregulowaniu wiersza, jak sądzę, wiąże się z wyborem tradycji rosyjskiego sylabotoniczmu.³⁵² Anna Legeżyńska pisze: jeśli „tłumacz decyduje się przystosować kształt wiersza do konwencji rodzimych, czytelnikowi znanych najlepiej, to należy w podobnym działaniu translatorskim widzieć intencję włączenia tłumaczonego tekstu do literatury, którą ów tłumacz reprezentuje”³⁵³.

W każdej następnej zwrotce oryginału rytmiczność ulega zmianie, w stanie konstanty pozostaje natomiast do końca wersja rosyjska:

Странник, посохом своим пригвожденный к месту,
[Wędrowcze, w jednym miejscu zatkwiony kosturem,]

³⁵⁰ J. Trznadel, *Wstęp*. W: B. Leśmian, *Poezje zebrane*. Op. cit., s. XLVII.

³⁵¹ Ibidem, s. XLVIII.

³⁵² Na temat uwag o wierszu sylabotonicznym zob.: A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999, s. 46-49.

³⁵³ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Op. cit., s. 47-48.

Что бы значили твои судороги, вздрог?

[Co znaczą twoje wstrząsy i nagłe podrygi?]

С кем так ярко говоришь каждым взмахом, жестом,

[Komu kłaniasz się wokół dębowym kapturem?]

Деревянным кlobуком кланяясь с дороги?

[Z kim tak trafnie rozmawiasz na migi i śmigi?]

+ - + - + - + // + - + - + -

+ - + - + - + // + - + - + -

+ - + - + - + // + - + - + -

+ - + - + - + // + - + - + -

I dalej:

Во что веруешь? Кого видишь ты в лазури?

[W co wierzysz? Kogo widzisz nad sobą w lazurze?]

Как бы выглядеть ты мог, вдруг очеловечась?

[Gdybyś się uczłowieczył – jakie miałbyś lica?]

Что за существо таишь в сучковатой шкуре?

[Co za stwór się zataił w twej sękatej skórze?]

Кем ты видишься с луны духам издалече?

[Czym jesteś, oglądany przez duchy z księżyca?]

+ - + - + - + // + - + - + -

+ - + - + - + // + - + - + -

+ - + - + - + // + - + - + -

+ - + - + - + // + - + - + -

Tytułowy wiatrak Astafjewa (*ветряк* jest potoczną nazwą młyna, współbrzmiającą z polskim tytułem) obrazuje jako zgrabnego i „drzewogłowego” olbrzym: *великан*, *стройный* i *древотглавый*, który ubrany jest w dębowy kaftan oraz drewniany klobuk. O polskim wiatraku dowiadujemy się, iż piętrzy się nad równiną, w tańcu poskrzypuje drewnianą krynoliną i kłania się dębowym kapturem. Występujące w oryginale elementy stroju mogą nieco zbić z tropu tłumacza. Krynolina to rodzaj tkaniny, a także obszerna spódnica w formie dzwonu, upięta na obręczach albo sztywnej włosiance, noszona przez elegantki w dawnych czasach.³⁵⁴ A więc wiatrak w spódnicy. Czy w czymś utkanym z włosiano-lnianej tkaniny? By nie komplikować, tłumaczka ubiera swego wiatraka w męski kaftan. Natomiast słowa *kaptur* w ogóle nie tłumaczy ani *капюшоном*, ani *колпаком*. Wybiera dość specyficzne i tym razem rzadkie słowo *кlobук*. Pojęcie to, zapożyczone z języka tureckiego, również występuje w języku polskim (klobuk), określa nakrycie głowy, które zazwyczaj jest noszone przez duchownych (podobnie: *kaptur*), lecz dawniej oznaczało czapkę futrzaną czy ozdobny kołpak.

W drugiej zwrotce również następują zmiany, lecz niestety za szkodą dla profesjonalizmu tłumaczki. Mowa o występującej tu kalamburowej frazie, na którą zwrócił uwagę Adam Pomorski. Krytyk podzielił się sugestią dotyczącą często zdarzających się w prze-

³⁵⁴ Zob. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Pod red. W. Kopalińskiego. Warszawa 2000, s. 282.

kładach niwelacjach gier słownych, jednakże właśnie ową grą słów zainspirowali go Astafjewa i Britaniszski, którzy „nieraz górują nad oryginałem”. Tym razem, w przypadku Leśmianowskiego *Wiatraka*, nie udało się ocalić oryginalnej gry znaczeń:

(...) Żał mi też w bardzo wiernym przekładzie *Wiatraka* Leśmiana typowej dla tego poety kalamburowej frazy: *Z kim tak trafnie rozmawiasz na migi i śmigi?* Nie ma tej urody wersja rosyjska: *S kiem tak jarko goworisz każdym wzmachom, żestom?*³⁵⁵

Krytykę Pomorskiego uważam za sprawiedliwą, jednakże dostrzegam w przekładzie próbę nadrobienia utraty kalamburu w tejsze zwrotce. Mowa o zgraniu fonologicznym rymujących się: *судороги-вздороги* (*Что бы значили твои судороги, вздороги?*), gdy w oryginale jest zwyczajnie: *Co znaczą twoje wstrząsy i nagle podrygi?*

Owe niedociągnięcia występujące w przekładzie Astafjewej nie zakłócają wyimaginowanego modelu świata Leśmiana, szczególnie w zestawieniu z translatorską hipotezą wyobraźni autorstwa innej tłumaczki, Marii Pietrowych, znanej zresztą głównie z przekładów twórczości Leśmiana. Wersja Pietrowych powstała mniej więcej w tym samym czasie, co i wersja Astafjewej, a ukazała się w pierwszym tomie rosyjskim poezji Leśmiana.³⁵⁶ Decyzje translatorskie są tu o wiele radykalniejsze, niż Astafjewej. Po pierwsze, tytuł utworu prezentuje ekwiwalent polskiego słowa, ale w rodzaju żeńskim jako *Мельница*. Po drugie, wersyfikacyjnie forma wierszowa bliższa jest wersji Leśmianowskiej: „tańcząca”, pięciostopowa, o przeplatających się jambach i amfibrachach. Po trzecie, rodzaj żeński postaci młyna nieuchronnie powoduje ekspansję elementów kobiecości: *мельница* przekształca się w kokietkę. Po czwarte, stosunek pytającego „ja” lirycznego do *мельницы* jest frywolny, co wyraźnie słychać chociażby w swawolnym określeniu *чертовка*.

Wybór „płci” w tym przypadku spowodował, iż wyobraźnia autorki przekładu stworzyła zupełnie inny obraz. Nie jest to wiersz o baśniowym młynie-olbrzymie, którego wyróżniają męskie cechy: gigantyczny, potężny, wiekowy (przypomnę, iż poskrzypuje), miotający na trawę, jak diabeł, cień rogaty, enigmatyczny wędrowiec utkwiony w jednym miejscu (Astafjewa używa leksyki podniosło-poetyckiej: *веруешь, вдруг, таишь, изда-лече*). Natomiast jest to wiersz o *мельнице*-kokietce (jak lekkomyślna ważka w baśni Iwana Kryłowa). Nieistotne, czy piętrzy się ona nad wszystkim. Najważniejsze, że potrafi sprawnie tańczyć ku radości całego świata:

Ты, мельница, на радость окрестным долинам - + - + - + - // - + - - + -
И всем мирам окрестным, танцуешь преловко. - + - + - + - // - + - - + -
Вращая деревянным своим кринолином, - + - + - + - // - + - - + -
Рогатой тенью в травах кружишься, чертовка! - + - + - + - // - + - - + -

Kwestia stroju znika samoistnie. Krynolina, jako spódnica czy halka, pasuje tu bardzo dobrze. Z nakryciem głowy tłumaczka, jak i Astafjewa, zdecydowała się na dość oryginalny zabieg. Pojawia się *skufia*, również rzadko występujące słowo, oznaczające najczęściej czarną lub fioletową czapkę noszoną przez prawosławne duchowieństwo. W kontekście wiersza przydaje się przestarzała definicja, podług której *скуфья* oznacza myckę, małą okrągłą czapeczkę

³⁵⁵ A. Pomorski, *Słowa poety opravne w serce*. Op. cit., s. 145.

³⁵⁶ Б. Лесьмян, *Стухи*. Перевод с польского. Составление и примечания Н. Богомолова. Вст. А. Гелескула, Москва 1971.

bez daszka, ściśle przylegającą do głowy. Kopaliński w swym słowniku dodaje, że jest miękka, spiczasta i wskazuje rosyjskie wyrazy synonimiczne: *ермошка* (jarmułka) lub *тюбетейка*.

Problem kalamburowy również został sprawnie rozwiązany, choć także semantycznie skierowany w stronę zjawiska kokieterii. Polskie *na śmigi i migi* zastępują rosyjskie *фигли-мигли*:

Ты посохом дорожным пригвождена плотно.
Кого ж твои ужимки пленили, настигли?
Кому скуфьей дубовой киваешь бессечно,
Кому предназначаешь свои фигли-мигли?

Pietrowych kończy swój utwór pytaniem otwartym, opatrzonym złożonym znakiem: pytajnikiem połączonym z wielokropkiem, określającym, jak przypuszczam, nieskończoność chęci ludzkiego poznania, co niewątpliwie zgodne jest z filozofią Leśmiana:

Во что ты веришь? Кто там – в лазури туманной?
Тайком очеловечась – какой же ты будешь?
Кто притаился в плоти твоей деревянной,
Понятным духам лунным, которых ты будишь?..

Sumując: kwestia wyboru tytułu, a z nim wiążąca się kwestia płci, w przekładach Astafjewej i Pietrowych okazały się decydującymi. Obie wersje jako teksty samoistne bronią się doskonale, choć trzeba stwierdzić, iż w przekładzie drugim zaszła deformacja sensu, a translatorska wyobraźnia Pietrowych jednak nie pokrywa się z wyobrażoną przez Leśmiana rzeczywistością.

KWESTIA POKOLENIOWA (ŻOŁNIERZ)

Wspomniałam wcześniej o kulturowym aspekcie decydującym o przekładalności dzieł Leśmiana. Ballada *Żołnierz* dobrze komponuje się z szeregiem znanych czytelnikom rosyjskim tekstów przedstawiających powrót wojaka do domu (zdrowego lub inwalidy). Motyw ma genezę folklorystyczną³⁵⁷, pojawia się w ludowych pieśniach lirycznych, balladach, baśniach (wspomnieć warto chociażby zbiór rosyjskich baśni ludowych Aleksandra Afanasjewy), a także w tekstach autorskich (obraz inwalidy Kapitana Kopejkinina w *Martwych duszach* Mikołaja Gogola³⁵⁸).

Utwór pochodzi z tomu *Lęka*, występuje w cyklu (który można uznać za gatunek) zatytułowanym *Pieśni kalekujące*. Imiesłów ten jest słowotworem poety, ponieważ w języku polskim nie występuje ani taka forma, ani czasownik *kalekować*. Obraz żołnierza-inwalidy w poezji Leśmiana wiąże się z refleksją dotyczącą wydarzeń pierwszej wojny światowej. Wielu walczących poległo, wielu zostało okaleczonych. Piotr Łopuszański

³⁵⁷ Clarissa Pinkola Estés, słynna kolekcjonerka i badaczka legend tradycji latynoskiej, pisze, że w dawnych czasach diabeł, żołnierz, garbus i inne postacie wyobrażały demoniczne siły zła, zarówno w przyrodzie, jak i w naturze ludzkiej. W: Eadem, *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Przeł. A. Cioch. Poznań 2001, s. 261.

³⁵⁸ Н.В. Гоголь, *Повесть о капитане Копейкине*. W: Н.В. Гоголь, *Собрание сочинений*. Москва 1978, т. 5.

proponuje rozpatrywać ów wiersz w kontekście prozy Leśmiana – *Legenda o Żołnierzu Polskim*, w której została pokazana specyficzna sytuacja polskiego żołnierza w okresie pierwszej wojny światowej, walczącego nie w imieniu swojej ojczyzny, na różnych frontach.³⁵⁹ Ballada *Żołnierz* nie była przyjęta do druku, możliwe – przypuszcza badacz – że utwór w czasie wojny mógłby wzbudzić niechęć czytelników. Być może sam poeta nie zdecydował się na publikację wiersza. Ogłoszony w *Łące*, wywołał kontrowersję. Jeden z prokuratorów chciał nawet wytoczyć Leśmianowi proces o bluźnierstwo. Na szczęście, dzięki znajomościom poecie udało się sprawę załagodzić.³⁶⁰

Astafjewa i Britaniszki wychodzą poza interpretację Łopuszańskiego. Wybierając wiersz do antologii, myśleli o nim już w kontekście całego stulecia, z perspektywy końca XX wieku, mając na uwadze również inwalidów wojen afgańskiej i czeczeńskiej. Tłumacze podkreślają ponadczasowość utworu, nazywając go pieśnią o kalekach współczesnej cywilizacji, które symbolizują nieszczęście, tragizm oraz bezradność ludzkości.

Na wybór utworu, jak sądzę, miały wpływ wspólne miejsca³⁶¹ w oryginalnej twórczości poetyckiej i twórczości przekładowej poetki-tłumaczki. Dziecięce wspomnienie z dwuletniego pobytu w Berlinie (1928-1930): dziesiątki ujranych inwalidów pierwszej wojny światowej, beznogich, na wózkach przetaczających się ulicami w dzień Pierwszego Maja – znalazło oddźwięk w lirykach Astafjewej. Obraz kaleki (już dwóch wojen) zamieszczony zostanie w jednym ze wczesnych jej utworów – *На Алма-Атинском базаре, 1944 год [Na bazarze w Alma-Ata, 1944 rok]*:

Жизнь призывает к ответу грубо
и встряхивает меня, как щенка...
Катится рынком веселый обрубок –
нет ног и только одна рука.
Перебирает рукой,
и лица
поворачиваются вслед,
а он выпил и матерится,
и ваших нет!...
А я, хоть бедствуя и мытарствуя,
хожу рукастая ногастая,
и человек без рук и без ног
смеется,
давая мне жизни урок.

Życie jak szczeniaka chwyta za kark
i okrutne sprawia mi cięgi...
Toczy się dziarski kadłubek przez targ –
Bez obu nóg i bez jednej ręki.
Wiosłuje ręką,
nędza ludzka,
za nim odwracają się twarze,
a on sobie podpił i macią bluzga,
i wszystkim jeszcze pokaże!..
A ja, choć żebra policzyć mi można,
oburęczna stoję i obunożna,
gdy ten bez rąk, bez nóg, bez nadziei,
ze śmiechem
wiedzą o życiu się dzieli.³⁶²

Leśmianowska ballada przedstawia powrót w rodzinne strony żołnierza-kaleki, na widok którego nikt się nie ucieszył: ani krewni, ani kochanka, ani kum. Nie dostrzegli w nim żadnego pożytku. Żołnierz znalazł wspólny język jedynie z sosnową, podobnie jak on koślawą, figurą Chrystusa. Zgodność losów (gdyż obaj zawdzięczali kalectwo ludzkiej ręce) połączyła ich i zdecydowała o wyborze dalszej wspólnej drogi.

³⁵⁹ P. Łopuszański, *Leśmian*. Wrocław 2000, s. 120-121.

³⁶⁰ Ibidem, s. 121.

³⁶¹ Zob. E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*. Poznań 2007, s. 9-10. Autorka bada pojawiające się „miejsca wspólne” na przecięciu poetyki autorskiej Barańczaka i poetyk przez niego tłumaczonych.

³⁶² Oryginał – N. Astafjewa. Przekład – A. Pomorski. W: Н. Астафьева, В. Британиский, *Дуглас*. Ор. cit, s. 36-37.

Wersja Astafjewej, *Солдат*³⁶³, wyróżnia się dążeniem do precyzji translatorskiej: jak najwięcej ocalić „Leśmiana w Leśmianie”. Poetka tłumaczy wiersz zgodnie z oryginałem: czterostopowym anapestem hiperkatektycznym, lecz zauważalne jest wyjątkowe skupienie się nad językiem utworu, w którym nie brak formacji słowotwórczych, neologizmów, gry słów, wyrazów nacechowanych. Tym razem dominantą staje się styl wiersza:

Возратившись солдат по весне издалече,
[Wrócił żołnierz na wiosnę z wojennej wyprawy,]
Только весь был изранен, был весь изувечен.
[Ale bardzo niemrawy i bardzo koślawy.]

Пулей так был исхлестан, такой стал хромыга,
[Kula go tak schłostała po nogach i bokach,]
Что ходить уж не мог, не ходил он, а прыгал.
[Że nie mógł iść inaczej, jak tylko w poskokach.]

--+--+-+--+--+-+--+--+-+--+--+-+--
--+--+-+--+--+-+--+--+-+--+--+-+--

Żołnierz Leśmiana znany jest także z tłumaczenia Marii Pietrowych³⁶⁴, Siergieja Pietrowa³⁶⁵, Giennadija Zeldowicza³⁶⁶. Przekłady bez wątpienia różnią się między sobą: w każdym z nich są miejsca lepsze i gorsze. Mimo że wiersz nie należy jako obiekt translacji do najtrudniejszych, zawiera jednak parę pułapek. Rezygnując z drobiazgowej analizy poszczególnych wersji, chcę zaznaczyć jedną cechę różniącą przekłady. Utwory Astafjewej, Pietrowych³⁶⁷ i Pietrowa³⁶⁸ oraz Zeldowicza³⁶⁹ dzieli różnica pokoleń. Pierwszych tłumaczy ogólnie można zaliczyć do „tradycyjnych”, biorąc pod uwagę ich język, warsztat translatorski oraz stosunek do przedmiotu. Drugich (a właściwie, drugiego) do „nowoczesnych” czy „nowatorskich”. Przekład Zeldowicza określa, moim zdaniem, domyślne przekonanie: „potrafię lepiej, niż inni”. Od strony technicznej wyróżnia go większa śmiałość, brak obaw przed nadinterpretacją, zburzenie granic wytyczonych tekstem obcej kultury. Tłumacz bawi się w słowotwórstwo, tworzy „zeldowiczymy”, niekiedy popisując się swoją kreatywnością.

³⁶³ *Солдат*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 63-65.

³⁶⁴ Zob. Б. Лесьмян, *Стихи*. Перевод с польского. Составление и примечания Н. Богомолова. Вст. А. Гелескула. Москва 1971, s. 117-121.

³⁶⁵ Zob. idem, *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов: Поэзия. Театр. Проза*. Ред.-сост. А. Базилевский. Предисловие А. Базилевский. Москва 2006, s. 140-142.

³⁶⁶ Zob. B. Leśmian, *Zielony dzban*. Wybór poezji w oryginale polskim i w rosyjskim tłumaczeniu Giennadija Zeldowicza. Z przedmową Andrzeja Bogusława. Toruń 2004, s. 77-79.

³⁶⁷ Maria Pietrowych (1908-1979) – rosyjska poetka, tłumaczka. Przekładała z języków: turkmeńskiego, litewskiego, ormiańskiego, polskiego, bułgarskiego. Jest znana jako propagatorka poezji B. Leśmiana.

³⁶⁸ Siergiej Pietrow (1911-1988) – rosyjski poeta, skandynawista, tłumacz literatury z kilkunastu języków. Z poezji polskiej przekładał twórczość B. Leśmiana. Podzielił los niezależnych twórców w totalitarnym ustroju (trzy lata więzienia oraz dwadzieścia lat zesłania na Sybir).

³⁶⁹ Giennadij Zeldowicz (ur. 1964, Charków) – poeta, tłumacz, filolog, prof. dr hab. UW. Znawcą wielu języków. Tłumacz poezji portugalskiej, angielskiej, polskiej. Mieszka w Polsce.

Różnicę pokoleniową (a być może i „płciową”) ilustruje zestawienie niedużych fragmentów wiersza autorstwa Astafjewej i Zeldowicza:

Он до дому добрел: «Убирайся с порога,
[Zwłókł się do swojej chałupy: „Idź przez popod płoty]
Нам в работе такой попрыгун не подмога!»
[Nie potrzebny nam skoczek w polu do roboty!"]

К звонарю поспешил он, что был ему кумом,
[Pobiegł do swego kuma, co w kościele dzwonił,]
Тот признать не хотел, палкой вытурил с шумом.
[Lecz ten nie chciał go poznać i kijem postroił.]

Он к зазнобе – та хохот сдержать не сумела,
[Podreptał do kochanki, a ta się zaśmiała]
Плечи, бедра тряслись, хохотало все тело.
[Ramionami, biodrami, wszystką mocą ciała!]

«Мне с таким дрыгнуном танцевать на матрасе?
[„Z takim w łożu drygała mam tańczyć do śmierci?]
Колыхаться до смерти в таком недоплясе?
[Ciało ledwo ćwierć miary, a skoków – trzy ćwierci!]

Тела разве что треть, а подскоков две трети!
[Ani myślę ci dotrzeć w takim niedoplasie!]
Спать с подпрыгой с таким дур не сыщешь на свете!
[Ani myślę wargami sypiać na twym wasie!]

... ..

То идут два хромца, два шалая-валяя,
[To dwa boże kulawce, dwa rzewne cudaki]
В мир не абы какой абы как ковыляя.
[Kuleją byle jako w świat nie byle jaki!]

[Zeldowicz:]

Причухал домой он – и слышит с порога:
«Пахать или сеять – зачем колченога?»

Дотрюхал до кума, что в церкви звонарил,
Но тот не признал и **дубиной ошпарил**.

Явился к милаше – а та **употела**,
Когда **греготала** с ядреного тела!

«Ты, знать, **свой умишко на войнах повыжгел**.
Тебя – четвертина, а три – **передрыжек!**»

Так мне ли поспеть за твоим недоплясом?

И мне ли прижаться полуночным часом?

...

Два Божьих **шкандыбы**, **счекрыженных** брата,

Культяпают как-то, совсем не куда-то!

Niektóre z występujących w tekście Zeldowicza elementów nacechowanych są poświadczane słownikowo: *зреготать* (synonim czasownika *śmiać się*, odpowiednikiem polskim byłby *rechotać*); *шкандыба* (oznacza *kulawy*, charakterystyczne jest raczej dla mowy ukraińskiej, niż rosyjskiej); *культяпать* (według *Słownika etymologicznego* Маха Vasmera jako „żyć kiepsko, pracować kiepsko”, a *культя* to człowiek bez palców rąk lub nóg, kulawy). Rymujące się wyrazy *причухал*, *домрюхал* oraz *передрыжку* czy *счекрыженных* mogą występować w mowie potocznej. Dzięki zbitkom spółgłoskowym są dosadne, lecz – w moim odczuciu jako czytelnika rosyjskiego – trochę pobrzmiwające leksyką *блатного* języka, żargonu (szczególnie *причухал* oraz *домрюхал*). Możliwe, że są to wyrazy zapożyczone z innych języków słowiańskich, co w przypadku Zeldowicza – Ukraińca, profesora filologii rosyjskiej, mieszkającego w Polsce, znającego wiele języków – nie byłoby zaskakujące.

Słownictwo w wersji Astafjewej oraz innych „tradycyjnych” tłumaczy wydaje się (mimo występujących słów kolokwialnych, ludowych, gwarowych) bardziej neutralne, zrozumiałe, nie wywołujące żadnych odczuć nadmiaru czy wykroczenia poza granice dobrego smaku. Astafjewa wymyśla, moim zdaniem, ciekawe rozwiązania, ekspresyjne i zgodne z estetyką *Żołnierza* Leśmiana. Stara się nie dokonywać nadużyć, choć wers: *Спать с подпрыгой с таким дур не сыщешь!* cechuje większa emocjonalność, charakterystyczna dla wypowiedzi kobiecej, niż Leśmianowskie: *Ani myślę wargami sypiać na tym wąsie!* Zeldowicz natomiast stawia na oryginalność lingwistyczną, niekiedy dopuszczając błędy. Nie zawsze, moim zdaniem, są udane jego „zeldowiczyzmy”. Możliwe, że tłumacz tak rozumował, jakby powiedział Leśmian po rosyjsku. Na przykład sąsiadujące wyrazy: *два Божьих шкандыбы, счекрыженных брата* po prostu są trudno wymawialne ze względu na zestaw spółgłosek, a poza tym nie dla każdego czytelnika rosyjskiego zrozumiałe.

Możliwe, iż strategia Zeldowicza (zaskakiwać dosadnym słownictwem) jest słuszna. Jego słowoformy nie pokrywają się ze słownictwem przekładów „klasycznych” i na tle całej serii tłumaczeń *Żołnierza* wyglądają inaczej. Pytanie: czy bardziej współcześnie? Problem jest sporny, choć niewątpliwie język się zmienia i te wyrazy, które wydawały się być „soczyste”, już w XXI wieku takowymi nie są. Myślę, iż w omawianym przypadku kwestia oceny, który przekład – „klasyczny” Astafjewej czy „nowoczesny” Zeldowicza – jest bardziej adekwatny i dobrze brzmiący, zależy od indywidualnych upodobań, wycucia filologicznego czytelnika. Według mnie, klasyczny przekład Astafjewej nadal jest interesujący i świeży. Możliwe jednak, że mają rację ci, którzy uważają przekłady „tradycyjne” poezji Leśmiana za przestarzałe, i że nadszedł czas na ich odrodzenie w nowej, współczesnej aranżacji, na przykład w aranżacji Zeldowicza. Andrzej Bogusławski zachwyca się oryginalnością języka tych przekładów:

I oto nareszcie Leśmian doczekał się tego, że w należyty sposób, powiedziałbym nawet – w sposób po prostu doskonały, został kulturze rosyjskiej przyswojony: obszerna i dostatecznie

reprezentatywna część jego polskich wierszy została przetłumaczona na język rosyjski przez doświadczonego i utalentowanego tłumacza poezji (hiszpańskiej, portugalskiej, polskiej, angielskiej) Gennadija Zeldowicza. Czytelnik, który zechce zaznajomić się z przedkładaną Mu właśnie książką, usłyszy w niej słowa tłumacza, który ze zdumiewającą wirtuozerią z całego bogactwa języka rosyjskiego, ze wszystkich jego zasobów, wydobywa nuty tak wierne Leśmianowi, że głos polskiego poety z siłą w najmniejszym stopniu nieosłabioną zlewa się w jedno z dźwiękiem rosyjskim. Ma się wrażenie, i trudno się w tym odczuciu pomylić, że gdyby Leśmian pisał swoje wiersze po rosyjsku, napisałby je dokładnie lub prawie tak. Trzeba powiedzieć wprost: Te przekłady są kongenialne.³⁷⁰

Nie zamierzam podważać słów Bogusławskiego, ponieważ badacz objął komentarzem wszystkie (jest ich sporo) przekłady Zeldowicza z poezji Leśmiana. Natomiast na konkretnym przykładzie ballady *Żołnierz tłumacz*, moim zdaniem, wykazał się niepotrzebnym nadmiarem owej oryginalności lingwistycznej.

ZAWODNOŚĆ INTUICJI (DZIEWCZYNA)

*Dziewczyna*³⁷¹ (z tomu *Napój cienisty*, 1936) jest wierszem stroficznym, składa się z dwudziestu dystychów o parzystych rymach żeńskich (aa bb). Napisana jest 8-stopowcem jambicznym lub peonem czwartym, o stałej męskiej średniówce po ósmej sylabie. Nie brak w niej „leśmianizmów”: neologizmów, metaforycznych zagadek, dwuznaczności, sprzecznych zestawień. Występujący motyw jest nie mniej folklorystyczny, niż *Dwu-nastu braci* autorstwa braci Grimm czy baśni Aleksandra Puszkina o martwej księżniczce i siedmiu braciach, chociaż Kazimierz Wyka pisze, iż Leśmianowska ballada nie jest niby-romantyczna i niby-ludowa. Według badacza *Dziewczyna* to ballada filozoficzna, „ponieważ została oparta o łańcuch wydarzeń mających sens ogólny i symboliczny”. Jest to „rozumienie bytu w sposób tragiczny i ostateczny. Nikt i nic człowiekowi nie daje gwarancji, że zapanuje on nad światem lub że go pozna prawdziwie, a mimo to zaniechać tych dążeń nie wolno. One bowiem stanowią o wielkości istot, które daremnym wysiłkiem i nieuchronną śmiercią opłacają swoje miejsce na ziemi”³⁷².

Ze względu na objętość utworu sparafrazuję ów tekst. *Dziewczyna* to ballada o dwunastu braciach, którzy pragnęli odkryć tajemnice świata. Usłyszeli kiedyś dochodzący zza muru głos dziewczyny wołającej o pomoc. Wierzyli, że skoro słyszą jej głos, to na pewno ona istnieje. Kierowała nimi ciekawość i chęć odkrycia zagadki związanej z tajemniczym nawoływaniem. Postanowili więc skruszyć mur i uratować dziewczynę. Porwali za młoty i uderzali w przeszkodę z ogromnym zapalem i zawziętością. Jednak ich wspólny wysiłek okazał się daremny. Praca, którą tak zapamiętali wykonywali, spowodowała śmierć ich fizycznego ciała. Odeszli z realnego świata, mimo to nadal żyli pod postacią cieni. Cienie zmarłych nie wypuściły młotów z dłoni. Nie zmieniła się ich ciekawość i zapalczywość. Nadal mieli ten sam cel i wykonywali tę samą pracę. Ale i ceniom zabrakło w końcu sił, i one z kolei wymarły. Wtedy same już młoty zaczęły uderzać w mur, aż ten w końcu ru-

³⁷⁰ A. Bogusławski, *Rosyjski Leśmian redivivus*. W: B. Leśmian, *Zielony dzban*. Op. cit., s. 9.

³⁷¹ *Dziewczyna*. W: B. Leśmian, *Poezje wybrane*. Op. cit., s. 150.

³⁷² K. Wyka, *Bolesław Leśmian – dwa utwory*. W: Idem, *Rzecz wyobraźni*. Op. cit., s. 434.

nał. Poza murem nie znaleźli jednak tego, czego szukali, nie było ani dziewczyny, ani żadnej żywej duszy. W ogóle niczego tam nie było, i od tej świadomości poległy także młoty.

Utwór ten jest mocno zakorzeniony w filozofii Leśmiana i wieloznaczny: może być czytany i rozumiany na wiele sposobów. Najwyraźniej symbolizuje sytuację człowieka wrzuconego w istnienie. Pojawia się tu problem, charakteryzujący całą twórczość poety – trud istnienia, zmagania, jakie podejmuje jednostka, która próbuje zrozumieć sens egzystencji, która musi wiecznie walczyć z murem tajemnicy życia. Według Wyki, „*Dziewczyna* to utwór o drodze do celu i jej właściwościach, a nie o celu samym i jego treściach”³⁷³.

Swoją interpretacją *Dziewczyny* Leśmiana podzielił się Britaniszski na stronach książki wspomnień *Поэзия и Польша*.³⁷⁴ Koncentruje się on na nakazie bohaterskiego dążenia, działalności człowieka, nawet jeżeli jest ona bezskuteczna. Tłumacz nie ukrywa, iż w jego interpretacji pomocną okazała się właśnie wspomniana analiza Kazimierza Wyki. Dodaje, iż myśl polskiego badacza mogłaby także pokierować Astafjewą w pracy nad pierwszą wersją przekładu, jednakże tłumaczenie powstało wcześniej, niż polska książka. Tłumaczka, przekładając wiersz, polegała wyłącznie na swojej intuicji, co szczególnie podkreśla Britaniszski, przywołując jej rolę w twórczości Leśmiana (zafascynowanego filozofią Henri Bergsona).

Translatorska interpretacja Astafjewej sugeruje omówienie trzech istotnych (oczywiście nie jedynych) momentów: przekład tytułu utworu, interpunkcję w tekstach wyjściowym i docelowym oraz tłumaczenie aforystycznego końca utworu. Pomijam ze względu na objętość materiału kwestię słownictwa oraz formy wierszowej. Zaznaczę tylko, iż po raz kolejny tłumaczka prezentuje swoje dążenie do precyzyjności w przekładzie, jednakże w niektórych momentach intuicja translatorska nieco ją zawiodła i nie obyło się bez potknięć przekładowych oraz zostawienia własnych śladów autorskich.

Ekwiwalentami polskiego słowa „dziewczyna” są następujące rosyjskie wyrazy: 1) *девушка*, 2) *девочка* (dziewczynka), 3) przestarzałe: *девушка, служанка*. Astafjewa sięga po poetyckie *Дева*³⁷⁵, co natomiast w języku polskim oznacza również poetyckie *dziewica, panna*. Tłumaczka swoim tytułem nadaje utworowi wymiar podniosły, sygnalizuje, iż mowa będzie o niezwyklej młodej kobiecie, być może tak samo niezwyklej i nieskażonej, jak (samo słowo naprowadza na asocjacje) *Орлеанская дева*, czyli Dziewica Orleańska. Z porównania wynika, iż tytuł oryginału nie jest specjalnie nacechowany i pozwala przypuszczać, iż będzie to opowieść o zwyczajnej dziewczynie. A właśnie tak nie jest. Tytuł Leśmiana jest zdradliwy: nie będzie to opowieść o zwykłej dziewczynie, tylko o Dziewczynie w ogóle, jak się okazało, nieistniejącej. W tytule zawarta jest intryga. Astafjewa natomiast pozbawia przekład owej zagadki, od razu wprowadza czytelnika w historię. Seryjność przekładów tego utworu pozwala wnioskować, iż tytuł – owszem – stanowi pułapkę dla tłumaczy. Najstarszy przekład (raczej adaptacja) Jewgienija Wadimowa brzmi *Двенадцать братьев*³⁷⁶ (dwunastu braci). Boris Słucki zdecydował się na tytuł *Девушка*³⁷⁷. Wybór najmłodszego z tłumaczy, Gennadija Zeldowicza, tym razem okazał się bliski decyzji Astafjewej – *Девуца*³⁷⁸.

³⁷³ Ibidem, s. 430.

³⁷⁴ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 44 – 50.

³⁷⁵ *Дева*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 66-67.

³⁷⁶ Zob. В. Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов: Поэзия. Театр. Проза*. Op. cit., s. 187-189.

³⁷⁷ Zob. Б. Лесьмян, *Стихи*. Op. cit., s. 174-178.

³⁷⁸ Zob. В. Леśmian, *Zielony dzban*. Op. cit., s. 129-130.

Kolejnym autorskim pomysłem Astafjewej, który wydaje się celowy (jakby pragnęła nieco poprawić oryginał), jest zastosowanie znaków interpunkcyjnych na końcu zdań. Nie trzeba uważnie się przyglądać, by dostrzec nadmiar wykrzykników w polskim tekście w postaci znaków graficznych, nadających zdaniom żywą ekspresyjną treść, służących poecie do wyrażania poczucia solidarności z braćmi, cieniami, młotami. Astafjewa zaś, w przeciwieństwie do Leśmiana, wiele dystychów kończy „po męsku”, kropką. Tłumi (w wersach: 7, 8, 12, 13, 14, 16, 18, 20) być może niepotrzebny według niej, nadmiar owego uczucia, emocjonalnego reagowania podmiotu lirycznego (według Wyki fabułę opowiada sam poeta³⁷⁹), stojącego z boku i opisującego, jak gdyby wszystko widząc na własne oczy.

Но молоты – о Боже мой! – пустой не поддались печали,
И сами стали стену быть, и сами бронзою звучали.

Стучали в мрак, стучали в свет, как люди, потом истекая,
И что есть млат, коль он не млат, того не знала ночь слепая.

Lecz dzielne młoty – Boże mój – mdłej nie poddały się żalobie!
I same przez się były w mur? Huczały śpiżem same w sobie!

Huczały w mrok, huczały w blask i ociekały ludzkim potem!
I nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?

Głos poety oraz jego pozycja (według Wyki, w utworze występują głosy: sceptyczny, stoicki oraz tragiczny) otwarcie występuje w ostatnich dwuwierszach. Największy właśnie problem w przekładzie Astafjewej tkwi w jej odczytaniu zakończenia utworu, o osobliwości którego wspominał także Dedecius:

Zewnętrzne podobieństwa okazują się więc często złudne. (Ciekawe przy tym, że Leśmiana najlepiej tłumaczy się „od końca”, czytając jego teksty niejako na sposób hebrajski; punkty ciężkości w jego strofach przypadają bowiem zawsze na koniec, podobnie jak pointy w aforyzmach Leca, którego też zazwyczaj tłumaczyłem „od końca”).³⁸⁰

Ostatni dwuwiersz Leśmiana ma barwę „groźnego ostrzeżenia, przestrogi przed lekceważeniem celów, chociaż skądinąd są one kłamliwym snem, zmarniałym w nicość cudem”³⁸¹ (na potrzebę wyводу przytaczam dwa ostatnie dystychy).³⁸²

³⁷⁹ Ibidem, s. 429.

³⁸⁰ K. Dedecius. Op. cit., s. 166.

³⁸¹ K. Wyka. Op. cit., s. 431.

³⁸² Inni tłumacze poradzili sobie następująco:

[Wadimow:] И в знак того, что свет таков и что не быть земле иною,/ Легли двенадцать молотков перед разрушенной стеною –// И стройный ряд их замер там, под хмурным небом, где, как дети./Мы только вечно верим снам, которых лживей нет на свете!..

[Śluciki:] И молоты легли рядком, труд завершённый знаменуя,/Пред чудом, что сошло на нет, пред снами, что их обманули./И грянул ужас тишины! И в небе – пустота настала!/Зачем смеешься ты над ней? Она ведь над тобой – не стала.

Wobec kłamliwych jawnie snów, wobec zmarniałych w nicość cudów?
Potężne młoty legły w rząd na znak spełnionych godnie trudów.

I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?
AstaŃjewa tłumaczy:

Поскольку лживы были сны, те, что манили так чудесно,
То в ряд все молоты легли, в знак, что их труд исполнен честно.

Открылось **бездна пустоты**, и в **бездне** тишь была до жути!
Зачем над **бездной** шутит ты, коль **бездна** над тобой не шутит?

W wersji AstaŃjowej zamiast nicości (небытие), próżni (вакуум, пустое пространство, пустота) występuje otchłań czy przepaść. Jeżeli wsłuchać się w semantykę owych pojęć, to okaże się, iż rysują się dwa różne obrazy świata. U Leśmiana jest to totalna pusta przestrzeń, brak wszelkiego bytu, nieistnienie, niebyt. Natomiast u AstaŃjowej – coś istnieje: bezdenne głębia, urwisko, głęboka rozpadlina. Jednak polskie *próżnia* nie równa się pod względem semantycznym rosyjskiemu: *бездна*³⁸³. Dopowiedzenie *бездна пустоты* wywołuje potrzebne znaczenie ogromu czy bezgraniczności zjawiska, lecz wielokrotne powtórzenie samego wyrazu *бездна* utrwała w pamięci raczej obraz jakiejś otchłani, niż niebytu, co powoduje inne przedstawienie tragizmu w przekładzie. Leśmianowski młoty poległy od świadomości, iż w ogóle niczego nie ma. Świat jest zły, a innego świata nie ma, jest nicość. Przepaść w tłumaczeniu nie oddaje do końca owego obrazu, wręcz przeciwnie, może poprowadzić w innym kierunku wyobraźnię czytelnika: jeżeli nie ma Dziewczyny za murem, a dalej jest przepaść, to być może ona istnieje na dnie tej przepaści (u Leśmiana Dziewczyna nie istnieje i nie istniała nigdy)? Młoty AstaŃjowej powinny być w takim razie nie poddawać się, a dalej kontynuować pracę, by uwolnić Dziewczynę lub stwierdzić jej nieistnienie.

Kolejne „potknięcie” translatorskie tkwi w niestosownie wybranym czasowniku: polskie *drwisz* AstaŃjewa tłumaczy czasownikiem *шутит* (żartujesz). Zamiast przestrogi, pretensji, dramatyzmu, zarzutu, w przekładzie występuje tonacja łagodnego zdziwienia, co całkowicie zmienia przesłanie utworu i światopogląd poety.

Tym razem intuicja translatorska nieco zawiodła tłumaczkę. Niedociągnięcia w obrazie Leśmianowskiego świata zmieniły wymowę filozoficzną ballady.

[Zeldowicz:] Пред грезой, лгавшей наяву, и чудом, канувшим в пустоты./Легли все молоты рядом почить от праведной работы.//А ты над пустотой трунишь и не идешь своей дорогой./Тебя не тронет – эта тишь, но ты и сам – ее не трогай!

383 „Бездна 1. –ы, ж. Глубокая пропасть, пучина. *Морская б.*”;

„Бездна 2. –ы, ж. (разг.) Огромное количество, пропасть, тьма, гибель. *Б. премудрости* (о глубоких понятиях; шутл.) W: С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*. Москва 1998, s. 40.

KATEGORIA CZASU (PSZCZOŁY)

Wiersz *Pszczoly*³⁸⁴ także (jak i poprzedni utwór *Dziewczyna*) należy do liryki filozoficznej, w której Leśmian zawarł wykładnię ludzkiej egzystencji. Podmiot liryczny doskonale charakteryzuje miejsce akcji, czyli podziemny zakamarek, świat, w którym przebywają zmarli. Ich rzeczywistość to ograniczona przestrzeń, w której włada Śmierć. Jest ona upersonifikowana, porusza się swobodnie w świecie zmarłych, a kiedy coś przenika do jej królestwa, „słyszy i przynagła kroku”. Okazuje się, że to pszczoły pomyliły drogę i przeniknęły do świata ciemności, rozświetlając go swoją poźłotą. Wniosły do niego piękno, światło, wspomnienie życia i szczęścia. Przypomniały o utraconej egzystencji, istniejącej przyrodzie, „brzęczącym” i „iskrzącym” świecie. Podmiot liryczny zestawia ze sobą świat żywych i świat umarłych. Umarli są wdzięczni brzęczącym pszczołom, podziwiają je i starają się odgadnąć ich lot w nicość. A kiedy one odnajdują w końcu drogę powrotną i przeredza się ich gromada, zmarli nadal wpatrują się, nie mogąc oderwać wzroku, szukając uciekającego życia.³⁸⁵

Tekst rosyjski³⁸⁶ jest ekwilinarny: trzynastozgłoskowiec ze stałą średniówką żeńską po siódmej sylabie. Jednakże w odróżnieniu od polskiego utworu sylabicznego [13(7+6)], rosyjska wersja mieści się w rytmice regularnego sylabotonizmu (czterostopowiec anapestyczny hiperkatalektyczny):

В закоулке подземном, в жилье без просвета,
[W zakamarku podziemnym, w mieszkalnym pomroku,]

Где над мертвыми кровля заробности тусклой,
[Gdzie zmarły, zamiast dachu, ma nicość nad głową,]

Ночью некоей Вечной, для нас же – Июльской
[W pewną noc Wiekuistą, a dla nas – Lipcową]

³⁸⁴ *Pszczoly*. W: B. Leśmian, *Poezje wybrane*. Op. cit., s. 160.

³⁸⁵ Obraz zakamarków podziemnych i świata zmarłych autora *Napoju cienistego* przypomina postaci nieboszczyków w twórczości Fiodora Dostojewskiego. Wiersze *Pszczoly*, *W zakątku cmentarnym* kojarzą się z opowieścią fantastyczną rosyjskiego pisarza pt. *Bobok*, fragment której przytaczam:

„(...) tam w górze, kiedy żyliśmy jeszcze, mylnie uważaliśmy tamtejszą śmierć za śmierć. Ciało tu jeszcze jakby raz ożywa, resztki życia koncentrują się, ale tylko w naszej świadomości. Nie potrafię dokładnie wytłumaczyć, ale to jest tak, jakby życie trwało nadal siłą bezwładności. Wszystko skupia się gdzieś w świadomości i tak trwa jeszcze dwa – trzy miesiące, niekiedy nawet pół roku... Jest na przykład taki jeden, co już prawie się całkiem rozłożył, ale raz na jakieś sześć tygodni wymamrocze jedno słówko, oczywiście bezsensowne, o jakimś boboku. „Bobok, bobok” – tak powie – a więc i w nim życie wciąż jeszcze tli się niedostrzegalną iskierką”. Fiodor Dostojewski, *Bobok*. W: Idem, *Opowieści fantastyczne*. Tłum. Maria Leśniewska. Kraków 1979.

Zmarli w utworach Leśmiana, podobnie jak i postaci Dostojewskiego, wspominają czasy za życia:

Mają zmarli w niedzielę ten pośmiertny kłopot,
Że w obczyźnie cmentarza czują się – bezdomnie –
A lubią nic tę spędzać popod mgłą lub popod
Wiecznością, co się w jarach gęstwi nieprzytomnie.
Maria z Bzówka – wygody wspomina izdebne,
Słońce – w łóżku, wiatr – w sieni – i ogród macierzyn,
Gdzie było tyle w radość uchodzących ścieżyn,
A wszystkie takie – trafnie i drzewom – potrzebne!...

B. Leśmian, *W zakątku cmentarza*. W: Idem, *Poezje wybrane*. Op. cit., s. 161-162.

³⁸⁶ *Пчелы*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 67-68.

Что-то вдруг зажужжало... Смерть слышит... что это?
[Coś zabrzękło... Śmierć słyszy i przynagła kroku...]

Рównież anapestem przekłada ów wiersz Aleksiej Gieleskuł:³⁸⁷

В закутке под землей, в той ночлежке последней,
Где над мертвыми вечность, как ветхая крыша,
В той ночи вековой, а для нас – только летней,
Загудело... И смерть заматалась, слышна...

Oba przekłady są interesujące, aczkolwiek właśnie w zestawieniu okazuje się, iż wersja Astafjewej jest wierniejsza i bliższa wyobraźni Leśmiana. Istotną rolę w polskim utworze odgrywają czasowniki, a konkretnie czas, w którym zostały użyte. Czas przeszły pojawia się na wstępie, gdy poeta wprowadza czytelnika w klimat zaświatu, opisując, niczym w didaskaliach, scenę: „mieszkanie” nieboszczyków. W czasie teraźniejszym natomiast rozgrywa się sama akcja, przy czym zarówno poeta, jak i czytelnik (*w pewną noc wiekuiస్త, a dla nas – Lipcową*, gdzie zaimek *nas* łączy autora z czytelnikami) przenoszą się na scenę i stają się świadkami, uczestniczą w tym, co się dzieje tu i teraz.

Wiersz *Pszczoly* przypomina miniaturę dramatyczną. Fakt ów doskonale uchwyciła Astafjewea w swoim przekładzie: dzięki zachowaniu formy gramatycznej czasowników oraz wprowadzeniu zaimka *здесь* (tu, tutaj), wskazującego miejsce, gdzie się coś lub ktoś znajduje, gdzie się coś dzieje, odbywa lub ma odbyć. Powiedzieć *tu* mogła osoba wyłącznie obecna w tym miejscu, to znaczy w podziemiach. Zaimek wywołuje poczucie wiarygodności akcji.

Это пчелы, роящимся шаром с полета,
[A to – pszczoły, zmyliwszy istnienia ścieżynę,]
Сбившись с жизненных троп, в пустоту залетели!
[Zboczyły do tych pustek, jak do złego ula!]
Так жужжат они чуждо в глухом подземелье,
[Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula,]
Страх смотреть – так здесь чувственна их позолота!...
[Że strach w mroku tę jurną ujrzyć pozłocinę!...]

[Gieleskuł:]

Это пчелы, плутавшие в мире зеленом,
Словно в жуткие улы, проникли пустоты.
Рой так жутко искрится, с таким перезвоном,
Что знобит темноту от живой позолоты!...

Pojawiająca się w pierwszej zwrotce w przekładzie Astafjewej niezaznaczona graficznie replika *Что это?* – jeszcze bardziej zawiązuje intrygę. Pozostaje zagadką, do

³⁸⁷ *Пчелы*. Пер. А. Гелескула. Zob. Б. Лесьмян, *Стихи*. Op. cit., s. 181-182. Oraz w: Б. Лесьмян, *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов: Поэзия. Театр. Проза*. Op. cit., s. 194-195.

kogo należy pytanie. Do Śmierci, poety czy czytelnika? Jest to także chwyt artystyczny, pozwalający przenieść czytelnika na scenę teatru, obecnego w utworze.

Owej wiarygodności i należytnej ekspresji nieco zabrakło w przekładzie Gieleskuła. Owszem, występują czasowniki w obu czasach, jednak przeważnie w przeszłym, co budzi poczucie dystansu.

Но почувяв дорогу из сумрака мертвых,
[Ale drogę powrotną zwęszywszy w odmęcie,]
Пчелы в мир выбирают медленным летом,
[Pszczoły lśnią się gromadą już co chwila rzadszą,]
Вот уж гаснут, скрываются за поворотом
[Już – w świat się przedostając, gasną na zakręcie –]
Вот уж – нет их! – А мертвые смотрят и смотрят..
[Już ich – nie ma! – A oni wciąż patrzą i patrzą...]

[Gieleskuł:]
И все реже, все крохотней искорки эти –
Рассыпается рой золотистой метели,
Вот уж вырвался в мир он – зажегся в просвете
И погас... А они все глядели... глядели...

Sceniczność utworu została lepiej oddana w przekładzie Astafjewej. Moim zdaniem, jej odczytanie wyobraźni Leśmiana w tym momencie jest wierniejsze, choć w poszczególnych elementach utworu Astafjewa (jak i Gieleskuł) nie poradziła sobie najlepiej. Za egzemplifikację posłuży występujący w oryginale makabryczny obraz skruszałych jak wióry rąk trupów.

Мертвцы – в восхищенье! Зрачков своих нечто
[A zmarli w zachwyceniu, źrenicę rozwiewną]
Заслоняя от блеска остатками пальцев,
[Przesłaniając od blasku skruszałych rąk wiórem,]
Восклицают в восторге, тень к тени толпятся:
[Тюсзją się сież do сienia i wołają chórem:]
«Это – пчелы! Вы помните? Пчелы! Конечно!»
[„To – pszczoły! Pamiętacie? To – pszczoły na pewno!”]

[Gieleskuł:]
И задвигались мертвые жалко и квёло,
Заслонясь веерами скрещенных ладоней,
И шептали все громче и все изумленной:
«Это пчелы!..Вы помните? Это же пчелы!...»

Wybrana przeze mnie strategia, by zaprezentować przekłady Astafjewej z poezji Leśmiana na tle innych tłumaczeń, miała na celu, po pierwsze, zbadać styl translatorski antologistki; po drugie, zweryfikować jakość i kreatywność przekładu oraz wczucia się

tłumaczki w tekst i kontekst innej kultury; po trzecie, zaznaczyć trwałość twórczości polskiego poety w kulturze rosyjskiej.

Z analizy pięcioprzekładowej „pigułki” dokonanych przez Astafjewą przekładów nie wynika jednoznaczne stwierdzenie, iż tłumaczka świetnie lub nie najlepiej sprostała translatorskiemu zadaniu. W każdym przypadku są lepsze i gorsze momenty. W każdym z nich co innego stanowiło dominantę, od wyboru której zależały decyzje tłumaczeniowe. *Прунес* charakteryzuje precyzja w zrekonstruowaniu melodii wiersza. *Ветряк* przedstawia wierny wybór ekwiwalentu polskiego tytułu, od którego zależała wierność wobec wymaganego przez Leśmiana świata. W *Солдате* tłumaczka zaprezentowała „tradycyjny” styl translatorski, starając się nie przekraczać wytyczonych granic oryginału, co – rzecz jasna – nie zawsze się udaje. Przykład zawodności translatorskiej intuicji można obserwować w *Деве*. Jednakże Astafjewa potrafi dobrze wyczuć i wczuć się w język przekładanej literatury, czego dowodem jest tłumaczenie *Пчелы*. Fakt ten może wynikać z dwujęzyczności tłumaczki. Najważniejsze, iż rosyjskie teksty Leśmiana w przekładzie Astafjewej są samoistne i bronią się doskonale.

Paralele. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska i Kazimiera Iłakowiczówna w porównaniu z Anną Achmatową i Mariną Cwietajewą

Dla poety obcojęzycznego, którego twórczość cię porwała, zazwyczaj szukasz choćby jakiejś paraleli w swojej, w poezji rosyjskiej, w kulturze rosyjskiej. Nie zawsze ona istnieje, jej może i nie być. To czy w ogóle trzeba jej szukać? Być może przeciwnie, o wiele ciekawszy staje się poeta wcale niemający w naszej tradycji żadnych analogii? A jednak szukasz. (W. Britaniszski. Tłum.- I.J.)³⁸⁸

Komparatystyka literacka, w świetle dzisiejszych badań, nadal pozostaje kontrowersyjna ze względu na swój subiektywny charakter. Jednakże potrzeba badań komparatystycznych wynika z faktu, o którym wspomina w przytoczonym cytacie Britaniszski: szukanie analogii leży w naturze ludzkiej i jest silniejsze od wszelkich argumentów *pro i contra*. W przypadku tłumaczy-eseistów, kierujących swoją twórczość do rodzimego odbiorcy, nieuniknione jest sięganie po zasoby ojczystej kultury. Jednym z argumentów na rzecz świadomego wznoszenia mostów międzykulturowych jest konieczność udzielenia pomocy czytelnikowi, który chciałby oswoić i zrozumieć obce dziedzictwo kulturowe. Takie dążenie uzasadnia, po części, porównanie przez Astafjewą i Britaniszskiego dwóch słynnych „duetów” poetyckich, prezentujących polską i rosyjską tradycję. Mowa tu o analogii między Marią Pawlikowską-Jasnorzewską i Kazimierą Iłakowiczówną a Mariną Cwietajewą i Anną Achmatową.

Zestawienie to należy, rzecz jasna, przyjąć z pewnym zastrzeżeniem, bowiem twórczość każdej z wymienionych poetek stanowi odrębne, niezależne, wybitne w swojej kulturze zjawisko, powstałe w odmiennej konwencji i kontekście. Jednocześnie nie da się przeoczyć często występujących skojarzeń krytyki: przy nazwisku Pawlikowskiej niejednokrotnie pojawia się nazwisko Iłakowiczówny – i na odwrót. O „pokrewieństwie” tym świadczy też usytuowanie utworów obu autorek w encyklopediach czy wyborach poetyckich. Tak też jest w omawianej antologii Astafjewej i Britaniszskiego. Twórczość Jasnorzewskiej zajmuje tu poczesne miejsce. Tłumacze wybrali sześćdziesiąt pięć utworów, obok nich znalazła się twórczość Iłakowiczówny, składająca się z czterdziestu dziewięciu wierszy. Podobnie dzieje się w kulturze rosyjskiej w ocenie relacji między twórczością Achmatowej i Cwietajewej.

³⁸⁸ «Иноязычному поэту, увлекшему тебя, почему-то ищешь хоть какую-нибудь параллель в своей, в русской поэзии, в русской культуре. Не всегда она есть, ее может и не быть. Да и нужно ли ее искать? Может быть, интереснее, наоборот, поэт, совсем не имеющий у нас никаких аналогий? Но ищешь». В. Британиский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 213.

Warto wspomnieć o statusie czterech poetek w ich ojczystych kulturach. Jeżeli na rosyjskim dwudziestowiecznym parnaisie nie pojawiły się inne, równie wysoko cenione poetki, to na polskim – owszem. Wystarczy wspomnieć choćby nagrodzoną w 1996 roku Noblem Wisławę Szymborską. Uznanie dla Pawlikowskiej i Iłakowiczówny utrwaliło się już w Dwudziestoleciu, nie wiąże się natomiast z całym minionym stuleciem. Zresztą twórczość tej ostatniej poetki, obecnie po części zapomniana, nie doczekała się jeszcze należytych opracowań.³⁸⁹ Niemniej jednak tłumacze proponują przyjrzeć się poetkom w duecie, wyrazistemu szczególnie w ich debiutanckiej twórczości.

Mimo że debiuty dzieli dekada (Iłakowiczówna – 1912 r.³⁹⁰, Pawlikowska – 1922 r.), to jednak prezentują one swoisty dwugłos w kobiecej poezji pierwszej połowy XX wieku. Liryka autorki *Niebieskich migdałów* (1922) i *Różowej magii* (1924), zdaniem zarówno polskich badaczy, jak i antologistów rosyjskich, emanuje kobiecością, jest „damska”, wprowadza w atmosferę różowo-niebieskich salonów i buduarów. Przejawia się to w swoistej poetyce (obfita metaforyka, rymy, liczne asonanse, sensualność, topoty: kobieta-kwiat, róża, poetka jako Safona). Na idiolekt Jasnorzewskiej składa się bogactwo rzeczowników oznaczających części kobiecej garderoby, użycie modnych wówczas wtrąceń obcojęzycznych, tematyka (miłość, szczerza i bezpośrednia odsłona świata intymnych doznań kobiety), tonacja emocjonalna (wczesne wiersze cechowała radosna, żartobliwa, młodzieńcza). W nieco późniejszej twórczości pojawiły się motywy z pogranicza wróżbiarstwa, okultyzmu, spirytyzmu i magii hinduskiej. To tylko niektóre z symptomów kobiecości w debiutanckiej poezji Jasnorzewskiej. Szczegółowo zostały one opisane między innymi przez Jerzego Kwiatkowskiego³⁹¹ i Jana Marxa³⁹². Natomiast pierwsze tomy Iłakowiczówny charakteryzuje motyw „męstwa”, co poświadcza problematyka licznych wierszy (obrazy bratobójczej wojny, bolesne doświadczenia frontowej pielęgniarki, obcowanie ze śmiercią³⁹³). Tematy publicystyczne oraz polityczne w jej wczesnej poezji koegzystują z wierszami osobistymi i refleksyjnymi. Różnice w twórczości obu autorek wyni-

³⁸⁹ W książce Łucji Danielewskiej *Portrety godzin. O Kazimierze Iłakowiczównie* jest informacja, że w 1970 roku Justyna Łopatko-Derlicka napisała rozprawę doktorską poświęconą twórczości Iłakowiczówny, a głównie jej poezji z lat 1945-1954. Tytuł rozprawy brzmi *Studia o życiu i twórczości Kazimierzy Iłakowiczówny*. Promotorem pracy był Zdzisław Zabierowski, autorem recenzji – Jerzy Kwiatkowski. Badaczka pracowała jako asystent w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Katowicach (1961/1962). Zob. w: Eadem, *Portrety godzin. O Kazimierze Iłakowiczównie*. Warszawa 1987, s. 89-93.

³⁹⁰ Józef Ratajczak jako rok wydania pierwszego tomiku wierszy *Ikarowy loty* podaje 1908. W: *Posłowie*, s. 285.

³⁹¹ J. Kwiatkowski, *Wstęp*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Opracował J. Kwiatkowski. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1980. Badacz pisze o tym też w *Literaturze Dwudziestolecia*: „Powiedzieć można, że Pawlikowska reprezentowała w poetyce skamandryckiej najdalej posunięty realizm psychologiczny: w jej wierszach „słychać” **niejednokrotnie głos młodej kobiety**; autentyczność jej odezwiań i zachowań jest uderzająca” (podkreślenie moje – I.J.). Patrz: Idem, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 60.

³⁹² J. Marx, *Miłość i śmierć. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Wrocław 2007.

³⁹³ Podobne spostrzeżenie czyni Krzysztof Ćwikliński, który pisząc o Pawlikowskiej nawiązuje również do Iłakowiczówny: „Jako poetka (M. Pawlikowska-Jasnorzewska – I.J.) była zjawiskiem odosobnionym. Cenione niegdyś i popularne poetki młodopolskie egzystowały, może z wyjątkiem Maryli Wolskiej, gdzieś na marginesie życia literackiego. **Kazimierę Iłakowiczównę, która w porównaniu z Pawlikowską była w liryce typem „męskim”, porywała inna tematyka.** Zuzanna Ginczanka i Beata Obertyńska nie były jeszcze szerzej publiczności znane. Była więc Pawlikowska i pod tym względem samotna. Samotna tym rodzajem samotności, który jest funkcją poezji” (podkreślenie moje – I.J.). Patrz: K. Ćwikliński, „*Co nie da się powiedzieć, co nigdy powiedziane nie będzie...*” W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*. T. 1, 2. Zebrał i opracował A. Badyda. Wstępem opatrzył K. Ćwikliński. Toruń 1997, s. 10.

kają także z odmienności biografii. Życie młodej Pawlikowskiej wydaje się w porównaniu z egzystencją Hłakowiczówny pogodnym (mimo ułomności fizycznej), bezpiecznym, dostatnim i pełnym troski najbliższych (dużą rolę odegrało pochodzenie ze znakomitej, znanej z malarskich talentów rodziny Kossaków). Istotne znaczenie w biografii Pawlikowskiej miała też miłość. Mężczyźni w jej życiu powodowali, iż wokół postaci poetki rozkwitła swoista legenda jej kobiecego wdzięku. Co prawda, w późniejszej twórczości zmienia się zarówno tematyka (wojna stanowi motyw wielu wierszy), jak i poetyka, dzisiaj jednak poezja Pawlikowskiej kojarzy się z motywem miłosnym i subtelną erotyką.

Natomiast nazwisko Kazimierzy Hłakowiczówny wywołuje skojarzenia nie tylko z poezją, ale i z jej pracą u boku Józefa Piłsudskiego w Ministerstwie Spraw Zagranicznych i w Ministerstwie Spraw Wojskowych. Na jej pierwsze tomy liryczne wpłynęły fakty biograficzne: skomplikowana sytuacja rodzinna, sieroctwo, odejście z domu, otarcie się o środowiska rewolucyjne, uczestnictwo w pierwszej wojnie światowej w charakterze sanitariuszki w armii rosyjskiej. Poetka poznała ciężkie warunki życia. Stąd w jej wierszach obraz świata bywa ciemny, pełen smutku, trwogi, lecz także – co istotne – męstwa. Nie brak w pierwszych zbiorach takich motywów jak bunt, wojna, polityka, kariera zawodowa – które zgodnie ze stereotypami kulturowymi częściej wiąże się ze światem mężczyzn, z androcentryzmem.

Uzasadniając ów aspekt *genderowy*, tłumacze przytaczają argument, że pierwsze tomy Hłakowiczówna podpisywała inicjałem „K” lub nazwiskiem w formie podstawowej, bez słowotwórczego formantu *-ówna*, a mianowicie Hłakowicz.³⁹⁴ Z autokomentarza poetki wynika, iż robiła to w celu chronienia się „od nadgorliwości krytyków”, wprowadzając niektórych z nich w błąd. Aprobowali oni bowiem jej twórczość sądząc, że autorem wierszy jest mężczyzna. Jednak fakt ten wskazuje wyłącznie na stan świadomości ówczesnego społeczeństwa, gdy emancypacja poetek jeszcze nie miała szerokiego zasięgu. Wspomnieć w tym miejscu należy nazwiska angielskich pisarek, sióstr Brontë – Anny, Charlotte i Emily, które wydawały utwory najpierw pod męskim pseudonimem (jako Currer, Ellis and Acton Bell³⁹⁵). Znany jest również los artystyczny francuskiej powieściopisarki Aurory Dudevant, uwiecznionej w literaturze jako George Sand. Nie brak przykładów polskich autorek, kryjących się pod męskimi pseudonimami.³⁹⁶ Hłakowiczówna zatem świadomie ukryła pierwsze tomy za męskim nazwiskiem, by móc zaistnieć, ale ogólnie była zdania, iż poezja jest „bez płci”. Potwierdzenie stanowi poniższy fragment jej rozmowy z Łucją Danielewską:³⁹⁷

³⁹⁴ J. Ratajczak pisze: „Pierwszy zbiorek wierszy *Ikarowe loty*, opatrzony nazwiskiem K.I. Hłakowicz, ukazał się w roku 1908. W swoich wspomnieniach (*Trzymieński zajac*) poetka przytacza anegdotkę, jak to **Stefan Żeromski uznał, iż Hłakowicz to jakiś nowy poeta, oczywiście mężczyzna**, jednak tak właśnie podpisywała swoje książki przez wiele lat. Dopiero zbiór wierszy *Z głębi serca* z 1928 roku przynosi utracony już odtąd brzmienie nazwiska: Kazimiera Hłakowiczówna” (Podkr. – I.J.). W: *Posłowie*, s. 285.

³⁹⁵ Gdy Robert Southey, przedstawiciel „szkoły jezior”, odrzucił wiersze Charlotte, argumentując, iż uprawianie poezji nie jest sprawą dla kobiet, ona wraz z siostrami postanowiła, na przekór opinii poety, opublikować tomik liryków pod nazwiskiem braci Bell (*Poems by Currer, Ellis and Acton Bell*). Krytycy nie zorientowali się i bardzo przychylnie powitali ów zbiór. Sukces wzbudził w młodych artystkach odwagę, by kontynuować ową zabawę. Do wydania zaproponowały tym razem swoje powieści: Emily - *Wichrowe wzgórza*, Anna - *Agnes Grey*, Charlotte – *The Professor*. Tylko proza ostatniej nie została przyjęta, jednakże doradzono jej kontynuować pracę (czego później owocem stała się powieść *Dziwne losy Jane Eyre*).

³⁹⁶ Maria Konopnicka (używająca pseudonimów Jan Sawa, Jan Waręż czy Marko), albo Maryla Wolska (podpisująca się jak Zawrat, Demol, Iwo Płomieńczyk, Tomasz Raróg).

³⁹⁷ Ł. Danielewska, *Portrety godzin. O Kazimierze Hłakowiczównie*. Op. cit., s. 43-44.

- (...) Parę dni temu pani wiersze mówiła młoda recytatorka i poetka, miedzianowłosa Agata Kmiecńska, laureatka turniejów „Wierzbowego liścia” prowadzonych w Klubie MPiK przy ulicy Ratajczaka przez Ryszarda Daneckiego i Kazimierza Orlewicza. Na spotkaniu z pani poezją czytelnicy otrzymali specjalnie wydaną zakładkę do książek z wierszem „Czerwone serce”.
- Pamiętam, że przy uzgadnianiu tekstu do tej zakładki **życzyłam sobie, aby nie nazywano mnie poetką. Uważam się za poetę, a nie za jakąś jego piszącą odmianę** (tu i dalej podkreślenie moje – I.J.). Proszę przypomnieć, jak ostatecznie mnie nazwano?
- „...Kazimiera Hłakowiczówna, jeden z najwybitniejszych talentów liryki współczesnej...”
- Brawo! Teraz czytelnik nie musi się już zastanawiać, dlaczego poeta, bo podano mu talent. Chociaż – Bogiem a prawdą – poeta z pewnością powinien mieć talent, bo któż miałby go mieć? Wojewoda? Generał? Światowa historia władzy i wojskowości nie wymaga tego od swych bohaterów.
- A co pani sądzi o poezji kobiecej?
- A cóż to jest, u licha? Czy istnieje poezja męska?
- Może w odniesieniu do budek wartowniczych...
- Mon Dieu! **Jak można było dopuścić do najulubieńszej bajdy o „poezji kobiecej”? Jak może się uważać za współczesnego krytyk, który u progu XXI wieku zapędza kobietę do gineceum?** Stanowczo powinna pani o tym napisać! (...)
- Niedawno na jednym ze spotkań młodoliterackich wciągnęłam zebranych w dość niespodziewaną zabawę. Rozdałam maszynopisy wiersza, ale w dwóch „wersjach”. Jedna część kartek opatrzona była nazwiskiem mężczyzny, druga – nazwiskiem kobiety. Opinia pierwszej grupy brzmiała:
- W tym coś jest!
- Opinia drugiej zabrzmiała jak wyrok:
- Babskie gadanie, babskie pisanie!
- Miałam zatem rację, nie bez kozery kilka pierwszych swoich książek opatrując nieodmienną formą nazwiska K.I. Hłakowicz. Przypuszczenie, że jestem mężczyzną, uchroniło mnie od nadgorliwości krytyki. Tymczasem, skoro już się pani wypowiedziała na temat „poezji kobiecej”, proszę nie zapominać o pisaniu wierszy w ogóle (...).

Podejście rosyjskich tłumaczy do debiutanckich tomów poetek jako do wzajemnie uzupełniającego się duetu „męsko-damskiego” pozostaje sporne, ale atrakcyjne. Nie dotyczy jednak ich dalszej twórczości. Zresztą nawet w Dwudziestoleciu Hłakowiczówna – podobnie jak i Pawlikowska – bywa postrzegana jako „realistka kobiecości”³⁹⁸, w śmiały sposób ukazująca obyczajowe problemy XX wieku, w tym także macierzyństwa. Bezsporny natomiast pozostaje fakt, iż właśnie twórczość zarówno Pawlikowskiej i Hłakowiczówny, jak i poetek innych krajów, przyczyniły się do zmiany dziewiętnastowiecznej opinii, że kobieta nie może być wielkim poetą.

Podjęta przez Astaffewą i Britaniszskiego próba znalezienia analogii dla obu poetek w kulturze rosyjskiej jest też dyskusyjna, lecz zarazem interesująca. Taką parę stanowią ich rówieśniczki: Anna Achmatowa i Marina Cwietajewa.³⁹⁹ Warto zastanowić się nad sensem przeprowadzania takich analogii. Moim zdaniem, korzystają z nich obie strony – nie tylko kultura rodzima, lecz i obca. Czytelnik, jak już zaznaczyłam we wstępie, lepiej oswoi się z obcym mu elementem, a uczestnik kultury rodzimej ma szansę spojrzeć na

³⁹⁸ Za J. Kwiatkowskim, *Literatura Dwudziestolecia*. Op. cit., s. 63.

³⁹⁹ В. Британшицкий, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 187.

to, co jest mu znane, w innym świetle. Antologia pomaga docenić czy przewartościować daną twórczość, uzyskać nową wiedzę lub odświeżyć istniejącą. Porównywanie twórczości może okazać się wzbogacającym, bowiem uwypukla te aspekty, które wcześniej nie były zauważalne lub znane. Stąd, myślę, pochodzi decyzja rosyjskich antologistów, którzy szukają zbieżności między poetkami, lecz – co bardzo istotne – nie narzucają radykalnej tezy, typu: Pawlikowska to polska Achmatowa. Przeciwnie, przestrzegają przed krańcowymi opiniami i proponują przyjrzeć się niektórym koincydencjom, znajdującym się w zestawieniu: Pawlikowska – Achmatowa – Cwietajewa oraz Hłakowiczówna – Achmatowa – Cwietajewa.

W stronę Pawlikowskiej... Jej pierwsze tomy są porównywane z wczesnymi dziełami Achmatowej, zwłaszcza tomik *Niebieskie migdały*, którego tytuł po rosyjsku Britaniszski przetłumaczył jako *Голубые небылицы* (bajdy/bujdy niebieskie), a nie „голубые миндали”. Wyjaśnienie owej decyzji wydaje się zajmujące i konieczne. Otóż, ekwiwalent „niebieskich migdałów” w języku rosyjskim stanowi następujący zestaw wyrazów: „воздушные замки” (zamki powietrzne). Mówi się tak o fantazjach, marzeniach, których nie można zrealizować (tak jak nie można po polsku „budować zamków na lodzie”). Jednak niestosownie byłoby ze strony tłumacza pominąć barwę: „niebieski”, bowiem kolorystyka odgrywa istotną rolę we wczesnej liryce Pawlikowskiej, którą charakteryzuje między innymi pozorna manieryczność. Teatralność (iluzja dzieciennego, infantylnego spojrzenia na rzeczy) jako chwyt, artystyczny zabieg, właśnie zbliża – zdaniem Britaniszskiego⁴⁰⁰ – pierwsze tomy Pawlikowskiej z dziełami Achmatowej (*Вечер – Wieczór*, 1912; *Четку – Różaniec*, 1914), którym głębiej przyjrzał się i w ten sposób zdefiniował rosyjski krytyk Wasilij Gippius.⁴⁰¹ Poza tym Achmatowa debiutując także wykreowała głęboko psychologiczny świat przeżyć kobiety zakochanej, kobiety prawdziwej: osamotnionej, porzuconej, zdradzonej, lecz nie histeryzującej, a kumulującej swój ból wyłącznie w szeptach czy geście. Komentarz Michaiła Kuzmina odnoszący się do wczesnych liryków rosyjskiej poetki można również byłoby przypisać do wierszy Pawlikowskiej:

Anna Achmatowa posiada zdolność rozumienia i kochania rzeczy właśnie w ich niepojętym powiązaniu z przeżywanymi chwilami. Niejednokrotnie wspomina ona w sposób dokładny i określony jakiś przedmiot (rękawiczkę na stole, obłok niby rozpostartą na niebie skórkę wiewiórczą, żółte światło świec w sypialni, stosowany kapelusz w carskosielskim parku) zdawałoby się niezwiązany bezpośrednio z wierszem, porzucony i zapomniany, ale właśnie dzięki temu przypomnieniu odczuwamy tym ostrzejsze ukłucie, tym bardziej błogie jady.⁴⁰²

W zakresie warsztatu poetyckiego także odczuwalne są pewne zgodności, szczególnie przy tomiku *Pocałunki* z 1926 roku. Dotyczą one treści, miniaturowości formy, kolorystyki języka, zaskakującej puenty. Jeżeli chodzi o wersyfikację, to ulubionym ryt-

⁴⁰⁰ Ibidem, s. 189.

⁴⁰¹ Wasilij Gippius (1890-1942) – literaturoznawca i tłumacz rosyjski. Ukończył Uniwersytet Petersburski. Od 1922 roku był profesorem na uniwersytecie w Permu, później w Leningradzie. Zaczął publikować w 1908 roku. Występował jako poeta bliski akmeistom. Najważniejsze publikacje są poświęcone twórczości następujących pisarzy: N. Gogolowi, I. Turgieniewowi, N. Czernyszewskiemu, M. Sałtykowi-Szczedrinowi. Esej *Anna Achmatowa* został opublikowany w kijowskim piśmie „Kuranty iskusstwa, litietarury, tieatra i obszczestwiennoj żyzni” (1918, nr 2). Także w: „Литературная учеба”, 1989, nr 3, s. 131-135.

⁴⁰² Cyt. za S. Pollakiem, zob. w: T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917-1996)*. Wrocław 1996, s. 332.

mem obu poetek jest wiersz toniczny, migotliwy, niekiedy gwałtownie zmieniający się. Od strony technicznej więc poezja Pawlikowskiej częściowo współbrzmi z wczesną poezją Achmatowej, a utwory elegijne z lat wojny, napisane wierszem pozbawionym rymów (tzw. białym), przypominają późniejsze elegie rosyjskiej poetki.⁴⁰³ Być może podobieństwo sprzyjało temu, iż właśnie Achmatowa była jedną z pierwszych tłumaczek niektórych wierszy Pawlikowskiej na język rosyjski w latach 50.-60.⁴⁰⁴ Dopiero dwadzieścia lat później podjęła to wyzwanie Natalia Astafjewa, której wstępna publikacja przekładów ukazała się w piątym numerze „Иностранки” 1986 roku (były to liryki Pawlikowskiej o Krakowie, wiersze z lat wojennych i powojennych oraz fragmenty prozy poetyckiej).⁴⁰⁵

Możliwe, że Astafjewa hipotetycznie porównując Pawlikowską z Achmatową, mogłaby, świadomie lub nie, zawrzeć to podobieństwo w swoich przekładach. Obserwacją taką podzielił się Adam Pomorski, który w jej tłumaczeniu wiersza Pawlikowskiej *Skrzydła wewnętrzne* (z tomu *Kryształizacje*, 1937) usłyszał odgłos *Poematu bez bohatera* Achmatowej (1940-1962). Określił ów mechanizm jako „adaptację poezji polskiej do tradycji rosyjskiej”:

Ты ли, Путаница-Психея,
Черно-белым всером рея,
Наклоняешься надо мной (...)
Не диктуй мне, сама я слышу:
Теплый ливень уперся в крышу,
Шепоточек слышу в плюще.
Кто-то маленький жить собрался,
Зеленел, пушился, старался
Завтра в новом блеснуть плаще.⁴⁰⁶

Czy Zwodnica-Psyche w ukłonie,
Z czarno-białym wachlarzem w dłoni
Schyla się nade mną bezgłośnie? (...)
O, nie dyktuj mi, sama to słyszę!
Ciepły deszcz się ociera o stryszek
I szeleści w bluszczu cichutko.
Ktoś maleńki do życia się budzi
I zieleni się, puszy, trudzi,
Nową suknią chcąc olśnić nas jutro.⁴⁰⁷

U Pawlikowskiej:

О стрекоза, душа, о Психея,
Чьи прозрачные крылья в себе я
Ощущаю, тоскую о взлете.

Ważko moja wewnętrzna, o Psyche,
Której skrzydła poskładane, ciche
Czuję w sobie i tęsknie za lotem.

⁴⁰³ В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 191. Oraz: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 7-8.

⁴⁰⁴ Na przykład wiersz *Huragan (Ураган)* z tomu *Pocalunki*:

Небо в черном гневе,	Небо się gniewa,
Толпы туч. Рокот.	Обłoki nadbiegają w tłumie!
Счастливы деревья!	Сzczęśliве drzewa!
Вышуметься могут!	Бędą się mogły wyszumieć!

W: А. Ахматова. *Собрание сочинений*. Т. 8. *Переводы 1950-1960-е годы*. Сост. Н.В. Королева. Москва 2000, 2005, s. 453. Lub: <http://www.akhmatova.org/translation/poland/yasnozhevskiaia02.htm>

Oprócz Achmatowej i Astafjewej tłumaczyli poezję Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: W. Akopow, M. Horomanskij, A. Eppel. Patrz: http://www.vekperevoda.com/alphabet_authors.htm#

⁴⁰⁵ N. Astafjewa, w: F. Nieuważny, *Podwójny portret w biało-czerwonej ramie, czyli o dwojgu admirałach polskiej poezji w ZSRR*. „Nowe Książki” 1987, nr 2, s. 104.

⁴⁰⁶ *Второе посвящение*, z: А. Ахматова, *Poemat bez bohatera*. Przeł. G. Gieysztor. Pośl. A. Drawicz. Warszawa 1998, s. 16.

⁴⁰⁷ *Dedykacja druga*, z: А. Ахматова, *Poemat bez bohatera*. Op. cit., s. 17.

Слышу я, как, летунья шальная,
В теле гусеницы изнывая,
Бьешься в стены груди моей узкой.⁴⁰⁸

Nieraz slysę, prężna latawico,
Jak mnie gnuśną zowiesz gąsienicą
W piersi mojej uderzając ścianą.⁴⁰⁹

Zresztą badacz usłyszał nie tylko echo Achmatowej, lecz także Cwietajewej i Michaiła Kuzmina⁴¹⁰, które „odzywają się w przekładach bodaj podświadomie, niezamierzenie”⁴¹¹. Ostatniego poetę cechowało upodobanie do życia salonowego, co przeniosło się na jego twórczość. Pomorski przytacza nazwiska jeszcze innych autorów, których poezja miejscami przypomina mu liryki Pawlikowskiej, a mianowicie Władimira Narbuta⁴¹² i jego odeskich naśladowców, a także młodego „oberiuta” Nikołaja Zabołockiego⁴¹³. Zabrakło mu natomiast w prezentacji Pawlikowskiej (mowa o wyborze wierszy, lecz nie tylko w antologii Astafjewej i Britaniszskiego, ale i w pracach innych tłumaczy) tego, co bliskie jest tradycji rosyjskiej, a mianowicie „turpistycznego biologizmu” (Narbut⁴¹⁴) oraz „antymaterialnej, antysomatycznej makabreski” (Zabołocki⁴¹⁵).

W wymiarze biograficznym – wracając do porównania z Achmatową – też nie brakuje pokrewieństw. Obie poetki cechowała niezwykła, wyrazista, przyciągająca uwagę uroda.

⁴⁰⁸ *Внутренние крылья*. W: *Польские поэты*. Op. cit., s. 120.

⁴⁰⁹ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*. T. 1, 2. Zebrał i oprac. A. Badyda. Wstępem opatrzył K. Ćwiliński. Toruń 1997. T. 1., s. 530.

⁴¹⁰ Michaił Kuzmin (1875-1936). Poeta, prozaik, dramaturg, kompozytor. Związany z akmeizmem, później z emocjonalizmem. Tomiki: *Cemu* (*Sieci*, 1908), *Oсенние озера* (*Jesienne jeziora*, 1912), *Глиняные голубки* (*Gliniane gołąbki*, 1914), *Нездешние вечера* (*Nietutejsze wieczory*, 1921), *Александруйские песни* (*Pieśni aleksandryjskie*, 1921), *Параболы* (*Parabole*, 1923), *Форежь разбивается об лёд* (*Pstrągi rozbijają lód*, 1929). Tadeusz Klimowicz pisze o nim, cytując definicję Władysława Tomkiewicza: „Był człowiekiem rokoka (...), kiedy «mężczyzna w szybkim tempie uległ feminizacji: uperfumowany, o starannie wygolonej i wypudrowanej twarzy, w białej peruce zakończonej warkoczykiem, w kolorowym fraku ozdobionym koronkami, w pończochach i pantofelkach – już samym swym wyglądem świadczył o preponderancji kobiecości. Ponadto feminizował się wewnętrznie, przejmując od kobiety pewne, nie zawsze najlepsze skłonności: oddaje się chętnie plotce, obmowie, intrydze miłosnej (*intrigue galante*) i ostatecznie przyczynia się tym do krystalizacji specyficznego dla rokoka klimatu towarzyskiego». T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach* (1917-1996). Wrocław 1996, s. 489. W. Tomkiewicz, *Rokoko*. Warszawa 1988.

⁴¹¹ A. Pomorski, *Słowa poety opravne w serce*. Op. cit., s. 142-143, 139.

⁴¹² Władimir Narbut (1888-1938) – rosyjski poeta. Należał do akmeistów. W latach 20. sprawował opiekę nad grupą pisarzy odeskich w Moskwie (Eduard Bagrickij, Jurij Olesza, Ilja Ilf, Jewgienij Pietrow, Lew Stawin etc.). Liryka (tomik *Wiersze*, 1910; *Alleluja*, 1912, zakazany przez cenzurę, ponownie został wydany w 1922 roku i inne). W 1937 roku represjonowany, w 1938 roku został rozstrzelany.

⁴¹³ Nikołaj Zabołocki (1903-1958), poeta rosyjski; członek ugrupowania literackiego „Oberiu”. Uprawiał poetykę absurdu. Wiersze bliskie poetyce surrealistycznej, liryka filozoficzna. Zbiory: *Столбы* (*Kolumny*, 1929), *Вторая книга* (*Druga księga*, 1937) i inne. Pisał także książki dla dzieci. Dokonał przekładu poetyckiego na współczesny język rosyjski *Słowa o wyprawie Igora*. W latach 1938-1946 przebywał na zesłaniu.

⁴¹⁴ Na przykład wiersz W. Narbuta *Lowca* (*Охотник*, 1913):

Стекланный взор усопшей птицы,
Убийства ангельский позор —
Влечет охотник смуглолицый
В бездумный синий кругозор.

⁴¹⁵ A. Pomorski pisze: „Tymczasem etyczny punkt wyjścia Astafjewej i Britaniszskiego nie godzi się z takim biologizmem – za jednym zamachem ginie więc także polski turpizm, czy to Pawlikowskiej, Wata lub Grochowiaka (tu prezentowanego zestawem późnych wierszy), czy nieobecnych Lieberta lub Bursy (wydanego wcześniej w Rosji przez innego tłumacza), ginie strategia liryczna obrony suwerenności jednostki na poziomie somatyki ciała masakrowanego, chorego, ranionego, poddanego torturze itd.” W: A. Pomorski, *Słowa poety opravne w serce*. Op. cit., s. 139.

W każdej z nich odnaleźć można połączenie prostoty z „królewskością”. Obie porównywały siebie do Safony. I obie stworzyły wokół siebie (poprzez biografię, twórczość, w tym lirykę miłosną) mit, legendę, przyciągającą zwłaszcza czytelniczki.⁴¹⁶

Jeżeli chodzi o porównanie z drugą poetką, Mariną Cwietajewą, to punktem odniesienia są dla tłumaczy niektóre motywy pojawiające się w wierszach Pawlikowskiej w latach 20. i 30., a także z okresu wojny. W szczególności Britaniszski wyodrębnia wątek awiacji (*Aeroplan* z tomu *Pocalunki*, 1926 czy *Kochanka lotnika* z tomu *Profil białej damy*, 1930). I to nasuwa nie tylko skojarzenia ze stworzonym przez Cwietajewą obrazem duszy jako pilotki (*Душа*⁴¹⁷ – *Dusza*, 1923), lecz także z wierszem Aleksandra Błoka *Авиатор* (*Авиатор*⁴¹⁸ – *Авиатор*, 1912), w którym występuje podobny obraz: romantyczny zachwyt odczucia lotu, nagle zmieniającego się w strach i śmierć.⁴¹⁹ Szczególna więź łączy liryk Pawlikowskiej *Wrażenia* i wiersz Cwietajewej *Тęсknота за оjczyzną!* (*Тоска по родине!*, 1934⁴²⁰). Poetki piszą o poczuciu emigracyjnego wyobcowania (Pawlikowska: „Jakie to wszystko cudze!”, Cwietajewa: „Dom każdy obcy, pusty śpiew,/ I nic mi – nic nie przypomina”⁴²¹), przeżywają nostalgię za swoją małą ojczyzną – Krakowem, Kossakówką czy moskiewskim domem przy zaułku Triechprudnym. Dla każdej z nich symbolem kraju ojczystego staje się drzewo (krzew): dla Pawlikowskiej to głóg kwitnący, dla Cwietajewej – jarzębina⁴²². Utwory kończą się znamiennej frazą: „Lecz te głogi kwitnące,

⁴¹⁶ Patrz: В. Срезневская, *Дафнис и Хлоя*, s. 17; О.А. Федотова, *Аня Горенко*, s. 35; Г. Адамович, *Мои встречи с Анной Ахматовой*, s. 90; А.А. Гозенпуд, *Неувядшие листья*, s. 311; М.И. Будыко, *Рассказы Ахматовой*, s. 266. W: *Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма*. Сост. М.М. Кралин. Ленинград 1990.

⁴¹⁷ М. Цветаева, *Душа*:
Выше! Выше! Лови — летчицу!
Не спросившись лозы — отческой
Нерендою по-лощется,
Нерендою в ла-зурь! (10 февраля 1923)

Душа. W: М. Цветаева. *Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений*. Москва 1992, t. 2, s. 233.

⁴¹⁸ А. Блок, *Авиатор*:
Летун отпущен на свободу.
Качнув две лопасти свои,
Как чудище морское в воду,
Скользнул в воздушные струи. (1910 - январь 1912).

А. Блок, *Авиатор*. W: *Собрание сочинений в шести томах*. Ред. М.А. Дудина, В.Н. Орлова, А.А. Суркова. Вступл. М. Дудин. Ленинград 1980, t. 2, s. 171.

⁴¹⁹ В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 193.

⁴²⁰ *Тоска по родине!* W: М. Цветаева, *Избранные произведения*. Вступ. статья Вл. Орлова. Составление, подготовка текста и примечания А. Эфрон и А. Саакянц. Москва-Ленинград 1965, s. 304.

⁴²¹ *Тęсknота за оjczyzną*. W: М. Cwietajewa, *Wybór wierszy*. Przeł. Joanna Salamon, Warszawa 1977, s. 227-229.

⁴²² Patrz: O. Figes, *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*. Op. cit., s. 397. Figes pisze: „W emigracyjnej poetce Marinie Cwietajewej jarzębina budziła bolesne wspomnienia. Przypominała jej odległe rosyjskie dzieciństwo i była jedynym „znamieniem”, którego nie potrafiła ukryć pod maską udanej obojętności do rodzinnego kraju. Od czasu pierwszych prób poetyckich Cwietajewa uważała jarzębinę za symbol samotności:

Счервонь копецъкъ jarzęбины заплѣна!
Jej liście opadły i ja się urodziłam

Z takich kojarzeń tęskniący za krajem emigrant tworzy ojczyznę w swoim sercu. Nostalgia to tęsknota za konkretnymi rzeczami, a nie uczucie do jakiejś abstrakcyjnej ojczyzny. Nabokowowi „Rosja” ukazywała się w snach o letnich wakacjach spędzanych w rodzinnym majątku: o chodzeniu na grzyby, łapaniu motyli, skrzypleniu śniegu pod butami. Strawińskiemu kojarzyła się z odgłosami Petersburga, które pamiętał z dzieciństwa:

безпаńskie/ (...)/ Ten trakt daleki, ten smutek...” oraz „Lecz jeśli na mej drodze – krzew/ Stanie, a zwłaszcza – jarzębina...” („Но если по дороге – куст встает, особенно рябина”). W wielu wierszach Cwietajewej pojęcia „ojczyzna i „jarzębina” są synonimiczne. Ilustruje ową więź metonimiczną lub synekdochiczną kolejny wiersz *Рябину рубили...*:

Сивилла! Зачем моему
Ребёнку – такая судьбина?
Ведь русская доля ему...
И век ей: Россия, рябина...⁴²³

Rosja, los, ojczyzna, Marina – ów rząd przybliżonych semantycznie pojęć w poezji Cwietajewej zamyka wyraz „jarzębina”, zestawienie „ojczyzna – jarzębina” tworzy w jej poezji formułę synekdochy.

W swoich próbach komparatystycznych Britaniszski sięga dalej i jednak nawiązuje do Zabołockiego, jednak nie do jego „antysomatycznej makabreski”, o której wspominał Pomorski, lecz do przyrodniczo-filozoficznej liryki⁴²⁴. Wiersze obojga – Jasnorzewskiej i Zabołockiego – powstawały w tym samym okresie, w latach 30. Na przykład, porównywalne są *Pokrzywa widziana z bliska* (z tomu *Balet powojów*, 1935) Pawlikowskiej oraz wiersz *Jesień* Zabołockiego (*Осень*⁴²⁵, 1932) czy *Łodejnikow* (*Лодейников*⁴²⁶, 1932-1947), gdzie skrupulatnie został opisany świat roślin i owadów. Tłumacza urzekła charakterystyczna dla poetki i poety badawczość i wnikliwość w stosunku do mikro-

stukotem kopyt i zgrzytem kół po miejskim bruku, krzykami ulicznych sprzedawców, dzwonami cerkwi św. Mikołaja i gwarem panującym w Teatrze Maryjskim, w którym ukształtowała się jego muzyczna osobowość. „Rosja” Cwietajewej ożywała w obrazie moskiewskiego domu jej ojca przy zaułku Triechprudnym. Dom rozebrano na opał podczas srogiej zimy 1918 roku, ale po blisko dwudziestu latach wygnania, wróciwszy do Moskwy w 1939 roku, Cwietajewa zobaczyła, że jej ulubiona jarzębina stoi, jak stała. Była jedyną rzeczą, która pozostała z jej „Rosji”; zaklinała więc Achmatową, aby nie mówiła nikomu o drzewie, bo „dowiedzą się i je zetną” (N. Mandelstam, *Hope Abandoned*. Przeł. M. Hayward, Londyn 1989, s. 468.).

Z wielu czynników, które złożyły się na decyzję Cwietajewej o powrocie do stalinowskiej Rosji, najważniejsza była tęsknota za rosyjską ziemią. Poetka pragnęła znaleźć się w pobliżu swojej jarzębiny. Na powrót zdecydowała się po długiej i trudnej walce wewnętrznej. Jak większość emigrantów była rozdarta między dwoma pojęciami swojego kraju rodzinnego. Pierwszym była Rosja, która „pozostaje w nas”: język, literatura, tradycja kulturalna, której częścią czuli się wszyscy poeci rosyjscy (M. Cwietajewa, *Niezdannyje pisma*. Wyd. G. i N. Struve, Nowy Jork 1972, s. 415.). Ta wewnętrzna Rosja nie miała żadnych granic. „Można żyć poza Rosją i mieć ją w swoim sercu” – tłumaczyła Cwietajewa pisarzowi Romanowi Gulowi. W tym kraju można było żyć, przebywając w dowolnym miejscu na świecie (I. Kudrowa, *Posle Rossii. Marina Cwietajewa: gody czużbiny*. Moskwa 1997, s. 203)”.

⁴²³ М. Цветаева, *Рябину рубили* (1934). W: Eadem, *Собрание сочинений в 3-х томах*. Moskwa 1990, 1992, 1993. Т. 3: *Стихотворения и поэмы 1930-1941, драматические произведения, переводы, другие редакции, незавершенные стихотворения, отрывки*. Moskwa 1993, с. 49.

⁴²⁴ В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 192. В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 192.

⁴²⁵ Н. Заболоцкий, *Осень*:

Жук домик между листьев приоткрыл/
И рожки выставив, выглядывает/
Жук разных корешков себе
нарыл/
И в кучку складывает/
Потом трубит в свой маленький рожок/
И вновь скрывается, как маленький
божок. Н. Заболоцкий, *Столбцы и поэмы. Стихотворения*. Сост. и вступ. ст. Н. Заболоцкого. Moskwa 1989.

⁴²⁶ Н. Заболоцкий, *Лодейников*:

Лодейников открыл лицо и поглядел/
В траву. Трава пред ним предстала/
Стеной сосудов. И любой
сосуд/
Светился жилками и плотью. Трепетала/
Вся эта плоть и вверх росла, и гуд/Шел по земле. (1932-1947). Н. Заболоцкий, *Столбцы и поэмы. Стихотворения*. Сост. и вступ. ст. Н. Заболоцкого. Moskwa 1989.

świata. Zabołocki szczególnie „przygląda się” chrześzczom, natomiast w swoim świecie poetyckim Pawlikowska faworyzuje pszczoły. Każdy z nich antropomorfizuje przyrodę, wprowadzając ją też w konteksty socjalne. Ogólnie rzecz ujmując, przesłanie poetyckie zarówno Pawlikowskiej, jak i Zabołockiego niesie afirmację wspólnoty wszystkich biologicznych istot i empatii z każdym organizmem. Warto dodać, że szczególny wpływ na poetę rosyjskiego wywarły w latach 30. prace znanego uczonego i wynalazcy Konstantina Ciołkowskiego⁴²⁷, który myślał o wszechświecie jako systemie, w którym wszystko łączy się i tworzy jedność.

W stronę Iłakowiczówny... Według twórców antologii porównanie tej poetki z Achmatową nie jest tak oczywiste, jak w przypadku Pawlikowskiej. Obie są rówieśniczkami i wybitnymi poetkami. Obie należały do najbardziej wykształconych osób współczesnej im epoki. Iłakowiczówna miała za sobą lata nauki w takich ośrodkach, jak Fryburg, Genewa, Oxford, Londyn, Petersburg, Kraków. Zdobyła dobrą znajomość kilku języków obcych. Achmatowa formalnie nie ukończyła przerywanych studiów wyższych, lecz duch czasu, grono przyjaciół, okoliczności, przedrewolucyjne podróże zagraniczne – sprzyjały solidnemu wykształceniu. Erudycja jej była obszerna i skrupulatna, dotyczyła antycznej, rosyjskiej i europejskich literatur, ojczystej i światowej historii, architektury, teatru, malarstwa oraz polityki światowej.

Obie poetki łączyć może również, ogólnie rzecz ujmując, religijność. W powojennych wierszach Iłakowiczówny istotny motyw stanowi kontakt z Bogiem i rozmowa ze Stwórcą, zresztą pojawiał się on też wcześniej, nawet, gdy formalnie poetka była jeszcze niewierząca. Szczególna religijność charakteryzuje pierwsze tomy Achmatowej oraz zbiory *Белая стая* (*Białe ptaki*, 1917) и *Anno Domini* (*В лето Господне – MCMXXI*, 1922): religijność prawosławna, cerkiewna, z ludową pobożnością. Niekiedy jej liryki porównywalne są z *духовными стихами* (tzn. z ludowymi wierszami religijnymi), w których życie przedstawia się jako prawdziwe, bez kłamstwa, które jednak możliwe jest wyłącznie w ubóstwie, odosobnieniu i łagodności. Później, ze względu na przyczyny polityczno-historyczne, nie było w wierszach Achmatowej miejsca na religię. Zresztą jeden z najważniejszych jej utworów, *Requiem* (1935-1940, 1962), stanowi swoistą *panichidę* dedykowaną wszystkim męczennikom totalitarnego ustroju.

Twórczość poetek cechuje również czerpanie z dziedzictwa folkloru. Iłakowiczówna wykorzystywała stylizację baśniową i balladową, sięgała po motywy rodem z fantastyki ludowej. Kreowała postaci swoiste dla słowiańsko-litewskiego folkloru: dziwożony, rusalki, smoki. Dla Achmatowej z rodzimej tradycji natomiast bliskie są *частушки*, lamenty, kołysanki, *нпубайтку* (żartobliwe powiedzonka). Lecz bardziej, niż rytm i gatunek wiersza, spokrewnia jej poezję z twórczością ludową – słownictwo, proste i konkretne.

Zbliża poetki także działalność translatorska, którą podejmowały one raczej z konieczności, niżeli z pasji. Po powrocie do kraju w 1947 roku Iłakowiczówna nie mogła liczyć na honoraria literackie, bo znalazła się na „czarnej liście”. Mogła jedynie zajmować się przekładami. Zarabiała więc na życie, dając lekcje i tłumacząc z literatury niemieckiej, rosyjskiej (*Anna Karenina* Lwa Tołstoja), węgierskiej i amerykańskiej.⁴²⁸ Achmatowa również w ten sposób utrzymywała się w latach 1924-1940, gdy jej wiersze w zasadzie nie były publikowane, także w ostatnich latach życia. Tłumaczyła wiele, mimo że nie

⁴²⁷ Konstantin Ciołkowski (1857–1935), rosyjski uczonego i wynalazca, twórca podstaw astronautyki, zajmował się m.in. teorią lotu rakiet. Syn polskiego zesłańca.

⁴²⁸ Tłumaczyła między innymi amerykańską poetkę Emily Dickinson, *Don Carlota* Schillera (1932).

czuła w sobie powołania translatorskiego i nawet krytycznie do tego zajęcia podchodziła. Przełożyła liryki stu pięćdziesięciu poetów z siedemdziesięciu ośmiu języków, co stanowi odrębne zbiory w jej dorobku.

Tyle łączy polską poetkę nazywającą siebie „zaoraną urzędniczką”⁴²⁹ z rosyjską „Muzą płaczu”⁴³⁰. Jeden ze swoich wierszy poświęcił im Jarosław Iwaszkiewicz – *Dedykacja (Głowę mą olśniewa/ Blask tamtego lata: Iła i Achmatowa/ Stoją jak dwa drzewa)*⁴³¹. Zresztą każda akceptowała w stosunku do siebie wyłącznie określenie „poeta”, nie tolerując miana „poetki” (według Achmatowej, kryło ono odcień „damsko-salonowego cackającego się słowa”⁴³²). Jednoczy je też – w mniejszym lub większym stopniu – więź z miastem nad Newą. Nieprzypadkowo wspomina Britaniszki fakt, iż trzeci i czwarty tom poetycki Iłakowiczówny ukazały się właśnie w Piotrogradzie, gdzie prawie wiek wcześniej Adam Mickiewicz opublikował po polsku swój poemat zatytułowany *Konrad Wallenrod* (1828). Podkreślenie tej kwestii tylko uwypukla wielkość polskiej poetki.⁴³³

Więcej uwagi Astafjewa i Britaniszki poświęcili zestawieniu Iłakowiczówny z Cwietajewą, dwóch poetek, które nie należały do żadnego nurtu literackiego. Mimo że pierwsza bywa formalnie łączona z kręgiem Skamandra, pisano o niej następująco: „Jej faktyczne związki z poetyką skamandrytów miały jednak charakter dość luźny; Iłakowiczówna była zresztą w ogóle poetką chadzającą własnymi drogami, niepodatną na współzależności, ignorującą zarówno programy, jak i mody literackie”⁴³⁴. Natomiast o drugiej czytamy: „Nie uznawała żadnych autorytetów, nie słuchała niczyich rad, niczyich głosów poza głosem własnego sumienia – wszędzie czuła się obco, zabłąkana w świecie, gdzie rządzą prawa, których nie rozumiała i nie uznawała (...) Jedyny sąd, jaki Cwietajewa uznawała, to był sąd sumienia poetyckiego. Zarówno w poezji, jak i w życiu codziennym robiła tylko to, co uznawała za słuszne – wbrew wszystkiemu i wbrew wszystkim”⁴³⁵. Losem wspólnym poetek staje się więc osobność na tle ugrupowań artystycznych. Względne podobieństwo tkwi w dramatycznym obrazie outsiderów (*белых ворон*). Życie Iłakowiczówny naznaczone było kompleksem sieroctwa i nieślubnego pochodzenia, determinującym jej postawę wobec świata i innych – poczucie dystansu, odrębności i nieufności. Wokół Cwietajewej zaś powstał mit „poetki skazanej przez fatalność losu i poetki fatalności losu”⁴³⁶. Ciągłe poczucie obcości i osamotnienia zarówno w kraju, jak i na emigracji, prawdopodobnie doprowadziły ją w końcu do samobójstwa.⁴³⁷

⁴²⁹ „Nie jestem i nigdy nie byłam zawodowym literatem”, „Przez lata całe byłam nieludzko zaoranym urzędnikiem” napisała Iłakowiczówna o sobie po wojnie w *Niewczesnych wynurzeniach*. Cyt. za J. Ratajczakiem. W: K. Iłakowiczówna, *Poezje zebrane*. Op. cit., t. 1., s. 11.

⁴³⁰ Z wiersza M. Cwietajewej, *O Muzo płaczu, najpiękniejsza z muz!*. (Z cyklu *Do Achmatowej*, 19 czerwca 1916). Przełożył S. Pollak. W: M. Cwietajewa, *Poezje zebrane*. Wyboru dokonał i opracował S. Pollak. Warszawa 1983, s. 44.

⁴³¹ J. Iwaszkiewicz, *Dedykacja* (z tomu *Krągły rok*). W: Idem, *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977, s. 357.

⁴³² Patrz: В. Остапов, *Сеансы в Комарова*, s. 405. W: *Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма*. Op. cit., 1990.

⁴³³ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 269.

⁴³⁴ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 62.

⁴³⁵ S. Pollak, *Sztuka w świetle sumienia*, w: M. Cwietajewa, *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał i opracował S. Pollak, Warszawa 1983, s. 6-7.

⁴³⁶ Ibidem, s. 10.

⁴³⁷ W liście do Jurija Iwaska, poety, który w tym czasie przebywał już na emigracji, w kwietniu 1933 roku Cwietajewa pisze o swoich losach poetyckich i o swojej sytuacji życiowej:

„Nie, mój miły, mnie nie «nie pamiętają», lecz po prostu – nie znają. Nie znają *fizycznie* (kursywa tu i dalej – M.C.). Mówiąc pokrótce: od 1912 r. do 1929 r., pisząc *bez przerwy*, nie wydałam z powodu literackiej obo-

Łączyć obie twórczynie może również to, iż żadna z nich nie uważała siebie za poetkę polityczną, aczkolwiek niektóre ich wypowiedzi artystyczne do takich należą. Rzecz jasna, teksty takie powstawały w różnych kontekstach i okolicznościach. Na przykład Hłakowiczówna w wierszach nie pozostaje obojętna wobec doświadczenia dwudziestowiecznych wojen, wobec międzywojennej polityki Piłsudskiego, podejmuje temat poznającego buntu robotniczego w 1956 roku czy tragedii katyńskiej. Natomiast Cwietajewa przyjmuje aktywną postawę, sławiąc Białą Armię walczącą nad Donem lub krytykując środowiska emigracyjne w latach 20.-30. Lecz jak piszą Astafjewa i Britaniszki, najbardziej uderza podobieństwo stosunku poetek do bratobójczej wojny i współczucie, jakim obdarzają każdego człowieka, nie patrząc, do którego obozu należą „my”, „oni”, „biali”, „czerwoni”.⁴³⁸

Humanizm Hłakowiczówny jest widoczny między innymi w takich wierszach, jak *Modlitwa*, *Umiera na ręku moim...* (*Trzy struny*, 1917), *Niemcy zabili...*, *Sowiecki pogrzeb*. *Wariant II* (*Poezje*, 1940-1954), *Antygono*, *patronko siostr* (*Wiersze rozproszone*, I XI 1947). Obie wojny światowe poetka przedstawia jako wielką tragedię całej Europy, nie dzieląc ofiar na prawych i nieprawych. Wszyscy, według niej, są winni. Nie usprawiedliwia żadnej wojny. Żal jej rannych i poległych: „(...) bo i tego, i tamtego kocham,/ tamtego, co uszedł w popłochu” (*Antygono...*)⁴³⁹. Potrafi modlić się: „Dobrą noc uproś dla nas, Matko Boska:/ (...) niech rozgrzeszenia doznają zbrodniarze i winowajcy,/ niech droga łaski wolna stanie zdrajcy” (*Modlitwa*)⁴⁴⁰. Choć nie jest jej obce doznanie gniewu i nienawiści wobec wroga, to jednak wygasa ono na widok cierpienia. Tak właśnie się dzieje w wierszu nawiązującym do psalmu XXI, 15. Czytamy tu, że na rękach sanitariuszki każdego dnia umiera wielu żołnierzy. Wśród nich trafiają się też budzący gniew ranni z armii wroga. Jednak nienawiść ustępuje przed mocą miłosierdzia:

Wichr zgasił nagle latarnię
i płomień mi w sercu gasi...
Leżą pod murem kościoła
Zmieszani oni i nasi,
(...)
Coraz podnoszą się z cieni
stężale od bólu lica
i jeden mówi mi „siostrzo”,
a inny woła „siostrica”!⁴⁴¹

jętności, a raczej z powodu braku we mnie instynktu *literata* (tej społecznej funkcji poety) – *ani jednej książki*. [...] W 1922 r. wyjeżdżam za granicę, a mój czytelnik pozostaje w Rosji – dokąd moje wiersze (1922-1933) nie docierają. Na emigracji z początku mnie (z rozpędu) drukują, później, opamiętawszy się, wyłączają z obiegu, zwęszywszy coś nie swojego: tamecznego! Niby to treść nasza, ale głos – *tamtych*. Potem «Wiorsty» (współpraca z eurazjycyzkami) i ostatecznie wygnanie mnie zewsząd prócz eserowskie «Woli Rosji» (...).” Cyt. za S. Pollakiem, *Nota biograficzna*. W: Ibidem, s. 167-168.

⁴³⁸ *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 7-8.

⁴³⁹ K. Hłakowiczówna, *Antygono*, *patronko siostr* (*Wiersze wybrane 1912-1947, 1949*). W: Eadem, *Poezje zebrane*. Op. cit., t. 2., s. 777.

⁴⁴⁰ Eadem, *Modlitwa* (*Trzy struny*, 1917). W: Ibidem, t. 1, s. 155.

⁴⁴¹ Eadem, *Umiera na ręku moim...* (*Trzy struny*, 1917). W: Ibidem, t. 1., s. 166.

Poetka obdarza współczuciem wszystkie matki, których synowie polegli. Świadectwo miłosierdzia stanowi płacz siedmiogrodzkich kobiet nad zabitym przez Niemców młodym rosyjskim żołnierzem:

Przyszły matki-płaczki z pobliskich ulic,
ubrały go w czyste spodnie, białą koszulę...
„Może mój Isztwan gdzieś w polu tak!”
„...Może Juli czy Wilu mój w boju padł!”
„Syneczku nieżywy, niech cię otulę”.⁴⁴²

„Ja” liryczne Cwietajewej również doznaje podobnych odczuć. Nie chce niczyich śmierci, niczyich mąk. Manifestem staje się wiersz z 1920 roku *Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!*..., obrazujący okrucieństwo wojny: pole bitwy zasłane ciałami rannych i zabitych. Widok ów uzmysławia równość wszystkich w obliczu cierpienia i śmierci. Nie ma już ani swoich, ani obcych. Przesłanie utworu odzwierciedla pacyfizm Cwietajewej, protestującej przeciwko wszystkiemu, co uznaje za złe.⁴⁴³

И справа и слева	I z prawej, i z lewej
Кровавые зевы,	Krwawe zasiewy,
И каждая рана:	I każda rana:
– Мама!	– Mama!

(...) (...)	
Все рядом лежат –	Wszyscy rzędem leżą –
Не развесть межой.	Obok siebie chłopcy.
Поглядеть: солдат.	Popatrzeć: żołnierze.
Где свой, где чужой?	Kto tu swój, kto obcy?

Белый был — красным стал:	Biały był – czerwonym został:
Кровь обагрила.	Krew zarumieniła.
Красным был — белый стал:	Czerwony był – białym został:
Смерть побелила ⁴⁴⁴ .	Śmierć go wybieliła. ⁴⁴⁵

Декабрь 1920

Humanizm Cwietajewej przejawia się zresztą nie tylko w wierszach nawiązujących do wojen bratobójczych, lecz także w lirykach opisujących egzystencję pokojową. W wierszu *Пожалей...* (*Zlituj się.../Użał się...*) prosta „baba” skłania się nad nieznanym jej zmarłym, jak nad swoim bliskim i współczuje mu, jak żywemu. Utwór przypomina małą tragedię, opartą na trzykrotnym powtórzeniu tych samych pytań:

⁴⁴² Eadem, *Nietcy zabili...* (Poezje. 1940-1954, 1954). W: Ibidem. Op. cit., t. 3., s. 78.

⁴⁴³ Szczegółowo analizuje ów wątek Anna Saakianc. W: A. Саакянц, *Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс*. Moskwa 2002, s. 228-229.

⁴⁴⁴ *Ох, грибок ты мой грибочек, белый груздь*. W: М. Цветаева, *Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений*. Op. cit., Moskwa 1990, t. 1, s. 399.

⁴⁴⁵ *Obóz labędzi. Wiorsty II*, 1920. Przekład Joanna Salamon. W: Eadem, *Wybór wierszy*. Wybór, przekład, posłowie J. Salamon. Kraków 1977.

– Он тебе не муж? – Нет.
Веришь в воскрешенье душ? – Нет.
– Так чего ж?
Так чего ж поклоны бьешь?
– Отойдешь –
В сердце – как удар кулашный:
Вдруг ему, сыночку, страшно –
Одному?

– Не пойму:
Он тебе не муж? – Нет...

I tak dialog trwa do końca: kobieta nie chce odejść, bowiem nie przekonują jej żadne argumenty. Finał wiersza zaskakuje oryginalnością. Kobieta kładzie się do trumny nieboszczyka i prosi, by ich pochowano razem:

Дай-кося я с ним рядом ляжу...
Зако-ла-чи-вай!⁴⁴⁶

Obraz ten stanowi swoisty przejaw ludzkiej solidarności i – w końcu – miłości do bliźniego, która nie godzi się ze śmiercią.

Można byłoby mówić też o współbrzmieniu liryków Hłakowiczówny i Cwietajewej, nawiązując do niektórych cech warsztatowych. Dotyczy to „chropowatości” czy „surowości” wielu ich wierszy, osiągniętej na własny sposób. Trafnie ujął ową cechę poezji Hłakowiczówny Zbigniew Bieńkowski („Kultura” 19/1972):

Zawsze przewrotnie nieukończone, jakby urwane z notatnika wzruszeń. Rytm przemyślnie kulawy, jakby się melodia nie chciała ułożyć, a tylko rwała się na frazy, zachodzące na siebie. Rytm tak niedoskonały, jak to tylko jest możliwe. Królestwo asonansu, nie-do-rymu, jakby powiedział Ważyk. A skutek jest taki, że nie znam współcześnie wierszy bardziej melodyjnych i bardziej ciekawych rytmicznie i dźwiękowo jak właśnie wierszy Hłakowiczówny. (...) Hłakowiczówna jest mistrzynią niedoskonałości formalnej. Nie napisała ani jednego wiersza nieskazitelnego. Stworzyła formę własną, formę szkicu lirycznego, formę nieukończenia, wzorzec doskonałej niedoskonałości.⁴⁴⁷

Pierwsze wersy wiersza *Za nicią słów* ilustrują powyższe: „Bożego winogrodu kiść,/ cieniutka, zerwana wić.../ ...I iść.../ I – trzeba iść...”.

Poezję Cwietajewej również cechują podobne właściwości, przejęte zresztą w pewnej mierze z futuryzmu. Są to: skłonność do skrótów, synkop, szorstkich tonacji i „dziwiących się” sobie słów. Chropowatość dostrzegalna jest zwłaszcza w rymach końcowych, polega na wymieszaniu współbrzmień dokładnych z niedokładnymi oraz użyciu (niekiedy) antyskładniowej wersyfikacji. Ulubiony chwyt stanowi przerzutnia, a znak interpunkcyjny – myślник (wiersz *Заповедей не блюла, не ходила к причастию* (1915): „Буду грешить

⁴⁴⁶ М. Цветаева, *Пожалей (декабрь 1920)*. W: Eadem, *Собрание сочинений в 3 томах*. Op. cit. T. 1: *Стихотворения и поэмы 1910-1920*. Москва 1990, s. 537.

⁴⁴⁷ Cyt. za J. Ratajczakiem, *Posłowie*. Op. cit., s. 286.

– как грешу – как грешила: со страстью!”⁴⁴⁸). Ten rodzaj „szorstkości” robi wrażenie wypowiedzi spontanicznej, naturalnej i szczerzej. Częstość chwytem jest też *spelling*, tzn. podział wyrazu na litery czy sylaby, jak na przykład w wierszu *Пожалей...:* „Дай-кося с ним рядом ляжу.../ Зако-ла-ча-вай!”. Nie brak również wierszy zbudowanych na integracji pojęć wykluczających się wzajemnie, lecz tym samym tworzących nowe obrazy, jak ma to miejsce w liryku *Широкое ложе для всех моих рек* (1922):

Ночлег-человек,
Навек-человек!
...
Простор-человек,
Ниотколь-человек,
Сквозь-пол--человек,
Прошел-человек.⁴⁴⁹

Podobna zasada konstrukcyjna widoczna jest w wierszu *Стихов к сыну* (1932):

В наш-час – страну! в сей-час – страну!
В на-Марс – страну! в без-нас – страну!⁴⁵⁰

Można byłoby jeszcze szukać następnych paraleli między Iłakowiczówną i Cwietajewą. Według niektórych opinii, poezję rosyjskiej autorki, podobnie twórczość Iłakowiczówny, cechuje męstwo. Wspomnieć warto chociażby opinię Borysa Pasternaka, który w *Szkicu do autobiografii* pisał: „Cwietajewa była kobietą obdarzoną dzielną męską duszą, stanowczą, bojową, nieposkromioną. W życiu i w twórczości gwałtownie, zachłannie i niemal drapieżnie dążyła do sytuacji ostatecznych i określonych i w tym dążeniu posunęła się bardzo daleko i wyprzedziła wszystkich”⁴⁵¹. Także współbrzmący motyw rezygnacji ze świata współczesnego, odseparowanie od niego w późnych lirykach obu poetek staje się swoistym łącznikiem między nimi. Motyw ten nie jest obcy również poezji Achmatowej. Zresztą wspomniane w zestawieniu „Iłakowiczówna – Achmatowa” nuty ludowe czy wątek religijny także można odnieść do paraleli „Iłakowiczówna – Cwietajewa”, jak również i do wielu poetów tamtego okresu. Podobnie jest z działalnością translatorską, którą podejmują poetki z życiowych konieczności, co typowe też dla innych twórców XX wieku.

I na tym polega względność porównań. Trzeba być ostrożnym, zestawiając różne – ze względu na język, kulturę, konteksty, tradycje – poetki, bowiem odczucie współbrzmienia ma charakter subiektywny. Tej zasady trzymają się również antologięści, jedynie wskazując punkty zbieżne, które pozwoiliam sobie rozszerzyć i uzupełnić zgodnie z własnym rozumieniem i odbiorem poezji wymienianych autorek.

Na koniec jeszcze słowo charakteryzujące te dwie pary: Pawlikowska-Jasnorzevska i Iłakowiczówna oraz Cwietajewa i Achmatowa. Jeżeli pierwszy duet cechowała wza-

⁴⁴⁸ М. Цветаева, *Заповедей не блюла, не ходила к причастию* (1915). W: Eadem, *Собрание сочинений в 3 томах*. Op. cit. T. 1, s. 245.

⁴⁴⁹ М. Цветаева, *Широкое ложе для всех моих рек* (1922). W: Eadem, *Собрание сочинений в 3 томах*. Op. cit. T. 2: *Стихотворения и поэмы 1921-1929*. Москва 1992, s. 101.

⁴⁵⁰ М. Цветаева, *Стихов к сыну* (1932). W: Eadem, *Собрание сочинений в 3 томах*. Op. cit. T. 3, s. 20-33.

⁴⁵¹ Cyt. za: S. Pollak, *Nota biograficzna*. W: М. Cwietajewa, *Поезье збрание*. Op. cit., s. 170.

jemna sympatia (tak przynajmniej wspominają im współcześni, między innymi Magdalena Samozwaniec⁴⁵²), to drugi – jednostronność adoracji. Georgij Adamowicz porównuje stosunek między Achmatową a Cwietajewą do uczuć Fryderyka Chopina i Roberta Schumanna⁴⁵³, który uwielbiał polskiego kompozytora, lecz bez wzajemności. Chopin, jeżeli nawet wypowiadał się na temat jego twórczości, to rzadko i tylko w formie krótkich grzecznościowych uwag. Cwietajewa w stosunku do Achmatowej była owym Schumannem, szczerze podziwiała jej talent. Natomiast Achmatowa krytycznie odniosła się do twórczości Cwietajewej, możliwe, iż również do osobowości. Nie odpowiadały jej cechy poetyki (np. nadmiar przerzutni), ani eksklamacja uczuć.⁴⁵⁴

⁴⁵² Patrz: M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*. Sternik 1995, s. 259.

⁴⁵³ Г. Адамович, *Мои встречи с Анной Ахматовой*, s. 102-103. W: *Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма*. Op. cit.

⁴⁵⁴ Patrz: М.И. Будыко, *Рассказы Ахматовой*, s. 478. W: *Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма*. Op. cit., 1990.

Translatorska prezentacja liryki „staroświeckiej pani z Krakowa”

Wiersze reprezentujące twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w wyborze Astafiewej i Britaniszkiego pochodzą z następujących tomów: *Niebieskie migdały* (1922) – 2, *Różowa magia* (1924) – 8, *Pocalunki* (1926) – 17, *Wachlarz* (1927) – 1, *Cisza leśna* (1928) – 2, *Paryż* (1929) – 1, *Profil białej damy* (1930) – 2, *Krystalizacje* (1939) – 4, *Róża i lasy płonące* (1941) – 4, *Gołąb ofiarny* (1941) – 1, *Utwory rozproszone* – 22 (z nich: *Wiersze o liściach* – 2, *Wiersze wigilijne* – 2, *Rubajaty wojenne* – 11, *Wiersze o Krakowie* – 2 i inne).

W antologii ukazana została przede wszystkim wczesna oraz późna twórczość poetki, a więc utwory pochodzące z tomów wydanych przed 1927 rokiem oraz te opublikowane już po roku 1939. Lata oddzielające wskazane okresy twórcze wpłynęły niewątpliwie na zasadnicze różnice pomiędzy nimi. Środkowa faza, uważana przez krytyków za najbardziej płodną, w antologii zilustrowana została zaledwie kilkoma wierszami. Nie wybija się ona ani nastrojowo, ani tematycznie na tle wczesnych liryków. Autorzy zachowali układ chronologiczny.

Aby właściwie zdiagnozować wybór, posłużę się klasyfikacją Jerzego Kwiatkowskiego, analizującego omawianą twórczość. Badacz dostrzega trzyetapowy podział dorobku Pawlikowskiej, gdzie wyznacznikami granic stają się konkretne daty: 1922-1927, 1928-1939, 1939-1945.⁴⁵⁵ Daty końcowe wyznaczają lata debiutu, wybuchu wojny oraz śmierci poetki. Każdy z etapów zostaje szczegółowo opisany i podsumowany, co pozwala ustanowić punkt odniesienia przy próbie charakterystyki obecnych w antologii przekładów.

Dwadzieścia osiem dzieł (co wydaje się dość szczodre) prezentuje początkowy okres poezji Pawlikowskiej. Umownie można go nazwać „słodkim” ze względu na frekwencję owego przymiotnika w dwutekstach. Opowieść rozpoczyna reprezentatywny wiersz *Zachód słońca na zamku* z tomu *Niebieskie migdały*, emanujący impresyjnością, wiersz ten ukazuje kolorystykę i „sztukaterijność” jako główne cechy wczesnego warsztatu poetki. Zwraca też uwagę zmysłowy, synestetyczny liryk z tegoż zbioru zatytułowany *Zanurzcie mnie w Niego*, którego przewodnią myślą jest znamienna dla wielu wierszy młodej Jasnorzewskiej teza, iż miłość to choroba prowadząca do utraty poczucia własnej wartości, a nawet tożsamości.

Z następnego tomu *Różowa magia*, uznanego za najbardziej skamandrycki, tłumacze wybrali osiem wierszy, które cechuje prozaizacja języka, ucodziennienie realiów oraz demokratyzacja „ja” lirycznego. Emanuje z nich kobiecość, kokieteria, lekkość, śmiałość

⁴⁵⁵ J. Kwiatkowski, *Wstęp*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Opracował J. Kwiatkowski. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk. s. XXVI-XXVII.

oraz żartobliwy ton, nadający utworowi majorową tonację. Bohaterką jest młoda kobieta, nieco kokieteryjna i prostolinijna, „flirtująca” nawet z samym Stwórcą. Stosunek do potencjalnych kochanków podyktowany jest przez własne uprzedzenia i stereotypy. Nie każdy może ubiegać się o jej względy. Wybraniec, jak ironicznie stwierdza, powinien mieć podobne do niej hedonistyczne usposobienie (*Kto chce, bym go kochała*): uznawać przyjemność za cel i najwyższe dobro człowieka, a uniknięcie przykrości za warunek szczęścia.

Bohaterka potrafi cieszyć się ze zwyczajnych, kobiecych przyjemności, czego mogą, jej zdaniem, pozazdrościć piękne „niebianki” (*Niebo a kapelusze*). Afirmację życia porównać można z groteskowym obrazem ptaka „krzyczącego wielkim głosem, z radością okropną” na widok wschodzącego znowu słońca (*Ranny ptak*). Jedyne, czego pragnie, to czerpać z życia pełną garścią (*Lenartowicz*). To właśnie źródło ekspresji, emocji, impulsywności wypowiedzi, świadczących o niezwyklej wrażliwości na piękno świata, życia, chwili (*Amory*). Charakteryzuje ją także krytyczny stosunek do siebie, mimo, iż czuje się wyjątkową osobą. Kimś w rodzaju idealnego kwiatu w rajskim ogrodzie, którym opiekują się, metaforycznie mówiąc, najlepsi: Bóg i Natura (*Pocziwcy*). Obawia się tylko przekwitania: młodość kiedyś minie, a od starości nie ma ucieczki. Perspektywę przyszłości implikuje portret starszej pani, nostalgicznie przebieierającej po klawiszach pianina (*Babcia*)⁴⁵⁶. Mogłaby to być wizja optymistyczna, ale także zasmucająca, bo odnosząca się do wizji przerwania życia w momencie jego rozkwitu, czego przyczynę stanowi nieszczęśliwa miłość. Tragiczne losy kobiet, w których bohaterka doszukuje się własnego odbicia, to odrębny przedmiot jej obserwacji (*Ciotki*).

Motyw niespełnionej miłości, motyw niekochanej czy tęskniącej za miłością kobiety podejmuje kolejnych siedemnaście miniatur lirycznych z tomu *Pocałunki*, uznanego za nowatorski i przelomowy. Badacze wielokrotnie podkreślali ich kunsztowność łączącą się z ascetyzmem, nawiązania do tradycji Dalekiego Wschodu czy współbrzmienia z twórczością takich europejskich twórców, jak Jarosław Iwaszkiewicz, Jean Cocteau lub Guillaume Apollinaire. Utwory są czterowersowe, zwarte, impresyjne, niekiedy paradoksalne i dowcipne. Mieszczą w sobie liczne niespodziewane skojarzenia, odkrywczе metafory, a co najważniejsze – zaskakujące puenty o różnorodnym charakterze. Z wybranych przekładów wynika, iż mogą one być poważne (*Morze i niebo, Krowy*), ironiczne (*Bezpieczeństwo*), dramatyczne (*Miłość*), heroikomiczne (*Ćma*) czy prozaiczne (*Ofelia, Fotografia*). Liczba „pocałunków” w rosyjskiej antologii wydaje się uzasadniona, bowiem wiersze te należały do najwybitniejszych osiągnięć Pawlikowskiej.

Pierwszy, „słodki” etap twórczości poetki zamyka wiersz z tomu *Wachlarz pt. Stwórca*, który gromadzi wiele retorycznych pytań i pretensji do Boga. Bohaterka doznała miłosnych rozterek, czuje się zagubiona, odrzucona, niekochana i niezmiernie samotna. Ogarnia ją rozpacz, bo nigdy nie dowie się, dlaczego tak się stało. W tej tonacji, nieco buntowniczej, kończy się ów cykl. Warto tu zwrócić uwagę na brak utworów z „muzycznego” cyklu Pawlikowskiej *dancing*, który za względu na sylabotyzm, tak bliski rosyjskiej tradycji wersologicznej, nie byłby trudny do przełożenia.

⁴⁵⁶ J. Kwiatkowski: „Wiersze Pawlikowskiej poświęcone motywom starzenia się i starości w większym jeszcze stopniu niż erotyki decydują o tematycznym nowatorstwie i odwadze poetki: dają wyraz zjawiskom i problemom uważanym w poprzednich epokach za niepoetyckie, «prozaiczne», «wstydlive»”. W: J. Kwiatkowski, *Wstęp*. Op. cit., s. LIV.

Drugi okres w twórczości poetki zwraca uwagę mnogością zbiorów poetyckich, a także bogatą problematyką poetycko-filozoficzną. Wydanych zostaje wtedy osiem tomów – *Cisza leśna* (1928), *Paryż* (1928), *Profil białej damy* (1930), *Surowy jedwab* (1932), *Śpiąca załoga* (1933), *Balet powojów* (1935), *Krystalizacje* (1937), *Szkicownik poetycki* (proza poetycka) (1939).

W tej fazie dokonuje się przesunięcie dominant. Następuje przejście od racjonalizmu związanego z miłością, rzeczywistością, cywilizacją w stronę irracjonalizmu: ciekawość budzi tajemnica życia i śmierci. Zmiana tematyki odbiła się też na sferze artystycznej. Refleksje filozoficzne wymagają tonacji minorowej, język zmierza ku prozaizacji, styl nabiera cech retoryki. Następuje wyzwolenie od rygorów tradycyjnej wersyfikacji, kompozycja staje się coraz bardziej otwarta, a wiersz przypomina niekiedy szkic, notatkę lub fragment. Modyfikacja nie ominęła też puent, które albo wcale nie występują, albo występują zwielokrotnioną siłą.

Warto także wspomnieć o *novum*, które stanowi tu tematyka wróżbiarska i spirytyczna (tomy *Paryż* i *Profil białej damy*). Seans okultystyczny często służy za tło, w celu uwypuklenia walorów życia i miłości. Pojawia się motyw śmierci, obecny zresztą i we wcześniejszej twórczości, lecz tym razem nabiera on cech niemal obsesyjnych, czego dowodem wiersze o topielcach i topielicach, o zabitych w górach czy o pogrzebach. Mowa w lirykach dotyczących śmierci konkretnej, jednostkowej, fizycznej. Nie brakuje też zainteresowań stanem człowieka w zawieszeniu między życiem a śmiercią, co przejawia się w motywach letargu oraz lunatyzmu. Poetka zastanawia się wówczas nad reinkarnacją dusz, to znaczy nad wiecznym *continuum* przyrody. Natura, nie Bóg, staje się głównym odniesieniem w wypowiedziach poetyckich. Obraz niezaradnego, lecz dobrotliwego Stwórcy ustępuje kobiecemu bóstwu, które jest zarazem piękne, pociągające, jak też monstrualne i odrażające swoją obojętnością i wrogością.

Na tle bogactwa tej fazy ewolucji poezji Pawlikowskiej dobór przekładów prezentujących środkowy okres wygląda nieco skąpo. Dziewięć liryków to stosunkowo mało w porównaniu z poprzednim cyklem. Pochodzą one z następujących zbiorów poetyckich *Cisza leśna* (2), *Paryż* (1), *Profil białej damy* (2), *Krystalizacje* (4). Wiersz *Tańczący koliber* kontynuuje wątek podjęty w wierszu *Stwórca*, wyraża żal kobiety do Boga, wypowiedziany bardziej oschle i z większą determinacją niż przedtem: „Czegoż zazdrościsz, Boże?/ I tak mnie przecież nakryjesz/ prędzej czy później czapką/ jak tańczącego kolibra.” Co prawda, pojawia się tu myśl o śmierci, lecz w formie delikatniejszej, swoistej raczej dla pierwszego okresu, niż drugiego. Podobnie rzecz wygląda z motywem onirycznym w utworze *Najpiękniejszy sen*. Nie jest to sen ani letargiczny, ani wywołany podczas seansu spirytystycznego, lecz zwykły, służący w wypowiedzi za tło, podkreślające tęsknotę za miłością. Sen wiąże się z lotem, który pojawi się w następnym wierszu *Kochanka lotnika*, poświęconym pociągającemu i niebezpiecznemu uczuciu do pilota. Dwa kolejne wiersze tematycznie krążą wokół znaczącej dla Pawlikowskiej symboliki wody (*Żaglówka*, *O pianie morskiej*), najczęściej występującej w jej poezji w postaci morza, pierwotnej pramaterii. Wybrane liryki o tyle też są ważne, że odsłaniają nowe autokreacje Jasnorzewskiej, takie jak syrena czy Safona (*O pianie morskiej*, *Spalone rękopisy*, *Epitafium*).

Dziewięć liryków wybranych przez autorów antologii to zaledwie minimum z podejmowanej przez Pawlikowską problematyki w latach 1928-1939. Według mnie, stanowią one kontynuację poprzednich wierszy, mimo że przynoszą nieco inną metaforykę, symbolikę i autokreację. Poetka znów snuje opowieść o miłości (*Ciało szczęścia*), lecz przedstawia ją tym razem w innym kontekście, na przykład kulturowym, a zwłaszcza antycznym.

Tak więc obraz Safo wywołuje głębszą refleksję nad empirią miłosną (*O pianie morskiej*) czy doświadczeniem twórczym (*Spalone rękopisy*). Poezja jest nieśmiertelna i niezniszczalna: przesłanie greckiej mistrzyni pióra nadal istnieje w dziełach jej następczyni, *alter ego* Pawlikowskiej.

Antologię ominęli to, co uznane było przez krytykę za przełomowe w tym okresie dla twórczości poetki. Nie wyeksponowali „turpistycznego biologizmu” (A. Pomorski) czy okultyzmu, co pozwala przypuszczać, że celem autorów była prezentacja poezji Pawlikowskiej według indywidualnego klucza, który spróbują znaleźć analizując, w dalszej części rozważań, wybrane utwory.

Trzeci okres, 1939-1945, prezentuje ta sama liczba wierszy, co i pierwszy – dwadzieścia osiem, przy czym połowę z nich stanowią również liryki czterowerszowe, lecz o przeciwstawnym całkowicie charakterze niż *Pocałunki*. Nie ma tu miejsca na tematykę miłosną czy erotykę. Pierwszeństwo oddaje poetka historii, latom wojny, poczuciu obcości na emigracji oraz potężnej, duszącej tęsknocie za pokojem, bliskimi i domem. Przekłady pochodzą z tomów *Róża i lasy płonące* (1941) – 4, *Goląb ofiarny* (1941) – 1, *Rubajaty wojenne* – 11 oraz obejmują 12 utworów rozproszonych, pochodzących z lat 40. Liryki z pierwszego wojennego tomu, obrazujące lata emigracji, napisane są wierszem białym (rymy jednak powrócą w następnych zbiorach). Przełom ów w poezji Pawlikowskiej został odzwierciedlony również w antologii. Tłumacze wybrali reprezentatywny wiersz *Rymy* (*Róża i lasy płonące*, 1941), gdzie poetka żegna się z rymami i asonansami, w okolicznościach wojny wybierając inną poetykę: „Żegnajcie, / Dawne igraszki moje mistrzowsko-dziecinne”, „Dzisiaj, / Rytmie, prowadź ty jeden tęskniącą myśl moją / Równym krokiem pod ramię. Wojennie i twardo...”. Po czym w kolejnym liryku *Róża, lasy i świat* (*Goląb ofiarny*, 1941) następuje częściowy powrót do zgodności brzmień końcowych. Poetka nie potrafi całkowicie od nich odejść i wspomniany liryk to poświadcza. Po zwrotce napisanej wierszem białym, gdzie myślą przewodnią stają się słowa nawiązujące do Juliusza Słowackiego: „Nie czas żałować róży, kiedy płoną lasy...”, w drugiej już występuje rym dokładny. Dalej pojawia się linia oddzielająca całość od końcowej puenty, odrębnej linijki, która również wiąże się – nie tylko fonetycznie, lecz i semantycznie – z poprzednim wersem:

Nie czas żałować róży, kiedy płoną lasy –
Nie czas lasów żałować, kiedy płonie świat,
Gdy obszar ziemski jedną staje się Saharą...
Nie czas żałować świata, gdy wznowił się chaos,

Gdy dnia i godziny nikt nie wie,
Kiedy Bóg, kulą ziemską w pierś trafiony, padł
I powstał jak lew w swym gniewie! –
Gdy noc każda najgłębszą czerni się żałobą...

Jednak żaluję róży i płacę nad sobą.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ *Róża, lasy i świat*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Opracował J. Kwiatkowski. Op. cit., s. 250.

Katastrofizm, trwoga, panika, śmiertelny lęk i niekończący się „black-out”, których bohaterka liryczna doznaje w czasie wojny, kumulują się w wierszu *Morze i miasto*. Utwór w zdecydowany sposób oddziela wszystko, co dotąd mieściło się w antologii z poezji Pawlikowskiej. Obok kunsztownego wiersza *Skrzydła wewnętrzne* z tomu *Krystalizacje*, gdzie mistrzowsko opisane zostało odczucie własnej duszy, Psyche, w obrazie lekkiej i nieco figlarniej „ważki”, usytuowany jest liryk obrazujący zamęt w czasie katastrofy wojennej, porównywalny do półmroku głębin morskich, dostrzegalnego nie tylko w miastach, lecz także w duszach i umysłach ludzkich. Takie zestawienie tworzy wyrazisty kontrast, dysonans między tym, co było przedtem, a będzie dalej. Zaczyna się opowieść o skutkach działań zbrojnych, które zaważyły na postrzeganiu znaczących pojęć, jak dom, ojczyzna, godność ludzka, człowiek i narody, cywilizacja i jej konsekwencje (*Rok pracy serca, Branka, Rymy, Róża i lasy płonące*). W opowieść tę włączają się już nie tyle poszczególne wiersze, ile ciągi utworów związanych tematycznie. Samotność na emigracji i ogromna tęsknota za bliskimi, za Krakowem, za Polską, dominują w omawianym cyklu – *Wiersze wigilijne*, po którym następuje kolejny cykl, poświęcony ulubionemu miastu poetki – Krakowowi, z jego mieszkańcami, uliczkami i Plantami (*Wiersze o Krakowie*).

Ową cykliczność kontynuuje następna grupa, którą cechuje miniaturowość – *Rubajaty wojenne*. Już same tytuły wiele mówią, sugerując refleksję nad ówczesną rzeczywistością wojenną: *Cztery jeźdźcy Apokalipsy, Śmierć przez lawinę, Człowiek dzisiejszy, Zamęt, Zwątpienie, Bombomówstwo, Ból fizyczny*. Mimo że (jak twierdzą krytycy, między innymi Kwiatkowski⁴⁵⁸) wojenne utwory „gnomiczne” nie są przykładem mistrzostwa poetyckiego, to jednak ich liczba w antologii pozwala przypuszczać, że tłumacze nie podzielali tej opinii. Odmiennego zdania była zwłaszcza Astafjewa. Ów gatunek bliski jest również jej oryginalnej twórczości. Zbiór z 1994 roku *Изнутри и вопреки (Z zewnątrz i wbrew)* zamyka cykl zbudowany ze stu epigramatów różnotematycznych. W przypadku niektórych z nich mówić można o współbrzmieniu z wierszami Pawlikowskiej, aczkolwiek stanowią one reakcję na inny stan rzeczy i inną rzeczywistość. Podobieństwo tkwi w krytycznej postawie wobec wojny w ogóle, wobec współczesności oraz współczesnych. By to zilustrować, przytoczę jedną z miniatur zawierającą refleksję powojenną:

Все умерли... Гигантская могила –
весь шар земной. Всех смел безумный вихрь.
Росою кровь сквозь землю проступила.
Все умерли. Но крик их не утих.⁴⁵⁹

Klamrą zamykającą prezentację poezji Pawlikowskiej staje się jeszcze jeden z reprezentatywnych jej wierszy z lat 40. – *Światło w ciemnościach...* Występuje w nim również myśl o kraju, bliskich, powrocie, która realizuje się w marzeniu sennym. Tym razem poetka nie tylko opowiada treść snu, lecz jeszcze, co też stanowi *novum*, interpretuje go, wchodząc w tajemnice własnej psychiki.

Czytając ponad sześćdziesiąt liryków Pawlikowskiej po rosyjsku, odnosi się wrażenie **celowej prezentacji dorobku poetki w ujęciu kontrastowym**: początkowa i późna jej poezja, z nielicznymi wierszami ze środkowego okresu, niewyróżniającymi się zbytnio od pozostałych. Możliwości interpretacji owego wyboru może być kilka. Po pierwsze, można

⁴⁵⁸ J. Kwiatkowski. Op. cit., s. XCIX.

⁴⁵⁹ *Все умерли...* W: Н. Астафьева, *Изнутри и вопреки*. Op. cit., s. 267.

sądzić, że tłumacze bardziej doceniają Pawlikowską „skamandrycką” oraz „wojenną”. Po drugie, iż wiersze turpistyczne, magiczne, spirytystyczne nie wpisują się w zamysł antologii. Po trzecie, że częściowo o wyborze zdecydowały analogie poetki autorki *Pocalunków* z twórczością poetek rosyjskich – Achmatowej i Cwietajewej.

Chcąc przyjrzeć się dokładniej wybranym przekładom, zbadam niektóre z nich, reprezentujące pierwszy okres twórczości Pawlikowskiej, której kunszt poetycki (zakotwiczenie w tradycji europejskiej, podjęcie epigramatu, tematyka miłosna, wyeksponowanie własnego ego) odgrywa decydującą rolę i stanowi o rozpoznawalności autorki wierszy.

Zacznę od kolorystycznego utworu *Zachód słońca na zamku*⁴⁶⁰. Rosyjski tytuł, *Вавельский замок на закате*⁴⁶¹, ujawnia większą precyzję, bowiem wskazuje na konkretny zamek, eliminując wszelakie domysły. Myślę, iż ukierunkowanie na polskość zarówno w tytułach, jak i tekstach przekładów nie stanowi rzadkiego przypadku w praktyce Astafjewej. Uwidacznia się to, jeżeli pojęcie lub zjawisko opisane w oryginale spotykane jest wyłącznie w tradycji i kulturze polskiej (wystarczy wspomnieć chociażby „mleczny bar” w wierszach Anny Świrszczyńskiej). Tłumaczka natomiast dąży do uniwersalizacji, gdy tematyka wiersza (np. druga wojna światowa) dotyczy wspólnego doświadczenia wielu krajów i kultur.

Zachód słońca na zamku należy do najbardziej malarskich wierszy poetki. Stanowi dowód, jak pisze Jan Marx, jej „wrażliwości na barwy i kolory, nabierające szczególnej, rzecz by można, demonicznej intensywności tuż przed zachodem słońca, zwłaszcza w mieście takim jak Kraków, wypełnionym starożytnościami, niemal zapraszającymi do wywołania wielkich duchów przeszłości”⁴⁶². Wiersz emanuje rozlewem mieniących się barw: „różowo-fioletowo-przeźroczy Wawel”, „bladobarwne krepki”, mury z ametystu i rubinu, „różowe opary”, złote okna... Poetka delectuje się, szukając odpowiednich epitetów („królowa pozafioletowa”), których obfitość – paradoksalnie – nie sprawia wrażenia nadmiaru, lecz przeciwnie – oddaje lekkość i przezroczystość obrazu. W miejscu tym warto przywołać komentarz Krzysztofa Ćwiklińskiego⁴⁶³, dotyczący kolorystyki w poezji Pawlikowskiej. Wspominając o jej malarskiej umiejętności, odziedziczonej zresztą, badacz powołuje się na słowa Zygmunta Nowakowskiego:

W domu tej poetki (...) używało się terminów dokładnych i nikt nie określiłby koloru np. sukni za pomocą banalnego przymiotnika „czerwony”. Od razu domownik każdy musiał zaznaczyć, czy jest to kraplak czy karmin, czy cynober, czy vermillon. Tak samo niebo nie było (...) nigdy zwyczajne a po prostu niebieskie. Kolor nieba określano według nazwy farby (...) więc niebo było np. „ultramarynowe” albo „berlinerblau”, albo „indygo”. Tam nawet krew miała kolor... sangwiny, zieleń zaś była np. „smaragdgrün” albo „vert-de-gris” itd. Pawlikowska wychowała się wśród kolorów konkretnych, skatalogowanych, określonych precyzyjnie.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ *Zachód słońca na zamku*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 28-29.

⁴⁶¹ *Вавельский замок на закате*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., t.1, s. 107.

⁴⁶² J. Marx, *Miłość i śmierć. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Wrocław 2007, s. 53.

⁴⁶³ K. Ćwikliński, „*Co nie da się powiedzieć, co nigdy powiedziane nie będzie...*”. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*. T. 1, 2. Zebrał i opracował A. Badyda. Wstępem opatrzył K. Ćwikliński. Toruń 1997, s. 15.

⁴⁶⁴ Z. Nowakowski, *Czarnoksiężniczka*. W: *Wiek kłęski*. Londyn 1946, s. 56, cyt. za: K. Ćwikliński, Op. cit., s. 15..

Wywnioskować można, iż czymś niedopuszczalnym byłoby zaprzepaścić ową istotną cechę wierszy Pawlikowskiej, przekładając je na inny język. Tłumaczka doskonale wychwyciła to niepisane prawo i mu się podporządkowała. Podążyła tropem poetki, próbując zachować jej paletę kolorów: «Вавель пылает – ало, розово, лилово», «золотятся в тумане», «сквозь дымку китайской бледноцветной ткани», «в залах розово-дымных», «королева ультрафиолета». Nie dziwota, iż Astafjewej udziela się atrakcyjność tworzenia impresjonistycznych epitetów, które trafnie komponują się w całość obrazu:

– Patrzą w barwy rozlane po niebie i wodzie
[Смотрят в радугу красок по-над целым светом,]
i są – pogodne bielce – z całą tęczą w zgodzie.
[ладят – благосто-белы – с семицветным спектром.]

Zasługę tłumaczki stanowi odtworzenie w przekładzie stylu oryginału, co pozwala tolerować zachodzące zmiany w poetyce czy też w sytuacji lirycznej. Ilustruje to powyższy epizod, w którym występuje cień królowej Jadwigi wstydliwie kryjącej się za filarem. W przekładzie postać dokonuje innej czynności: bezdźwięcznie „ślizga się” po parkiecie. Jednak przesunięcie to nie przyciąga uwagi. Znakomita rekonstrukcja nastroju, magiczności przedstawianej chwili oraz metaforyki obrazu absolutnie przebija tamte wrażenia:

omdlewając w kąpieli barw grających społem,
[млеет, купаясь в красках, вслушиваясь в звуки,]
słucha, łodygi białe rąk wznosząc nad czołem,
[кверху воздев, как стебли, лилейный руки.]

jak czerwień śpiewa w szczęściu, a fiolet w rozpaczy,
[Слушает алость-радость и лиловость-горе...]
że świat jest barwnym dźwiękiem, który nic nie znaczy..
[Мир – лишь радуга красок, и ничто другое...]

Szczególnie złożone epitety „алость-радость”, „лиловость-горе” (w miejscu „czerwień śpiewa w szczęściu, a fiolet w rozpaczy”) stanowią przykład oryginalnego rozwiązania translatorskiego. Pawlikowska nieraz sięga po ów trop stylistyczny, łącząc dla potrzeby określenia dwa i więcej wyrazów („rózowo-fioletowo-przeźroczy”). Przekład jest równie sensualny, lekki, przezroczysty, porównywalny do obrazów Moneta (na przykład: *Parlament w Londynie*, 1904). Pod względem fonetycznym i leksykalnym sprawia podobne wrażenie płynności i podniosłości, co ogólnie rzecz ujmując, pozwala wywnioskować, iż w tłumaczeniu styl Pawlikowskiej jako indywidualny sposób ekspresji został maksymalnie odtworzony.

Nie sposób pominąć jeszcze jednego, nie mniej ważnego aspektu, świadczącego o jakości przekładu – na osobną refleksję zasługuje kwestia schematu wersyfikacyjnego. Oryginał reprezentuje klasyczny wiersz polski, trzynastosylabowy, ze stałą średniówką żeńską po siódmej sylabie oraz żeńską klauzulą. Przeniesienie owej siatki metrycznej do innej tradycji literackiej stanowi dla tłumacza prawdziwe wyzwanie. Astafjewa decyduje się na imitację polskiego trzynastosylabowca. Jak się okazuje, strategia ta nie jest aż tak popularna wśród tłumaczy poezji polskiej.

Głębiej problemowi przyjrzał się Britaniszski⁴⁶⁵, porównując wagę polskiego trzynastosylabowca z popularnością rosyjskiego jambu. Sylabizm w Rosji, pojawiający się pod wpływem tradycji polskiej, ma swoją historię, lecz bardzo fragmentaryczną. Według słowników miara ta występuje od połowy XVII wieku do połowy XVIII, dalej natomiast nadchodzi epoka sylabotonizmu.⁴⁶⁶ Niemniej jednak była to poezja dość bogata, różnaita pod względem liczby sylab (pisano wiersze od sześciuosylabowych aż po czternastosylabowe) i wówczas popularna. Sięgali po nią tacy poeci, jak Michaił Łomonosow (we wczesnej twórczości), Leontij Magnickij, Fieofan Prokopowicz, Grigorij Konisskij, Antioch Kantemir. Później zaś, od czasów reform Łomonosowa i Wasilija Triediakowskiego, tworzących podstawy systemu sylabotonicznego, wiersz sylabiczny powoli zanikał. Nawet mistrz najrozmaitszych schematów wersyfikacyjnych, słynny poeta Afanasij Fet wówczas nie widział ani sensu, ani potrzeby w przywróceniu go.

W wieku XX nieliczni tylko, i to raczej tłumacze, korzystają z tej formy. Britaniszski przywołuje doświadczenie poety i tłumacza, pamiętnikarza Leonida Martynowa, podejmującego w swojej twórczości próbę reaktywowania wiersza sylabicznego. Przy tłumaczeniu utworów Jana Kochanowskiego opierał się on na doświadczeniu Antiocha Kantemira, zwolennika wiersza sylabicznego i przeciwnika reform wersyfikacyjnych Wasilija Triediakowskiego.⁴⁶⁷ Na przykład wiersz *Do dziewczki* (*Девке*) Martynow tłumaczy zgodnie z oryginałem wierszem dwunastosylabowym z żeńską klauzulą, lecz nie ze stałą żeńską średniówką (6+6). Używa jej w przekładzie sporadycznie i na zmianę: żeńską lub męską.

Nie uciekaj przede mną, dziewczko urodziwa,
[Не чурайся меня, девка молодая,]
Z twoją rumianą twarzą moja broda siwa
[Подходяща борода моя седая]
Zgodzi się znamienicie; patrz, gdy wieniec wija,
[К твоему румянцу: коль венки сплетают,]
Że pospolicie sadzą przy różej leliją.
[Возле розы часто лилию вплетают.]⁴⁶⁸

Zdaniem Britaniszskiego jest to udane przedsięwzięcie, chociaż tłumacz preferuje inne rozwiązanie. Zarówno on, jak i Astafjewa czy Assar Eppel przekładają polski wiersz sylabiczny trzymając się właśnie jego wzoru (żeńskie – średniówka i klauzula), czyli po prostu imitując go. Zresztą Britaniszski wdraża polską metrykę też do własnej twórczości

⁴⁶⁵ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 383.

⁴⁶⁶ Więcej na temat rosyjskiego sylabizmu patrz: М. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха*. Москва 1984, s. 29-52.

⁴⁶⁷ Oto przykład Kantemirowskiego trzynastosylabowca o żeńskiej klauzuli i męskiej lub daktylicznej średniówce – *К уму своему* (*Do rozumu swego*, 1743):

Уме незрелый, плод / недолгой науки,
Покойся, не понуждай / к перу мои руки:
Не писав, летящи дни / века проводи
Можно, и славу достать, / хоть творцом не слыти:
Ведут к ней нетрудные / в наш век пути многи,
На которых смелые / не запнутся ноги...

⁴⁶⁸ Zob. <http://www.vekperevoda.com/1900/lmartynov.htm>.

rosyjskiej. Oto fragment jednego wiersza z tryptyku poświęconego Mickiewiczowi *Зеленая долина* (*Zielona dolina*, 1981):

Что ж поделаешь: возраст. Старею. Не стану,
как молодой Мицкевич к Чечоту и Зану,
писать письмо к кому-то с юношским жаром,
увлекшись майским утром и пейзажным жанром,
живописуя в красках, трепетно, любовно
зеленую долину в окрестностях Ковно.⁴⁶⁹

Co robić: wiek. Starzeję się. Nie mam ochoty,
jak młodzieńczy Mickiewicz do Zana, Czeczota,
pisać listów do kogoś z żarem i emfazą,
zachwycać się porankiem czy też krajobrazem,
żywo malując barwną, nieśmiałą, cudowną,
tę zieloną dolinę w okolicach Kowna.⁴⁷⁰□

Właśnie ów wiersz spowodował w latach 80. sensację na warszawskim sympozjum poświęconym przekładom. Został przywołany jako kontrargument w dyskusji o niemożliwości istnienia współczesnej sylabiki rosyjskiej.

Kolejny przekład wiersza Pawlikowskiej *Zanurzcie mnie w Niego*⁴⁷¹ wywołuje inny szereg refleksji. Najpierw dwa słowa o samym wierszu. Marx skomentował go następująco, powołując się na psychologów:

(...) dla kobiety mniej ważne jest być kochaną, niż odczuwać miłości samą w sobie. Co oznacza skomentowaną gotowość oddania się kochankowi, oczekiwanie nań lub dążenia ku niemu. Nie zawsze kulminującemu spełnieniem. Zgodne jest to z istotą kobiecości. Kobieta bowiem, jeśli nie jest lesbijką, ma poczucie całkowitego spełnienia swego przeznaczenia tylko wtedy, gdy oddaje się mężczyźnie. Napisany wiersz *Zanurzcie mnie w Niego*, jest właśnie poetycką transpozycją owej gotowości oddania i spełnienia kobiecości w akcie ofiarowania, mającego coś z religijnego rytuału.⁴⁷²

Podsumowując, wiersz manifestuje miłość, która powoduje chęć rezygnacji z własnego ego. Pragnieniem staje się utożsamianie z ubóstwianą osobą.

Przykład – *O, дайте уїти в Него*⁴⁷³ – ilustruje nieco inną filozofię uczuć, mimo że technicznie nie można mu nic zarzucić. Oryginał jest nasycony rymami, wewnętrznymi i końcowymi: „dzbanek-poranek”, „po oczy-toczy”, „po czoło-wkoło”, „całująca-słońca”, „wnika-muzyka”, „dotrze-najsłodsze”. Łączą się te słowa nie tylko fonostylistycznie, lecz i semantycznie, stanowiąc niekiedy szeregi skojarzeniowe: niego-jasnego-Wielkiego. Każdy szczegół wiersza (zapis kluczowych słów dużymi literami, frekwencja samogłoski

⁴⁶⁹ В. Британишский, *Зеленая долина*, из триптиха *Молодой Мицкевич*. W: Н. Астафьева, В. Британишский, *Двуслас*. Op. cit., s. 314.

⁴⁷⁰ W. Britaniszi, *Zielona dolina*, z tryptyku *Młody Mickiewicz*. Przeł. F. Nieuważny. W: Н. Астафьева, В. Британишский, *Двуслас*. Op. cit., s. 315.

⁴⁷¹ *Zanurzcie mnie w Niego*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 21.

⁴⁷² J. Marx, *Miłość i śmierć*. Op. cit., s. 19.

⁴⁷³ *O, дайте уїти в Него*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 107-108.

„o” [po oczy, po czoło, po snop] czy sonornego „n”, a także znaczenie zastosowanych wyrazów) realizuje zawartą myśl, zaznaczoną już w samym tytule. Powstaje wrażenie pogrążenia (kobieta-róża zanurza się w mężczyznej-dzbanek), pochłaniania i poddania:

Zanurzcie mnie w Niego	Niego	
jakby różę w dzbanek,		dzbanek
<u>po</u> oczy,		po oczy
<u>po</u> czoło,		po czoło
<u>po</u> snop włosa jasnego –	jasnego	
<u>niech</u> mnie opłynie wkoło,	wkoło	
<u>niech</u> się przez mnie toczy		toczy
<u>jak</u> woda całująca		całująca
Oceanu Wielkiego.	Wielkiego	
<u>Niech</u> zginie noc, poranek,		poranek
blask księżycy czy słońca,		słońca
lecz niech on we mnie wnika		wnika
<u>jak</u> skrzypcowa muzyka –		muzyka
gdy mi do serca dotrze,		dotrze
będę tym, co najśłodsze,		najśłodsze
Nim. –		

Przekład podobnie prezentuje przemyślaną siatkę rymujących się słów, oddającą efekt metaforycznego zanurzenia: „водой-головой-Мировой”, „сторон-он-тон”, „лба-волна”, „глаз-нас”, „дня-меня-войдя-я”. Lecz mimo wszystko zanurzenie to w tekście Astafjewej nabiera nieco odmiennego znaczenia. Sprzyja temu zastosowana amplifikacja: „Пусть больше не будет нас” [czyli: niech więcej nie będzie nas], co sugeruje obustronną rezygnację z własnej niezależności, by połączyć się w jednolitą całość. Wzmacniają też to przekonanie zamykające utwór wersy: „сольет два отдельных Я/ в Одно” [czyli: połączy dwa osobne Ja/ w Jedno]. Zakończenie – projekcja marzeń bohaterki – ma charakter bardziej demokratyczny czy partnerski w porównaniu do oryginalnej konkluzji.

О , дайте мне уйти в Него ,	О	Него
как роза в кувшин с водой,		
до глаз,		
до самого лба,		
полностью, с головой, –		
пусть всюду, со всех сторон ,	сторон	
меня окружает Он ,	Он	
целует меня, как волна,		
как Океан Мировой.	Океан	
<u>Пусть больше не будет нас</u> ,		
не будет ночи и дня,		
пусть он проникает в меня,	он	
как сладкий скипичный тон ,	тон	
и в грудь, в глубь сердца войдя,		
<u>сольет два отдельных Я</u>		
в Одно.	Одно	

„Równouprawienie” rodzi tu piękną interpretację o zespoleniu dwóch kochających się istotach, a nie o swoistej hierarchii: wznoszenia na Olimp wyłącznie Jego i dążenie do utożsamiania się z ukochanym. W wersji Astafjewej róża i dzbanek uzupełniają się. Ostatni, pełen wody, pozwala róży pić i żyć. Gdy nasiąknie wodą, to i do dzbanka będzie jej bliżej – w ten sposób powstaje obraz pełni, harmonii i jedności. Aczkolwiek, na upartego, doszukać się też można interpretacji bliskiej oryginałowi. Uważny wgląd czy wsłuchanie się w zastosowaną instrumentalizację (chodzi tu o frekwencję zgłosek „o” i „n”) sprawia wrażenie powtarzającego się jak echo zaimka „on”. Nawet w końcowym wyrazie „одно” mieszczą się znaczące w tym kontekście brzmienia. Tym samym można również doszukiwać się cienia dominacji obiektu marzeń bohaterki.

Kolejny przekład wiersza *Kto chce, bym go kochała*⁴⁷⁴ – *Кто хочет быть мной любим*⁴⁷⁵ – odsłania jeszcze inne podejście tłumaczki do metryki sylabizmu względnego. Swoista arytmia występuje też nie bez znaczenia dla treści.

Liryk uzewnętrznia psychologiczny portret bohaterki o niezaspokojonej kobiecości, egzaltowanej, pogrążonej w sobie, wsłuchującej się w drgania własnej duszy. Liczy się dla niej tylko rozkosz, hedonistyczne podejście do życia. Jest wrażliwa na piękno przyrody (mikroświat) i obojętna wobec porządku ludzkiego (makroświat). Jej potencjalny wybraniec musi mieć podobne usposobienie. Właśnie „musi”, co poświadcza sześciokrotne powtórzenie owego czasownika.

Nierówną naturę bohaterki, impulsywność, niekiedy buntowniczość charakteru oddaje właśnie nieco roztańczona siatka metryczna. Sylabizm względny wygląda tu następująco: przeplatają się ze sobą wersy o różnej ilości sylab: od piętnasto- do osiemnastosylabowych. Stałym elementem staje się jedynie klauzula z akcentem paroksytonicznym.

W przekładzie, przeciwnie, Astafjewa zastosowała regularny wiersz sylabiczny: siedemnastozgłoskowy (raz tylko występuje osiemnastostopowy wers), o męskiej średniówce zawsze po ósmej sylabie i z żeńską klauzulą. W wypowiedzi nie ma tej „huśtawki” swoistej dla oryginału:

Musi umieć pieska pogłaskać, i mnie musi umieć pieścić,	17 (9 + 8)
i śmiać się, i na dnie siebie żyć słodkim snem bez treści.	15 (8 + 6)

Должен пса уметь приласкать и меня баловать и холить,	17 (8 + 9)
жить на дне себя сладким сном, отдаваясь мечтам без воли.	17 (8 + 9)

Dążenie do porządku w przekładzie dostrzec można również w zastosowanej składni. Konstrukcja zdań rosyjskich przeważnie, w odróżnieniu od oryginalnych, zawiera liczne imiesłowu. Nie brak takich form przysłówkowych współczesnych i uprzednich (депричастий несовершенного и совершенного времени), jak: *сидя, крича, отдаваясь повстречав, услышав*, a także występuje tu imiesłów przymiotnikowy czynny (действительное причастие настоящего времени): *подзадоривающих*. Natomiast oryginał zawiera wyłącznie liczne zdania spójnikowe:

I musi też umieć ziewać, kiedy pogrzeb przechodzi ulicą,
gdę na procesjach tłumu pobożne idą i krzyczą.

⁴⁷⁴ *Kto chce, bym go kochała*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 32.

⁴⁷⁵ *Кто хочет быть мной любим*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 108

Также должен уметь зевать, повстречав кортеж похоронный
и процессию горожан, что идут, крича иступленно.

Użycie form imiesłowowych nadaje wierszowi wyrazistość, zwięzłość i dynamikę. Głos mówiącej wydaje się bardziej zdeterminowany. Ma to szerokie zastosowanie w tradycji rosyjskiej literatury⁴⁷⁶. Imiesłowy występują najczęściej w opisie przyrody, w charakterystyce postaci, dla prezentacji wewnętrznych przeżyć bohaterów. Natomiast imiesłowy nie są zbyt funkcjonalne w języku mówionym. Pisał o tym już Aleksandr Puşkin: „Nie mówimy: karetą jadącą mostem; sługa zamiatający kurz; mówimy: która jedzie, który zamiata itd. – zastępując wyrazistą zwięzłość imiesłowu zwięzłym zwrotem”⁴⁷⁷. Zresztą wśród współczesnych panuje podobne przekonanie.

Uniknięcie nieprzewidzianego komizmu przy translacji wiersza z języka obcego stanowi regułę dla każdego tłumacza. Ostrożność demonstruje Astafjew w przekładzie wiersza *Niebo a kapelusze*⁴⁷⁸ (*Небо и шляпки*⁴⁷⁹), który ogólnie cechuje lekkość, kobiecość, figlarność. Frywolność, wrażenie zabawy nadają między innymi dokładne i banalne rymy: *kapeluszy-duszy, woale-żurnале*, którym odpowiadają rosyjskie: *шляпок-тряпок, лепестковой-иссиня-васильковой*. Żartobliwą intonację podtrzymują też rozmaite środki stylistyczne: ciekawe epitety – *niebianki*, zestawienie słów semantycznie przeciwstawnych – *w szczęściu niewesołym*, złożone metafory – *modrej grozy, biegnącej w cztery świat końce*. Równie wesoły nastrój wiersza oddaje połączenie w treści elementów sacrum i profanum: *Archanioł biały, obcy najśłodszej kobiecie, / da wam z czasem nimb złoty zamiast kapelusza*. Środki te występują też w tekście Astafjewej, w którym znaleziono konwencjonalne lub autorskie ekwiwalenty: *женщины-небожители, горек ваш сладкий жребий, тцетно взывать к пустыне иссиня-васильковой*.

Intryguje natomiast w oryginale pewien moment, który nie wywołuje, jak sądzę, u czytelnika polskiego dwuznacznych asocjacji. Natomiast przy dosłownym tłumaczeniu go na język rosyjski może zrodzić niewłaściwe, wręcz komiczne skojarzenia:

Anioł ma co najwyżej gwiazdeczkę nad czołem,
[Ангелам, самое большее, дарят звезду на небе,]
a duch chodzi w zawoju, jak przystało duszy.
[души ходят в тюрбанах и никаких там трапок.]

„Gwiazdeczka” umieszczona w oryginale „nad czołem” występuje w przekładzie bez wskazania na miejsce ulokowania. Wiadomo tylko, iż na niebie stanowi prezent dla aniołów. Sądzę, że celowo obraz uległ w tym miejscu złagodzeniu, by uniknąć takich ewentualnych asocjacji, jak na przykład: oznaka, emblemat wojskowy Armii Czerwonej (lub później wojsk radzieckich), mieszczący się na nakryciu głowy.

⁴⁷⁶ Na przykład wiersz Eduarda Asadowa *Las (Лес)*:

Ёжась от свежего ветерка, / Чуть посинеv, крепыши-мяслята, / Взввшись за руки, как ребята, /
Топают, греась, вокруг пенька!

⁴⁷⁷ А. Пушкин: «Причастия... обыкновенно избегаются в разговоре. Мы не говорим: karetа, скачущая по мосту; слуга, метущий комнату; мы говорим: которая скачет, который метет и пр. – заменяя выразительную краткость причастия вялым оборотом». А. Пушкин, *Письмо к издателю*. В: *Русские писатели о языке*. Хрестоматия под общей ред. А.М. Докусова. Ленинград 1954.

⁴⁷⁸ *Niebo a kapelusze*. W: М. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*. Op. cit., t. 1., s. 96.

⁴⁷⁹ *Небо и шляпки*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., t. 1., s. 109.

Nie wykluczam swojej nadinterpretacji w kwestii zapobiegliwości tłumaczki, chęci uratowania przekładu od nietrafnej dwuznaczności. Moje odczucie potwierdza jednak kolejne tłumaczenie Astafjewej. Oto fragment wiersza Pawlikowskiej z lat czterdziestych *Światło w ciemnościach...*⁴⁸⁰ (*Свет во тьме...*⁴⁸¹), gdzie jedna z grup wyrazowych „potem światło w oczy” przy dosłownej translacji może kojarzyć się, choć nie musi, z przesłuchiwaniem aresztanta czy z ostrym światłem w celi więziennej. Astafjewa wybiera bardzo neutralny, dopasowany do całości zwrot oznajmiający długość dni i krótkość nocy:

Potem budzik – **potem światło w oczy**. –
 Żegnać muszę odzyskany eden.
 Dzień mój potrwa do dziesiątej w nocy –
 tydzień ma całych dni siedem...

Но будильник – с обретенным раем
 я прошусь – дни ночей длиннее –
 и весь день, весь день прозябаю,
 тоскую семь дней недели...

Refleksję dotyczącą skojarzeń wywołuje następujące zestawienie tekstów – *Ranny ptak*⁴⁸² i *Утренняя птица*⁴⁸³. Odnosi się ono do sugestywnego fenomenu dźwiękowej asocjacji. Wiadomo, iż język rosyjski cechuje elastyczny i wyrazisty system fonetyczny, z czego całkowicie zdają sobie sprawę mistrzowie pióra. Zacytować można chociażby słynny wiersz Borisa Pasternaka *Зимняя ночь*: „Мело, мело по всей земле/ Во все пределы./ Свеча горела на столе,/ Свеча горела”⁴⁸⁴. Astafjewa jako przedstawicielka owej tradycji też korzysta ze środków fonetyki języka rosyjskiego, czego nieraz dowodziła tłumacząc z twórczości innych poetów polskich. Ukazuje to między innymi przekład wiersza Pawlikowskiej *Утренняя птица*.

Utwór prezentuje pochwałę radości istnienia w sposób animalny, groteskowy, zwerbalizowany w nieadekwatnych, hipertroficznym epitetach. Oto piękny barwny ogród, w nim ptak wydający nieprawdopodobny silny dźwięk i wykonujący dynamiczny, wręcz chaotyczny lot, ukazując tym samym radość na widok świtu, a to znaczy i kontynuacji życia:

Wpatrzony w morelowy wśród obłoków pożar,
 [И, падая с каштана в куст под мое окно,]
 spada prosto z kasztanu w krzak pod moje okno
 [озарена восхода оранжевым пожаром,]
 i krzyczy wielkim głosem, z radością okropną,
 [орет шальная крошка, кричит в восторге яром,]
 że słońce znowu wschodzi! Że go nikt nie pożar!
 [что снова солнце всходит! Не съел его никто!]

By nieco bardziej pobudzić wyobraźnię czytelnika i zmaterializować opisaną radość ptaszyny, tłumaczka uściśla brzmienie przekładu. Dobiera wyrazy naśladowujące dźwięki wydawane przez ptaka:

⁴⁸⁰ *Światło w ciemnościach...* W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 278-279.

⁴⁸¹ *Свет во тьме...* W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 129-130.

⁴⁸² *Ranny ptak*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 42.

⁴⁸³ *Утренняя птица*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 109.

⁴⁸⁴ *Zimowa noc*: *Wszędzie nawiał śniegu moc,/ Zamięć szalała;/ świeca gorzała całą noc,/ świeca gorzała.*

– Przeł. Andrzej Lewandowski

Пичуга ошалела, приветствуя рассвет,
то с ветки вниз сорвется, то вновь на ветке виснет.

Jakiś ptaszek o świcie oszalał, zwariował,
to się porwie z gałęzi, to o ziemię ciśnie.

W kilku wyrazach jednego zdania Astafjewa powtarza dla efektu artystycznego głoski „b” i „p”, by oddać dynamizm i groteskową wibrację głosu ptaka:

и возглас «солнце **в**сходит», вибрирующий в глотке, в-в-в-р-р-в о-о-о-и-о
рвет тишину **р**ассвета, как вышитую ткань. рв-р-в-в

Lektura oryginału dowodzi także obecności licznych powtórzeń fonostylistycznych (słowotwórczych, leksykalnych, składniowych), lecz użyte w nich zostały zupełnie inne głoski. Oprócz oddającego siłę naporu „k” („krzycząc”, „kołysze się”, „kłuje”) oraz monotonnego „o” („i terczy słowo «słońce»”, „gwiżdże słowo «wschodzi»”) roi się w tekście od spółgłosek szczelinowych dźwięcznych i bezdźwięcznych. Nagromadzenie powtórzeń wywołuje odczucie szelestu, a także wrażenie nacisku i chaotyczności:

Krzycząc, że słońce wchodzi, leci ku kasztanom
i terczy słowo „słońce”, gwiżdże słowo „wschodzi”,
kołysze się w gałęziach jak w zielonej łodzi
i kłują ranną ciszę, deszczem haftowaną.

Rozbieżność w zastosowanej instrumentalizacji w oryginale i przekładzie wynika wyłącznie z odmienności fonetycznej języków. Najważniejsze, iż tłumacze udało się wychwycić istotę poezji Pawlikowskiej i odtworzyć ją, korzystając z zasobów języka rosyjskiego.

Interesujące wnioski wypływają też ze skonfrontowania wierszy *Lenartowicz*⁴⁸⁵ i *Ленартович*⁴⁸⁶. Pawlikowska była i jest ceniona między innymi za to, iż potrafiła w swojej twórczości odsłaniać sekrety poezji cudzej. Szczególnie wrażliwa była na powinowate tony w wierszach innych poetów. Przywołany wiersz właśnie tego dowodzi. Utwór nawiązuje do liryku *Złoty kubek*⁴⁸⁷ Teofila Lenartowicza – „lirnika mazowieckiego”. Jest to najbardziej znany wiersz poety, oparty na staropolskiej kolędzie, w którym dziecko prosi „Złotniczeńka” o zrobienie złotego kubka ze złotych jabłek opadłych ze złotej jabłoni:

– Złotniczeńku, zrób mi kubek,
Tylko proszę, zrób mi ładnie.
Zamiast uszka ptasi dziobek,
Moją matkę zrób mi na dnie,
A po brzegach naokoło
Liść przeroźny niech się świeci,
A po bokach małe sioło,
A na spodku małe dzieci.

⁴⁸⁵ *ZLenartowicz*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 43

⁴⁸⁶ *Ленартович*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 110.

⁴⁸⁷ *Złoty kubek*. W: T. Lenartowicz, *Wybór poezji*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1972, s. 110.

Kubek ma być zdobiony obrazami przedstawiającymi wyidealizowaną polską wieś. Ze względu na bogatą symbolikę złota w kulturze europejskiej, także ludowej (trwałość, moc, dobroć, poezja, ale też znak pośrednictwa między niebem a ziemią), sądzi się, że liryk ten jest także utworem symbolicznym – może o poezji, która potrafi przemienić świat wsi w złotą idyllę dobra i piękna? A może o pośrednictwie sztuki między ziemskim i idealnym bytem? A może o samym Lenartowiczu – artyście, jedynym w swoim rodzaju, naiwno-ludowego tonu w liryce romantycznej? O wierszu tym pochlebnie wypowiadał się Cyprian Norwid. Prosta i melodyjna poezja, stylizowana na ludowość, zyskała uznanie także Józefa Ignacego Kraszewskiego, Marii Konopnickiej, Jana Kasprowicza, Stefana Żeromskiego oraz Jasnorzewskiej, autorki wiersza *Lenartowicz*.

Poetka stylizuje swój utwór na wzór wiersza *Złoty kubek*, zachowując ludyczny wydźwięk, powstający między innymi dzięki zastosowaniu podobnej siatki metrycznej: (sylabotonizm, dokładniej: czterostopowy trochej). Przekład cechuje podobna budowa, uwagę natomiast przyciąga emocjonalność wypowiedzi: zwrotu postaci do „Złotniczeńka”. Intonację podmiotu mówiącego w wierszu Pawlikowskiej charakteryzuje pieszczotliwość, bezpośredniość, prywatność, dziecinność, o czym świadczą: użycie zaimka „ty”, licznych zdrobnień oraz tonu brzmiącego na pograniczu prośby i żądania („Zrób mi kubek! Zrób mi kubek!/ Ale, proszę, zrób mi ładnie”). Tak zwracają się ludzie do osoby zaufanej, bliskiej i lubianej ze wzajemnością albo zwracają się też tak dzieci – bezwarunkowo i bezpośrednio. Marzy się poetce kubek „dla miłości, dla tęsknoty”.

Jeżeli wsłuchać się w intonację brzmiącą w przekładzie, to trudno nie zauważyć powagi i poetyckości wypowiedzi, choć nie brak też zdrobnień i powtórzeń swoistych dla pieśni ludowej. Nie jest to już głos młodzietkiej dziewczynki, lecz osoby dojrzałej, posługującej się językiem upoetyzowanym:

Złotniczeńku ty na niebie, **Золотых дел мастер** божий,
chcę pić życie, nie mam z czego. чтобы жизнь пилась мне сладко,
Zrób mi kubek, **proszę Ciebie**, сделай кубок мне **пригожий**
z szczerozłota gwiazdzistego! звездоблещущего злата!

Zmiana głosu wynika, moim zdaniem, nie tyle z celowej intencji tłumaczki, by nadać powagi tekstowi, ile z semantyki użytych ekwiwalentów do kluczowych słów, a mianowicie: „kubek” i „Złotniczeńko”⁴⁸⁸. Zabarwienie wyrazu „кубок” w języku rosyjskim kojarzy się raczej z pucharem, tzn. naczyniem mającym większą wartość, niż, powiedzmy, porcelana. Wyrabia się go najczęściej z metalu, szkła lub kości. We współczesnym języku rosyjskim służy do określenia pucharu przechodniego lub przeznaczonego do nagradzania podczas wydarzeń sportowych (кубок УЕФА). W poezji natomiast wyraz ma znaczenie wzniosłe, nieco archaiczne i symboliczne, występuje zarówno u poetów wcześniejszych

⁴⁸⁸ W przypisie do wydania Biblioteki Narodowej czytamy: „Wierszem tym zachwycał się Stefan Żeromski. Do pochwał wielkiego pisarza wkraść się jednak błąd. Żeromski sugerował, że „Złotniczeńku” – to wołacz od słowa stworzonego przez poetkę, i pytał, jak winien brzmieć mianownik. Sprawę tę wyjaśnił Józef Birkenmajer w artykule pt. „Złotniczeńku”... *Lenartowicz – Żeromski – Pawlikowska* („Ruch Literacki” 1933, nr 4), przypominając, że słowo to pojawia się zarówno u Lenartowicza (w wierszu *Złoty kubek*), jak w pieśni ludowej (powołał się tu na Zygmunta Glogera *Pieśni ludu*). Mianownik zaś winien brzmieć: „Złotniczeńko”. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 43.

epok, jak i dziewiętnastowiecznych (Nikołaj Jazykow, *Kubok*⁴⁸⁹) oraz dwudziestowiecznych (Nikołaj Gumilow, *Samobójstwo*⁴⁹⁰).

Odpowiednikiem drugiego wyrazu, „złotniczeńko”, pojawiającym się zarówno w wierszu Lenartowicza, jak w polskiej poezji ludowej, staje się grupa wyrazowa, składająca się aż z trzech słów: „золотых дел мастер”. Jako warianty można byłoby zastosować „ювелир”, „золотарь”, „позолотчик” lub „золотильщик”, lecz żaden z nich nie zawiera przyrostka decydującego o zabarwieniu uczuciowym, jak ma to miejsce w oryginale. Zwrot użyty przez Astafjewą oznacza renomę, szacunek, wzniosłość, co zostaje jeszcze bardziej podkreślone w połączeniu z epitetem „божий”. Dosłownie oznacza „boży”, lecz wskazuje raczej na doskonałość i wyjątkowość talentu wykonawcy lub na jego prostoduszny charakter, niż na nieobecność adresata wśród żywych. Aczkolwiek interpretacja ta również jest prawdopodobna, jeżeli wspomnieć stały zwrot „ангел божий” (anioł boży), określający istotę duchową zajmującą w hierarchii bytów miejsce pośrednie między Bogiem i ludźmi. W oryginale zaś miejsce to jest mniej skomplikowane, bowiem zastosowano okolicznik miejsca: „Злотницеңку ты на небе”, sugerujący jednoznaczność. Niemniej, te kluczowe słowa należą do przestarzałych, co powoduje zmianę stylu wypowiedzi w przekładzie. Występuje w utworze połączenie ludowości, wynikającej m.in. z użycia słownictwa zwyczajnego, swoistego dla folkloru („птичка, звездочка и сердце», „пригожий”, „смотреть не насмотреться”) z leksyką prezentującą – i to stanowi *novum* – styl wysoki, spoetyzowany, o charakterze wzniosłym („золотый дел мастер”, „божий”, „ладонь”, „кубок”).

Zabiegi upoetyczniania widać też w przekładzie wiersza *Amory*⁴⁹¹, gdzie tytuł rosyjski brzmi nie potocznie – „амуры”, lecz książkowo – *Эрос*⁴⁹². Słowo „амуры” ma znaczenie kolokwialne i nieco żartobliwe, oznaczają potajemne sprawy miłosne, powierzchowne i raczej – utajone: „любовные дела”, „шашни” (na przykład: „заниматься амурами”). Mimo że wyraz polski również posiada podobną konotację: miłości, zalecanki, flirt („amory z piękną sąsiadką”, „wdać się w amory”) i jest wyniesiony do tytułu, tłumaczka postanowiła jednak poszukać innego równoważnika. Widocznie uznała, że wiersz przedstawia nieco poważniejszą sytuację liryczną i weszła w swoisty dialog czy spór z autorką.

Obydwie opisują chwilę magiczną, piękną, trudną do uchwycenia w słowa: błysk przy pierwszym spotkaniu mężczyzny i kobiety, chemię uczuć obecną w niedopowiedzeniach, w nieumyślnych dotknięciach, wstydliwym wzroku czy w delikatnym uśmiechu. W przekładzie odpowiedzialnym za to staje się właśnie wyrażenie „eros”. Raz, że oznacza greckiego boga miłości. Dwa, że stanowi personifikację instynktu, popędu seksualnego czy namiętności. Trzy, że ma „książkowe” zabarwienie stylistyczne. W ten sposób, wybierając

⁴⁸⁹ Николай Языков, *Кубок*:

Горделивый и свободный,/ Чудно пьянствует поэт!/ Кубок взял: душе угодны/ Этот образ, этот цвет;/ Сел и налил; их ласкает/ Взором, словом и рукой;/ Сразу кубок выпивает/ И высоко подымает./ И над буйной головой/ Держит. Речь его струится/ Безмятежно весела./ А в руке еще таится/ Жребий брентного стекла!

(1831). W: *Русские поэты*. Антология русской поэзии, в 6-ти томах. Москва 1996.

⁴⁹⁰ Николай Гумилев, *Самобуйство*:

Улыбнулась и вздохнула./ Догадавшись о покое./ И последний раз взглянула/ На ковры и на обои./ Красный шарик уронила/ На вино в узорный кубок/ И капризно помочила/ В нем кораллы нежных губок.

W: *Русские поэты*. Антология русской поэзии. Op. cit.

⁴⁹¹ *Amory* W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 47.

⁴⁹² *Эрос*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 110.

wyraz grecki, nieco wzniosłego „erosa”, a nie słowo o pochodzeniu łacińskim i kojarzącym się z „frywolnym” (zgodnie ze stereotypem obecnym w kulturze rosyjskiej) językiem francuskim, a więc nie przyziemne „amory” (амуры), tłumaczka wyeliminowała możliwość nawiązania w tytule do czegoś niepoważnego, wręcz komicznego.

Zapóżyczenia obcojęzyczne, i to już współczesne poetce, nie są zjawiskiem rzadkim we wczesnej twórczości Pawlikowskiej. Prawdziwy skarbiec nowomodnych wówczas słówek („jumper”, „jazz-band”, „fokstrot”) stanowi utwór *Babcia*⁴⁹³ (Бабушка⁴⁹⁴). Występują tu również liczne autorskie neologizmy („astrodaktyl”, „wirocykl”, „biofon”, „kikimobyl”) oraz polskie imiona własne („Krakus”, „Wanda”, „Foch” i „Piłsudski”). Ostatnie istnieją w przekładzie, lecz bez żadnych wzmianek w postaci przypisów typu: Krakus to założyciel Krakowa, a Wanda to legendarna księżniczka, która nie zgadzając się na małżeństwo z niemieckim księciem Rytgierem, rzuciła się do Wisły i tym samym zapobiegła polsko-niemieckiej wojnie.

Modne wówczas słowa o obcym pochodzeniu również znajdują właściwe miejsce w tłumaczeniu. Jedyne może wyraz „jumper” został zamieniony na „скетинг-ринг”, od angielskiego *skating rink* czy *ice-skating rink*, oznaczające lodowisko. Dotyczy to wersu, gdzie w oryginale pojawia się obraz babci, „co nosiła jumpery”, natomiast w przekładzie, co jeździła na lodowisku („бабушка, что каталась на скетинг-ринге”). Zamiana ta nastąpiła wyłącznie na potrzebę rytmu („по старинке” – „на скетинг-ринге”, w oryginale: „cztery” – „jumpery”), aczkolwiek nie brak miejsca wspólnego w semantyce tych wyrazów. Jumper początkowo był wyłącznie ubraniem sportowym i faktycznie nadawał się do jazdy na łyżwach, a dopiero później, poczynając od lat 20. ubiegłego stulecia, stał się detalem stroju stosownego podczas odpoczynku lub podróży. Co się tyczy neologizmów Pawlikowskiej, żartobliwych nazw wynalazków przeszłości, to zostają w przekładzie zapisane transliteracją, lecz z uwzględnieniem końcówek swoistych dla ortografii rosyjskiej: „бабушка, которая молодость загубила/ без астродактиля и вироцикла, биофона и кикомобиля».

Przegląd chociażby niektórych przekładów Astafjewej z wczesnego okresu twórczości Pawlikowskiej sprowadza się do następujących wniosków. Tłumaczka stara się maksymalnie rekonstruować indywidualny sposób ekspresji autorki (*Zachód słońca na zamku*). Dąży poniekąd do odtworzenia sylabicznego wiersza polskiego, decydując się na jego imitację i tym samym odświeżając obecność owego metrum w rosyjskiej tradycji literackiej (*Zachód słońca na zamku*). Niekiedy jej przekłady wchodzą w dialog czy nawet spór z wersją oryginalną, proponując nieco inny charakter sytuacji lirycznej (*Zanurzenie mnie w Niego, Kto chce, bym go kochała*). Rozbieżność semantyczna czy stylistyczna pomiędzy tekstami często jest wynikiem odmienności dwóch języków. Świadczy to o korzystaniu przez każdą autorkę z zasobów własnego języka i podporządkowaniu się istniejącej tradycji (*Kto chce, bym go kochała*). Nie brak też przykładów sprawiających wrażenie zamierzonego przez tłumaczkę uniknięcia nieprzewidzianej w oryginale komiczności czy niewłaściwych skojarzeń, mogących się pojawić przy odbiorze tekstu u rosyjskiego czytelnika (*Niebo a kapelusze*). Zastosowana w tłumaczeniach instrumentalizacja dowodzi wrażliwości Astafjewej na fonetykę zarówno języka wyjściowego, jak i docelowego (*Ranny ptak*). Obecne są tu także tendencje do upoetyczniania treści (*Lenartowicz, Amo-*

⁴⁹³ *Babcia*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Wybór poezji*. Op. cit., s. 52.

⁴⁹⁴ *Бабушка*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 111.

ry), mimo że tłumaczka usiłuje zachować też cechy języka współczesnego, charakterystyczne dla epoki Pawlikowskiej (*Babcia*).

Analiza przekładów *Pocalunków* poświadcza podobne konkluzje. Zestawienie każdego tłumaczenia z oryginałem sprowadza się do problemu translatorskiego: rodzaju ujawnienia podmiotu lirycznego, zastępowania stylu średniego wysokim, komplikacji składni (*Niebo i morze*). Znalezienie dobrych odpowiedników dla rymów Pawlikowskiej i mocniejsze akcentowanie kluczowych miejsc kosztem redukcji innych, na przykład wyrazu wykrzyknikowego, służącemu uwydatnieniu uczuć lub woli mówiącego (*Bezpieczeństwo*). Niektóre zmiany zachodzą w prezentacji postawy bohaterki wiersza względem partnera („równouprawnienie” w uczuciach, „my”, a nie „on” – tak jak ma to miejsce w oryginale (zob. *Miłość*). Także użycie innej interpunkcji w końcowym wersie, co prowadzi do zmiany w intonacji wypowiedzi. Na przykład: w oryginale myśl kończy się wykrzyknieniem, bezwzględnie, pewnie i dumnie, natomiast w przekładzie – pytaniem retorycznym, co nadaje ton zgorzkniały i ironiczny (*Miłość*).

W związku z interpunkcją, warto zaznaczyć, iż *Pocalunki* Pawlikowskiej często kończą się wielokropkiem, który jednak niekiedy zostaje zastąpiony przez tłumaczkę innym znakiem – kropką, definitywnie kończącą myśl, eliminującą możliwość jej rozwinięcia (*Cnoty, Ćma, Fotografia, Październik*). Występują też poprawki czy przesunięcia w tytułach, widocznie bardziej pasujących według Astafjewej do treści (*Cnoty – Zanobedu*). Widać także dążność do uniwersalizacji, o czym świadczy redukcja wyrazów nacechowanych polskością (np. nie „pani” tylko „женщина” (zob. *Lwy w klatce*). Są też kolejne „poprawki” translatorskie: nadanie wyrazistości przekładowi, większego dynamizmu, dzięki zastosowanej – według autorskiego gustu – aliteracji (*Ćma, Burza*). Tworzenie ciekawszych epitetów, które wydają się bardziej pomysłowe, trafne i dobitne (*Krowy*). Akcent na odtworzenie zaskakującego charakteru puent epigramatów (*Fotografia*), czasami kosztem takich formalnych przesunięć, jak rymy (zamiana dokładnych na niedokładne, lecz semantycznie dobrze dobranych (zob. *Łabędź*). „Rozdrobnienie” zdań oryginalnych na mniejsze, krótsze, konkretniejsze (zob. *Aeroplan*). Tak więc, siedemnaście miniatur Pawlikowskiej, zamieszczonych w antologii, urzeka i intryguje. Tłumaczka osiągnęła efekt podobny do tego, którym poszczycić się mogła polska poetka. Nie przypadkowo zatem, utwory te zajmują znaczące miejsce w selektywnym wyborze Astafjewej i Britaniszskiego.

Czy przekład jest gestem kolonizacji? Jarosław Iwaszkiewicz jako „русский эмигрантский поэт, писавший по-польски...”⁴⁹⁵

Śmiałe określenie Britaniszskiego na temat Jarosława Iwaszkiewicza: „rosyjski emigracyjny poeta, który pisał po polsku”, nie stanowi – jak wyjaśnia tłumacz – próby skolonizowania artysty przez inną kulturę. Nie chodzi tu o dążenie do zmonopolizowania jego twórczości, lecz tylko o skomplementowanie przywiązania polskiego poety do tradycji kultury rosyjskiej, zwłaszcza z początku XX wieku. Istotne, iż w omawianej twórczości nie brak kodów kulturowych, obrazów, kluczy semantycznych bliskich odbiorcom wschodniosłowiańskim (i nie tylko). Ta synkretyczność kontekstu kulturowego sprawiła, jak sądzę, iż liryka Iwaszkiewicza w tak dużej części została zrusycyzowana. Pozwolę sobie dłużej zatrzymać się na tej kwestii nieco później, bowiem najpierw warto przyjrzeć się frekwencji liryków autora *Mapy pogody* i jej charakteru na kartach antologii Astafjewej i Britaniszskiego. A także ustalić podejście autorów tłumaczeń do kwestii kanonu literackiego na przykładzie analizowanej poezji. Pragnę zbadać, czy wybór tekstów uwzględni polski kanon, czy też kreuje nowy, wyłącznie dla czytelnika rosyjskiego? W przypadku potwierdzenia ostatniego, można byłoby upatrywać – może nieco wbrew Britaniszskiemu – jednak gest kolonizowania poety w rozumieniu translatorskim.

Poetycka twórczość Iwaszkiewicza została przedstawiona w zbiorze 56 wierszami⁴⁹⁶, które prezentują, z grubsza, dwa przeciwległe etapy twórcze – okres wczesny i późny, między nimi pojawiają się nieliczne liryki z pośrednich, równie ważnych okresów, na przykład skamandryckiego. Wybór zawiera wiersze przeważnie z debiutanckiego tomu *Oktostychy* (1919) oraz z książek: *Jutro żniwa* (1963), *Krągły rok* (1967), *Xenie i elegie* (1970), *Śpiewnik włoski* (1974), *Mapa pogody* (1977), a także z wydania pośmiertnego *Muzyka wieczorem* (1980). Trzeba też zaznaczyć wyraźną przewagę ilościową utworów pochodzących z późniejszego etapu. A więc pierwszy wniosek po zapoznaniu się z antologią jest następujący: **wybrane wiersze kreują podwójny portret Iwaszkiewicza jako poety młodego i starego.**

Wybór Astafjewej i Britaniszskiego, co ciekawe, potwierdza tezę Iwaszkiewicza o wadze i szczególnej wartości zarówno wczesnego, jak i późnego okresu w życiu człowieka. Poeta przekonywał w swoim eseju *O starości* (1964) o ważkości tych etapów, podczas których każdy człowiek potencjalnie jest poetą. Myśl ta niewątpliwie zdecydowała o wyborze tłumaczy, tym bardziej, że właśnie nią sugerował się Britaniszski pisząc szkic

⁴⁹⁵ Patrz: В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 50.

⁴⁹⁶ Po rosyjsku poezja Iwaszkiewicza szeroko została przedstawiona w wydaniu: Я. Ивашкевич, *Сочинения в 8 томах*. Т.1: *Стихи*. Москва 1976. Także: Idem, *Стихотворения*. Москва 1982; *Сочинения*. Томы 1-3. Том 1: *Стихи*. Москва 1988.

o poezji Iwaszkiewicza w 1974 roku.⁴⁹⁷ Tłumacz, pragnąc zaprezentować pełnię warsztatu poetyckiego, ukazał Iwaszkiewicza przez pryzmat wierszy młodzieńczych i tych znacznie starszych. Kolejne wyjaśnienia wyboru wierszy z późnego okresu stanowi fakt, że dopiero w latach 60. Astafjewa i Britaniszski w ogóle rozpoczęli przekładać poezję polską. Dopiero wtedy (najpierw Astafjewa – 1963 r., później Britaniszski – 1967 r.) odkryli twórczość Iwaszkiewicza, przy czym tłumaczka była jedną z nielicznych, którzy dostrzegli wyjątkowość nowych liryków Iwaszkiewicza. A to za sprawą tomu *Jutro żniwa* (1963), którego translację Astafjewa podjęła od razu, przebywając wtedy w Warszawie. Autorzy antologii pamiętają opinię istniejącą w 1963 roku na temat poezji Iwaszkiewicza. Na przykład, Anna Kamińska gorąco odradzała Astafjewej tłumaczenia jego liryków, argumentując, że Iwaszkiewicz to dobry prozaik, lecz poeta – taki sobie. Jednak proces się zaczął. (Dwa lata później Kamińska przekonywała tłumaczkę, że Iwaszkiewicz to wspaniały poeta). Na marginesie zaznaczyła, że właśnie zbiór *Jutro żniwa* stanowi dla Astafjewej jeden z najbliższych jej tomów Iwaszkiewicza.

Britaniszski natomiast rozpoczął tłumaczenie z omawianej twórczości od tomu *Krągły rok* (1967). Przypada, że zainspirowały go właśnie utwory z lat 60., a do poezji z wczesnego okresu zwrócił się o wiele później, szczególnie, gdy dostrzegł w całym dorobku poetyckim Iwaszkiewicza istotną obecność kultury rosyjskiej z pierwszej dekady XX wieku.⁴⁹⁸ Początek ubiegłego stulecia tłumaczowi kojarzy się nie z *wiekim srebrnym*, lecz z atmosferą artystyczną, w której jego ojciec dorastał jako malarz.

Warto podkreślić, iż polaryzacja w przedstawieniu poezji Iwaszkiewicza ma swoje wady i zalety. Z jednej strony, faktem jest, że antologia w miarę swoich możliwości wyraziście prezentuje różnorodność poezji, dualizm, zmianę światopoglądową, estetyczną, nastrojową, która zaszła w omawianej twórczości. Z drugiej zaś strony, zostaje pominięty duży fragment z biografii poetyckiej Iwaszkiewicza, prezentujący ewolucję twórczą pisarza. Antologia przedstawia zatem początek i koniec drogi poetyckiej, ale nie pokazuje, jak ona przebiegała w środkowym okresie. Warto więc poddać analizie przekłady zamieszczone w antologii, dzięki którym powstanie portret poety stworzony przez Astafjewą i Britaniszskiego.

Cykl przekładów otwiera wiersz *Lipki wiosną* (*Juwenilia*) pochodzącego z 1913 lub 1914 r., który wprowadza czytelnika do starej, arystokratycznej dzielnicy Kijowa, przenosząc w atmosferę pałaców i wiosennych parków, w atmosferę walców i menuetów. Jest to obraz ostatnich dni odchodzącego świata kijowskiej arystokracji, żyjącej wspomnieniami, kulturą minionego stulecia, gdy dokoła panuje świat burżuazji, kapitalistów, postępu.⁴⁹⁹ Wiersz emanuje muzycznością, zmysłowością, precyzją, malarskością, a koncentracja słów pochodzących z języka francuskiego oraz strofika i rymowanie (z dominacją rymów męskich) nadają strofom lekkość, wytworność, manieryczność. *Lipki wiosną* prezentują

⁴⁹⁷ В. Британишский, *Путь к простоте. Поэзия Ярослава Ивашкевича*. „Иностранная литература 1974, nr 2. Druga wersja autorska opublikowana w książce В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов. Очерки и статьи*. Op. cit., s. 129-152. Również w książce znajdują się kolejne teksty autorstwa Britaniszskiego: *Ярослав Ивашкевич. Историческая проза: „Красные щиты”, „Мать Иоанна от Ангелов”*, s. 153-168; *Музыка вечером. Лирика Ярослава Ивашкевича 60-х и 70-х годов*. Szkice owe wcześniej były opublikowane w: Przedmowa do wydania: Я. Ивашкевич, *Красные щиты. Мать Иоанна от Ангелов*. Москва 1988; Я. Ивашкевич, *Музыка вечером*. „Литературное обозрение” 1984, nr 3.

⁴⁹⁸ Postscriptum do artykułu *Поэзия Ярослава Ивашкевича*, w: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 151.

⁴⁹⁹ Britaniszski porównuje wiersz *Lipki wiosną* do obrazów Wiktora Borysowa-Musatowa.

estetyzm poetycki początkującego poety i jego kulturowe obycie (Kijów i Francja, wiek współczesny i wiek miniony), wynikające z biografii Iwaszkiewicza i różniące go od poetów jemu współczesnych z okresu Młodej Polski.

Z przekładem wiersza *Lipki wiosną* wiąże się ciekawa anegdota na temat wpadek interpretacyjnych, której ofiarami stali się zarówno Britaniszski – autor przekładu, jak i ja – autorka rozprawy, i śmiem podejrzewać, że wielu czytelników rosyjskich również nie ominie ów los. Pojawiający się w wierszu obraz ogrodu wiśniowego wywołuje skojarzenia z *Wiśniowym sadem* Antona Czechowa. Britaniszski pisze:

Moje asocjacje jako czytelnika rosyjskiego są tu zupełnie naturalne, lecz Iwaszkiewicz pisał w liście do mnie od 11 sierpnia 1974 roku, w związku z moim artykułem [w którym Britaniszski bada tonacje Czechowskie w twórczości Iwaszkiewicza – I.J.], że w ciągu kilkudziesięciu lat – tak już się stało – ani czytał, ani oglądał na scenie *Wiśniowego sadu*: „...Pan uważa, że kwiaty wiśni muszą się kojarzyć z *Wiśniowym sadem* Czechowa! Jako kuriozum mogę Panu powiedzieć, że nie znałem *Wiśniowego sadu* do 1946 roku, do momentu, gdy zobaczyłem go na scenie MCHAT-u. Miałem utwory Czechowa w wydaniu Marksa, które ze szczególną gorliwością czytałem w 1928 roku, lecz było ono bez (słowo „bez” podkreślone przez Iwaszkiewicza [dop. W.B.]) *Wiśniowego sadu*, o którym wiedziałem tylko ze słyszenia. Grał go u nas Przybyłko (...), ale byłem wtedy za granicą (wiosna 1937 r.) i nie widziałem tego przedstawienia...”⁵⁰⁰

Kolejne przekłady z twórczości Iwaszkiewicza zamieszczone w antologii kontynuują prezentację estetyki młodego „klasycyzującego” twórcy. *Prolog, Szczęście, In modo d'una canzona, Wzlot, Ogrodniczki* pochodzą z debiutanckiego tomu *Oktostychy* (1919). Wiersze te na tle historii literatury polskiej mają charakter podręcznikowy, stanowią swoistą wizytówkę wczesnego okresu twórczego Iwaszkiewicza. Wszystkie one zostały przełożone przez Britaniszskiego. Łączy je synteza kunsztownej formy wierszowej⁵⁰¹ ze względnie błahymi, ulotnymi tematami. Cechami szczególnie wyróżniającymi owe liryki są sensualizm, malarskość, plastyczność, dźwięczność, teatralizacja; dążenie do harmonijności i symetryczność. Przedmiot opisu – przynajmniej w wybranych przekładach – jest abstrakcyjny (pisanie, natchnienie itd.), lecz nabiera konkretyzacji przez kolor, dotyk, dźwięk, temperaturę. Właśnie w taki impresjonistyczny sposób egocentryczny (młody poeta, który upaja się światem i chce go ogarnąć, odczuwając potencjał swoich sił i możliwości) Iwaszkiewicz dzieli się swoją refleksją filozoficzną, łącząc światy sztuki i natury. Tonacja oktostychów jest lekka, chociaż nutki trwogi pojawiają się w *In modo d'una canzona* oraz w *Ogrodnickach* w postaci budzącego strach ciemnego wszechświata oraz w postaci alegorycznej śmierci – czarnego rycerza na czarnym koniu, z kosą w rę-

⁵⁰⁰ „Мои ассоциации как русского читателя здесь совершенно естественны, но Ивашкевич в письме ко мне от 11 августа 1974 года по поводу этой моей статьи писал, что как раз «Вишневый сад» он – так уж складывалось – многие десятки лет и не читал и не видел на сцене: «...Вы полагаете, что цветы вишни должны ассоциироваться с «Вишневым садом» Чехова! Как курьез могу Вам сказать, что я не знал Вишневого Сада до 1946 года, до того, как увидел его на сцене Мхата. У меня было издание Маркса произведения Чехова, которое я особенно усердно читал в 1928 году, но оно было без (слово «без» подчеркнуто Ивашкевичем. – В.Б.) Вишневого Сада, который я знал только понаслышке. Его играл у нас Пшибылко сейчас после Лета в Ноане, но я был тогда за границей (весна 1937 года) и не видел этой постановки...». W: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 151. tłum.– I.J.

⁵⁰¹ Osiem wersów ułożonych w cztery dystychy o regularnych rymach. Oktostychy znajdują się także w dorobku Jana Kochanowskiego i Kaspra Twardowskiego, ale na stałe weszły do literatury polskiej dzięki Iwaszkiewiczowi.

kach, wskakującego do ogrodu panienek niespodziewających się niebezpieczeństwa. Te trwożne elementy, zapowiadające katastrofę, wywołują skojarzenia z balladami okresu romantyzmu, czy też z utworami Aleksandra Błoka – *Kroki komandora* (*Шаги командора*, 1910-1912), *Tańce śmierci* (*Пляска смерти*, 1912), a kojarzą się także z wejściem Kamiennego Gościa w dziełach Moliera lub Puszkina. Moim zdaniem, pięć wybranych przez tłumaczy oktostychów prezentuje neoklasyczną poezję Iwaszkiewicza z pojawiającym się niejednokrotnie odcieniem neoromantyzmu.

Zbiory *Dionizje* (1922), *Kasydy zakończone siedmioma wierszami* (1922), *Księga dnia i księga nocy* (1929) to kolejne ważne tomy Iwaszkiewicza z okresu pierwszej połowy Dwudziestolecia międzywojennego, które tworzą wyraźny kontrast (klasycyzm – ekspresjonizm) z wczesnym tomem *Oktostychy*. **Wiersze z wymienionych tomów nie znajdują miejsca w antologii rosyjskiej.** Przypomnę w skrócie, że *Dionizje* prezentują lirykę „antystetyczną”, „dysonansową”. Jest to poezja bezpośrednia, poezja wyznania i świadectwa, imitująca naturalność mowy i prezentująca „filozofię egzystencjalnego pogodzenia z prawami natury”⁵⁰². W zbiorze *Kasyd* twórca kontynuuje uproszczenie składni („telegraficzny” zapis), tworzy nową prozę poetycką, zwraca się w stronę prywatnego życia codziennego. Natomiast w *Księdze dnia i nocy* Iwaszkiewicz najbardziej prezentuje się jako skamandryta i zapowiada nowy zwrot w rozwoju swojej twórczości.

W drugiej połowie Dwudziestolecia Iwaszkiewicz – jak pisze Kwiatkowski – prezentuje odmienny, „prawdziwszy” klasycyzm oparty:

(...) na przeświadczeniu o ponadczasowym i powtarzalnym charakterze poezji, w sposób który świadczył o znacznej erudycji, nawiązujący do antyków i antycznych gatunków literackich, ale także głęboko osadzony w tradycji rodzimej; wreszcie: śmiało, bo na przekór własnej epoce, dyskursywny, niekiedy zbliżający się wręcz do eseistyki literackiej.⁵⁰³

Do ważnych tomów z lat 30. należą *Powrót do Europy* (1931), *Lato 1932* (1933) oraz *Inne życie* (1933), głównymi ich tematami są: historia (*Powrót*), doświadczenie egzystencji, widziane poprzez symbolikę religijną i eschatologiczną (*Lato*) oraz kultura, mity i los artyści (*Inne życie*).

Jeżeli pierwsza połowa Dwudziestolecia absolutnie została pominięta w antologii, to druga połowa zajmuje skromne miejsce na stronach dzieła i tworzy kontrast z oktostychami. Są to wiersze *Widzę co nocy bezdeń czarniawą...* (poświęcone Bolesławowi Micińskiemu, z tomu *Lato 1932*), *Breughel* (z *Inne życie*, 1937) w przekładzie Britaniszskiego. W pierwszym, ekspresjonistycznym wierszu dominuje metafizyczny lęk człowieka – ujmowanego w kontekście wszechświata, lęk nocnych przerażeń, lęk poznania siebie. Utwór ten oddaje ogólny ton zbioru *Lato 1932*, który wypełniają pytania dramatyczne, rozmyślenia o śmierci, życiu pozagrobowym i istocie bytu, w którym króluje noc jako symbol drogi ku poznaniu. Natomiast kolejny wiersz *Breughel* jest bardzo charakterystyczny dla tomu *Inne życie*, który – jak stwierdza Kwiatkowski – stanowi „apogeum

⁵⁰² A. Zawada we wstępie do wydania Biblioteki Narodowej: J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*. Opracował A. Zawada. Wrocław-Warszawa-Kraków 2001, s. XXIV.

⁵⁰³ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*. Op. cit., s. 95. Patrz też: Idem, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975.

Iwaszkiewiczowskiej poezji kultury”⁵⁰⁴. Poeta daje wyraz własnym przeżyciom i przemyśleniom metafizyczno-egzystencjalnym:

Postacie i elementy poszczególnych obrazów grają tu jak gdyby podwójną rolę: w akcji, jaką wyznaczył im malarz, i w akcji, jaką wyznacza im poeta. Należą one do najpiękniejszych wierszy o sztuce, jakie powstały w polskiej poezji XX wieku.

Tonacja *Innego życia* jest ciemna, także dosłownie. Synkretyzm kulturowy Iwaszkiewicza każe mu sięgać w tym tomie nie tylko do tradycji klasycznych, ale także do barokowych i romantycznych – z poezją cmentarną włącznie. Jest to tonacja współbrzmiąca z katastrofizmem epoki.⁵⁰⁵

Od tematyki malarskiej, metafizyczno-egzystencjalnej Astafjewa i Britaniszki przechodzą następnie do tomu *Ciemne ścieżki* (1957), łączącego wiersze z lat wojennych i powojennych. Zbiór jest reminiscencją katastrofy tamtych lat; jest „antyestetyczny” i prezentuje na tym etapie twórczości Iwaszkiewicza wysoki poziom artystycznej prostoty. W antologii zbiór przedstawiają dwa wybrane wiersze *Nie trzeba się odwracać, nawet kiedy głowa...*, *Po kim biją dzwony ranne*. Są to utwory o tonacji wspomnieniowej, w których poeta zastanawia się nad egzystencją ludzką, pojmowaną jako nieodwracalna droga; zachwyca się również urodą świata; rozmyśla o wartości ludzkiej pamięci, która sprawia, iż życie człowieka jest wieczne. Sumując: po zbiorze *Ścieżki ciemne* ukazanie się kolejnego tomu *Jutro żniwa* w 1963 roku stanowiło wyraźny kontrast, który oznaczał zamknięcie jednego etapu, a rozpoczęcie nowego okresu w twórczości poety. Była to nowa poezja, nowy Iwaszkiewicz. W antologii owa kontrastowość nie jest tak dostrzegalna, wręcz przeciwnie, wybrane wiersze – według mnie – w sposób naturalny wiążą się z kolejnymi utworami pochodzącymi z tomów późniejszych.

Wiersze Iwaszkiewicza z lat 60-80. stanowią większą część z utworów wybranych do antologii: *Jutro żniwa* (14 wierszy, z nich – co podkreślę – 12 w przekładzie Astafjewej), *Krągły rok* (5), *Xenie i elegie* (5), *Śpiewnik włoski* (4), *Mapa pogody* (7), *Muzyka wieczorem* (10). Według tłumaczy, wymienione zbiory prezentują – mimo swojej indywidualności i niepowtarzalności – cykl czy *шестикнижие*, dla których podstawą jest „księga bytu” *Jutro żniwa*. Na zawartości i przesłaniu tego tomu bazuje pozostałych pięć zbiorów. Każdy tom prezentuje swoją tematykę, formę, nastrój, jednakże wszystkie łączy – według Britaniszkiego – niewyraźna więź.

Tłumacze wybrali wiersze pokazujące dalszą drogę poety ku prostocie artystycznej na płaszczyźnie wersologicznej, tematycznej, stylistycznej, estetycznej. **Wybór przekładów z późnego okresu twórczości zbiega się – moim zdaniem – z odbiorem późnej poezji w polskiej krytyce literackiej.** Opinie badaczy są zgodne, iż opozycje pojawiają się w całej twórczości Iwaszkiewicza, a na końcu drogi poetyckiej zbiegają ku syntezie. Poeta pozostaje poza granicami wszelkich norm i reguł, co powoduje, że w jego poezji koegzystują rozmaite gatunki literackie, rozmaite formy wierszowe oraz rozmaite stylizacje.

Późne utwory Iwaszkiewicza pojawiające się w antologii w zasadzie mają charakter podręcznikowy, bowiem znajdują się także w polskich zbiorach poezji Iwaszkiewicza.⁵⁰⁶ Ze względu na ilość nie będę ich w tym miejscu omawiać. Warto jednak wspomnieć, iż prezentują one Iwaszkiewicza ludowego, muzycznego, kontemplacyjnego,

⁵⁰⁴ Ibidem, s. 137.

⁵⁰⁵ Ibidem.

⁵⁰⁶ J. Iwaszkiewicz, *Wybór wierszy*. Wyboru dokonał Jerzy Lisowski. Warszawa 1994.

elegijnego oraz pożegnalnego; i że cały portret poetycki Iwaszkiewicza zamykają w antologii znów oktostychy z pośmiertnie wydanego tomu *Muzyka wieczorem*, ale już o tonacji odmiennej niż oktostychy z debiutanckiego tomu. Owo kompozycyjne koło w antologii odzwierciedla krąg, jaki zatoczyła poezja Iwaszkiewicza.

Przegląd przekładów umieszczonych w antologii dowodzi, iż Astafjewa i Britaniszski częściowo tylko uwzględnili istniejący kanon polski prezentujący poezję Iwaszkiewicza. Poświadcza to, że wiersze z obu okresów, wczesnego i późnego, są znane czytelnikom oryginałów, bowiem mają charakter „podręcznikowy”. Z drugiej zaś strony, prezentację cechuje autorskie podejście. Antologię pokazuje początkową i późną twórczość Iwaszkiewicza, pomijając prawie zupełnie Iwaszkiewicza skamandryckiego. Interesujący jest też fakt, iż eksponują oni wagę i wartość tomu *Jutro żniwa* jako świadectwa pojawienia się nowego Iwaszkiewicza, kierującego ku prostocie artystycznej. Natomiast polscy krytycy wyróżniają i podobnie charakteryzują inny tom – *Mapa pogody*. Sądzę, że wybór utworów dokonywany był przez tłumaczy wedle kryterium dialogu tych tekstów z kulturą rosyjską. Warto w tym miejscu chociażby nakreślić występujące w utworach Iwaszkiewicza **rosyjskie tropy** oraz ślady kultury światowej.

Czytelnik przekładów, czytając nową dla siebie twórczość, na pewno znajdzie motywy, punkty zaczepienia, które zachęcą go do dalszej lektury. Światopogląd późnego Iwaszkiewicza zbiega się, na przykład, z ideologią Michaiła Priszwina⁵⁰⁷, wyrażoną w trokliwym stosunku do ludzi, do wszystkich żywych istot w przyrodzie. Postawa humanistyczna po części przypomina też „miłość” i „dobroć” jako główne wartości charakterystyczne dla twórczości Lwa Tołstoja i Konstantina Faustowskiego.⁵⁰⁸ Postawa ta nie jest również obca Astafjewej, bowiem w jej rosyjskiej twórczości pojawia się wątek miłości do człowieka czy całej natury.

Kolejny przykład, kiedy wiersze wybrane mogą wzbudzić zainteresowanie rosyjskiego czytelnika, dotyczy zbiorów *Krągły rok* oraz *Mapa pogody*. Układ kalendarzowy oraz tytuł pierwszego z tych tomów nieuchronnie wywołują kulturowe odniesienia, na przykład do takich dzieł sztuki, jak: cykl *Pory roku* Piotra Czajkowskiego czy cykle impresjonistyczne *Wiosna*, *Lato*, *Jesień*, *Śniegi* Afanasija Feta. Listę można kontynuować: cykl Johana Goethego, obrazy Pietera Breughla czy ludowe kalendarzowe pieśni liryczne, zabawy, obrzędy. I znów przywołam twórczość Astafjewej, autorki tomu poetyckiego *Времена года* (*Pory roku*). Z kolei cykl *Плавienie кони* – z tomu *Krągły rok* – związany ze wspomnieniami lat młodości Iwaszkiewicza (letnie wakacje w 1911 roku), u czytelnika rosyjskiego na pewno wywoła w pamięci obrazy Kuźmy Pietrowa-Wodkina *Плавienia czerwonego konia* (1912), *Grający chłopcy* (1911), *Kapiący się chłopcy* (1916). Oczywiście, to nie oznacza, że podobne skojarzenia miał Iwaszkiewicz pisząc te wiersze. Natomiast Britaniszkiemu jako autorowi przekładu wspomnienia dzieł Pietrowa-Wodkina bardzo były pomocne. Zresztą Britaniszski miał podobne reminiscencje z lat swojego dzieciństwa związane z pławieniem koni.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ M. Priszwin (1873–1954) – rosyjski pisarz i etnograf. Dorobek twórczy prezentują: miniatury prozą, poetyckie opowieści poświęcone związkom człowieka z przyrodą (*Korzeń życia*), powieść autobiograficzna *Łańcuch Kościeja*.

⁵⁰⁸ K. Paustowski (1892–1968) – rosyjski prozaik, znany z opowiadań i powieści odznaczających się liryzmem i nastrojowością (*Kolchida*). Jest też autorem epepej autobiograficznej *Opowieść o życiu*, a także szkiców o sztuce pisarskiej *Złota róża*.

⁵⁰⁹ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 165.

Wymienione przykłady sugerują, iż tropów rosyjskich w twórczości Iwaszkiewicza jest wiele. Świadczą one przede wszystkim o inspiracjach tłumaczy, którzy podjąwszy translatorskie wyzwanie szukali nie tylko ekwiwalentów językowych, ale też kulturowych. Osadzili twórczość Iwaszkiewicza w szerokim kontekście sztuki rosyjskiej. Można więc przypuszczać, że tłumacze poszukują właściwego klucza, czy kodu kulturowego do przetłumaczenia konkretnego, wybranego wiersza. **W tym kontekście mówić można o kolonizatorskiej funkcji przekładu.** Owo przywłaszczenie translatorskie właśnie tej twórczości uzasadnić można uznaniem przez antologistów ogromnych zasług autora dla ich kultury rodzimej. Była ona wyjątkowo dobrze przez Iwaszkiewicza rozpoznana. Poeta był zafascynowany twórczością i przesłaniem Lwa Tołstoja, którego dzieła przetłumaczył na język polski. Również translacji poddał utwory Afanasija Feta, Iwana Tiutczewa oraz Antona Czechowa. Znanе są wielkiej urody eseje Iwaszkiewicza poświęcone kulturze rosyjskiej, zamieszczone w tomie *Petersburg*⁵¹⁰, na kartach którego pisarz maluje słowem portrety Aleksandra Radiszczewa, Aleksandra Puszkina, Fiodora Dostojewskiego, Aleksandra Błoka, poetów leningradzkich, a także Adama Mickiewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza – związanych z tym miastem. Esej ten jest też wzorem pisania o odwiedzonym mieście, w którym przeżywało się przed laty osobiste spotkania z twórczością uznanych prozaików i poetów. Tak więc z pewnością poszukiwanie owych rosyjskich śladów w poezji, jak i w jej przekładach wydaje się zasadne i interesujące.

Dzieje przekładów poezji Iwaszkiewicza poczynionych przez Astafjewą i Britaniszskiego są jednocześnie historią znajomości, spotkań, licznych kontaktów autora z translatorami. To też historia twórcy niezwykle usatysfakcjonowanego swym odbiciem w lustrze innej kultury i języka.⁵¹¹ Zresztą dla samych tłumaczy relacja ta była niewątpliwie bardzo cenna i tym bardziej odczuwali smutek i pustkę po odejściu poety. Ów żal Britaniszski wyraził w wierszu *Sen z Iwaszkiewiczem*, będącym rzeczywistym zapisem snu tłumacza po wizycie w dworku Stawisko w latach 80.

PRÓBA ANALIZY TRANSLATORSKIEJ W ŚWIELE KOGNITYWNO-KOMUNIKACYJNEJ TEORII PRZEKŁADU *SZCZĘŚCIE* IWASZKIEWICZA

W rozdziale podejmę próbę analizy przekładu wiersza Jarosława Iwaszkiewicza, którego dokonał Władimir Britaniszskiego. Tym razem wykorzystam jednak inną niż dotąd metodologię i posłużę się teorią Krzysztofa Hejwowskiego przedstawioną w pracy *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*⁵¹². Należy zauważyć, iż jest to ciekawe przedsięwzięcie: skonfrontowanie tekstów wyjściowego i docelowego za pomocą metody alternatywnej. W przypadku wniosków pozytywnych „nowego” sposobu badań, będą mogła zastanowić się nad jego zastosowaniem w dalszych interpretacjach translatorskich.

Skrótowo pozwolę sobie przedstawić najważniejsze tezy rozprawy badacza, operującego terminologią z dziedziny językoznawstwa kognitywnego. Główna idea polega na podważeniu wcześniejszych teorii dotyczących przekładu, takich jak: „tłumaczenie nie jest możliwe; tłumaczyć może każdy, kto zna język obcy; trzeba tłumaczyć dosłownie;

⁵¹⁰ J. Iwaszkiewicz, *Petersburg*. Warszawa 1977.

⁵¹¹ Swoją satysfakcję Iwaszkiewicz wyraża w liście do Britaniszskiego. Zob. W: В. Британисшский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 236.

⁵¹² K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2006.

nie wolno tłumaczyć dosłownie; tłumaczenie nigdy nie dorówna oryginałowi; tłumaczenia bywają lepsze od oryginałów”. Hejwowski omawiając różne prace poświęcone sztuce przekładu, wspomina między innymi o rozważaniach teoretycznych Elżbiety Tabakowskiej⁵¹³, inspirowanych przez gramatykę kognitywną Ronalda Langackera. Jedno z głównych założeń badaczki stanowi teza, że „ekwiwalencję tłumaczeniową trzeba ustalać na poziomie obrazowania”⁵¹⁴. Hejwowski docenia wskazany przez Tabakowską instrument badawczy do analizy tekstów, lecz krytycznie podchodzi do jej koncepcji teoretycznej.

Ponieważ jednak Langacker programowo nie postuluje w swej gramatyce żadnych struktur, które nie miałyby odbicia w rzeczywistości tekstowej, w efekcie Langackerowskie obrazowanie znajduje się bardzo blisko *powierzchni tekstu* (podkr. – K. W.), a stosująca jego model Tabakowska wielokrotnie przekonuje nas o nieprzekładalności tego czy innego tekstu. I tak, na przykład, wiersz *The Mewlips* Tolkiena okazuje się nieprzekładalny, ponieważ w języku polskim nie ma przedimków, a fragment o Traugucie z *Kompleksu polskiego* T. Konwickiego, dlatego, że w języku angielskim istnieje obowiązkowe następstwo czasów. Z taką argumentacją nie do końca potrafię się zgodzić. Przecież jej naturalną konsekwencją byłoby stwierdzenie, że nie da się przełożyć, bowiem oczywiste jest, że różne języki używają różnych środków do wyrażania pewnych myśli, a wydaje się, że Langacker i Tabakowska sugerują, iż różne środki to nieuchronne inne obrazowanie, a zatem brak ekwiwalencji.⁵¹⁵

Badacz wybiera inne podejście do zagadnienia przekładu oraz jego wartościowania. Najważniejsza **teza** sprowadza się do myśli, że **tłumaczenie nie jest operacją na tekstach ani na językach, lecz operacją na umysłach – jednym realnym**, danym tłumaczowi (jego własnym) **i co najmniej trzech wirtualnych**, modelowanych przez tłumacza: umyśle autora oryginału, umyśle odbiorcy oryginału oraz umyśle czytelnika przekładu. Teoria ta oparta jest na koncepcji ram czasownikowych Charlesa J. Fillmore’a, koncepcjach scen Rogera Schanka i Fillmore’a, koncepcji scenariuszy zaproponowanej przez Schanka i Roberta Abelsona oraz koncepcji schematów, wprowadzonej przez Frederica Bartletta, a opisywanej przez wielu psychologów, psycholingwistów i lingwistów. Na tych nazwiskach lista się nie kończy. Wymienione są także liczne prace, które przyczyniły się do interpretacji procesów komunikacji i tłumaczenia. Wobec tego mówić można o syntezie rozmaitych teorii, proponującą szeroką terminologię. Najważniejszymi pojęciami, zdefiniowanymi szczegółowo przez Hejwowskiego, są: „jednostki leksykalne i syntagmy”, „ramy czasownikowe”, „schematy (stereotypy)”, „scenariusze”, „baza kognitywna”, „baza wypowiedzi”, „struktura głęboka wypowiedzi”.

Tłumacz, odgrywający ważną rolę w komunikacji kultur, musi przejść przez wieloetapowe operacje translatorskie. Przy czym należy zaznaczyć, że proces tłumaczenia zawsze opiera się na hipotezach, wyobrażeniach, przypuszczeniach. Niemal nic nie jest w nim stuprocentowego pewne. Tłumacz musi odgadnąć, co chciał powiedzieć autor tekstu, wyobrazić sobie, jak został zrozumiany przez odbiorców oryginału. Następnie napisać taki tekst w drugim języku, który pozwoli jego odbiorcom na interpretację jak najbardziej zbliżoną do interpretacji czytelników oryginału. Dlatego translator – konkluduje Hejwowski

⁵¹³ E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Przeł. A. Pokojska. Kraków 2001.

⁵¹⁴ Cytuję za K. Hejwowskim. Op. cit., s. 37.

⁵¹⁵ Ibidem.

– musi być wyposażony nie tylko w sprawności językowe, ale przede wszystkim w ponadprzeciętne sprawności komunikacyjne, których głównym elementem jest utożsamianie się z innymi ludźmi. Sumując, badacz definiuje pojęcie ekwiwalencji: jej sedno tkwi nie w podobieństwie tekstów jako takich, lecz we względnym podobieństwie obrazów powstających w umyśle odbiorców odmiennych kultur.

W praktyce teoria ta może być może być oparta na schemacie, przydatnym nie tylko do tłumaczenia, lecz też jego krytyki. Algorytm nie jest skompilowany. Na wybranym tekście przeprowadzone zostaje rozszyfrowanie istotnych elementów („schematu fabularnego”, „wiedzy o świecie”, „struktury tekstu”, „środków stylistycznych”, „modalności tekstu”, tzw. nastawienia autora). Po czym pojawia się refleksja nad ewentualnymi problemami, których można spodziewać się przy translacji. Po ich wykryciu wybiera się strategię ich rozwiązania i dopiero wtedy zaczyna się właściwy proces translatorski. Schemat ten Hejwowski ilustruje na przykładzie tłumaczenia tekstu prasowego. Omawiając tylko poszczególne etapy, skupia się on na interesujących momentach, mogących sprawić kłopot w transkodowaniu, bowiem wtedy tłumacz wykazuje się największą kreatywnością.

Według mnie, analiza ta jest wartościowa, aczkolwiek budzi pewne wątpliwości. Raz, że przekład dzieła artystycznego, zwłaszcza poezji, jest zjawiskiem bardziej skomplikowanym niż notki prasowej. Dwa, że proponowane przez Hejwowskiego narzędzia badań przypominają nieco tradycyjną metodologię poetyki opisowej (na przykład, „schemat fabularny”). Trzy, że wnioski wysnute przez Hejwowskiego – jak się okazało – nie są nowatorskie. Wspomnieć warto chociażby słynny *Notatnik tłumacza* Karla Dedeciusa, w którym translator mierzy się z podobną ideą (wspominam o tym w rozdziale poświęconym przekładom Astafjewej z poezji Leśmiana). Należy przypuszczać, że wyniki analizy przekładu w świetle omawianej teorii będą „negatywne”, w tym sensie, że nie powinny one zbytnio odbiegać od rezultatów analizy według metody tradycyjnej. By potwierdzić słuszność owej hipotezy przytoczę fragment swoich badań dokonanych na przykładzie wiersza Iwaszkiewicza *Szczęście* w tłumaczeniu Britaniszkiego. Zaprezentuję wybrane etapy interpretacji, pozwalające ocenić, czy tłumaczowi udało się odtworzyć w przekładzie rzeczywistość reprezentowaną w oryginale i następnie zrekonstruować je w języku rosyjskim? I czy przekład – parafrazując słowa Hejwowskiego – umożliwi swoim prawdopodobnym odbiorcom odtworzenie rzeczywistości jak najbardziej zbliżonej do tej, którą prawdopodobnie udało się odtworzyć odbiorcom oryginału?

Najpierw dokonałam – zgodnie ze schematem – analizy oryginału, w którym „fabularność”, czyli „sytuacja liryczna”, rozgrywa się na płaszczyźnie wrażeń zmysłowych.

Jak kroplę, czuć na wardze smak każdej cichej chwili,
Rozcinać mocnym nożem welinu białe kartki.

Głaskać jedwabiem ręki wszelaki płomień żartki,
Czuć, jak się rumak wartki pod jarzmem dłoni chyli.

Czekać, aż słońca światło biel kwietnych drzew przykłoni,
Przykrócić i popuszczać rumakom swoim wodze,

Smakować każdy krok swój po białej twardej drodze,
Jak kryształ szklanej kuli, czuć dnie we wnętrzu dłoni.

Po „rozszyfrowaniu” poszczególnych elementów doszłam do następującego wniosku. W wierszu zdefiniowane zostało uczucie, którego doznaje podmiot liryczny w chwili twórczego natchnienia. Liryk za pomocą słów pochwyił to, co jest prawie niewyraźne: stan szczęścia, gdy wszystko (emocje, słowa, myśli, świat otaczający) wydaje się poddane materii poetyckiej. Wypowiedź artysty charakteryzuje się dynamizmem, stanowczością, a zarazem także wrażliwością i sensualnością. W jego odczuciu chwila ma smak i ciszę, dotyk dłoni upodobnia się do jedwabiu, przeżycie każdego dnia utożsamiane jest z trzymaniem szklanej kuli. Motyw twórczości, natchnienia, pisania poświadcza też szereg symbolizujących tu słów-drogowskazów: białe kartki, rumak, biała droga, dłoń.

Tak wygląda ogólny obraz sytuacji lirycznej, wynikający z pierwszej lektury tekstu. Głębszą interpretację uzyskać można – zgodnie z teorią – po rozłożeniu tekstu na części, tzw. „sceny”. Oto kilka z wybranych odsłon: każda z nich to odrębny wers (może być też dwuwiersz), którego konstrukcja – zestawy takich, a nie innych wyrażen w określonym porządku – wpływa na wieloznaczność treści, kunsztowność formy, charakterystyczną nastrojowość oraz na wykreowanie obrazu w umysłach odbiorców. Tak wers „Jak krople, czuć na wardze smak każdej cichej chwili” ilustruje materializację abstrakcyjności: chwila przypomina kroplę na wardze – łączy je ulotność, krótkotrwałość oraz charakterystyczny smak. Przy czym nieprzypadkowo jednym z pierwszych znaczeń wyrazu usta w słowniku symboli jest „mowa; twórczość; praemanacja siły twórczej”⁵¹⁶. Natomiast grupa wyrazowa „każdej cichej chwili” podkreśla wartość spokoju, milczenia, sprzyjających refleksyjności, kontemplacji i skupieniu. Następną linijką zawiera niemniej znaczące znaki-klucze. Scenę zawartą w zdaniu: „Rozcinać mocnym nożem welin białe kartki” wyróżnia uchwytna kontrastowość, która przejawia się w zestawieniu „mocnego noża” z „welinem białych kartek”. Pierwsze symbolizuje męskość, twardość, drugie zaś – kobiecość⁵¹⁷, delikatność, czystość, kruchość, doskonałość. Antytetyczny charakter utworu przejawia się w zauważalnym brzmieniu wersu słyszalnego do i po średniówce, gdzie początek ma wydźwięk dynamiczny, natomiast końcowa część – płynny. Znowu występuje tu metafora twórczości. Welin oznaczać może synekdochę książki lub metonimię pisania, życia, przyszłości, czegoś, co pociąga swoją dziewiczością. Polaryzacji, a także metafory twórczego natchnienia nie brak też w wersie „Głaskać jedwabiem ręki wszelaki płomień żartki”.

Każda ze „scen” potwierdza, iż „ja” liryczne smakuje chwilę, którą pragnie uchwycić i wyrazić: „Czuć, jak się rumak wartki pod jarzmem dłoni chyli”. Jest młody („jedwab ręki”) i ambitny. Pewny, że wszystko można poznać, uchwycić i zrozumieć, w tym aspirację własnej duszy, którą charakteryzuje obraz rumaka⁵¹⁸.

Tak wygląda wczytanie się w poszczególne „sceny”. Chcąc uzyskać głębszą analizę wiersza, muszę przejść do kolejnych etapów – „wiedza o świecie” (przywołanie kontekstów literackich i pozaliterackich) oraz „struktura tekstu”. Przebieg tej fazy prezentuję niżej.

Szczęście pochodzi z debiutanckiego tomu poetyckiego Iwaszkiewicza *Oktostychy* (1919), który powstał na Ukrainie w latach 1917-1918. Zbiór ten wówczas miał charakter nowatorski pod względem techniczno-poetyckim, poruszał bowiem czytelnika eufonicznością i onomatopiecznością liryków, a także ich synestezją. Najczęściej występującymi

⁵¹⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 441.

⁵¹⁷ „Nóż – zasada męska, czynna, aktywna, fallus. Jako narzędzie pracy nóż wyobraża męską aktywność przy obróbce materiału biernego, żeńskiego (...)”. Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Op. cit., s. 257.

⁵¹⁸ Zob. *Ibidem*, s. 159.

motywami we wczesnej poezji Iwaszkiewicza są kolory, zapachy, smaki, dźwięki oraz dotyk. Przedmioty abstrakcyjne nabierają cech „plastycznego konkreту” i „fizykalnej ważkości”.⁵¹⁹

Toniczny wiersz Iwaszkiewicza jest napisany oktostychem, o czterech dystychach i okalającym układzie rymowym: abbaacddc. W poezji polskiej owa forma wierszowa pojawia się w XVII wieku (Kasper Twardowski, Jan Kochanowski), ale na trwałe wprowadza ją do literatury polskiej właśnie Iwaszkiewicz. Strofa ta staje się cechą znaczącą poezji autora *Oktostychów*, bowiem występuje również w późnym okresie jego twórczości, choć w nieco zmodyfikowanej wersji (zbliżonej do oktawy, w tonacji elegijnej i wspomnieniowej). Zdaniem Kwiatkowskiego, te wczesne liryki Iwaszkiewicza przypominają twórczość rosyjskich akmeistów: Osipa Mandelsztama (zob. wczesna poezja), Innocentego Annińskiego, Sergieja Gorodieckiego.⁵²⁰ Podobieństwa widoczne są – między innymi – w artyzmie i kunszcie. Potwierdziły to także wyniki kolejnych etapów analizy wiersza *Szczęście* (opisanie środków stylistycznych, organizacji warstwy brzmieniowej, tropów obrazotwórczych, ect.). Bez wątplenia utwór nawiązuje do poezji klasycystycznej, lecz zawiera również cechy znamienne dla modernizmu.

Dalsza część rozważań poświęcona będzie właściwemu przedmiotowi badań, czyli translatorskim dokonaniom Britaniszskiego. *Счастье* rosyjskiego tłumacza interpretować można w oparciu o schemat etapów myślowych zastosowany podczas analizy oryginału.

Держать, как каплю, на губах вкус каждого мгновенья,
Взрезать решительным ножом страницы свежих книг.

Атласом молодой руки брать пламя за язык,
Всем телом чувствовать коня и мышц его движенье.

Впивать глазами белый сад на звонком синем фоне,
Натягивать и отпускать поводья на скаку.

Ступней смакуя твердый грунт, шагать по большаку
И, как большой хрустальный шар, день ощущать в ладони.

Zwrócę uwagę na niektóre interesujące konkluzje wynikające z analizy przekładu. Zacznę od przeglądu niektórych „scen”, które mogą wywoływać ewentualne obrazy w umysłach czytelników rodzimych. *Счастье* rozpoczyna się bardziej zdecydowanie i stanowczo, niż oryginał, za pomocą czasownika „держать” o wyrazistych spółgłoskach dźwięcznych: „Держать, как каплю, на губах вкус каждого мгновенья”. W *Щестьи* Iwaszkiewicza ton nadaje zupełnie inny czasownik „czuć”, który przez trzykrotne powtórzenie staje się kwintesencją wypowiedzi. Zwraca też uwagę redukcja przymiotnika „cichy” („smak każdej cichej chwili”) i wystąpienia w tym miejscu wersji: „вкус каждого мгновенья”. Wnioskować zatem można o afirmacji każdego momentu, niekoniecznie spokojnego, jak jest w oryginale. Następna „scena” zaskakuje natomiast nadmiarem zbitek spółgłoskowych, aliteracją: „Взрезать решительным ножом страницы свежих книг”.

⁵¹⁹ J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 48.

⁵²⁰ Ibidem.

Warto spojrzeć również na czasownik „взрезать”, w którym łączą się twarde, dźwięczne, wargowo-zębowe „w” oraz sonorne, wibrujące „r”, a także podwójnie zastosowane twarde, przedniojęzykowo-zębowe i dźwięczne „z”. Efekt wybuchowości, nieustępliwości, gwałtowności tego zespolenia jest nieuchronny. Intryguje też eliminacja wyrazu „welin” i zastąpienie epitetu „białych” („welinu białe kartki”) „świeżymi”. Biel, owszem, kojarzy się ze świeżością, lecz przede wszystkim z czystością: kartki są białe, nie są zapisane, symbolizują na przykład początek aktu twórczego. Epitet użyty przez Britaniszskiego natomiast nieco zubaża znaczenie, wskazując tylko na to, że są nowe, niekonieczne welinowe, białe, czyste, bowiem mogą być na przykład świeżo wydrukowane.

Zmiany zauważalne są też w następnym wersie: „Атласом молодой руки брать пламя за язык”. Tłumacz dąży do zachowania kontrastowości znajdującej się w oryginale: atlas (chłód) – język płomieni (żar), niekiedy jednak kosztem drobnych modyfikacji. Na przykład w *Szczęściu* Iwaszkiewicza można tylko przypuszczać o wieku podmiotu lirycznego, wskazówką jest wyrażenie „jedwab ręki”. Britaniszski zaś nazywa rzeczy po imieniu, wydobywając na powierzchnię to, co w oryginale stanowi domysł. Pojawia się więc obraz młodej ręki, która – co istotne – nie „głaszcze”, jak to jest u Iwaszkiewicza, lecz „bierze”. Kolejny raz spotykamy się w analizowanym przekładzie z wydobyciem przez tłumacza ekspresji, wyrazistości, dynamiczności obrazu („держать”, „взрезать”).

Następny etap analizy, bardziej wnikliwy, dotyczący struktury przekładu, zastosowanych środków stylistycznych itd., również prowadzi do ważnych wniosków. Wspomnę o niektórych z nich. Wersyfikacyjnie interpretacja Britaniszskiego nieco różni się od oryginału. Choć rozbieżność ta początkowo wydaje się nieznaczna, jednak wpływa ona na obrazowanie. Wiersz toniczny przetłumaczony jest sylabotonikiem, siedmiostopowym jambem hiperkatalektycznym ze stałą średniówką męską po 8 sylabie oraz z przeplatającą się męską i żeńską klauzulą, co nadaje utworowi większej dynamiczności. Układ rymowy odpowiada oryginałowi.

Organizacja warstwy brzmieniowej budzi podziw ze względu na zastosowaną instrumentalizację. Przekład charakteryzuje eufoniczność i onomatopeiczność, przy czym podkreślone zostały inne dźwięki niż te, które zostały wyeksponowane w oryginale. Są one bardziej obrazotwórcze w języku rosyjskim, lecz jednocześnie potrafią wywołać u czytelnika należyty efekt.

Держать, как каплю, на губах вкус каждого мгновенья,
Врезать решительным ножом страницы свежих книг.

Przytoczony przykład dystychu o aliteracji zgłoskowej prezentuje kontrastowość akustyczną swoistą dla wersji Iwaszkiewicza. Foniczną antytezę tworzą stanowcze „r” i otwarte samogłoski akcentowane: a a u a e („Держать, как каплю, на губах вкус каждого мгновенья”). Podobne zjawisko zauważyć można w kolejnym wersie, gdzie płynne głoski sonorne „l” „m” „n” oraz samogłoski „a” „o” („атласом молодой”) konfrontują się z wyrazistością sonornej „r” („...руки брать...”):

Атласом молодой руки брать пламя за язык,
Всем телом чувствовать коня и мышц его движенье.

Instrumentalizacja ta doskonale dopełnia zarówno nastrój wypowiedzi, jak i dopomaga w tworzeniu obrazu podmiotu lirycznego.

Na poziomie leksykalnym *Счастье* w większości odpowiada oryginałowi. Występują tu wyrazy neutralne pod względem stylistycznym i tylko niekiedy – formy wyrazów nacechowane semantycznie. Na przykład, archaiczne „впивать” (wchłaniać, chłonać); gwarowe „по большаку” (gościniec, bity szlak); książkowe „смакуя” od czasownika „смаковать” (delektować się, rozkoszować się, smakować). Nie znajdują się natomiast wśród nich takie wyrazy, jak „welin” i „rumak”. Drugie zostało przetłumaczone słowem „конь”, które nie posiada, jak wydaje się na początku, pełnej należytej modalności (bojowy, rasowy) charakteryzującej polskie słowo. (W języku rosyjskim hiperonimem „rumaka” jest „аппарат”, „породистый красивый конь”, natomiast wyrazu „welin” – „веленевая бумага”). Zastąpienie szczegółowej informacji ogólniejszą wynikać może z nadmiernej troski tłumacza o czytelnika, z szukania odpowiedników znanych rodzimej tradycji i kulturze. Ale może to być również zabieg *stricte* techniczny, by nie przedłużać wersu i zachować należną dyscyplinę przekładu. Zresztą warto zaznaczyć, że w literaturze rosyjskiej wyraz „конь” w znaczeniu podobnym „rumakowi” pojawia się dość często. Raz symbolizuje bojowość, siłę, bystrość⁵²¹, niekiedy twórcze natchnienie, lecz także występuje jako symbol losu Rosji. Tak jest na przykład w poemacie Aleksandra Puszkina *Miedziany jeździec*: „Докąd ty, koniu, gnasz bez пѣт/ I gdzie opuścisz swe kopyta?”. Wiele podobnych egzemplifikacji znaleźć można w poezji rosyjskiej początku XX wieku, do której polscy badacze porównują wczesną twórczość Iwaszkiewicza. Można stąd wywnioskować, iż Britaniszski nieprzypadkowo użył właśnie takiego rzeczownika, zawierającego ekwiwalentną modalność wobec wyrazu polskiego i wywołującego odpowiedni obraz w umyśle odbiorców.

Britaniszski w swojej wersji *Счастья* rezygnuje, jak już wcześniej wspomniałam, z powtórzeń na poziomie leksykalnym: brak słów spokrewnionych (biel – białych), synonimów w czystej formie (żartki, wartki), powtórzeń czasownika „czuć”. Owszem, występują synonimiczne pod względem metaforyczności grupy wyrażen, lecz inne niż w oryginale, na przykład: „твердый грунт” – „по большаку” (twardy grunt – bity szlak), natomiast nie można uznać za synonimiczne „страницы свежих книг” – „шагать по большаку” występujące w miejscu bliskoznacznych „welinu białe kartki” – „po białej twardej drodze”, które tworzą paralelizm i wrażenia „koła” dzięki temu, iż znajdują się na początku i końcu dzieła.

Z powyższych analiz wynika, iż na poziomie osobnych jednostek leksykalnych czy „scen” – oryginał i przekład mają kilka miejsc, które mogą prowadzić do rozbieżności w interpretacjach czytelniczych. Na przykład w oryginale dynamizm idzie w parze ze statyką („przykrócić i popuszczać”), natomiast w przekładzie dominuje dynamizm, ekspresja (zob. funkcje zawartych czasowników w obu tekstach lub też znaczenie niektórych przymiotników: „smak każdej cichej chwili” konfrontuje się z „на звонком синем фоне”). Jednak ogólnie rzecz ujmując, całość przekładu – moim zdaniem – oddaje treść i klimat oryginału, „maksymalnie uplastycznia, konkretyzuje, urzeczowia”⁵²² stan szczęścia. Uważam, że tłumacz rozpoznał większą część bazy wypowiedzi Iwaszkiewicza (akcenty, styl, proporcję, obraz całości) i stworzył odpowiednik w swoim języku, zachowując to, co najważniejsze: regularność, instrumentalizację, sensualizm, kontrastowość, manierczość, stylizację. Sądzę zatem, iż nastąpiło ekwiwalentne otwarcie, to znaczy oryginał

521 „Конь – символ силы, быстроты и неумолимости, бесстрашия и воинской славы. Как знак войны и победы полководца, он демонстрирует власть над войском (...).” W: В. Багдасарян, И. Орлов, *Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия*. Москва 2005.

522 J. Kwiatkowski, *Poezja Jaroslawa Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Op. cit., s. 43.

i przekład nie odbiegają od siebie, a interpretacje czytelników, zarówno polskich, jak i rosyjskich, mogą być zbieżne.

Reasumując, stwierdzam, że analiza przekładu, korzystająca z metody kognitywno-komunikacyjnej Krzysztofa Hejwowskiego, jak i wnioski z niej wynikające pokrywają się zasadniczo z metodą klasyczną. Wobec tego w dalszych interpretacjach translatorskich będę stosować metodologię tradycyjną, posługującą się narzędziami poetyki opisowej.

Idiosynkrazja pokonana: Konstanty Ildefons Gałczyński

W rozdziale „*Zbiór kwiatów*”... rekonstruję na podstawie komentarzy Britaniszskiego proces powstawania antologii. Ponownie przypomnę jeden z fragmentów owej historii, który posłuży jako wprowadzenie do omówienia tłumaczeń z twórczości kolejnej postaci – Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

Idea antologii zrodziła się w 1979 roku. Pierwotnie miał to być zbiór powojennej poezji polskiej. Jednakże pomysł uległ zmianie: w 1994 roku autorzy postanowili stworzyć antologię całego stulecia. Konsultantem projektu, składającego się z sześćdziesięciu nazwisk, został Wiktor Woroszyłski, który nieco skrytykował zaproponowaną mu listę poetów. Podważył obecność niektórych drugorzędnych, marginalnych twórców oraz z dezaprobatą odniósł się do faktu pominięcia niektórych pierwszorzędnych. Mimo tych uwag tłumacze zostali przy swojej koncepcji. Dodali jedynie parę nazwisk autorów, których poezja była interesująca dla przekładu oraz tych, których obecność w zbiorze rzeczywiście wydawała im się niezbędna. Tylko jedno z nazwisk zostało wprowadzone jako niezbędne, choć niekoniecznie bliskie autorom, określającym go jako „nie nasze” – Gałczyńskiego. Wpisano poetę na listę ze względu na licznych miłośników jego poezji zarówno w Polsce, jak i Rosji⁵²³.

Tak oto znalazły się na kartach pierwszego tomu dwa utwory Gałczyńskiego w przekładzie Britaniszskiego – *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich* (1946) oraz *Ballada o dwóch siostrach* (1946)⁵²⁴. Wybór pierwszego poematu został podyktowany – jak wynika z komentarzy – krytycznym stosunkiem tłumacza o pochodzeniu żydowskim do poety, związanego niegdyś z kręgiem nacjonalistycznym, antysemitycznym (chodzi o współpracę

⁵²³ В. Британишский, *Поэзия и Польша. Путешествие длиной полжизни*. Op. cit., s. 551. Istnieją następujące wydania: К.И. Галчинский, *Варшавские голуби*. Москва 1962; *Стихи*. Вступ. Д. Самойлова. Москва 1967; К.И. Галчинский, *Фарландия, или путешествие в Темноград: Поэзия, театр, проза*. Переводы с польского. Ред.-сост. А. Базилевский, предисловие А. Базилевского. Москва, Пултуск 2004. Tłumaczyli z poezji Gałczyńskiego także: И. Бродский, Ю. Вронский, А. Големба, М. Живов, Г. Климова, Л. Мартынов, А. Ревич, Д. Самойлов, Г. Соргонин, Е. Храмов, С. Чумаков, С. Шоргин, Арк. Штейнберг, М. Ярмуш. Pierwsza publikacja poezji Gałczyńskiego na łamach „Иностранной литературы” ukazała się w 1958 roku (nr 12). Warto zaznaczyć, że nie istnieje przyjęta konwencja w zapisie nazwiska poety w języku rosyjskim. Niektórzy tłumacze piszą z miękkim znakiem, niektórzy – nie. Przytaczam wersje zgodnie z zapisem w poszczególnych zbiorach.

⁵²⁴ O Gałczyńskim i jego utworach *Wit Stwosz, Niobe, O naszym gospodarstwie* pisze i interpretuje Britaniszski, korzystając z przekładów innych tłumaczy, w szkicu poświęconym Janowi Kochanowskiemu w XX wieku. W: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов. Очерки и статьи*. Op. cit., s. 23-26.

Gałczyńskiego z pismem prawniczym „Prosto z mostu”⁵²⁵). Britaniszski akcentuje, iż w *Notatkach...* twórca przyznaje się do swojej postawy „durnego chrześcijanina i durnego człowieka”, co, jego zdaniem, jest wiarygodne:

Wiecznie grzeszyć i kajać się w ogóle było charakterystyczne dla Gałczyńskiego. Włodzimierz Słobodnik wspominał, jak w latach trzydziestych, za każdym razem po opublikowaniu kolejnego antysemitckiego wiersza w półfaszystowskiej prasie, Gałczyński upijał się i wpadał do nich, do przyjaciół-Żydów, by się przyznać do uczynionego.⁵²⁶

Sprawiedliwie trzeba zaznaczyć, iż Britaniszski docenia jednak artyzm twórcy. Właśnie fragment z poematu *Kolczyki Izoldy – Ballada o dwóch siostrach* zachwyca tłumacza profesjonalizmem: mistrzowską stylizacją utworu na ballady angielskie, które niegdyś uwielbiał przekładać sam Britaniszski. Nawiązany zatem został między poetą i tłumaczem duchowy dialog.

Należałoby w tym miejscu wyjaśnić obecność w antologii poematu, który jest gatunkiem w zasadzie nieobecnym w innych miejscach zbioru i wnieść poprawkę, gdyż w rozdziale poświęconym przekładom z poezji Juliana Tuwima piszę o braku choćby jego fragmentów. Co prawda, niektóre poematy o stosunkowo niedużej objętości znajdują się w zbiorze, czego dowodem są *Notatki...* Gałczyńskiego. Jednakże ów poemat wychodzi poza ramy tradycyjnego gatunku, o czym wspomina Marta Wyka:

Poematy Gałczyńskiego to współczesna, dwudziestowieczna odmiana tego gatunku. Ostrożniej byłoby zapewne mówić o „większych formach epicko-lirycznych”, choć określenie to nie jest precyzyjne. Używamy zatem terminu „poemat”, bo od tradycyjnej formy poematowej poeta wychodzi. Przekształca ją jednak, co pobudza interpretacyjną uwagę, chociażby ze względu na różnorodność i wielowymiarowość owych przekształceń.⁵²⁷

W przypadku fragmentu poematu *Ballady...*, uzasadnieniem może być skończoność utworu, pozwalająca na samodzielne jego istnienie, co potwierdza fakt, iż stał się tekstem do utworu muzycznego.⁵²⁸ Wszelako przykłady te (*Notatki...* i *Ballada...*) są wyjątkiem, gdyż Astafjewa i Britaniszski przy doborze utworów do antologii trzymali się zasady: nie

⁵²⁵ M. Wyka pisze: „W roku 1935 poeta otrzymuje od Stanisława Piaseckiego, redaktora pisma „Prosto z mostu”, propozycję stałej współpracy, którą przyjmuje. Oznacza to związek z dobrym, ciekawie redagowanym tygodnikiem, o prawniczej, narodowo-radykalnej orientacji politycznej. Gałczyński, przyjmując propozycję Piaseckiego, zaakceptował niejako automatycznie polityczną opcję tygodnika”. W: Eadem, *Wstęp*. K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Opracowała M. Wyka. Wrocław-Warszawa-Kraków 2003, s. XII.

⁵²⁶ «Мы добавили одно только «не наше» имя, имя Галчиньского, ради любителей Галчиньского, коих попрежнему более чем хватает и в Польше, и в России. Я перевел ту поэму Галчиньского, в которой он кается, что он дурной христианин и дурной человек, это, на мой взгляд, отвечает истине. (Галчиньскому вообще свойственно было вечно грешить и вечно каяться. Влодзимеж Слободник вспоминал, что в 1930-х годах, опубликовав очередное антисемитское стихотворение в антисемитской полуфашистской прессе, Галчиньский напивался и вваливался пьяный к ним, к друзьям-евреям, чтобы покаяться в написанном и опубликованном)». W: В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 551. Tłum. – I.J.

⁵²⁷ M. Wyka, *Wstęp*. W: K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Op. cit., s. VLIJ.

⁵²⁸ Wiersz został wykorzystany przez Stana Borysa, który zaśpiewał go do muzyki skomponowanej przez Adama Sławińskiego. Piosenka ukazała się na płycie *Krzyczę, przez sen*. Innym artystą, który wykonał ten utwór był Kazik Staszewski (zespół *Kult*, album *Tata 2*, 1996).

gromadzić w tomie potężnych poematów, mimo iż jest to niekiedy ze szkodą dla przedstawianej historii poezji:

Niektórych poetów – pisze Britaniszski – nie utworzyłem w pełni właśnie ja. Szczególnie przeżyły mnie poematy. Wydawało mi się, iż fragmenty poematów nadają antologii masywności. W rezultacie brak jest poematów Różewicza oraz nie są reprezentowane poematy Przybosa i Wirpisy. Żaden z cyklów Iwaszkiewicza również nie jest w całości zaprezentowany.⁵²⁹

W dalszej części wywodu zajmę się analizą jednego z przełożonych utworów: *Заметки с не удавшихся парижских реколлеций*⁵³⁰, czyli poematem Gałczyńskiego *Notatki z nieudanych rekollekcji paryskich*⁵³¹. Przyjrzę się, czy dystans ideowy tłumacza do poety i jego dzieł mógł wpłynąć na jakość przekładu: wnieść nowe znaczenie lub odjąć istniejące.

Notatki z nieudanych rekollekcji paryskich

Szkic „spowiedzi poetyckiej” – jak określa utwór Marta Wyka – powstał po wojnie w Paryżu, ostatecznie został jednakże opracowany w Krakowie: pierwodruk ukazał się w „Tygodniku Powszechnym” w 1946 roku. Gałczyński wyznawał, iż „Notatki to (jego – I.J.) ostateczne pożegnanie z katolicyzmem, swoisty rozrachunek światopoglądowy...”⁵³². Fabuła poematu pozornie wydaje się prosta: poeta, obciążony dylematami, błąka się po nocnym Paryżu, dokonując rozrachunku swojego istnienia. Jednakże treść charakteryzuje niejednoznaczność i komplikacja, która się rozrasta, gdy weźmie się pod uwagę informację pozatekstową, dotyczącą biografii poety oraz kontekstów polityczno-społecznych i ideologicznych.

Notatki... stanowią bogaty materiał dla interpretacji, bowiem poruszają wiele kwestii, wiążących się z religią (katolicyzmem), filozofią (egzystencjalizmem), historią i sztuką (poezją). Łączy te wątki postać mówiąca, w której liczni badacze (w tym Britaniszski) dostrzegają samego autora. Zdaniem Wyki, nie sposób oddzielić Gałczyńskiego od jego

⁵²⁹ Некоторых поэтов недоразвернул именно я. Особенно пугали меня поэмы, мне казалось, что фрагменты поэм придают антологии громоздкость. В итоге не представлены поэмы Ружевича, недопредставлены поэмы Прибоса и Вирпши. Не представлен целиком в антологии хоть один цикл Ивашкевича. W: В. Британисский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 581. Tłum. – I.J.

⁵³⁰ *Заметки с не удавшихся парижских реколлеций*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., t. 2, s. 272-276.

⁵³¹ *Notatki z nieudanych rekollekcji paryskich*. W: K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Opracowała M. Wyka. Op. cit., s. 277-283.

⁵³² Regina Lubas-Bartoszyńska pisze, iż w *Notatkach...* znalazł swoje odbicie wcześniejszy tekst Gałczyńskiego: „Najsilniejszy ślad pozostawiły zapisy *Notatnika* z Altengrabow (pisany od 18 sierpnia do 18 listopada 1941 roku) w siedmioczęściowym poemacie nieregularnym pt. *Notatki z nieudanych rekollekcji paryskich*. *Notatnik* obozowy uderza siłą doznań religijnych, czystością powrotów tej tematyki, skierowaniem medytacji mistycznych na poczucie winy, fascynacją mistyką Augustiańską. (...) W poemacie paryskim powracają refreny modlitw obozowych, uwydatniając przeszłość człowieka, *vanitas vanitatum* wszystkiego, przekonanie, że «chwieją się fundamenty światów». (...) Wiersz artystycznie nierówny, miejscami stanowiący rzeczywiście notatki do «późniejszego dzieła», jest ważnym dokumentem stanów psychicznych, by nie powiedzieć – depresyjnych poety, dokumentem postawy światopoglądowej, wyrazem zagubienia w obcym świecie po wojnie; wieoletniej rozłące z rodziną, pozostawanie pod wpływem przemyśleń i przeżyć utrwalonych kilka lat wcześniej w *Notatniku obozowym*”. Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, *Kroniki autobiograficznej mozaiki poetyckiej*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Tom 1. Pod red. A. Kulawika i J.S. Ossowskiego. Kraków 2005, s. 439, 440.

poezji, bowiem biografia poety stanowiła tworzywo literackie do tekstów.⁵³³ Twórczość Gałczyńskiego jest autoprezentacją, twórca przyjmuje różne role i zakłada maski (niekiedy pozytywne: syna, męża czy ojca, a niekiedy przeciwnie: szarlatana, oszusta, błazna). Dzięki umiejętnemu posługiwaniu się maskami poeta wykreował własną „legendę osobowości”, nieustannie modyfikując i kształtując ją zależnie od wymagań kultury masowej i masowego odbiorcy.⁵³⁴

Rodzaj maski, którą postać zakłada w omawianym utworze, także zależy od odbiorcy, od tego, jaką tożsamość poety wykreuje on w swojej świadomości. Córka poety, Kira Gałczyńska, widzi tu przede wszystkim poetę-ojca, co tłumaczy jej subiektywizm w interpretacji poematu. Utwór odzwierciedla zmagania i wahania Gałczyńskiego w okresie powojennym, przed podjęciem decyzji powrotu do kraju. Nie była to prosta decyzja z powodów osobistych (życie prywatne uległo komplikacji, pojawiły się w nim nowe związki, z jednego urodził się syn) oraz z powodów światopoglądowych i politycznych (poczucie zbędności w Polsce i zagubienia w pewnym stopniu tłumaczą ponadroczną tułaczkę po Europie Zachodniej).

Na pustym placu przed katedrą Notre-Dame modlił się poeta słowami, które później zapisał w ważniejszym wierszu – w *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich*. Jak wiadomo, celem owego wewnętrznego skupienia jest odnowa moralna. Jej tak bardzo pragnął zabłąkany wędrowiec. Mówić można o totalnym zagubieniu, o kłębowisku małych i wielkich spraw, których istnienie osamotniony poeta nieraz jedynie przeczuwał (...).⁵³⁵

(...) To właśnie w styczniu 1946 roku w Paryżu, stojąc przed katedrą Notre-Dame, przeżywał swój czas rekolekcji. Wbrew namowom, właściwie wszystkich, aby pozostać, podejmuje trudną decyzję o powrocie. Jest pełen lęków, obaw, ale jednocześnie wie, że jego miejsce jest wyłącznie pod pustym niebem: *Przebac, Panie, / za duży wiatr na moją wełnę* – powiada w jednym z najważniejszych poematów swego życia, w *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich*.⁵³⁶

Maska dostrzeżona przez Britaniszskiego przypomina (aczkolwiek tłumacz uważa ją za prawdziwą twarz poety) „durnego chrześcijanina i durnego człowieka”. Interpretację Britaniszskiego charakteryzuje subiektywizm, jednoznaczność i uprzedzenia.

Jerzy Stefan Ossowski, jeden z badaczy twórczości Gałczyńskiego, dostrzega w wierszu chrześcijanina, człowieka pragnącego odnowy moralnej. Według niego, *Notatki...* stanowią w ogóle „jeden z najwybitniejszych poematów religijnych polskiej poezji współczesnej”. Píše on, iż „Utwór ten wskazywał drogę dojrzewania pewnych istotnych dla życia duchowego wartości i przekonań o tym, że Bóg jest najwyższym gwarantem praw człowieka i jego godności”⁵³⁷.

Marta Wyka nieco polemizuje ze zdaniem Ossowskiego, dowodząc, iż maskę grzesznika trzeba rozpatrywać nie tylko w kontekście religijnym. Zatrzymam się dłużej nad wy-

⁵³³ M. Wyka, *Wstęp*. Op. cit., s. XXIII.

⁵³⁴ Ibidem, s. XXVI, XXVII.

⁵³⁵ K. Gałczyńska, *Gałczyński*. Wrocław 1998, s. 128.

⁵³⁶ Ibidem, s. 129.

⁵³⁷ J.S. Ossowski, *Pozdrowienia dla czarodzieja*. „Konspekt” 2/2005 (nr 22). <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/22/ksiazka22.html>. Ossowski jest znanym i cenionym badaczem życia i twórczości K.I. Gałczyńskiego oraz całego dorobku „gałczyńskologii”. Jest autorem książki *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*. Kraków 2006. Także pod jego redakcją (wraz z A. Kulawikiem) powstał dwutomowy zbiór *Dzielo i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Kraków 2005.

wodem badaczki i sparafrazuję najważniejsze jego tezy. Wyka zastanawia się nad aspektem religijnym poematu, dostrzegając wyraźną sprzeczność: Gałczyński uważa utwór za przełomowy, za swoje „pożegnanie katolicyzmu”, aczkolwiek publikuje go w piśmie katolickim. Wyka podważa ortodoksję owego pożegnania i stwierdza, że w zasadzie występujący w poemacie wątek religijny (rekolekcje, modlitwa poety, cytaty ewangeliczne, przywołania św. Augustyna) nie jest nadrzędny, przynajmniej nie on stanowi o emocjonalnej sile *Notatek*... Pojawiający się w poemacie grzech – zdrada i odstępstwo (które zresztą, zdaniem Wyki, jeszcze nie miały miejsca, bowiem żadne etyczne normy nie zostały naruszone) – nie jest grzechem w rozumieniu doktryn religijnych, albo grzechem, który jest znany polskiej tradycji literackiej – wallenrodycznym: zdradą usprawiedliwioną przez cel patriotyczny. Mamy tu do czynienia ze zdradą innego charakteru:

U Gałczyńskiego pojawiła się zdrada potencjalna. Znany fragment: „A tu do wyższych pnę się grządek/ w mej firmie «Trwoga & Żołądek»” czy nazwanie lirycznego zatrudnienia „posadą w firmie” – to zaskakujące dość określenia związane ze sposobami rozumienia poetyckiej profesji. Zaskakujące oczywiście w kontekście innych celów, jakie wyznaczał Gałczyński swojej poezji. Ale wcześniej była to tylko cygańska dezynwoltura. Zatem *Notatki*... dobitnie ukazują, że poeta wiedział – czy też przeczuwał – iż dwie dykcje, których używał: wysoka i niska, mogą stać się materiałem autorskiej manipulacji. Że on sam będzie winowajcą, oskarżonym, zdrajcą dykcji wysokiej, nie mając bynajmniej żadnych wallenrodycznych zamiarów.⁵³⁸

Wyka dostrzeża w poemacie obecność Gałczyńskiego w masce poety-korespondenta, nieprzypadkowo więc powołuje się na „strategię” wyróżnioną przez Edwarda Balcerzana.⁵³⁹ Wspomina biograficzny fakt współpracy Gałczyńskiego zarówno przed, jak i po wojnie z pismami o kontrowersyjnych programach politycznych i artystycznych. Chcąc zaistnieć publicznie, trafić do masowego odbiorcy, poeta świadomie zgadzał się na „posadę w firmie”⁵⁴⁰.

Poemat Gałczyńskiego to utwór niejednoznaczny, mający zaplecze pozatekstowe. Wiedza o pewnych faktach z biografii Gałczyńskiego wpływa niekiedy na sposób interpretowania utworu. W interesujący, choć odmienny sposób poemat odczytuje Zofia Zarębianka, badająca w omawianym utworze „epifanię negatywną”. Badaczka dokonuje fenomenologicznej redukcji: odrzuca bagaż pozatekstowych obciążeń informacyjnych i zajmuje się wierszem jako takim.⁵⁴¹ W jej analizie występuje nie Gałczyński w masce, lecz tradycyjnie – podmiot liryczny. W dalszej części rozdziału zestawiając przykład i oryginał posłużyć się właśnie metodą Zarębianki, koncentrując uwagę wyłącznie na informacji zawartej w tekście (tekstach). Głównym celem analizy będzie ustalenie, czy poematy – wyjściowy i docelowy – są ze sobą zgodne, czy też uprzedzenie tłumacza zaważyło na

⁵³⁸ Zob. M. Wyka, *Wstęp*. W: K. I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Op. cit., s. L-LI.

⁵³⁹ Zakłada ona nadrzędność czasopisma wobec książki, a zatem jej użytkownik i dysponent wybiera ulotność druku, gazetę, która szybko przemija, a z nią razem przemija wiersz. Książka to cel finalny, gazeta to cel użyteczny, pragmatyczny i masowy. „Rzecz w tym, że poeta-korespondent przychodzi zawsze na gotowe – pisze Balcerzan. Pojawia się tam gdzie istnieje gotowa hierarchia tematów”. Ważny jest bowiem – tak utrzymywał Jan Błoński – sam fakt istnienia poezji. Zob. *Ibidem*, s. XXVIII.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, s. XXVIII.

⁵⁴¹ Z. Zarębianka, *Epifania negatywna w „Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: *Dzielo i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Pod red. A. Kulawika i J. S. Ossowskiego. Op. cit., tom 2, s. 647-654.

przekładzie i podmiot liryczny został obdarzony maską „durnego chrześcijanina i durnego człowieka”.

* * *

Poemat, łączący różne uporządkowania rytmiczne, składa się z siedmiu części, a właściwie z ośmiu, ponieważ pomiędzy szóstym a siódmym fragmentem występuje część bez numeracji, w której podmiot liryczny ujawnia się najbardziej. Fragment ów, moim zdaniem, stanowi kulminację *Notatek*... Konstrukcja przekładu dokładnie powtarza oryginalną. Nie występują w niej znaczące, mające wpływ na semantykę utworu amplifikacje, substytucje czy redukcje. Pod względem wersyfikacyjnym przekład dąży do maksymalnej ekwiwalencji. Za istotną różnicę pomiędzy tekstami uznać można jedynie dołączone do przekładu rozbudowane wyjaśnienie na temat pojęcia *rekolekcje* (w języku rosyjskim brzmiące jako *говение*):

Rekolekcje (od łac. „recollectio” – wewnętrzne skupienie) – u katolików: to są ćwiczenia religijne podyktowane tradycją: słuchanie i uświadomienie kazań, uczestnictwo w nabożeństwie, nareszcie, spowiedź i komunia, wszystko to – w celu oczyszczenia i moralnej odnowy. Rekolekcje odbywają się w czasie Wielkiego Postu. Z listów Mickiewicza wiadomo, iż w marcu 1842 roku poeta odbył rekolekcje w klasztorze jezuitów w Paryżu. *Ćwiczenia duchowe* Ignacego Loyoli (XVI w.), z których wywodzą się rekolekcje katolickie, prezentują medytacje jako rozmowy ze sobą i Stwórcą. Do „ćwiczeń” Loyoli należą także: dokonanie rozrachunku ze swoim sumieniem i ustalenie planu życia na podstawie podjętych decyzji⁵⁴².

Przeprowadzona przeze mnie analiza oryginału i przekładu dowodzi, że zmiany wprowadzone przez tłumacza nie mają zasadniczego znaczenia dla całości ani pod względem semantycznym, ani stylistycznym. Oto kilka przykładów potwierdzających ową tezę. W pierwszej części poematu widzimy błakającego się po nocnym Paryżu poetę, marzącego jedynie, by ukryć się przed nudnym (w przekładzie: *отвратного*, tzn. wstrętnym, ohydny) tłumem na rynku, symbolizującym świat chaosu, marności, trwogi. Twórca ucieka od tłuszczy, w której „ciągle” są zauważalne dwie twarze: oszusta i potępionego. Zdaniem Wyki, mogą one symbolizować dwoiste oblicze „ja” lirycznego, samego poety przybranego w maski. Inaczej traktuje ów fragment Zarębianka. Dostrzega w tych twarzach wyraz podejrzliwego i niechętnego stosunku „ja” mówiącego wobec innych. Odczytania te możliwe są również w przekładzie Britaniszskiego. Oryginał jednakże wskazuje na permanentny charakter pojawiania się wizji, symbolizujących – według Wyki – wewnętrzne zagubienie bohatera, granie naraz dwóch ról. W przekładzie natomiast ów stan jest zmienny, na co wskazuje użyty czasownik *мелькают* (migają, przemykają) oraz spójnik przeciwstawny powtarzający się, *то* (to). Podmiot zakłada albo jedną maskę, albo drugą.

И два лица в толпе мелькают:
то лгун, то грешник отреченный.

I w tłumach ciągle te dwie twarze:
Oszusta i potępionego.

W drugiej zaś części występuje przykład zmiany kolejności wersów. W utworze Gałczyńskiego „ja” liryczne opowiada o swoim spacerze, informując w którymś momencie,

⁵⁴² Zob. *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 278. Tłum. – I.J.

że dosłownie za parę chwil skręci w uliczkę wiodącą w stronę Sekwany. Pojawia się długa pauza, elipsa, zawieszenie, oznaczające zwłokę.

амурам жаль польского сердца,
плутаю с Сенной по соседству:
rue Saint-Louis-en-l'Île.

amorkom żal polskiego serca,
uliczka nad Sekwanę skręca,
skręca za parę chwil –

Сердце мое вон там на небе,
а здесь – луна; обман и небыль,
фальшь, иллюзорный стиль.

serce na niebie, księżyc – tutaj,
pomyłka, fikcja, złudna nuta:
rue Saint-Louis-en-l'Île.

Britaniszski pominął charakterystyczną dla Gałczyńskiego szkicowość i asocjacyjny porządek monologu lirycznego. Występujący w przekładzie rytm monologu cechuje płynność, mimo że w dygresji lirycznej pojawia się także informacja topograficzna. Podmiot błąka się bez celu blisko Sekwany i myśli o odwróceniu wertykalnego układu „ziemia” – „księżyc”, co ewokuje nastrój przygnębienia, zagubienia w ziemskich sprawach. Rozważania te prawie całkowicie przesłaniają wagę informacji o trasie nocnego spaceru. Jeżeli w oryginale uwagę przykuwa „strumień świadomości”, to w przekładzie – dzięki przestawieniu wersów – cechą dominującą staje się podkreślenie mrocznego nastroju podmiotu, *spleenu*, dezorientacji.

Zestawienie polskiej i rosyjskiej wersji *Notatek...* pozwala stwierdzić obecność różnic, które można zaklasyfikować jako „nieszkodliwe” zarówno dla treści, jak i formy poematu. Tylko w nielicznych przypadkach tłumacz nie realizuje (albo realizuje w inny sposób) techniki użyte przez poetę: szkicowość, elipsę, grę słowną. Można więc stwierdzić, że poematy – wyjściowy i docelowy – mają cechy wspólne. Natomiast niewątpliwie w przekładzie nie są odczuwalne uprzedzenia tłumacza do poety. Profesjonalizm translatorski Britaniszskiego zwyciężył nad dystansem tłumacza wobec Gałczyńskiego i jego twórczości, żadne dodatkowe znaczenia nie zostały do przekładu wprowadzone. W tłumaczeniu można rozpoznać występującą w oryginale maskę „lekkoducha” pragnącego przemiany „w prawdziwego wyznawcę”, lecz bez żadnych uzupełniających (jak początkowo przypuszczałam) podtekstów.

By jeszcze bardziej docenić wierność translacji Britaniszskiego, jego podejścia do ekwiwalencji translatorskiej, warto spojrzeć na przekłady innego tłumacza – Josifa Brodskiego, który przełożył sześć utworów Gałczyńskiego (*Male kina, Anińskie nocy, Koń w teatrze, Zaczarowana dorożka, W leśniczówce, Pieśń o fladze*)⁵⁴³. Dwa z nich zostały zanalizowane przez Piotra Fasta. Badacz przeprowadził podział przekładów na trzy grupy. W pierwszej tłumacz „z wielką precyzją odtwarza reguły organizacji fonostylistycznej wierszy oraz ich semantykę”. W drugiej stosuje „przekształcenia translatorskie” i „znaczne ingerencje w warstwę fonostylistyczną”, które jednak „nie doprowadzają do zasadniczych zmian semantycznych”. W trzeciej deformuje organizację fonetyczną i stylistyczną, co powoduje znaczące skutki dla semantyki utworów. Interesującym przykładem staje się tłumaczenie wiersza *Pieśń o fladze*, zawierające o wiele więcej wersów, niż oryginał (100

⁵⁴³ *Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego*. Zebrał, opracował i komentarzem opatrzył P. Fast. Katowice 2004, s. 155- 165.

zamiast 65)⁵⁴⁴. Różnica w objętości wynika z licznych amplifikacji, co zamienia przekład w adaptację translatorską:

Польское знамя Тобрука
Встречает под Нарвиком друга,
втречает, как мертвого сына,
знамена Монте Кассино

Jedna była – gdzie? Pod Tobrukiem.
Druga była – hej! Pod Narwikiem.
Trzecia była pod Monte Cassino.

Klamrą zamykającą fragment poświęcony przekładom Britaniszskiego z poezji Gałczyńskiego może być ogólny wniosek wysnuty z całej analizy. Uprzedzenia tłumacza wobec poety nie odbiły się na translacji samych tekstów, jednak wpłynęły, jak sądzę, na dobór utworów. Wybór – moim zdaniem – nie jest dość zachęcający i wystarczający dla odbiorcy, by mógł on odkryć osobliwość omawianej poezji (operowanie paradoksem, błyskotliwy humor językowy i kalambury, poetyka groteski, połączenie komizmu, ironii i kpiny; język pełen przypadkowych zwrotów, wyrafinowanych imion i nazw własnych). Czytelnik antologii nie ma zatem szansy poznać Gałczyńskiego jako autora na przykład *Zielonej gęsi* (oczywiste podobieństwo z twórczością Michaiła Zoszczenki⁵⁴⁵) czy *Ślubnych obrączek...*

⁵⁴⁴ Fast wyjaśnia owe poszerzenia możliwą próbą nasilenia przez Brodskiego sensu oryginału zgodnie z własnymi celami i wyobrażeniami. Wiersz powstał podczas pobytu w stalagu Altengrabow, w październiku 1944 roku. Wyraża patriotyczną postawę, „charakterystyczną w rozpoznaniu młodego Brodskiego dla Polaków, stanowi manifestację niezależnego polskiego ducha, słynącego z tradycji wojskowych i patriotycznych”. Zdaniem badacza, „Brodski przełożył ten wiersz powodowany właśnie ową wolnościową legendą Polski, stanowiącą na przełomie lat 50. i 60. przedmiot admiracji i swoistego kultu w Rosji. Moment, w którym przekład powstawał, nastawienie projektowanego odbiorcy, którego wizję polskości utwór winien utwierdzać – to zasadnicze elementy mające wpływ na wybór utworu do tłumaczenia oraz na zastosowaną strategię translatorską”. Zob. P. Fast, *Poezja polska w przekładach Jostifa Brodskiego*. Op. cit., s. 161-162.

⁵⁴⁵ Sformułowanie A. Gieleskuła. Patrz: К. Галчинский, Стихи. Перевод с польского и вступление А. Гелескула. «Иностранная литература» 1999, 9. <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/9/galczyn.html>.

Triada w rosyjskim kodzie kulturowym

W kolejnej części rozprawy podejmę refleksję nad twórczością najważniejszych poetów XX wieku: Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza oraz Tadeusza Różewicza. Działalność artystyczna poetów została wielokrotnie opisana przez badaczy rosyjskich. Na język rosyjski przetłumaczono także szkice polskich krytyków. W niniejszych rozważaniach przedstawię zatem recepcję polskich autorów fragmentarycznie. W podrozdziale *Edukacja przez przekład: Zbigniew Herbert* poruszę kwestię szczególnej obecności poety w przekładach i komentarzach Władimira Britaniszskiego. Następnie, w części „*Piosenka o porcelanie*” Czesława Miłosza zanalizuję wiersz w systemie innego kodu kulturowego. Natomiast we fragmencie *Różewicz w świecie „bukw”* częściowo opuszczę ramy antologii *Польские поэты XX века*, by omówić recepcję dzieł autora *Plaskorzeźby* w Rosji w szerszym kontekście, pomijając analizę samych przekładów. Niewątpliwie poezja każdego z twórców w rosyjskich przekładach to ogromny materiał, zasługujący na osobne studia, dlatego też w rozważaniach nakreśliam zaledwie ich historię recepcji. Zatem przybliżę – nieco odchodząc od kluczowej zasady dysertacji dwoistych porządków – do prezentacji *triady*.

EDUKACJA PRZEZ PRZEKŁAD: ZBIGNIEW HERBERT

Śmiało można stwierdzić, że twórczość Zbigniewa Herberta w Rosji jest znana i ceniąca przez badaczy i miłośników poezji polskiej. Przetłumaczono wiele jego utworów, przede wszystkim poezję, lecz także prozę poetycką oraz niektóre eseje. Tłumaczem (oczywiście, nie jedynym, ale najbardziej zasłużonym w translatorskich dokonaniach) jest Władimir Britaniszski. Według Adama Pomorskiego, poezji Herberta nie sposób sobie w Rosji wyobrazić bez jego przekładów – tłumaczył bowiem wiersze ze wszystkich tomów poetyckich Herberta: *Struna światła* (1956), *Hermes, pies i gwiazda* (1957), *Studium przedmiotu* (1961), *Napis* (1969), *Pan Cogito* (1974), *Raport z oblężonego miasta* (1983), *Elegia na odejście* (1990), *Rovigo* (1992) oraz *Epilog burzy* (1998).⁵⁴⁶ Drugi znany propagator twórczości Herberta to Andriej Bazilewski.⁵⁴⁷ Również Josif Brodski, wysoko ce-

⁵⁴⁶ A. Pomorski, *Słowa poety oprawne w serce*. Op. cit., s. 135-146.

⁵⁴⁷ Andrzej Bazilewski – badacz literatury polskiej, profesor, założyciel własnego wydawnictwa „Wahazar”. Pod jego redakcją ukazała się w serii „Kolekcja polskiej literatury” trzypięciotomowa antologia współczesnej poezji polskiej (1993, 1995, 1999).

niony przez polskiego poetę, przyczynił się do recepcji jego twórczości w Rosji, chociaż przełożył – o ile mi wiadomo – tylko jeden wiersz: *Deszcz*⁵⁴⁸.

Odkrywanie i przybliżanie Herberta rosyjskim czytelnikom ma swoją kontynuację także dzisiaj. Warto odnotować po raz pierwszy wydany w Sankt Petersburgu w 2004 roku tom esejów Herberta *Barbarzyńca w ogrodzie* w tłumaczeniu Leonida Cywjana.⁵⁴⁹

Książka stała się ważnym wydarzeniem literackim, należy mieć nadzieję, że nie ostatnim. W niniejszym rozdziale pragnę zaprezentować twórczość Herberta w przekładach i komentarzach Britaniszskiego, zwracając uwagę na wybrane przez niego strategie translatorskie i badawcze.

Liczba przełożonych przez Britaniszskiego wersów z twórczości Herberta dochodzi do ponad czterech tysięcy.⁵⁵⁰ W przekładach swoich dąży przede wszystkim do wierności w oddaniu ducha języka tych wierszy oraz Herbertową ironię. Gdy przyjrzymy się formie, dostrzeżemy, że niektóre tłumaczenia ulegają niewielkim odkształceniom (na przykład utwory z tomu *Pan Cogito czy Raport z oblężonego miasta*). Takie zjawiska, jak: konteksty, intertekstualia, leksyka, frazeologia i składnia (właśnie one – jak pisze w swoim artykule Ewa Kraskowska – sprawiają największy kłopot tłumaczom poezji Herberta⁵⁵¹) nie stanowią problemu dla Britaniszskiego, przy uważnym czytaniu przekładów zauważalny jest natomiast osobliwy ton poezji Herberta w tłumaczeniu człowieka, który również jest poetą, znawcą historii języków, literatur oraz malarstwa. Wydaje się, iż w niektórych momentach translator „ujawnia się”, pokazując tym samym swoje ego, emocję, mistrzostwo. Do tej autorskiej demaskacji Britaniszski nie przyznaje się wprost, jednak otwarcie pisze o tej strategii w jednym ze swoich esejów, *Dlaczego Herbert*⁵⁵², gdzie występuje również jako badacz. W artykule Britaniszski łamie konwencję krytyczną, w której osobowość i biografia tłumacza zawsze pozostaje „poza kadrem” i pozwala sobie przedstawić własną historię poznawania omawianej tu poezji.

Dzieje „rosyjskiego Herberta” dla Britaniszskiego mają swój początek w 1963 roku, gdy tłumacz, razem z Natalią Astafiewą, przywiózł z Polski kilkadziesiąt książek współczesnych poetów. Wśród nich znalazły się tomy *Hermes, pies i gwiazda* (1957) oraz *Studium przedmiotu* (1961). Pierwszy zbiór Herberta *Struna światła* natomiast udało się znaleźć Britaniszkiemu w bibliotekach moskiewskich, a drugie wydanie dzieła *Barbarzyńca w ogrodzie* zakupić w 1964 roku w jednej ze stołecznych księgarni. Późniejsze książki zostały tłumaczowi osobiście ofiarowane przez Herberta.

Britaniszski już w 1966 roku zabrał się za tłumaczenie poezji Herberta, poświęcając mu także liczne szkice i artykuły. Odbyta wcześniej podróż do Lwowa w 1964 roku – miejsca, gdzie urodził się i dorastał autor *Struny światła* – w ogromnym stopniu pomaga mu wczuć się w jego poezję. Pierwsza duża publikacja Britaniszskiego dotycząca Herberta ukazuje się na łamach pisma «Иностранная литература» w 1973 roku.⁵⁵³ Rok póź-

⁵⁴⁸ З. Херберт, *Дождь*. Пер. И. Бродский. «Континент», 1976, nr 8, s. 8.

⁵⁴⁹ Idem, *Варвар в саду*. Пер. Л. Цывьян. Изд-во Ивана Лимбаха. Санкт-Петербург 2004.

⁵⁵⁰ В. Британишский, *Почему Херберт*. „Новая Польша” 2004, nr 5, s. 55.

⁵⁵¹ E. Kraskowska *Raport... w trzech językach, czyli o stylu poetyckim Zbigniewa Herberta w świetle przekładów na szwedzki i angielski*. W zbiorze: *Czytanie Herberta*, pod red. P. Czaplńskiego, P. Śliwińskiego, E. Wiegandtowej. Poznań, 1995, s. 231.

⁵⁵² В. Британишский, *Почему Херберт*. Op. cit.

⁵⁵³ З. Херберт, *Стихи*. Пер. и предисл. В. Британишский. «Иностранная литература» 1973, nr 2.

niej tłumacz wysłał swój artykuł «*Витки поэтической спирали*»⁵⁵⁴ oraz tomik wierszy Leopolda Staffa ze słowem wstępnym Britaniszskiego, bezpośrednio Herbertowi. W ten sposób zawiązuje się przyjaźń i inspirujący kontakt pomiędzy tłumaczem i poetą, który trwał aż do końca życia tego ostatniego. Po raz drugi przekłady i szkic ukazują się w Rosji z przyczyn cenzuralnych dopiero w latach 90. Od tego momentu czasopisma («Иностранная литература», «Новый мир», «Арион», «Новая Польша» «Феникс-XX») publikują Herberta wielokrotnie, właśnie w przekładach Britaniszskiego, którego zasługi w promowaniu polskiego autora są nieocenione. Świadczy o tym też fakt, że tłumacz publikuje w dwutomowej antologii *Польские поэты XX века* zaledwie jedną siódmą część swych przekładów (26 przekładów z różnych tomików Herberta). Wydarzeniem wielkiej wagi jest wydany w 2004 roku zbiór Britaniszskiego *Збигнев Херберт. Стихи*⁵⁵⁵, do którego weszły wszystkie artykuły tłumacza poświęcone Herbertowi z lat poprzednich i nowych, w tym również przekłady liryków prezentujących wszystkie tomiki, a także zdjęcia i rysunki poety – to wszystko razem tworzy pełną biografię artystyczną autora *Pana Cogito*.

Na pytanie, dlaczego właśnie twórczość Herberta była i jest tak ważna dla Britaniszskiego, tłumacz odpowiada we wspomnianym wyżej artykule. Wiele ich łączy. Antyk, jako metafora światowej historii, Renesans, priorytety – wolność i szacunek dla ludzkiej godności, przekonanie w konieczności dokonania rewizji historii oraz spojrzenie na los człowieka w XX wieku. Należy też wspomnieć, że „późny Herbert” jest bliski tłumaczowi również jako człowiek, mający rodzinę i różne przyzwyczajenia, nawyki, ludzkie namiętności. Kontakt korespondencyjny, osobiste spotkania, wzajemna sympatia nie są tu bez znaczenia, bowiem pozostawiły ślad zarówno w biografii poety, jak i jego tłumacza.

Britaniszski pisze o Herbercie, a także historii i kulturze polskiej przez pryzmat biografii osobistej oraz historii swego kraju i rodzimej tradycji literackiej, podejmując liczne refleksje nad tym, co ich – rosyjskiego tłumacza i polskiego poetę – zbliża. Na przykład, wiersz *Pieśń o bębnie* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, 1957) nawiązujący do myśli, że reżym totalitarny niszczy każdą muzykę oprócz werbla bębna, przypomina Britaniszkiemu *Siódmą symfonię* Dmitrija Szostakowicza, odczucie przez wybitnego kompozytora rytmów totalitaryzmu. Mały bęben i instrumenty dęte. „Jak gdyby – parafrazuje Britaniszski słowa pewnego krytyka muzycznego – maszerują mechaniczne lalki”⁵⁵⁶. Właśnie taki marsz dostrzega tłumacz w tym wierszu.

Z innym przykładem prezentacji poezji Herberta dokonywanej przez Britaniszskiego w kontekście własnych doświadczeń mamy do czynienia przy omawianiu kwestii antyczności, gdy tłumacz obszernie wyjaśnia swoje upodobanie do liryków „antycznych” czy „renesansowych” poety⁵⁵⁷. Jak już wcześniej pisałam, Britaniszski należy do rodziny artystów. Jest synem malarza, absolwentem Akademii Sztuki, pracownikiem Rosyjskiego Muzeum, Ermitażu oraz podmiejskich pałaców-muzeów. Ojciec, poznawszy tajemnice malarstwa, przekazał swoją wiedzę oraz zamiłowanie Władimirowi. Stąd, jak przyznaje Britaniszski, naturalna fascynacja takimi utworami Herberta, jak *Dawni mistrzowie* (z tomu *Raport z obłożonego miasta*, 1983), *Obłoki nad Ferrarą* (z tomu *Rovigo*, 1992) czy tomem *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962, 1964). Warto zauważyć, że znajomość sztuki

⁵⁵⁴ В. Британишский, «Витки поэтической спирали» (краткий обзор польской поэзии 1960-х и начала 1970-х годов и четыре портрета: Ружевич – Херберт – Шимборская – Свиричинская). «Литературное обозрение» 1974, nr 7.

⁵⁵⁵ З. Херберт, *Стихотворения*. Op. cit.

⁵⁵⁶ В. Британишский, *Почему Херберт*. Op. cit.

⁵⁵⁷ Ibidem.

ki i wrażliwość na nią znajduje też swoje odzwierciedlenie w niektórych przekładach Britaniszskiego. Widać to chociażby we wspomnianym liryku *Obłoki nad Ferrarą*⁵⁵⁸, do którego w przypisie tłumacz dołącza szczegółowe wyjaśnienie dedykacji (na temat Marii Rzepińskiej oraz artysty Dominica Ghirlandajo)⁵⁵⁹, a także przypuszczenia dotyczące obrazu, który mógł inspirować Herberta do napisania wiersza. Wskazuje, że może to być fresk, a nie obraz jak jest to woryginale, *Pogrzeb św. Finy* („когда я в первый раз/увидел на фреске Гирландайо” – „kiedy po raz pierwszy/ zobaczyłem je na obrazie Ghirlandaja”). Zmiany dotyczą również kolejności pojawiających się kolorów i odcieni – na przykład obłoki są „posypane” nie „fioletowym piaskiem”, lecz „лиловым песком” (liliowym piaskiem).

Ojcu też zawdzięcza tłumacz swoje rozumienie, podobne do Herbertowego, antyku jako pewnego ideału oraz metafory dziejów ludzkości. Zainteresowanie to pogłębia w latach 60., wtedy gdy antyczność w rosyjskich realiach *odwilży* nabiera nowych znaczeń. Wówczas ukazują się liczne opracowania podejmujące tematykę kultury starożytnych Greków i Rzymian.⁵⁶⁰ Britaniszski w szczególny sposób wspomina monografię Aliksieja Łosiewa, w której Apollo został przedstawiony dialektycznie, w ewolucji od archaicznego bóstwa mordy i śmierci do klasycznego bóstwa sztuki i poezji. Taki jest również Apollo Herberta w wierszach *Apollo i Marsjasz, Fragment* (z tomu *Studium przedmiotu*, 1961).⁵⁶¹ Należy tu zaznaczyć, że zarówno tłumacz, jak i poeta dostrzegają „drugą stronę medalu”, paradoksalny charakter antyczności, która potrafi być piękną i zarazem okrutną, nie mniej niż współczesność. Podobnych przykładów, potwierdzających subiektywne podejście Britaniszskiego do poezji Herberta, można przywołać znacznie więcej. Pozwolę sobie zaprezentować jeszcze niektóre z nich w dalszej części wywodu, bowiem mogą one rzucić nowe światło na strategie translatorskie tłumacza-eseisty.

W pracach eseistycznych interesujące wydaje się swoiste uprawianie dydaktyki przez Britaniszskiego.⁵⁶² Tłumacz daje czytelnikowi instrukcję, w jaki sposób prawidłowo czytać fascynującą go twórczość. Zresztą nie można kwestionować jej przydatności, gdy sprawa dotyczy próby nawiązania dialogu kultur. Zatem pierwsza wskazówka właściwej lektury poezji Herberta odnosi się do znajomości kontekstów biograficznych. Mimo że poeta w swojej liryce skąpił autobiograficznych szczegółów, a w wierszach o Panu Cogito zauważyć da się dystans między podmiotem a autorem, jednakże literatura – zdaniem Britaniszskiego – zawsze wyrasta z życia. Dlatego więc tłumacz prawie we wszystkich artykułach wskazuje na choćby ogólny rys losów poety. Opisuje na przykład historię jego rodziny, czasy dzieciństwa, lata wojny, okupacji, działalność artystyczną po 1956 roku i tak dalej.⁵⁶³ Podkreśla wyjątkowo silne osadzenie Herberta w rzeczywistości. Jego egzystencję jako poety charakteryzuje wyjątkowość i skromność, umiejętność dobrodusznego śmiania się z rozszczeniowej postawy artystów, z ich potrzeby autoafirmacji, poczucia wy-

⁵⁵⁸ *Облака на Феррарой. W: Польские поэты XX века.* Op. cit., t. 2, s. 158.

⁵⁵⁹ Ibidem, s. 199.

⁵⁶⁰ Za W. Britaniszskim, w: 3. Херберт, *Стихотворения.* Op. cit., s. 5.

⁵⁶¹ Ibidem.

⁵⁶² В. Британишский, *Четырежды Херберт.* W: 3. Херберт, *Стихотворения.* Op. cit., s. 7-30; В. Британишский, *Об историзме Херберта.* W: Ibidem, s. 211- 239; В. Британишский, *О книге «Господин Когито».* W: Ibidem, s. 240-245; В. Британишский, *Збигнев Херберт на фоне четырех своих стихотворений.* W: Ibidem, s. 247-249.

⁵⁶³ Zob. В. Британишский, *Четырежды Херберт.* W: 3. Херберт, *Стихотворения.* Op. cit., s. 11-16.

jątkowości w stosunku do reszty ludzkości. Zdaniem twórcy, wyjątkowe mogą być tylko obowiązki poety.⁵⁶⁴

Kontynuując ów wątek, Britaniszski przeprowadza próbę wpisania jego twórczości na mapę recepcji polskiej literatury. Wskazuje na niebagatelne znaczenie Herbertowego pisarstwa dla polskich odbiorców i nie tylko. Mianuje go zatem klasykiem współczesności. Co prawda, zapoznawszy się bliżej z esejami Britaniszskiego, da się zauważyć pewną zmienność tego stwierdzenia ze względu na transformacje zachodzące w świadomości czytelnika. Britaniszski we wcześniejszych pracach wyraża opinię dość kategorycznie: „Herbert to jeden z najwybitniejszych poetów-klasycystów XX wieku”. Nieco później natomiast akcentuje wyjątkowość poezji Herberta, polegającą na różnorodności, bowiem znaleźć w niej można „ślady” różnych kierunków i ruchów literackich. Podkreśla, że stanowi ona „estetykę pewnej równowagi (ruchomej równowagi) między „tradycją” („klasyką”) a współczesnością („awangardą”). Poezję Herberta charakteryzuje zawieszenie, istnienie „między”, a liczbę takich „między” można mnożyć.⁵⁶⁵ Stan ten, co istotne, nie jest obcy oryginalnej twórczości samego Britaniszskiego, który od początku zajmuje pozycję „między”: między klasyką a awangardą.

Britaniszski zwraca też uwagę czytelnika na szczególne mistrzostwo polskiego poety. Przekonuje on, że jest to poezja przystępna, ogólnoludzka, lecz jednocześnie daleka od poezji faktu, łącząca w sobie niezwykłą intymność oraz ironię. Natomiast technikę poetycką Herberta Britaniszski porównuje z kunsztem dawnych mistrzów, budowniczych katedr gotyckich. „Jeżeli czasami zauważamy, jak ułożone są ściany starych świątyń, jak ułożone są linie i strofy prozy poetyckiej czy Herbertowe wolne wiersze (one zachowują stroficzną strukturę), to tylko dlatego, iż artyzm w dziełach wybitnych mistrzów jest nienatrętny i niedostrzegalny”⁵⁶⁶. Dojście do takiej maestrii nie jest sprawą łatwą. Potrzebny jest ogromny wysiłek, by owo nienarzucające się mistrzostwo osiągnąć.

Kolejna wskazówka tłumacza mieści w sobie objaśnienia rosyjskiemu czytelnikowi znaczeń dat z polskiej kultury i historii. Na przykład wiele uwagi poświęca różnicom pomiędzy rokiem 1956 w Polsce a 1956 w Związku Radzieckim, gdy zmiany w dziedzinie kultury po Październiku były bardziej radykalne, niż zmiany po radzieckiej *odwilży*. Potwierdzeniem może być fakt, że książka *Hermes, pies i gwiazda* (1957) została wydana, a cenzorzy pozwolili na opublikowanie niemalże pełnej wersji tomu, natomiast w Rosji w ciągu 30 lat była ona niedostępna dla czytelnika.⁵⁶⁷

W „wykładzie” Britaniszskiego nie zostało pominięte omówienie ważnych motywów i tematów występujących w poezji Herberta, którą cechuje uniwersalność, ponadczasowość. Między innymi właśnie dlatego poezja ta inspiruje tłumacza. I stąd – jak podejrzewam – pojawia się w jego przekładach (świadomie lub nie) poszerzenie granic, uniwersalizacja, dodawanie dźwięku czy większej ekspresji. Na przykład w wierszu *Hakeldama* (*Акелдама*) mamy do czynienia z poszerzeniem granic. W oryginale miejsce Hakeldama jest „polem krwi”. Britaniszski natomiast tłumaczy, opierając się na rosyjskim przekładzie Biblii: „то есть земля крови» (to jest ziemia krwi). Dodaje też mocy dźwiękom za pomocą wyrazów onomatopeicznych: „huczy przez stulecia/ nazwa

⁵⁶⁴ Ibidem, s. 8.

⁵⁶⁵ or. В. Британишский, *Прощаясь с Хербертом – возвращаясь к Херберту*. «Иностранная литература» 2001, nr 7, s. 23-24 – z wcześniejszymi artykułami, znajdującymi w: 3. Херберт, *Стихотворения*. Op. cit.

⁵⁶⁶ РВ. Британишский, *Четырежды Херберт. Поэтические книги 50-60-х годов*. W: 3. Херберт, *Стихотворения*. Op. cit., s. 8.

⁵⁶⁷ Ibidem, s. 12.

tego miejsca” przekłada «гулом гудит». W wierszu *Tamaryszek (Тамариска)* natomiast Britaniszski zwiększa odczucie ekspresji tym razem przez dodanie jednorodnych części zdania:

opowiedziałem bitwy	я описывал битвы
baszty i okręty	корабли бастионы
bohaterów zarzynanych	героев резавших и рубивших
i bohaterów zarzynających	героев зарезанных и зарубленных

W przytoczonym fragmencie zauważalna jest też różnica w obrazowaniu krzewu. W wersji polskiej liście suche przeciwstawione są brunatnym i zielonym jako antyteza życia i śmierci. A dusza leżącego, przebitego włócznią, wstępuje na najwyższą suchą gałązkę, omijając żywe. W przekładzie jest inaczej: dusza omija „cienkie liście jak pióra ptaków” i stara się ulecieć w niebo:

Wstępuje	он возносится
na najwyższą	на самую верхнюю
suchą gałązkę tamaryszku	веточку тамариска
i omijając	выше листочков
liście brunatne i zielone	тонких как птичьи перья
stara się	и пытается
ulecieć w niebo	улететь на небо
bez skrzydeł	без крыльев
bez krwi	без крови
bez myśli	без мысли
bez –	без –

W tym miejscu chciałabym przywołać komentarz samego tłumacza, który uzyskałam drogą korespondencyjną. Porównanie cienkich liści do piór ptaków nie znalazły się tu przypadkowo. Britaniszski pragnął zilustrować obraz tamaryszku właśnie w taki sposób, by nieco przybliżyć go czytelnikowi. Roślina ta nie rośnie w środkowej części Rosji, jest jedynie dostępna w ogrodach botanicznych. Tłumacz zaś miał okazję zobaczyć ów krzew latem 1962 roku na terenach Kałmykii, blisko Morza Kaspijskiego, i przekładając wiersz Herberta dobrze sobie go przypominał.

Przekład wiersza *Substancja (Субстанция)* jest również egzemplifikacją istotnych zmian o charakterze uniwersalizacji, gdy sytuacja liryczna ulega hiperbolizacji za pośrednictwem amplifikacji i substytucji: „pożar” – пожарище (pogorzelnisko), w miejscu „butli barszczu” jest „кастрюля борща” (garnek barszczu), zamiast „bici w twarz” – „битые по морде” (bici w mordę).

Dążenie do oswojenia poezji Herberta i przybliżenia tradycji rosyjskiej zauważalne jest również na poziomie wersyfikacyjnym. Warto odnotować interesujący przekład znajdujący się w antologii *Польские поэты XX века – Возвращение проконсула (Powrót prokonsula)*. Jest to wyjątkowo rzadki przypadek, by Britaniszski w swej praktyce translatorskiej tłumaczył wiersz wolny sylabotoniem:

Postanowiłem wrócić na dwór cesarza
[Я вернусь ко двору государя]

jeszcze raz spróbuje czy można tam żyć
[Я еще раз попробую можно ли жить при дворе]
mógłbym pozostać tutaj w odległej prowincji
[Я бы мог оставаться в далекой провинции]

pod pełnymi słodyczy liśćmi sykomoru
[Здесь под сладостной сенью смоковиц]
i łagodnymi rządami chorowitych nepotów
[И нетягостной властью внучатых ничтожеств.]

W 1966 roku, gdy powstaje ten przekład, Britaniszski dopiero rozpoczyna swą przygodę z poezją Herberta (jednocześnie z lirykę Witolda Wirpszy, Jerzego Leca). Poszukuje własnych strategii tłumaczenia, myśląc też o czytelniku i jego przygotowaniu, które wówczas nie jest wystarczające. Odbiorca rodzimy, w tym nawet poeci, w okresie od lat 60. do połowy 80. niechętnie i z wielkim trudem akceptuje wiersz wolny. Stąd biorą się obawy tłumacza przed niezrozumieniem, tu należy upatrywać przyczyn podjęcia prób tłumaczenia wiersza wolnego anapestem. Nie będąc jednak pewnym słuszności swej decyzji, Britaniszski rezygnuje z tej strategii w dalszych interpretacjach translatorskich: wierszy wolny tłumaczy już wolnym.

Wracając do dydaktyki tłumacza, warto też odnotować liczne komentarze, dotyczące realiów rosyjskich występujących w wierszach Herberta. Jest to pewien sposób, by zaintrygować czytelnika, jak również polemizować z poetą. Na przykład, pisząc o utworze *Śmierć Lwa* (z tomu *Elegia na odejście*, 1990) – o ucieczce i śmierci Lwa Tołstoja⁵⁶⁸, Britaniszski przywołuje fakt historyczny i zestawia go z historią podaną w utworze. Zaznacza, iż pewne elementy historii Herbert zachował w swym wierszu zgodnie z faktami, a niektóre pozmieniał (piszę o tym w rozdziale poświęconym Staffowi). Po czym proponuje swoją interpretację, czemu ta zmiana ma służyć w koncepcji Herberta.

To, że Britaniszski jest uważnym i rzetelnym czytelnikiem, szczególnie gdy rzecz dotyczy w wierszu motywów rosyjskich, świadczy przekład wiersza *Gra Pana Cogito*. W jednym z artykułów tłumacz zaznacza, iż Herbert czytał i znał wspomnienia Kropotkina, lecz w swoim liryku zmienił nieco historię. I tak skrzypek, jak wynika to ze wspomnień, grał mazurka Kontskiego, a nie *Urowadzenie z Seraju*. Początek ucieczki wyznaczał szpital więzienny, a nie twierdza Pietropawłowska. Tłumacz oczywiście od razu dodaje, iż ta rozbieżność między tekstem poetyckim a faktem historycznym jest zasadna i służy idei utworu. Przekład wiernie oddaje całą sytuację liryczną, jak również klimat tego wiersza – rytm czy ironię autorską poprzez mieszaninę leksyki neutralnej, potocznej, archaicznej, książkowej, lecz ma swoje niuanse. W oryginale jest „zbawcza karetka”, czyli zamknięty powóz w kształcie pudła. Ekwiwalentem tego słowa w języku rosyjskim jest tak samo brzmiący wyraz „капера”, lecz Britaniszski pisze „спасительная пролётка” (zbawczy wolant), lekki i otwarty powóz dużych rozmiarów. Podobnie ma się rzecz z innym szczegółem, kiedy w polskiej wersji śliczna Zofia Nikołajewa przemycza plan ucieczki w kopercie zegarka, w tak zwanej zewnętrznej osłonie mieszczącej mechanizm. Natomiast rosyjska uroczna Sofia Nikołajewna ukrywa plan w „футляре” (futerale), a więc w etui zegarka. Niuanse te nie należą jednak do błędów translatorskich. Są to poprawki

⁵⁶⁸ Idem, *Четырежды Херберт. Прощаясь с Хербертом – возвращаясь к Херберту* W: 3. Херберт, *Стихотворения*. Op. cit, s. 29.

Britaniszskiego, dobrze znającego wspomnienia Kropotkina, w których występują właśnie te wyrazy – „пролётка” i „футляр”.

Pisząc o wątkach rosyjskich w analizowanej poezji, Britaniszski wiele razy podkreśla uniwersalizm Herbertowej twórczości. Tak jest w artykułach poświęconych tomowi *Pan Cogito* i tytułowemu bohaterowi.⁵⁶⁹ Badacz szczegółowo zajmuje się genealogią obrazu Pana Cogito, wspominając Arystotelesa, Kartezjusza, Hegla. Stwierdza, iż było to wielkiej wagi odkrycie literackie. Zatrzymuje się na takich problemach, jak kwestia określenia tożsamości czy problem zależności współczesnego człowieka od przeróżnych aspektów rzeczywistości. Mówi o autobiografizmie, o problemie prawdziwego myślenia, etc. Omawiając te zagadnienia, rysując portret Pana Cogito, wspomina na przykład Marinę Cwietajewą, podobnie odczuwającą fobię do kronik kryminalnych w gazetach.⁵⁷⁰ Wspomina też Aleksandra Puszkina, jego słynne dzieło *Eugeniusz Oniegin*, które podobnie jak i *Pan Cogito* jest nie tyle powieścią, co „powieścią w wierszach” (to parafraza słów samego Puszkina).⁵⁷¹ Przytacza też skrzydlatą frazę z utworu *Rewizor* Nikołaja Gogola: „Z kogo się śmiejecie – z samych siebie się śmiejecie”, mówiąc o Herbertowej ironii. Pisze, że niekiedy Pan Cogito wydaje się śmieszny, lecz nie należy się śmiać, bo jest to każdy z nas.⁵⁷²

Rosyjski tłumacz podkreśla uniwersalność postaci Pana Cogito, mówiąc o znaczącym problemie nie tylko rosyjskiej, lecz światowej literatury – problemie „maleńkiego człowieka”, który żyje pod strasznym, ciągłym naciskiem rzeczywistości. Pan Cogito – „maleńki inteligent” drugiej połowy XX wieku, jest potomkiem „maleńkiego człowieka”⁵⁷³. On wie, że jest prawie bezradny wobec zła, despotyzmu i przemocy, lecz nie poddaje się swej małości, zwycięża swoją bezradność. Okazuje się człowiekiem mężnym i bohaterem – co widać w wierszu *Potwór Pana Cogito* – rusza na bitwę ze smokiem i chce umrzeć w postawie wyprostowanej. Wiersz ten, komentuje Britaniszski, nie traktuje o odwadze wobec śmierci, a o męstwie walki. Dlatego postać Pana Cogito była tak ważna dla polskiej młodzieży lat 70. i 80., a także dla samego tłumacza:⁵⁷⁴

Smutna książka Herberta odpowiadała i mnie, i każdemu myślącemu człowiekowi. Wiek XX był wiekiem, wydaje się, wielu sukcesów intelektu, lecz stał się też wiekiem krachu intelektualistów. Herbert pisze o tej klęsce, pisze o współczesnym intelektualistcie-pechowcu, dlatego że wszyscy intelektualiści okazali się pechowcami. Lecz jego bohaterowie i sam autor – przeciwstawiają się swoim czasom i swoim niepowodzeniom – niezłomnie i mężnie⁵⁷⁵.

Kończąc swoją interpretację *Pana Cogito*, Britaniszski stwierdza, że Herbert jest moralistą, humanistą, poetą arcywłoskim i jednocześnie ogólnoludzkim.

⁵⁶⁹ Idem, *О книге «Господин Когито»*. W: З. Херберт, *Стихотворения*. Op. cit., s. 241-245.

⁵⁷⁰ Idem, *Четырежды Херберт. Прощаясь с Хербертом – возвращаясь к Херберту*. W: З. Херберт, *Стихотворения*. Op. cit., s. 25.

⁵⁷¹ Ibidem, s. 24.

⁵⁷² Idem, *Четырежды Херберт. Поэтические книги 70-х и 80-х годов*. W: З. Херберт, *Стихотворения*. Op. cit., s. 15.

⁵⁷³ Ibidem.

⁵⁷⁴ Ibidem, 16.

⁵⁷⁵ Idem, *Почему Херберт*. «Новая Польша» 2004, nr 5, s. 57.

Ostatnią wskazówką Britaniszskiego, którą należy tu wyodrębnić, jest historyzm Herberta⁵⁷⁶. Autor ogarniając całą twórczość zestawia utwory poety z twórczością innych, na przykład Tadeusza Różewicza czy Tadeusza Borowskiego, by pokazać uniwersalizm, autentyczność omawianego problemu, zbieżności w postrzeganiu katastrofizmu najnowszej historii czy historii w ogóle. Zwraca uwagę, iż Herbert w całości jest historyczny. Nie tylko w czterech pierwszych jego tomach (*Struna światła; Hermes, pies gwiazda; Studium przedmiotu* oraz *Napis*) zauważyć da się przewagę historii i filozofii historii, lecz i w ostatnich tomikach: *Elegia na odejście czy Rovigo*, w których znajdują się osobiste wiersze o przyjaciółach, krewnych i bliskich. Utwory te również są w pewnym sensie historyczne. Na przykład, wiersz *Guziki* dedykowany bratu ojca, polskiego oficera, poległego, jak i tyśiące innych w Katyniu. Wiersz jest także – podkreśla Britaniszski – hołdem złożonym wszystkim zamordowanym w katyńskich lesie.⁵⁷⁷

Za „najbardziej polski” tom wierszy Herberta Britaniszski uważa *Raport z obłączonego miasta*. Tłumacz wyjaśnia czytelnikowi, pod wpływem jakich wydarzeń powstał. Zaznacza, że jest to najbardziej polskie dzieło w twórczości poety, chociaż „obłączone miasto” niekoniecznie oznacza miasto. Herbert opowiada historię Polaków, lecz można jego tom odczytać w szerszym kontekście, uniwersalizując znaczenia.⁵⁷⁸

Zaprezentowana przez mnie „instrukcja” do poezji Herberta, którą wydobylam z licznych esejów i przekładów Britaniszskiego, udowadnia osobisty stosunek tłumacza-poety-eseisty do fascynującej go twórczości. Należy jeszcze raz podkreślić, że obecność Herberta w Rosji możliwa stała się przede wszystkim dzięki translatorskiej pasji i rzetelnym analizom Britaniszskiego. Także dziś, po śmierci poety, tłumacz pozostaje w kontakcie z jego żoną, Katarzyną Herbertową, otrzymując od niej nowe, także archiwalne materiały. Można więc mieć nadzieję, że rosyjski czytelnik będzie miał możliwość usłyszeć jeszcze nieraz o Herbercie oraz zapoznać się z jego twórczością w przekładach i opracowaniu rosyjskiego tłumacza.

PIOSENKA O PORCELANIE CZESŁAWA MIŁOSZA. PRZEKŁAD JAKO KOMUNIKAT

Tłumacz o Miłoszu

Dla mnie jądrem i rdzeniem twórczości Miłosza jest jego poezja. Ale dla wielu, może dla większości czytelników, poetów i nie-poetów, Polaków i nie-Polaków, twórczość Miłosza-myśliciele, eseisty i publicyści jest może jeszcze ważniejsza. Ludzie potrzebują mądrego słowa, Miłosz zaś jest najświatlejszym umysłem wśród pisarzy drugiej połowy, tak trudnego do zrozumienia, XX wieku. Cytowany przez Miłosza: „Stary Żyd z Podkarpacia” uważał, że kiedy człowiek twierdzi, iż ma 75 procent racji, jest to bardzo podejrzane, ale mnie się wydaje, że Miłosz najczęściej ma więcej niż 75 proc. racji.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Idem, *Об историзме Херберта*. W: З. Херберт, *Стихотворения*. Op. cit.

⁵⁷⁷ Zob. Idem, *Четырежды Херберт. «Репорт из осажденного города», «Элегия на уход», «Ровиго»*. W: З. Херберт, *Стихотворения*. Op. cit., s. 20.

⁵⁷⁸ Ibidem, s. 18.

⁵⁷⁹ W. Britaniszski, *Mój Miłosz*. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 16, s. 2.

Britaniszski podkreśla, że Miłosz wcześniej nauczył się widzieć, rozumieć i oceniać historię polityczną XX wieku oraz bieżące życie polityczne. To jest stosunkowo rzadka cecha u pisarzy.⁵⁸⁰

(...) W latach 60. znalazłem w bibliotece moskiewskiej tom Miłosza *Ocalenie*. W latach 70. trafił mi do rąk jeden z tomików Miłosza, wydanych w Paryżu. Dopiero w 1986 roku, będąc w Warszawie dłuższy czas, przeczytałem – dzięki Irenie i Januszowi Maciejewskim – całego Miłosza, wszystko, co było wydane w Paryżu. Wtedy już mogłem zabrać się do tłumaczenia. Napisałem do Miłosza, że tłumaczę jego wiersze. Otrzymałem list z Kalifornii. Pisał Miłosz, że jego przyjaciel Josif Brodski powiedział mu: „Jesteś w dobrych rękach”.⁵⁸¹

Później były listy, pierwsza rozmowa telefoniczna i pierwsze spotkanie w październiku 1999 roku w Warszawie.

Miłosz o tłumaczu

Po ukazaniu się dwutomowej antologii polskich poetów XX wieku autorstwa Natalii Astafiewej i Władimira Britaniszskiego, Miłosz opublikował jej recenzję w „Tygodniku Powszechnym”. Napisał w niej: „Obecna antologia jest niezwykle aktem miłości i oddania obojga tłumaczy, i to zarówno językowi polskiemu i jego poezji, jak i językowi rosyjskiemu”.⁵⁸² Miłosz wysoko ocenił wybór dokonany przez tłumaczy, a także decyzję o podjęciu wyzwania zrobienia takiej „chrestomatii” polskiej poezji XX wieku.

Trzeba mieć nadzieję, że książka znajdzie się na biurkach wszystkich rosyjskich miłośników poezji, bo stanowi ona rzeczywiście dobre wprowadzenie w pełną sprzeczności i przeciwieństw polską poezję XX wieku (...) Chciałbym coś zrobić, żeby czytali ją też Polacy, zwłaszcza znający sztukę przekładu.

W recenzji tej Miłosz nie sformułował żadnych uwag o jakości zamieszczonych w antologii przekładów. Myślę, iż słowa Brodskiego o profesjonalizmie Britaniszskiego: „Jesteś w dobrych rękach” – wiele znaczą.

Miłosz w Rosji

Utwory Czesława Miłosza na język rosyjski tłumaczyli Natalia Gorbaniewska, Josif Brodski, Anatolij Gieleśkuł, Władimir Britaniszski, Andriej Bazilewski, Anatolij Rojzman oraz Boris Dunin. Według Gorbaniewskiej i innych tłumaczy, Miłosz w dzisiejszej Rosji jest znany i zarazem nieznan, mimo że liczba przekładów, opublikowanych w wydawnictwach rosyjskich i emigracyjnych, jest niemała: *Traktat poetycki*⁵⁸³, fragment z *Prywat-*

⁵⁸⁰ Z listu tłumacza do autorki rozprawy z dn. 8. 11. 2005.

⁵⁸¹ W. Britaniszski, *Mój Miłosz*. „Tygodnik Powszechny”. Op. cit.

⁵⁸² Cz. Miłosz, *Poeci polscy po rosyjsku*. „Tygodnik Powszechny” 22 kwietnia 2001, nr 16, s. 12.

⁵⁸³ Ч. Милош, *Поэтический трактат*. Пер. Н. Горбаневкая. Анн-Арбор 1982.

ne obowiązki: *Rodzinna Europa*⁵⁸⁴ oraz *Zniewolony umysł*⁵⁸⁵, *Piesek przydrożny*⁵⁸⁶, *To*⁵⁸⁷. Wspomnieć też należy tom poetycki *Tak mało i inne wiersze*⁵⁸⁸ opracowaną przez Andrzeja Bazilewskiego. Kilka obszernych artykułów o Miłoszu ukazało się też na łamach czasopism literackich.⁵⁸⁹ Liczne wiersze zostały zamieszczone w antologii *Польские поэты XX века*, w skład której weszły 33 utwory z tomów 1936-1994 w tłumaczeniu Britaniszskiego. Jednak – komentuje Gorbaniewska – w porównaniu z ilością napisanych przez Miłosza utworów, tekstów przetłumaczonych jest „tak mało”! Miłosz istnieje po rosyjsku, ale niestety tylko fragmentarycznie i powierzchownie.

Szerzej problem recepcji dzieł Miłosza w Rosji omówiła Monika Wójciak, której rozważania zostały umieszczone w zbiorze *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*⁵⁹⁰. W szkicu tym badaczkę przede wszystkim interesuje: „czy postulowane przez poetę kwestie znalazły oddźwięk wśród Rosjan i czy jego twórczość spotkała się z przychylnym przyjęciem?” Szukając odpowiedzi na te pytania, przedstawia ona historię recepcji dorobku Miłosza zarówno w Rosji, jak i na emigracji. Geneza dualnego charakteru tej twórczości wynika przeważnie z przyczyn politycznych. Dzieła Miłosza oficjalnie zaistniały w Rosji dopiero po *pieriestrojce*, z racji obecności poety przez długi czas na „czarnej” liście zakazanych przez cenzurę. Nie oznacza to jednakże, że poezja, proza lub eseje Mistra nie były znane rosyjskiej inteligencji do czasów transformacji! Tłumaczyli ją wcześniej rosyjscy emigranci: Josif Brodski, Natalia Gorbaniewska, Lew Łosiew.

W dalszej części wywodu Wójciak prezentuje poszczególne opinie znanych tłumaczy Miłoszowej dzieł – przedstawiciele wąskiego grona miłośników polskiej literatury i poezji autora *Rodzinnej Europy*. Jest to bardzo interesujący przegląd i niemniej ciekawe są wnioski, niektóre z nich pozwolę sobie w tym miejscu zacytować:

(...) tłumacze w swych artykułach wskazują na problemy, które ich zdaniem mogą stanowić dla Rosjan cenne źródło wiedzy o świecie, jak też o nich samych. Są to (...): uniwersalizm oparty na filozoficznej refleksji, stosunek do historii, tożsamość społeczeństw Europy Środkowo-Wschodniej, status społeczny i rola inteligencji w zmieniającej się rzeczywistości, zagrożenia wynikające z tendencji nacjonalistycznych ujawniających się wśród pewnych grup społecznych, polsko-rosyjskie współistnienie na mapie Europy, także w kontekście europejskiego pokrewieństwa. Jak się zatem okazuje, twórczość Miłosza jest i powinna być bliska rosyjskiemu czytelnikowi przez wspólnotę doświadczeń, tradycji, problemów.⁵⁹¹

⁵⁸⁴ Fragment z *Rodzinnej Europy* w przekładzie W. Britaniszskiego został opublikowany w: „Новый мир” 1992, nr 9. Także: Личные обстоятельства. Избранные эссе о литературе, религии и морали. Сост., комм. Б. Дубина и В. Британишского. Пер. В. Британишского, Б. Дубина, В. Кулагинной-Ярцевой, С. Муравьева. Москва 1999.

⁵⁸⁵ Ч. Милош, *Порабощенный разум*. Пер. В. Британишский. Санкт-Петербург 2003.

⁵⁸⁶ Ч. Милош, *Придорожная собачонка*. Пер. В. Кулагина-Ярцева. Санкт-Петербург 2005; «Иностранная литература» 2000, nr 8.

⁵⁸⁷ Ч. Милош, *Это*. Пер. А. Ройтман. Москва 2003.

⁵⁸⁸ *Так мало и другие стихотворения*. Ред.-сост. А. Базилевский. Пер. А. Аскакова, А. Базилевского, С. Морейно и др. Москва 1993.

⁵⁸⁹ Na przykład: «Литературное обозрение», «Вопросы литературы», «Звезда», «Иностранная литература», «Время новостей», «Родина».

⁵⁹⁰ М. Wójciak, *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Pod red. R. Cudaka. Katowice 2006, s. 137-148.

⁵⁹¹ Ibidem, s. 147. Wyróżnienie – M.W.

Należy też podkreślić, iż niebagatelną zasługę w propagowaniu dzieł Miłosza w Rosji Wójciak odnieśli zwłaszcza tłumacze – Dubin i Britaniszski. Zwłaszcza ostatni na marginesie swojej działalności translatorskiej poświęcił polskiemu poecie wiele uwagi, podejmując próbę krytycznej analizy Miłoszowej twórczości w sposób kompetentny i rzetelny.

Przekład jako komunikat dla odbiorcy TD

Piosenka o porcelanie została napisana w 1947 w Waszyngtonu i pochodzi z tomu *Światło dzienne* (Paryż, 1953). Tom zawiera wiersze napisane po wojnie. Cały zbiór cechuje ton tragiczny, obecny w poezji Miłosza już do wojny. Później następuje zmiana, twórczość poety charakteryzuje drwina, ironia, sarkazm. Także w *Piosence o porcelanie* pojawiają się paradoksy, kontrastowość i ironiczne akcenty. Warto też wspomnieć pierwotną wersję tytułu wiersza *Szydlercza piosenka o porcelanie*, z której później poeta jednak zrezygnował.

Wiersz ten wybrałam, zamierzając pokazać, jak w procesie tłumaczenia myśl nadawcy TW (tekst wyjściowy) podlega modyfikacjom, przechodząc przez filtr zachowań tłumaczenia. Autor przekładu pośredniczy między różnymi kodami kulturowymi, systemami znaków, jego zadaniem jest przekazać odbiorcy najbardziej dokładny sens tłumaczonego dzieła.

Aby przejść do omówienia konkretnych modyfikacji, krótko przedstawię analizę wiersza oryginalnego i jego przekładu. Utwór Miłosza to wiersz toniczny, trójzestrojowy (czasem wersy mają po dwa zestroje – w zależności od wydania), o przeplatanych rymach paroksytonicznych. Podobna siatka metryczna cechuje dwa inne wiersze poety – *Campo di Fiori* (1943) i „W Warszawie” (1945), które wraz z *Piosenką...* tworzą tryptyk o wojnie, zagładzie getta, Warszawy, „porcelany”, symbolizującą poezję „czystą”, sztukę, kulturę. Wiersz składa się z trzech 12-wersowych strof, których dwa ostatnie wersy powtarzają się jako refren. Wiersz całą swą budową – rytmiką, paralelizmem, leksyką deminutywną, która narzuca rytm, daje efekt „piosenkowości”. Przekład Britaniszskiego *Песенка о фарфоре* odsyła do tego samego kodu gatunkowego. Utwór jest ekwirytmiczny. Jeśli chodzi o długość wersów, obserwuje się tu pewne nieścisłości: niektóre wersy są wydłużone o 1-2 zgłoski, co jednak nie niszczy rytmiczności i muzyczności utworu.⁵⁹² Brzmi on śpiewnie. Tłumacz zachowuje, gdzie jest to możliwe, rymy gramatyczne lub wyszukane, które mają znaczenie kompozycyjne, stylistyczne oraz znaczeniowe. W oryginale znajdują się dużo deminutywów oraz epitetów opisowych. W przekładzie zdrobnienia pojawiają się także, lecz rzadziej niż w oryginale, by nie przedłużać wersu i utrzymać rytm. Również bogate słownictwo TW przekład przekazuje dobrze. Oprócz leksyki neutralnej, „piosenkowej” pojawiają się słowa szczególnie poetycko nacechowane – literackie. Jednak tłumacz idzie jeszcze dalej: oprócz leksyki „wysokiej”, wprowadza obrazy z literatury antycznej. Wszelkie transformacje dokonane przy tłumaczeniu TW – substytucja, amplifikacja, redukcja – są motywowane zarówno w aspekcie strukturalnym, jak i znaczeniowym. Sądzę, iż modyfikacje te pozwalają ustalić dodatkowe więzi między słowami i przybliżyć wiersz do tradycji literackiej TD (tekst docelowy).

Nie zatrzymując się dłużej na „matematycznej” analizie dwóch tekstów, przechodzę do przedstawiania możliwych interpretacji, wynikających z badań porównawczych. Wybiorę najciekawsze aspekty problemowe, takie jak: Miłoszowa „filozofia rzeczy”, granice

⁵⁹² Oryginał: 8a 7b 8a 7b 8a 7b 7a 7b 8a 7b 8a 8b; przekład: 9a 8b 9a 7b 8a 8b 7a 8b 9a 9b 8a 8b (1 zwrotka)

przestrzeni i obrazowość, antyteza „filiżanki-tanki”) oraz kreacja podmiotu lirycznego i wielogłosowość utworu.

Miłoszowa „filozofia rzeczy”

Tytuł utworu *Piosenka o porcelanie* jest wieloznaczny. Przetłumaczony został dokładnie (użyto równoważnych odpowiedników – heteronimów tych słów), ale odbiorca TD może odczytać go zupełnie inaczej niż odbiorca TW. Dlaczego poeta w swoim wierszu prezentuje porcelanową filiżankę? Wyjaśnia to w swojej książce *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza* polski badacz, Aleksander Fiut – odbiorca TW.⁵⁹³ Owa porcelana wskazuje na Miłoszową „filozofię rzeczy”. Już we wczesnych wierszach – komentuje badacz – poeta dążył do opisywania konkretnych przedmiotów. Nie był w tym osamotniony: z podobną tendencją spotykamy się wszak u symbolistów, także u imażynistów. „Konkret, właśnie konkret, symbolistów fascynował. Ich koncepcja symbolu była koncepcja konkretnego, który – nasiąkając różnymi znaczeniami – może stać się podstawowym elementem poezji”⁵⁹⁴. Po wojnie tendencja ta posiadała dwojakie motywacje: „odrzuć wzorów poetyckich, które pogrążyły realność w abstrakcji, łączyć się z bezpośrednim doświadczeniem rozpadu świata materialnego”.

Jako odbiorca TD również zwracam uwagę na „filozofię rzeczy” w utworze Miłosza. Przedmiot – stroje czy biżuteria – który jest wytworem szeroko pojętej kultury, zajmuje uwagę poety. Rzecz ma charakter głównie użytkowy, ale nie w tym celu jest stworzona. Ważne, iż przedmiot nosi ślad ludzkiej ręki, wciąż przypomina o swym twórcy i użytkowniku. Słowem, zgadzam się, iż przedmiot staje się medium przenoszącym pewne cechy kultur i nawet świata, ale mam inne skojarzenia: porcelana Miłosza przypomina mi porcelanę akmeistów. Właśnie w tej poetyce istniał kult konkretnego, w tym także porcelany⁵⁹⁵. Poezja Gumilowa, Achmatowej, Iwanowa, Annienskigo, a szczególnie Mandelsztama – mówi o materialności świata, kruchego na tyle, że wydawał się narysowany czy sztuczny. Właśnie w tej poezji często pojawia się motyw porcelany, emalii, szkła, kryształu, gdzie je semantyka oznacza wyrazistość.

Pojawia się drugie pytanie: dlaczego w tytule wiersza widnieje słowo piosenka? Odpowiedź tkwi w ironicznej postawie Miłosza wobec tradycji literackiej, dążącej do tragicznego, pełnego patosu przedstawienia historii. Według poety poezja na ocalać, ma być jasna i wyraźna – dlatego autor wybiera gatunek piosenki. Britaniszski dodaje, że gatunek pojawił się w twórczości Miłosza w czasie wojny – końcu świat (*Piosenka o końcu świata*), kiedy to „piosenka” pozwala człowiekowi przeżyć ten koszmar. „...Нам песня строит и жить помогает” (Pieśń nam żyć i budować pomaga) – chciałoby się dopowiedzieć, cytując słowa znanej piosenki rosyjskiej.

Granice przestrzeni i obrazowość

Zacznijmy od wskazania istotnych transformacji obrazów przestrzeni dokonanych przez tłumacza:

Różowe moje spodeczki
Kwieciste filiżanki,

Ах, розовые мои блюдца,
Цветистые мои чашки,

⁵⁹³ Aleksander Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998, s. 23.

⁵⁹⁴ Michał Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 307.

⁵⁹⁵ Kult porcelany został opisany w książce Э.Ф. Голлербах: *Поэзия фарфора*.

Leżące <u>na brzegu rzeczki</u>	Лишь брызги от вас остаются,
Tam kędy przeszły tanki.	Где танк проехал тяжкий.
Wietrzyk nad wami polata,	<u>Зефир</u> над вами летает,
Puchy z pierzyny roni,	Роняет пух из перины,
Na czarny ślad opada	На черный след упадет
<u>Złamanej cień jabłoni.</u>	<u>Обугленный</u> <u>тьнь руины.</u>
<u>Ziemia, gdzie spojrzysz, zasłana</u>	<u>Усыпаны</u> <u>горы и доли</u>
Bryzgami kruchej <u>piany.</u>	Осколками хрупкого <u>вздора.</u>
<u>Niczego mi proszę pana</u>	<u>Ей-ей,</u> <u>ничего</u> <u>другого</u>
Tak nie żal jak porcelany.	Не жаль мне так, как фарфора.

W „oryginalnej” piosence dużą rolę znaczeniową odgrywa przestrzeń. Granica horyzontalna – „równina do brzegu słońca”, „widnokrąg płaski” pokazuje rozległość obrazu, przy czym podmiot liryczny podpowiada: „ziemia, gdzie spojrzysz” zasypana odłamkami porcelany, co oznacza, iż jest to ujęcie z perspektywy spojrzenia ludzkiego oka. Natomiast linia wertykalna nie jest wyraźnie zaznaczona – „podziemne ruczaje” i „wietrzyk”. Obraz tworzą okruchy porcelany, „świeże kurhany”, rzeczka, puch z pierzyny, czarny ślad, „złamanej cień jabłoni”. Nie jest pustynnie, w opisywanej przestrzeni istnieją jacyś ludzie; a może nie istnieją, może wszyscy zginęli, pozostał jedynie „puch”.

Tłumacz, dokonując na pierwszy rzut oka drobnych transformacji wiersza, rozbudowuje przestrzeń, powiększa granice, oprócz linii horyzontalnej rysuje wyraźną linię wertykalną, co daje efekt większej przestrzeni, ogrom obrazu, a w związku z tym globalizuje katastrofy. Nie jest to po prostu równina, a „долы и горы” (doliny i góry). Nie podziemne ruczaje, a „глубинных вод подземных” (głębinowych wód podziemnych). W miejscu „złamanej cień jabłoni” występuje „тьнь обугленной руины” (cień zwęglonej ruiny). Pobocze, kurz, śmieci. Mamy tu do czynienia z personifikacją ziemi, ale w dwóch różnych wariantach: „ziemia stęka”, a „стон земли стоустый” (jęk ziemi stugębnej). W centrum tej pustki znajduje się człowiek, a prawdopodobnie jeszcze zwierzę – „сапог или копыто” (but lub kopyto). To nie tyle „człowiek i koń” – komentuje Britaniszski, ile „piechota i konnica”⁵⁹⁶.

Równina do brzegu słońca	Равнина до берега солнца
Miazgą skorupkę pokryta.	Скорлупками сплошь покрыта.
Ich warstwa rzeżko chrupiąca	Хрустят, когда их коснется
Pod mymi butami zgrzyta.	Сапог или копыто.

W *Piosence o porcelanie* mówi się o tankach, lecz w świadomości Miłosza – twierdzi tłumacz (w liście) – żyje jeszcze pamięć o pierwszej wojnie światowej, a oprócz tego w języku rosyjskim są połączenia wyrazowe: „страна под сапогом”, „народ под сапогом” (państwo pod butem, naród pod butem) – państwo okupowane, zniewolony naród. Tym wersem zostaje wzmocniona antyteza „filizanki-tanki”, krucha porcelana – okrutna wojna.

Tłumacz wydłuża osie przestrzenne, szczególnie wertykalną, bo dobrze wie (o czym świadczą artykuły poświęcone polskiemu poecie⁵⁹⁷), co znaczy dla Miłosza patrzeć na

⁵⁹⁶ Z listu tłumacza do autorki rozprawy z dn. 8. 11. 2005.

⁵⁹⁷ В. Британиский, *Родимое и вселенское в творчестве Чеслава Милоша*. «Литературное обозрение» 1999, 3. Idem: *Введение в Милоша*. «Вопросы литературы» 1991, nr 6. Idem, *Собеседник века*.

życie z lotu ptaka. „Planetarne spojrzenie”, powiada Britaniszski, łączy się z „mikrowzrokiem”. Przejdę zatem do antytezy „filiżanki-tanki”.

„Filiżanki-tanki”

Miłoszowa porcelana (po części porcelana, po części metonimia czy metafora kultury, sztuki, cywilizacji) dzięki leksyce deminutywnej została opisana z dużą czułością:

Różowe moje spodeczki	Ах, розовые мои блюда,
Kwieciste filiżanki,	Цветистые мои чашки,

Można nawet spotkać z taką interpretacją, że słowa „różowe moje spodeczki” i dalej „wietrzyk”, „rzeczka” – mogła wypowiedzieć kobieta. To możliwe, lecz rzecz jasna, za sufiksami i epitetami kryje się ironia poety. W przekładzie (zwracam uwagę na pierwszą strofę) tych zdrobnień nie ma. Brak ich objaśniam niechęcią tłumacza do przedłużania wersów: brzmiałoby to – „ветерочек” czy „блюдечка”. Jednak przekład nic na tym nie traci. Czuły stosunek podmiotu do porcelany oddaje dwa razy powtórzony zaimek dzierżawczy „мои” (moje) czy w drugiej strofie połączenie wyrazowe – tym razem dokładnie przetłumaczone, zachowane zdrobnienia, wyrażające małość przedmioty i ustosunkowanie mówiącego do rzeczy – „маленьких блюдецек”, gdzie spółgłoski płynne m-l-n-l na poziomie brzmieniowym pomagają wyrazić czułość, żal mówiącego do przedmiotu, szczególnie w zestawieniu ze spółgłoskami r-ż, h-r-s-t „режут”, „хрусты” (rażą, trzaski) – dźwiękami wojny. Ironia natomiast – moim zdaniem – mieści się w słowie „вздор”, co znaczy „bzdura” ale też „błahostka”. W kontekście wojny pochylanie się nad porcelaną wydaje się być zajęciem niewłaściwym. Warto się zastanowić: dlaczego jest „осколки хрупкого вздора” (odłamki kruchych bzdur/błahostek) zamiast „bryzgami kruchej piany”, gdy heteronimem słowa pierwowzoru „piana” jest „пена”? Przekład w tym momencie trochę traci na obrazowości, gdyż widok czarnej ziemi w bryzgach piany robi być może duże wrażenie, w istocie jednak dopełnia ironiczny sens utworu. „Вздор-фарфор” rymują się i w tym kontekście są synonimiczne. Co ciekawe, tłumacz „ożywia” porcelanę – „от их немого укора” (od ich niemego wyrzutu), czego nie ma u Miłosza. „Фарфор” leży nie na „brzegu rzeczki” czy na „świeżych kurhanach”, nie jest „zaplamione / Brzydką zakrzepła farbą”, co jest wyraźnym rekwizytem wojny, lecz „poniewierają się” wzdłuż poboczy w brudzie:

О свечиделка wy płone	О, радовавшие очи
Co radowałyście barwą	Забавы роскоши праздной,
Teraz ach zaplamione	<u>Валяются вдоль обочин,</u>
Brzydką zakrzepłą farbą.	Забрызганы грязной краской.
<u>Leżą na świeżych kurhanach</u>	Ах, доньшки, ушки и горла
Uszka i denka i dzbany.	<u>Лежат средь пыли и сора.</u>
<u>Niczego mi proszę pana</u>	<u>Ей-ей, ничего другого</u>
Tak nie żal jak porcelany.	Не жаль мне так, как фарфора.

Zestawienia słownictwa poetyckiego z potocznym słowem „валяются” (poniewierają się), „очи”- „обочин” mają również charakter ironiczny. Nawet graficzny zapis słowa

Заметки о Милоше. «Звезда» 1992, nr5-6.

„обочин” zawiera kontrast: об-очи-н: piękne i szlachetne porównane zostaje ze śmieciem. Myślę, iż zabieg ów łagodzi obraz, a jednocześnie prorokuje pełne zniknięcie porcelany.

Kreacja podmiotu lirycznego. Monolog czy dialog

W wierszu podmiot liryczny zwraca się do porcelany i do kogoś jeszcze (może do czytelnika), o czym świadczą słowa: „Niczego mi proszę pana / Tak nie żał jak porcelany”. Odbiorcy TW mogą odczytać to wielorako: albo jako monolog wypowiedziany w obecności porcelany i kogoś jeszcze, albo jako monolog wewnętrzny, gdzie jedno „ja” ironizuje, a drugie żałuje, co stanowić może o wewnętrznym rozdwojeniu podmiotu lirycznego, jego intymnej rozmowie z samym sobą. Może więc jest to dialog utajony, bo kontrastowość słownictwa pozwala mówić o dwugłosowości tekstu. Jedna osoba mówi leksyką dominującą, z opisowymi epitetami – tak, jakby wypowiadała je kobieta zmartwiona szkodą. Analogicznie odczytać można refren. Drugi natomiast posługuje się leksyką książkową i wypowiada swój stosunek do zdarzeń w zupełnie inny sposób. Ktoś, kto uporczywie powtarza refren, nie dostrzega niczego poza stratą ulubionych przedmiotów – prezentuje wąski punkt widzenia. Drugi zaś wypowiada głębsze refleksje. Dostrzega wkład pracy mistrzów, twórców porcelany, ale także zaprzeczenie ich drogiego dorobku.

Zaledwie wstanie jutrenka	Едва заря збрезжит,
Ponad widnokrąg płaski	Сквозь стон земли стоустный
Słychać gdzie ziemia stęka	Слышатся, слух мне режут
Małych spodeczków trzaski.	Маленьких блюдецек хрусты.
Sny majstrów drogocenne,	Сны мастеров старинных
Pióra zamartwych łabędzi	Белы, как замерзший лебедь,
Idą w ruczaje podziemne	В подземных реках глубинных
I żadnej o nich pamięci.	Загинут они, как в Лете.
Więc ledwo zerwę się z rana	От и немого укора
Mijam to zadumany.	Весь день я хожу как хворый.
Niczego mi proszę pana	Ей-ей, ничего другого
Tak nie żał jak porcelany.	Не жаль мне так, как фарфора.

W przekładzie natomiast kreacja podmiotu lirycznego wygląda inaczej. Można mówić o dialogu między wypowiadającym a porcelaną, która jest ożywiona i mówi milcząco. Podmiot cierpi od „ich nieмого wyrzutu”: „От их немого укора / Весь день я хожу как хворый”. Chory, nie „zadumany”, jak to jest w oryginale. Takie odczytanie ma prawo bytu, lecz ewidentnie pojawia się tu monolog jednej osoby, która sama z sobą podejmuje polemikę. Ciekawe, iż w refrenie zamiast zwrotu „proszę pana” (a można byłoby to przetłumaczyć, na przykład: „знаете”), tłumacz wybiera wykrzyknik – „ей-ей”, które można przeczytać dwojako. Według słownika Władimira Dala słowo „ей” ma znaczenie zapewnienia, pochodzi z Biblii⁵⁹⁸, w języku polskim ekwiwalentem jego jest „dalibóg”. A więc odczytamy to w taki sposób: „prawda, niczego mi tak nie żał, jak porcelany”. Jest to

⁵⁹⁸ Zob. В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва, 1981: «Ей - истинно, во истину, право, подлинно, верно, так. Употр. в место божбы или уверения, на основании Матф.V. 37».

monolog kogoś, kto widzi, mówi i ubolewa. Monolog jednocześnie człowieka i poety.⁵⁹⁹ Z drugiej zaś strony we współczesnym języku rosyjskim ten wykrzyknik jest używany potocznie, osłabiając powagę wypowiedzi. A więc jest to monolog ironisty.

Nie wątpię, iż głębsza analiza kontekstów historycznych, biograficznych i warsztatowych zarówno autora, jak i tłumacza pozwoliłaby w głębszy sposób zinterpretować omawiany utwór. Moim celem jednakże było ukazanie zmian, jakie niesie ze sobą przekład. Komunikat zawarty w przetłumaczonym dziele jest nieco inny niż komunikat zawarty w oryginale. Przekład wchodzi w dialog z oryginałem. Tłumacz jest bardzo uważnym czytelnikiem, dążącym do zrozumienia nie tylko tego, co zostało wypowiedziane, lecz również tego, co znajduje się w sferze pozawerbalnej. Podąża za sugestiami poety, aczkolwiek wprowadza tłumaczony wiersz w system innego kodu kulturowego, w inny kontekst, kierując swe translatorskie przedsięwzięcie do rosyjskojęzycznego czytelnika. Można więc uznać, że prawie wszystkie modyfikacje (oprócz redukcji „świeże kurhany”) zastosowanych przez tłumacza wobec powyższego są zasadne.

RÓŻEWICZ W ŚWIECIE „BUKW”

Teraz z kolei chciałabym zastanowić się, jak funkcjonuje w systemie rosyjskiego kodu kulturowego twórczość poetycka innego Mistrza. Przedmiotem refleksji będzie poezja Tadeusza Różewicza i jej bytowanie w świecie rosyjskich liter, tytułowych „bukw”. Pragnę zbadać: czy istnieje Różewicz po rosyjsku? Jak został przedstawiony? W myśl jakich kryteriów nastąpił wybór utworów do tłumaczenia? Jednym słowem: czy istnieje „rosyjski Różewicz”?

Powszechnie wiadomo, że każdą poezję narodową cechują oryginalność i niepowtarzalność. Poeta tłumaczony zaczyna podwójne życie, w dwóch wymiarach: w swojej własnej kulturze, historii, niepowtarzalnej atmosferze bytu oraz w obcym świecie, gdzie jego obrazy, bohaterowie, rytmy, asocjacje „wchodzą do rzeki” innej poezji, prozy czy dramaturgii, trafiają do innego czytelnika z inną wizją świata. Rzecz jasna, przekład niesie ze sobą zmiany. Takie przesunięcia z jednego kodu kulturowego do innego mogą zmienić autora diametralnie, zmusić, by zabrzmiał w inny sposób; coś z jego twórczości bardziej zaakcentować, a coś wyciszyć. Przekład może zaakcentować to, co jest mniej istotne w kulturze oryginału (tzn. uwypuklić pewne aspekty, zarówno stylistyczne, jak i merytoryczne) lub odwrotnie: to, co uważa się za samoistne w literaturze wyjściowej, może zostać przyjętym w literaturze docelowej jako coś naturalnego oraz nienowego. Metamorfozy są przewidywalne, jeśli w oryginalnej kulturze poeta oraz jego twórcza biografia były (czy są) postrzegane przez czytelników, krytyków, twórców niejednoznacznie; a tym bardziej, jeśli interesująca nas twórczość nie jest czymś skończonym, nadal rozwija się i zmienia. Myślę, że w przypadku Różewicza właśnie tak jest.

Pierwsze przekłady utworów Tadeusza Różewicza ukazały się w Rosji w 1956 roku, w «Иностранной литературе».⁶⁰⁰ Był to niedługi poemat *Stara chłopka idzie brzegiem torza* (*Старая крестьянка идет берегом моря*) – o starej kobiecie z głuchej polskiej

⁵⁹⁹ Jeśli przyjąć za słuszną koncepcję, iż w wypowiedzi poetyckiej mamy do czynienia z dialogiem, to oczywiście ważnym odniesieniem dla moich rozważań będzie bachtinowska koncepcja dialogowości.

⁶⁰⁰ Informacja za W. Britaniszskim. В. Британишский, *Ружевич по-русски*, W: *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 397.

wsi, która po raz pierwszy przyjechała nad morze. To był przekład Aleksandra Golemba. Utwór wzbudził wielki zainteresowanie wśród miłośników poezji. Zdaniem Władimira Britaniszskiego jest to poemat „wysokiej próby, niezwykle obrazowy, filmowy”, który „wyraża taki szacunek dla prostego człowieka, jakiego kiedyś nauczał Chrystus, a którego oduczano później w ciągu dwu tysięcy lat, także w wieku XX”⁶⁰¹. Britaniszski przez długie lata ma wielki sentyment do tego „pierwszego” wiersza, w chłopce dostrzega samego Różewicza:

Stara chłopka	Старая крестьянка
idzie brzegiem morza	идет берегом моря
podnosi muszlę	поднимает раковину
słucha	слушает
uśmiecha się	улыбается
do nieba do morza	небу морю
do siebie	себе ⁶⁰²
(1952)	

Pierwszy zbiór liryków Różewicza został wydany w Moskwie w 1963 roku. Był to *Niepokój (Беспокойство)*, do którego weszły wiersze i poematy z różnych tomów poety od roku 1946 do 1960.⁶⁰³ Włodzimierz Ogniew – autor wstępu oraz redaktor zbioru – wyjaśnia tytuł zbioru:⁶⁰⁴ nazwa zgadza się z centralną ideą twórczości Różewicza – ideą humanizmu, niepokoju o losy, świata, człowieka. Britaniszski pisze, że recenzji książki nie było, ale oddźwięk jak na tamte czasy miała wielki. „Żadna – jak pisze tłumacz – przełożona pozycja obcego poety nie wywarła tak silnego wrażenia na moskiewskich twórcach”⁶⁰⁵. Przyczyn trzeba szukać w historii oraz kulturze rosyjskiej XX wieku.

Rozwój rosyjskiej awangardy został zastopowany w latach 30. Na nowatorskie próby władze sowieckie nie zezwalały. Nastal czas – podkreśla Britaniszski – „literatów konserwatystów o policyjnym zmyśle estetycznym”, którzy nienawidzili awangardy, a tym bardziej jej największego osiągnięcia, w jakim był *vers libre*.⁶⁰⁶ Po 1953 roku były dokonywane próby wznowienia poezji przez młodych autorów – Ksienii Niekrasowej, Gienadija Ajgiego, Władimira Buricza i innych – lecz bez skutku. Dopiero po ukazaniu się w latach 60. tomu Różewicza sytuacja uległa, w sensie pozytywnym, zmianie, coś drgnęło na korzyść twórców. Britaniszski uważa, że inaczej być nie mogło, bo była to książka nowatorska pod względem poetyki, a przede wszystkim o aktualnej tematyce – drugiej wojnie światowej, o wojnie totalnej. Prawie wszyscy najważniejsi poeci moskiewscy (co więcej reprezentujący pokolenie wojenne) mieli swój udział w tłumaczeniu Różewicza. To nie było już dzieło należące tylko i wyłącznie do jednego człowieka, lecz, w szerokim znaczeniu, do całego pokolenia dotkniętego wojną: Borysa Słuckiego, Dawida Samojłowa, Eugiena Winokurowa, Bulata Okudźawy, Jerzego Lewitańskiego i innych. Recepcja

⁶⁰¹ Ibidem.

⁶⁰² T. Różewicz, *Stara chłopka idzie brzegiem morza*. Oryginał i przekład M. Pawłowej. W: *Na powierzchni poematu i w środku*. Wrocław 2001, s. 58-65.

⁶⁰³ Т. Ружевич, *Беспокойство*, Москва 1963.

⁶⁰⁴ В. Огнев, *Предисловие*, W: Ibidem, s. 19-20.

⁶⁰⁵ В. Британишский, *Ружевич по-русски*. Op. cit., s. 397.

⁶⁰⁶ Ibidem, s. 398.

polskiego poety świadczyła o jego uniwersalności, o zapotrzebowaniu właśnie na taką prawdę o wojnie, o przyjęciu Różewicza za swojego.⁶⁰⁷

Więc najpierw był to poeta wojny, pokolenia „ocalonego”. Dopiero później rosyjscy twórcy dostrzegli różnorodność tematyczną pierwszych liryków Różewicza.

Rok 1963 był ostatnim rokiem *odwilży* w Rosji. Zaczął się zastój. Nowe publikacje i książki Różewicza mogły ukazać się w Moskwie dopiero za 15 lat – w 1978, 1979, 1980 i później.⁶⁰⁸ Ale i wtedy nie bez problemów. Redaktorzy czasopism, cenzorzy wrogo patrzyli na wiersz wolny, zarzucali, że to nie jest żadna poezja i w efekcie jej nie publikowali.

Ważkim, kanonicznym i szczególnym był kolejny duży zbiór Różewicza *Wiersze i Poematy* (*Стихотворения и поэмы*), który ukazał się w roku 1985 roku.⁶⁰⁹ Do tego tomu weszły wiersze i poematy z ksiąg powojennych do 1979 roku. Oryginalność zbioru tkwiła w tym, że utwory Różewicza zaczęli tłumaczyć (oprócz poetów pokolenia wojennego) poeci następnej generacji. Z przekładami Słuckiego (rówieśnika Różewicza) sąsiadują i toczą spór trzy różne i równie przekonujące interpretacje Różewicza poeci pokolenia powojennego – Władimira Buricza, Asara Eppela i Władimira Britaniszskiego. Przez każdego z tych młodszych Różewicz jest różnie postrzegany.⁶¹⁰ Dla Britaniszskiego przede wszystkim jest to moralista i poeta filozoficzny. Dla Buricza jest to poeta neoawangardy. Dla Eppela – esteta, którego poezja wiąże się z teatrem oraz malarstwem. Taka dialogowość czy wielogłosowość interpretacji staje się zaletą tej książki. Minusem jest to, że wybór wierszy został ograniczony, bo jeszcze – jak wspomina Britaniszski – trwała zasada: „Nie wolno!”: nie wolno o Stalinie, nie wolno w ogóle o dyktatorach czy totalitaryzmie, nie wolno o Chrystusie, nie wolno o Żydach.⁶¹¹

Na przełomie wieków twórczość Różewicza ciągle budzi zainteresowanie, lecz – podkreślam – w większości tłumaczona i wydawana jest poezja. Brakuje prozy i dramaturgii. Wymienię najważniejsze książki: zbiór wierszy *Польские поэты* pod redakcją Andrieja Bazilewskiego (1990)⁶¹² oraz *Польские поэты XX века* zredagowana przez Natalię Astafiewą i Władimira Britaniszskiego (2000). Równie cenny jest przełożony na język rosyjski zbiór wierszy Różewicza *Na powierzchni poematu i w środku* wydany przez Wydawnictwo Dolnośląskie (2001) w wersji dwujęzycznej, gdzie wyboru dokonali Tadeusz Różewicz oraz Jan Stolarczyk.⁶¹³ Do tej edycji weszły – znów podkreślam – utwory napisane przez Różewicza do 2001 roku. Nie wiadomo czy zbiór, mimo iż niezwykle cenny, dotrze do czytelnika rosyjskiego.

Podsumowując historię publikacji Różewicza w Rosji, należy stwierdzić za krytykami, że jest on znany czytelnikowi rosyjskiemu jako poeta. To efekt tłumaczeń ludzi dwóch pokoleń: jego rówieśników i pokolenia następnego. Natomiast Różewicz-prozaik czy Różewicz-dramaturg prawie w ogóle nie został odkryty przez rosyjskiego czytelnika.

⁶⁰⁷ Zob. Ibidem.

⁶⁰⁸ *Польские поэты*. Л. Стафф, К. Иллакович, Ю. Пишбось, Т. Ружевич, В. Шимборская. Составление, предисловие и примечания В. Британишский, Москва 1978; Т. Ружевич, *Избранное* (поэмы, драмы, проза), составление и перевод С. Ларин, Москва 1979; Т. Ружевич, *Избранная лирика*. Перевод В. Бурича, Москва 1980, itd.

⁶⁰⁹ Т. Ружевич, *Стихотворения и поэмы*. Составление и предисловие В. Британишского, Москва 1985.

⁶¹⁰ В. Британишский, *Ружевич по-русски*. Op. cit., s. 400.

⁶¹¹ Zob. Ibidem.

⁶¹² *Польские поэты*. Составление и предисловие А. Базилевского, Москва 1990.

⁶¹³ Т. Рóżewicz, *Na powierzchni poematu i w środku*. Op. cit.

Niedługo ma się ukazać proza Różewicza w Moskwie. W latach poprzednich zostały wydane z trzema dramatami Różewicza z lat 70. W teatrach czasami wystawia się *Kartotekę* lub *Pulapkę*.

Badając materiały, które ukazały się w Rosji, wnioskuję, że nasi krytycy nie dążyli do nadawaniu polskiemu poecie konkretnych formuł literackich, jak to jest w polskiej krytyce: „katastrofista”, „poeta śmietników”, „neoawangardzista” czy inne. O tym się pisze, nawiązuje się, lecz ogólnie unika jednoznacznych definicji/interpretacji. Częściej wskazuje się na humanizm Różewicza, dzięki któremu poeta pragnie „odbudować” człowieka i kulturę. Podkreśla się, że jest to wyraziciel swego pokolenia – pokolenia „ocalonych”. Późniejsza poezja Różewicza z lat 50. i 60. w odbiorze czytelników rosyjskich posiada szerszy, uniwersalny wymiar. Różewicz to twórca, który pisze o współczesnej europejskiej cywilizacji, „o krytyce burżuazyjnej cywilizacji”, o kryzysie współczesności, której początek widzi w Renesansie, a nawet w Średniowieczu. Szczególną uwagę rosyjskich badaczy zajmuje Różewiczowski człowiek, którego określa się jako fenomen socjalny, biologiczny, somatyczny. Zwraca się także uwagę na zestawienie takich pojęć w poezji, jak: ciało, fizjologia, starość, śmierć, Bóg, Chrystus, chrześcijaństwo, które ciągle są obecne w twórczości Różewicza.

Ważkim tematem najczęściej omawianym czy właśnie uwypuklanym w krytyce rosyjskiej – ponieważ było to nowe dla literatury rosyjskiej – jest Różewiczowski wiersz wolny oraz jego „rewolucyjne” konsekwencje w poezji polskiej XX wieku. Badacze podejmują kwestię genezy wiersza wolnego, jego niepodobieństwa czy odrębności wobec klasycznej tradycji i awangardy polskiej pod względem formy. Oraz duchowej bliskości z klasyką, co wynika z poezji, sztuk teatralnych czy malarstwa. Różewicz uważany jest za nowatora poezji realistycznej, moralistycznej, choć nie mającej cech dydaktyzmu, gotowych przepisów czy formuł. Twórczość poety wyraża surową prawdę, realizm tkwiący w „prostych słowach”, w „prostych wierszach”. Rzeczywistość z jej okrucieństwami (bez starej historii, starej filozofii, starych wartości) sama podpowiada te „proste” słowa, bez literackich ozdób. Więc Różewicz nie jest „nihilistą” – stwierdza Wiktor Choriew⁶¹⁴, bo specjalnie nie wymyśla żadnego programu „antymetaforycznego”, „antypoetyckiego”, „prozatorskiego”. Jego poezję charakteryzuje konkretność, absolutna swoboda pod względem rytmicznym oraz brak rymu.

Britaniszski wskazuje na trudności pisania takiego wiersza. Przytacza historię osobistego spotkania z Różewiczem w domu-muzeum Lwa Tołstoja w Jasnej Polanie.⁶¹⁵ Poeta zachwyił się, gdy zobaczył korekty *Wojny i pokoju* Tołstoja, zrobione przez wielkiego pisarza. Wszystko było poprzekreślane i wielokrotnie pisane od nowa. Tołstoj wytrwale dążył do prostoty, a tym samym do doskonałości. Właśnie tak – przekreślając, szukając odpowiedniego słowa – pracuje Różewicz (wystarczy wspomnieć edycję *Plaskorzeźby*⁶¹⁶ – też „pokręślona”, podobnie inne późne tomy). Wniosek: wiersz wolny nie wyzwala poety od pracy nad formą, która nie może zakłócać „przezroczystości” wiersza. Za każdym znakiem stoją wydarzenia, sytuacje, życie lub śmierć, ból, krzyk, śmiech.

⁶¹⁴ Badacz ma na myśli, że w poezji powojennej słowo literackie w tradycyjnym znaczeniu nie uniesie ciężaru doświadczenia wojny, nie może opisać okrucieństw świata. W szczególnym okresie poezja musi zrezygnować z metafory na rzecz realizmu. В. Хорев, *Предисловие*, W: Т. Ружевич, *Избранная лирика*. Op. cit.

⁶¹⁵ В. Британшицкий, *Ружевич по-русски*. Op. cit., s. 399.

⁶¹⁶ Т. Рóżевич, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991.

Recepcja Różewicza w Rosji ma charakter fragmentaryczny. W dużym stopniu ta fragmentaryczność wynikała czy zależała – moim zdaniem – od wyboru utworów, dostępności dzieł autora, od zapotrzebowań literatury rosyjskiej, od czasu, kiedy dokonywano tłumaczeń. W tym miejscu ciągle nazywam Różewicza poetą, bo właśnie w takiej postaci mamy Różewicza po rosyjsku. Mimo że wielokrotnie wspomina się o wielogatunkowości tej twórczości, w której poezja, proza, esej, dramat dopełniają się wzajemnie dla większości twórców rosyjskich właśnie poezja ma największe znaczenie, jest kluczem do całej biografii twórczej.

Warto zwrócić uwagę na inny przykład wspomnianych powyżej „uwypukleń”, czyli akcentowania pewnych wątków w twórczości Różewicza (oprócz tematu wojny, poezji). Taką podkreślaną przez badaczy kwestią, stał się temat dyktatury czy totalitaryzmu na przełomie lat 80. i 90. Wtedy zaczęto o tym głośniej mówić, dyskutować, myśleć. W twórczości Różewicza nie ma wielu wierszy czy poematów poświęconych tej tematyce, lecz są one ważne dla rozumienia całej twórczości. Dla przykładu wspomnę o wierszu *Zmartwychwstanie filmu* (*Воскресение фильма*, 1967-1968), który ukazał się pod koniec lat 80. na łamach czasopismu «Иностранная литература».⁶¹⁷ Przekładu dokonał Władimir Kornilow. Utwór traktuje o stosunku artysty do władzy, do państwa, do społeczeństwa. Wiersz jest tym bardziej ciekawy i bliski czytelnikowi rosyjskiemu, że został poświęcony pamięci Sergieja Eisensteina – rosyjskiego reżysera.

„Eisenstein stracił zaufanie towarzyszy uważa się go za dezertera przeciął więzy łącznie z ojczyzną”	«Эйзенштейн утратил доверие товарищей его считают дезертиром он порвал узы связывающие его с родиной»
powiedział Stalin rykając fajeczkę	сказал Сталин попыхивая трубкой
kopię roboczą filmu wywieziono w nieznanym kierunku	рабочую копию фильма вывезли в неизвестное место
negatyw zniszczyły wody podziemne w bunkrze wytwórni filmowej muzyka rozpłynęła się w powietrzu	негатив размыли сточные воды в подвале кинофабрики музыка рассыпалась в воздухе
Eisenstein przyznał się do winy złożył samokrytykę oskarżył swoje widzenie	Эйзенштейн раскаялся разоружился выступил с самокритикой осудил свой метод

⁶¹⁷ Т. Ружевич, *Воскресение фильма*. Перевод В. Корнилова, „Иностранная литература” 1989, nr 3, 110-111. Oraz: Т. Рóżewicz, *Na powierzchni poematu i w środku*. Op. cit., s. 195.

formę
obiecwał poprawę⁶¹⁸

и форму
обещал перековаться

Wiele filmów tego reżysera, jak i innych twórców filmowych spotkał w Rosji Sowieckiej tragiczny los. Różewicz rysuje ogólną sytuację skazanego i rehabilitowanego „pośmiertnie” dzieła artystycznego i twórcę. W tekst wpisane zostały dwa różne epizody z biografii Eisensteina. Reżysera poniżono, a później zmuszono do publicznej ekspiacji i wystąpienia z samokrytyką. Artysta pod przymusem obiecał poprawę. W latach 30. został zniszczony film Eisensteina *Бежин луг* (*Łąki bieżyńskie*), a w 1967 roku ten film „zmartwychwstał” dzięki Naumowi Klejmanowi i Sergiuszowi Jutkiewiczowi.

W roku 1967
obraz został
zrehabilitowany
nieruchomy okaleczony
niemy
rozpoczął swe pośmiertne
życie
na srebrnym ekranie.

в 1967 году
картина была
реабилитирована
парализованная изувеченная
немая
она ожила
после смерти
на серебряном экране

Na marginesie warto wspomnieć, iż nie tylko rosyjski reżyser staje się bohaterem Różewiczowych strof. Poeta niejednokrotnie sięga po najwybitniejszych twórców literatury rosyjskiej: Aleksandra Puszkina (*Gawęda o poetach*), Nikołaja Gogola (*Dialog*), Lwa Tołstoja (*Gawęda o poetach, Z kroniki życia Lwa Tołstoja*), Iwana Gonczarowa (*Miłość do popiołów*) Fiodora Dostojewskiego (***) *Dostojewski mówił...*). Wymienione nazwiska pojawiają się tu w różnorodnych kontekstach, poeta czyni wybitnych Rosjan mistrzami swego rzemiosła, współbiesiadnikami w dysputach aksjologicznych, a ich biografie często stanowią pretekst do wypowiedzenia istotnych myśli, osobistych refleksji, generalnych prawd. Także z bohaterami rosyjskich powieści: Raskonikowem czy Obłomowem (*Miłość do popiołów*) poeta podejmuje osobliwy dialog. Ów rosyjski wątek w twórczości Różewicza, rzecz jasna, zasługuje na osobne studia.

W jednym z numerów «Иностранной литературе» zostały zamieszczone wiersze polskiego poety dotyczące totalitaryzmu.⁶¹⁹ Komentarz do tych utworów napisał Britaniszski. Tłumacz za Różewiczem zastanawia się: jak i dlaczego rodzi się kult dyktatora. Ten problem nie dotyczył tylko i wyłącznie afirmujących gestów wykonywanych przez artystów czy reżyserów. Dyktatorzy – oprócz dzieł i ich autorów – unicestwiają to lepsze, co jest w ludziach, wyjaławiają dusze, demoralizują naród.

Na koniec chcę powiedzieć parę słów o przekładalności poezji Różewicza oraz odpowiedzieć na pytanie: czy w literaturze rosyjskiej, tak bogatej w poetów i pisarzy, nie było „rosyjskiego” Różewicza?

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że wiersz Różewicza tłumaczy się łatwo – teksty są doniosłe, nie ma rymów, autor operuje swobodną rytmiką i nie stosuje metafor. Otóż nie! W poezji Różewicza bardzo ważna jest intonacja, której nie da się automatycznie skopio-

⁶¹⁸ *Zmartwychwstanie filmu*. W: Ibidem, s. 194. Lub: T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*. Wybór i posłowie T. Różewicz. Warszawa 2000, s. 537.

⁶¹⁹ В. Британишский, *Послесловие*. W: Ibidem, 111-113.

wać, trzeba ją stworzyć od nowa według rosyjskiego typu mowy. Inaczej zginie kontekst ironiczny, podtekst liryczny, gest, dynamizm. Oczywiście, nie każdy poeta rosyjski, który tłumaczył Różewicza, posiadał znajomość języka polskiego. Prawie wszyscy – jak twierdzi Britaniszski – korzystali z przekładów filologicznych.⁶²⁰ Otóż, tu trzeba podkreślić wyjątkowość poezji Różewicza: nawet w pośrednim przekładzie można zachować coś istotnego. Wśród badaczy i tłumaczy rosyjskich uważa się, że najbardziej przekonująco i prawdziwie Różewicza stworzył Borys Słucki.⁶²¹ Wynikało to z podobieństwa charakteru twórczości, filozofii, światopoglądu. Obaj poeci są ascetyczni, są indywidualistami. Słucki miał wszystkie predyspozycje, by dokonać rewolucji w poezji rosyjskiej, jak to uczynił Różewicz w poezji polskiej (kwestia granic poetyckości, wtargnięcia poezji na terytorium prozy, zburzenie *литературицины*, czyli przesadnej literackości itd.), lecz nie pozwolono mu na to. Mimo że Borys Słucki przez długi czas był poetą zakazanym, „niepublikowanym” (dopiero w latach *pierestrojki* ukazały się jego utwory), w literaturze rosyjskiej nadal uważa się go za jednego z najlepszych poetów XX wieku, a wśród znawców poezji polskiej – za niespełnionego Różewicza-poetę. Należy podkreślić, że ogromne zasługi w promocji poezji Różewicza ma – oczywiście że – Władimir Britaniszski, którego przekłady (33 wiersze) otwierają drugi tom antologii *Польские поэты XX века*. Bez wątpienia, poezja ta współbrzmi z translatorskimi wyborami tłumacza, jak również poety i myśliciela rosyjskiego XX wieku. Współbrzmienie owo dostrzegalne jest choćby w bliskości niektórych wątków występujących w poezji Różewicza i Britaniszskiego. Wspomnieć można wiersz pierwszego *Za przewodnikiem*⁶²² (1963) i utwór drugiego *Крымские наброски: Сверхскоростная женщина*⁶²³ (z tomu *Открытое пространство*, 1980), w których obaj podejmują wątek współczesnych ludzi w niesamowitym tempie zwiedzających zabytki kultury. Poeci buntują się przeciw „turystycznemu” zaliczaniu zabytków, przeciw pobieżnemu zwiedzaniu, obojętności, bezrefleksyjności. Również przekłady Natalii Astafjewej (na przykład, tłumaczenie wiersza *Stary kirkut w Lesku* (1954) dopełniają prezentację twórczości Różewicza w Rosji.

Konkluzja jest następująca: w kulturze rosyjskiej Różewicz zajmuje miejsce wśród najwybitniejszych myślicieli i pisarzy minionego XX wieku. Twórczość ta nadal budzi zainteresowanie. Młode pokolenie tłumaczy, kontynuując dzieło swoich poprzedników, więc pozostaje mieć nadzieję, że w niedalekiej przyszłości czytelnik rosyjski zapozna się również z Różewiczem – prozaikiem, eseistą oraz dramaturgiem.

⁶²⁰ Zob. В. Британисский, *Ружевич по-русски*. Op. cit., s. 398.

⁶²¹ Ibidem.

⁶²² T. Różewicz, *Na powierzchni poematu i w środku*. Op. cit., s.140.

⁶²³ *Крымские наброски: Сверхскоростная женщина*. W: В. Британисский, *Открытое пространство*. Op. cit., s. 81.

„Impresje rosyjskie”: Halina Poświatowska

W książce poświęconej Halinie Poświatowskiej „*ja minę, ty miniesz...*”, zredagowanej przez Mariolę Pryzwan, znajduje się wspomnienie Mariana Kwaśnego zatytułowane *Impresje włoskie*⁶²⁴. Historyk literatury i polonista odtwarza reakcję poetki na tłumaczenie jej utworów na język włoski w 1959 roku. Trud podjął Carlo Verdiani, filolog, sławista i polonista, profesor w Università degli Studi di Firenze, zajmujący się wówczas przekładem współczesnych poetów polskich do przygotowywanej przez niego antologii. Dzięki podpowiedzi Kwaśnego tłumacz zainteresował się między innymi twórczością Haliny Poświatowskiej. „Verdianiemu – wspomina badacz – podobały się nadesłane wiersze, bez chwili wahania zdecydował się na ich tłumaczenie”⁶²⁵. Niebawem przesłał przełożone utwory autorce, przebywającej wtedy w Ameryce. Poświatowska entuzjastycznie zareagowała na przekłady. Matka, Stanisława Mygowa, miała ogromną nadzieję, iż dzięki tym tłumaczeniom córka, mająca dystans do swojej twórczości, uwierzy w sens tego, co pisze, i może to zmienić jej sceptyczną naturę. Mimo ogromnego zaangażowania zarówno tłumacza, jak też poetki, przekłady nie znalazły się na stronach antologii *Poeti polacchi contemporanei*, wydanej w 1961 roku. Bardzo krytycznie zareagował na to Kwaśny, zaskoczony brakiem poezji Poświatowskiej wśród pięćdziesięciu pięciu autorów, z których kilku, jego zdaniem, znalazło się tam „najniepotrzebniej”⁶²⁶. Sądził, że na decyzję Verdianiego wpłynęła opinia Kazimierza Wyki, twierdzącego wtedy, że autorki *Hymnu bałwochwalczego* nie warto tłumaczyć.⁶²⁷

„Impresje włoskie”, czyli przekłady Verdianiego, nie zostały wówczas opublikowane. Swoistą rekompensatą mógł stać się fakt, że twórczość Poświatowskiej podbiła w 1966 roku (jeszcze za życia poetki) serce rosyjskiej tłumaczki, Natalii Astafjewej. Niestety, polska autorka nigdy się o tym nie dowiedziała. „Rosyjskie impresje”, czyli przekłady Astafjewej, pojawiły się w następujących wydaniach, zarówno książkowych, jak i periodycznych: *Современная польская поэзия*⁶²⁸ (1971), «Иностранная литература»⁶²⁹ (1972),

⁶²⁴ M. Kwaśny, *Impresje włoskie*. W: „*ja minę, ty miniesz...*”. O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia, listy, wiersze. Zebrała i oprac. M. Pryzwan. Warszawa 2000, s. 123-125. Pierwotnie wspomnienie Kwaśnego ukazało się w „Przekroju” (1987, nr 2209).

⁶²⁵ M. Kwaśny, *Impresje włoskie*. Op. cit., s. 124.

⁶²⁶ Ibidem, s. 124-125.

⁶²⁷ Ibidem, s. 125.

⁶²⁸ *Современная польская поэзия*. Москва, «Прогресс», 1971. Переводы Н. Астафьевой, В. Британишского, И. Бродского, В. Бурича, М. Павловой, А. Эппеля и др. Предисловие В. Огнева. Справки о поэтах В. Британишского.

⁶²⁹ X. Посвятовская. Перевод и предисловие Н. Астафьевой. «Иностранная литература» 1972, nr 4.

«Весь свет»⁶³⁰ (1976), *Из современной польской поэзии*⁶³¹ (1979), «Новая Польша»⁶³² (1999), *Польские поэты XX века*⁶³³ (2000), *Польские поэтессы*⁶³⁴ (2002). Do rosyjskiej promocji poetki przyczynił się również Władimir Britaniszski, autor recenzji i szkicu poświęconych jej twórczości, które ukazały się w piśmie «Современная художественная литература за рубежом»⁶³⁵ (1975) oraz w książce *Речь Посполитая поэтов*⁶³⁶ (2005).

Omówienie przekładów poezji Poświatowskiej wydaje się istotne z kilku ważnych powodów. Po pierwsze, prezentuje ową twórczość w antologii *Польские поэты XX века* znacząca liczba tłumaczeń (42). Taką frekwencję można porównać do występujących w zbiorze dzieł Anny Świrszczyńskiej (48), Kazimierzy Źakowiczówny (49). Jest to mniej niż liczba utworów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (65), lecz więcej niż obecność utworów Anny Kamieńskiej (30), Julii Hartwig (33), Wisławy Szymborskiej (27) czy Ewy Lipskiej (15).⁶³⁷ Po drugie, od tłumaczeń poezji Poświatowskiej rozpoczęła się wieloletnia współpraca Astafjewej z pismem «Иностранная литература», które odegrało ogromną rolę w ustaleniu dialogu kultur, w tym polskiej i rosyjskiej. Na stronach właśnie tego pisma ukształtowała się również galeria twórczości polskich poetek: Poświatowskiej (1972, nr 4), Świrszczyńskiej (1973, nr 10), Źakowiczówny (1974, nr 12), Lipskiej (1975, nr 12). Po trzecie, jest to solidny wybór przekładów, wysoko oceniany przez specjalistów, dzięki któremu Poświatowska istnieje w rosyjskiej kulturze. Po czwarte, utwory te prezentują początek praktyki translatorskiej Astafjewej (choć zajmowała się ową twórczością także w latach późniejszych), więc mogą być interesujące jako dowód ewolucji jej profesjonalizmu.

Na marginesie warto zaznaczyć, że pierwsza poetka, której twórczością zainteresowała się Astafjewa, nie należała do literatury polskiej, aczkolwiek doświadczenie translatorskie stało się po części preludem do późniejszego tomu przekładów Astafjewej *Польские поэтессы*⁶³⁸. Mowa jest o znanej litewskiej poetce pierwszej połowy XX wieku, nazywanej przez krytyków „litewską Achmatową”, wielokrotnie tłumaczonej na język

⁶³⁰ X. Посвятовская. Перевод и предисловие Н. Астафьевой. «Весь свет» 1976, nr 1.

⁶³¹ *Из современной польской поэзии*. С. Гроховяк, Е. Харасымович, X. Посвятовская, М. Гжещак. Сост. и пред. В. Британишского. Москва 1979. Переводы Астафьевой из Гроховяка, Харасымовича, Посвятовской, Британишского из Гжещака. Переводы других поэтов и переводчиков, в т.ч. Д. Самолойва из Гроховяка и Харасымовича, З. Левицкого из Харасымовича, В. Бурича из Гжещака.

⁶³² *Польки Астафьевой*. К. Иллакович, Б. Обертыньская, А. Свиричьинская, А. Каменская, Ю. Хартвиг, В. Шимборская, У. Козел, X. Посвятовская, И. Полляк, Е. Липская. Переводы и вступ. Н. Астафьевой. «Новая Польша» 1999, nr 4.

⁶³³ Н. Астафьева, В. Британишский, *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 283–308.

⁶³⁴ Н. Астафьева, *Польские поэтессы*. Антология. Op. cit., s. 430–483.

⁶³⁵ Рецензия В. Британишского. «Современная художественная литература за рубежом», 1976, nr 5. Recenzja W. Britaniszskiego na tom wierszy H. Poświatowskiej *Wiersze wybrane*. Wstęp i wybór: J. Zych. Kraków 1975.

⁶³⁶ В. Британишский, *Четверо из поколения 1956* (Гроховяк, Харасымович, Посвятовская, Гжещак). W: Idem, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 490. Pierwotnie, w nieco mniejszym formacie, tekst ukazał się jako przedmowa do zredagowanego przez Britaniszskiego tomu: *Из современной польской поэзии*. С. Гроховяк, Е. Харасымович, X. Посвятовская, М. Гжещак. Op. cit.

⁶³⁷ Dla porównania warto zestawić ów wykaz ze spisem pochodzącym z antologii *Польские поэтессы*, gdzie najwięcej utworów prezentują twórczość Świrszczyńskiej (105), Źakowiczówny (96), Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (81), Poświatowskiej (80), Hartwig (56), Szymborskiej (40), Kamieńskiej (36), Lipskiej (36).

⁶³⁸ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 159.

rosyjski, Salomei Neris.⁶³⁹ Zdaniem Astafjewej i Britaniszskiego jej poezja była podobnym zjawiskiem w rodzimej literaturze, jak Achmatowa i Cwietajewa w Rosji oraz Hłakowiczówna i Pawlikowska-Jasnorzewska w Polsce. Znana jest z powstałych w różnych okresach twórczych wierszy, o tonacjach erotycznych, pacyfistycznych, bogoburczych oraz nostalgicznych. Mocna, aczkolwiek nienatrętna, instrumentalizacja cechuje jej język artystyczny, utwory te dużo zyskują przy głośnym czytaniu. Tłumacze nawiązują do tej poetki również przy omawianiu Poświatowskiej, piszącej, co prawda, w drugiej połowie XX wieku. Obie zmarły zbyt wcześnie, a bardzo pragnęły żyć. Posiadały niesamowitą siłę charakteru, a jednocześnie były osobami delikatnymi, wrażliwymi i bezbronnymi. Łączą je także, co znalazło oddźwięk w ich twórczości, wolność, niezależność oraz zuchwałość. Oto fragment jednego z wierszy Neris współbrzmiący z lirykami Poświatowskiej, naznaczonymi chorobą poetki i przecuciem wczesnej śmierci:

Не боюсь я ранней смерти...	Nebaisu jaunai pražūti, –
Только б ты любил –	Mirti nebijau,
Пожила б еще на свете	Bet jei myli nors trupūtī –
Из последних сил! ⁶⁴⁰	Dar gyvensiu tau! ⁶⁴¹

Astafjewa zaczęła przekładać utwory Poświatowskiej w 1966 roku, gdy natrafiła w jednej z moskiewskich księgarni na trzeci, ostatni wydany za życia poetki tom *Oda do rąk* (1966). Pierwszy zbiór wierszy *Hymn bałwochwalczy* (1958), drugi *dzień dzisiejszy* (1963), a także pośmiertnie wydany zbiór *jeszcze jedno wspomnienie* (1968) pojawiły się w domu tłumaczy o wiele później. Jednakże wówczas wiersze pochodzące z tych tomów były znane tłumaczce. W latach 1966-1969 Astafjewa ręcznie przepisywała je z czasopism znajdujących się w bibliotece literatury zagranicznej w Moskwie. Przepisywała nawet prozę Poświatowskiej *Opowieść dla przyjaciela* (1967) z myślą późniejszego przełożenia. Odłożyła ów pomysł, ponieważ publikacja autobiograficznej książki poświęconej amerykańskiemu latom życia Poświatowskiej w ówczesnej Rosji Radzieckiej nie była możliwa z przyczyn cenzuralnych.⁶⁴² (W 1972 roku egzemplarz prozy prześle tłumaczce młodsza siostra poetki, Teresa Małgorzata Porębska, z którą Astafjewa spotka się osobiście w Krakowie w 1975 roku). Sprawa cenzury dotknęła też niektórych przekładów liryków Poświatowskiej, powstałych w Ameryce. Trzeba było zredukować informację dotyczącą miejsca ich napisania. Odnosi się to na przykład do znanego wiersza *Halina Poświatowska to jest podobno człowiek...* z tomu *jeszcze jedno wspomnienie*, który został stworzony przed zabiegiem operacyjnym w szpitalu w Filadelfii.⁶⁴³

⁶³⁹ S. Nėris, właśc. S. Bacinskaite-Buciene (1904-1945), poetka litewska. Jedna z najwybitniejszych litewskich poetek XX wieku. Znana przeważnie z erotyków (wybór Biała ścieżka), lecz pisała także wiersze o tonacji rewolucyjnej i patriotycznej. Zajmowała się również publicystyką. Uznanie zdobyła już po śmierci. Jej wiersze istnieją w języku polskim w przekładzie Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego i Matyldy Stempkowskiej. Patrz: *Jak moje: przekłady poetyckie. Antologia*. Przekłady z różnych języków autorstwa S.R. Dobrowolskiego. Warszawa 1987; Eadem, *Wiersze wybrane*. Przeł. M. Stempkowska. Kaunas 1989.

⁶⁴⁰ С. Нерис, *Пожила б еще на свете*. Перевод Н. Астафьева. Сут. за: В. Британишский, *Поэзия и Польша. Путешествие*. Op. cit., s. 159.

⁶⁴¹ S. Nėris, *Dar gyvensiu* (1927). W: Eadem, *Poezija*. Vilnius 1972, s. 82.

⁶⁴² В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 161.

⁶⁴³ Ibidem, s. 256.

Rosyjska recepcja twórczości Poświatowskiej od początku była bardzo przychylna. Szczególnie szeroki oddźwięk miała publikacja, która ukazała się w kwietniowym numerze «Иностранки» w 1972 roku, zawierająca przedmowę oraz 15 liryków, z których 13 pochodzi z pośmiertnego tomu *jeszcze jedno wspomnienie*. Jeden z czytelników – jak wspomina tłumaczka – po ukazaniu się przekładów napisał list do redakcji, później drukowany w piśmie, w którym wyznał, iż dla niego na firmamencie obok Mariny Cwietajewej i Pabla Picassa zapaliła się gwiazda Poświatowskiej.⁶⁴⁴ Podobne skojarzenia z hiszpańskim malarzem pojawiały się również w Polsce, o czym pisze Grażyna Borkowska.⁶⁴⁵ Zwłaszcza w odniesieniu do utworów podobnych do wiersza z tomu *jeszcze jedno wspomnienie*:

mam ręce stopy usta i całą tę resztę
balast który przez chwilę trzyma mnie w okolicy życia
poza tym jest nieskończoność
którą potrafię tylko nazwać

moje serce jest zwierzęciem krwiożerczym
jego głodny krzyk towarzyszy mi wszędzie
w każdym miejscu i w każdym śnie
ciepłym mięsem karmię moje serce

nieskończoność przepływa przeze mnie⁶⁴⁶

Trafność tej analogii ze sposobem widzenia niektórych kierunków malarstwa abstrakcyjnego potwierdza też Britaniszki, utrzymując, że poezja Poświatowskiej rzeczywiście kondensowała w sobie „ładunek współczesności, nowoczesnego awangardyzmu”⁶⁴⁷. Co do Astafjewej, to szuka ona bliższych porównań, nie licząc litewskiej poetki, w zasięgu literatury polskiej. Dostrzega podobieństwa liryków Poświatowskiej z późną poezją Jarosława Iwaszkiewicza, którą charakteryzują meliczność, naturalizm, organiczność utworów, często występujący motyw drzewa czy świat roślin. Jej zdaniem, jednocy ich także zdolność podziwu. Zdziwienie, czyli удивление, sądzi Astafjewa, to kluczowy wyraz w rozumieniu życia i poezji Poświatowskiej:⁶⁴⁸

и росло в ней зеленое изумление
ветвилось зеленое изумление
так она и жила⁶⁴⁹

rosło w niej zielone zdziwienie
rozgałęziało się zielone zdziwienie
tak żyła⁶⁵⁰

Kontynuując temat rosyjskiej recepcji Poświatowskiej warto wspomnieć niektóre wypowiedzi specjalistów. Wśród kolegów tłumaczki, do których należał między inny-

⁶⁴⁴ N. Astafjewa, „Nowe Książki” 1987, 2, s. 102.

⁶⁴⁵ G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków 2001, s. 96-97.

⁶⁴⁶ *там ręce стопы уста и całą tę resztę...* (z tomu *jeszcze jedno wspomnienie*). W: Eadem, *Dziela. Poezja 2*. Wstęp A. Nasiłowska. Kraków 1997, s. 146.

⁶⁴⁷ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 260.

⁶⁴⁸ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., ss. 162, 164.

⁶⁴⁹ *Ипатия слегка подкрашивала ресницы*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., t. 2., s. 293.

⁶⁵⁰ *Нурася маловала рзэсы lekko...* (z tomu *Oda do rąk*). W: Eadem, *Dziela. Poezja 1*. Op. cit., s. 344.

mi poeta i hispanista Mark Sarajew, istniała opinia, iż przekłady Astafjewej należą do najlepszych prac w moskiewskim obszarze translatorskim w latach siedemdziesiątych. Teksty te zainspirowały także Aleksieja Zwieriewa⁶⁵¹, znanego literaturoznawcę i tłumacza, pracującego wówczas nad antologią poezji amerykańskiej, który po przeczytaniu przekładów gorąco namawiał Astafjewą, aby zajęła się twórczością Sylwii Plath⁶⁵², rówieśniczki Poświatowskiej, podobnie jak i ona studiującej w tym samym okresie w ekskluzywnym Smith College. Nie zabrakło również nieco krytycznych uwag w odniesieniu nie tyle do tłumaczeń, ile do samej poezji Poświatowskiej. Britaniszski wspomina opinię jednego z członków kolegium redakcyjnego «Иностранки», będącego także poetą, Jewgienija Dołmatowskiego, zdaniem którego był to przykład „przebrzmiałego modernizmu” („ответшало модернизма”). Dopowiedzieć trzeba, że pojęcie „modernizm” w rosyjskich latach siedemdziesiątych należało raczej do pejoratywnych.⁶⁵³

Pozytywnie odnieśli się do przekładów Astafjewej z publikacji 1972 roku również Polacy. Tadeusz Nowak pogratulował wspaniałych tłumaczeń, akcentując doskonale współbrzmienie z oryginałami.⁶⁵⁴ Bardzo szczegółowo zaopiniował tłumaczenia Robert Stiller, znany poliglota i surowy krytyk, autor sporego artykułu *Poświatowska po rosyjsku*, który ukazał się na łamach miesięcznika „Literatura na Świecie”.⁶⁵⁵ Badacz został urzeczony fascynacją tłumaczki ową poezją, aczkolwiek miał kilka zastrzeżeń. Krytyka dotyczyła wyboru liryków, wśród których liczba erotyków, zajmujących trzy czwarte spuścizny Poświatowskiej, była nikła. Zdziwiła go także prezentacja poetki (we wstępie) jako piewczyni ateizmu i rewolucji⁶⁵⁶, gdy Poświatowska w zasadzie nie pisała wierszy politycznych. Podważył także słuszność postawionej tezy, dotyczącej szczególnego umiłowania przez poetkę barwy czerwonej, bowiem inne kolory są tak samo widoczne. Zwrócił uwagę na nadinterpretację niektórych utworów, na przykład *dym z komina...* (z tomu *jeszcze jedno wspomnienie*), w którym tłumaczka dostrzegła skojarzenia z obozami i dymem kremato-

⁶⁵¹ A. Zieriew (1939-2003), rosyjski krytyk, literaturoznawca, tłumacz, profesor Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego (1992-2003), zastępca głównego redaktora pisma «Иностранная литература» (2000-2003).

⁶⁵² S. Plath (1932-1963), poetka amerykańska. Wrażliwa wyraziicielka nastrojów młodzieży amerykańskiej, przeżywająca dramat społecznego wyobcowania. Autorka powieści autobiograficznej *Szklany kloz*.

⁶⁵³ Informacja o rosyjskich opiniach za W. Britaniszskim. Zob. В. Британиский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., ss. 258, 260-261.

⁶⁵⁴ Z listu Tadeusza Nowaka do Astafjewej: «Должен Вас от всего сердца поздравить. Переводы стихов Халины великолепны. По-русски звучат почти также, как по-польски. Поэтому сужу, что Вы любите и глубоко чувствуете эту поэзию. Огромная радость для меня». Fragment listu pochodzi z książki Britaniszskiego *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 260.

⁶⁵⁵ R. Stiller, *Poświatowska po rosyjsku*. „Literatura na Świecie” 1972, nr 11(19), s. 198-199.

⁶⁵⁶ Badacz stwierdził to między innymi na podstawie następującego fragmentu przedmowy N. Astafjewej: „(...) История для Посвятовской – это история людских стремлений и дерзаний, история деяний и подвигов людей гордых, неистовых, самоотверженных. Отсюда ее восприятие древнегреческого поэта-философа Гераклита как «пророка огня». Отсюда ее восхищение мужественной Жанной д’Арк, идущей на костер, рабочим классом, подымающим красное знамя. Вот герои истории, понятой «как горение». Вот почему красный цвет – любимый цвет Посвятовской.

Халина Посвятовская родилась в провинциальном польском городе Ченстохове (...).

В городе, который был традиционно известен как город «чудотворной» иконы ченстоховской божьей матери, к которому за сотни верст добирались крестьяне-богомольцы, в этом городе росла атеистка **Посвятовская**. Молодая польская поэтесса восклицает: «Пойдем закопаем бога под кустом крыжовника и на свежей могиле станчем зеленый танец!» Будучи человеком нового времени, Посвятовская вместе с тем удивительно чувствует и любит старопольскую культуру, будь то готика или барокко. (...)». Cytat pochodzi z: «Иностранная литература» 1972, nr 4, s. 165. Podkreślenie moje – I.J.

riów. Występujące w nim wersy „odpowiedź na wielką ankietę/ o czym marzy przeciętny mieszkaniec ziemi” Astafjewa zastąpiła wtedy własnym tekstem: „обыкновенный пейзажик/ лаконичный в цвете», komentując we wstępie, że „pokojowy pejzaż z dymem z komina zmusza ją (Poświatowską – I.J.) do wspomnienia o dymie krematoriów, o tym, że niektórzy miłośnicy ładnych pejzażyków umieli się tak urządzać, aby w epoce faszystmu spokojnie koegzystować pod jednym niebem z obozami śmierci, w których ginęli ludzie”⁶⁵⁷. Podobną interpretację zaproponował także Britaniszki w swoim szkicu *Четверо из поколения 1956*⁶⁵⁸, odczytując w obrazie dymu z komina nawiązanie do drugiej wojny światowej. Nic podobnego, zdaniem Stillera, wiersz Poświatowskiej nie zawiera. Przytaczam późniejszą wersję wiersza, poprawioną przez Astafjewą, pochodzącą z antologii *Польские поэты XX века*:

дым из трубы	dym z komina
что-нибудь красное	czerwień
чуть-чуть деревьев	trochę drzew
и много-много травы	i dużo traw
– трава растение кайнозойской эры	– trawa roślina ery kenozoicznej
четвертичного времени	czwartorzędu
разрастается буйно	pleni się bujnie
на поверхности нашей планеты	na powierzchni ziemi
стало быть дым	a więc dym –
красный цвет кирпича	czerwień cegieł
на фоне зелени	na tle zieleni
– оправить в рамку	– oprawić w ramki
повесить –	powiesić –
ответ на анкету	odpowiedź na wielką ankietę
о чем мечтает средний житель Земли	o czym marzy przeciętny mieszkaniec ziemi
красная кровь	czerwień krwi
на фоне земли	na tle ziemi
дым ⁶⁵⁹	dym ⁶⁶⁰

Antologistom natomiast wydaje się za wąską interpretacja związana ze wspomnieniami poetki krajobrazu rodzimego jej miasta, Częstochowy. Przypomnę jeden z fragmentów autobiograficznej książki *Оповісць для прыжача*:

⁶⁵⁷ N. Astafjewa: „Мирный пейзаж с дымом из трубы идилического кирпичного домика (стихотворение так и называется *дым из трубы*...) заставляет ее вспомнить о дыме крематориев, о том, что некоторые любители красивых пейзажиков ухитрялись в эпоху фашизма мирно сосуществовать под одним небом с лагерями смерти, где гибли люди”. Patrz: «Иностранная литература» 1972, nr 4, s. 166. Podaję przekład za R. Stillera. Zob. Idem, *Poświatowska po rosyjsku*. Op. cit., s. 198.

⁶⁵⁸ В. Британишский, *Четверо из поколения 1956*. Op. cit., s. 501.

⁶⁵⁹ *дым из комина*... W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 299-300.

⁶⁶⁰ *дым з коміна*... (z tomu *jeszcze jedno wspomnienie*). W: Eadem, *Dziela. Poezja 2*. Op. cit., s. 32.

Urodziłam się... perspektywa szarego miasta zamknięta z jednej strony ostrą wieżą klasztoru, z drugiej – równie **wysokim, pociemniałym od dymu kominem fabrycznym** (pokreślenie – I.J.). W powietrzu zapach spalin i butwiejących liści. Brudne, zabudowane niewysokimi kamienicami ulice, wyludniające się o zmroku.⁶⁶¹

Stiller wytknął także drobne „pomyłki” czy „nieporozumienia” w samych przekładach, poza którymi określił tłumaczenia jako „sprawne i wierne”, nawet niekiedy lepsze od oryginałów. Do ostatnich zaliczył wiersz *Халина Посвятовская судя по всему человек...* (*Halina Poświatowska to jest podobno człowiek...*, z tomu *jeszcze jedno wspomnienie*), prezentujący, według niego, wzór godny naśladowania z punktu widzenia teorii przekładu poetyckiego. Słuszność owego spostrzeżenia potwierdził później także Adam Pomorski.⁶⁶² Kończąc, Stiller życzył Astafjewej obszerniejszego wyboru wierszy Poświatowskiej, szczególnie „erotyków, bez których Poświatowska nie jest sobą”⁶⁶³. Częściowo tłumaczka, która miała okazję zapoznać się z recenzją, a później i z jej autorem, spełniła owe życzenia.⁶⁶⁴ Liczba przekładów znacznie wzrosła, o czym świadczy prezentacja twórczości poetki w antologii, aczkolwiek liczba erotyków nadal, o czym – wybiegając naprzód – wspomnę, pozostała nikła.

Impresje Astafjewej wiążące się z sylwetką Poświatowskiej bardziej szczegółowo przedstawione są w późniejszych jej pracach.⁶⁶⁵ Kojarzy ona poetkę z pokoleniem ‘56, podkreślając bliskość jej poezji również z kolejnym polskim pokoleniem literackim. Charakteryzuje twórczość takimi epitetami, jak „namiętna”, „buntownicza”, a także w odniesieniu do tamtych lat jako „nowatorska”, „awangardowa”, „współczesna”, „zjawiskowa”, „fenomenalna” i „konieczna”. Przytacza wypowiedzi licznych polskich poetów i krytyków, między innymi wspominając Jerzego Kwiatkowskiego, Stanisława Grochowiaka, Tadeusza Nowaka. Urzeka ją w utworach Poświatowskiej prawdziwy erotyzm, cielesność, graniczność, antytezowość. Za zasługę poetki uważa, powtarzając za Kwiatkowskim⁶⁶⁶, stworzenie nowego kanonu miłosnych przeżyć swoistych współczesnemu człowiekowi. Stwierdza, podsumowując, kultowość poetki i ponadczasową aktualność jej twórczości.

Interesujące są także impresje Britaniszkiego (na przykład szkic *Четверо из поколения 56*⁶⁶⁷), w których odczytuje dzieło Poświatowskiej w świetle jej biografii. Zresztą tłumacz otwarcie wyraża swoją opinię, nie widząc powodu, by abstrahować w interpre-

⁶⁶¹ H. Poświatowska, *Opowieść dla przyjaciela*. Kraków 1967, s. 243.

⁶⁶² A. Pomorski, *Słowa poety sprawne w serce*. Op. cit., s. 141-142. Badacz pisze: „(...) przekład rosyjski może jednak górować nad oryginałem nie tylko intelektualnym paradoksem, lecz także liryczną precyzją. Już trzydzieści lat temu zwracał na to uwagę recenzent przekładów Astafjewej z polskiej poetki współczesnej – *par excellence* lirycznej: *Halina Poświatowska to jest podobno człowiek...* Ten arcyznany wiersz po rosyjsku – w przeciwstawieniu stylu niskiego i wysokiego, a nie w stylu średnim, którym przemawia polski oryginał – zyskuje inny wymiar: egzystencji indywidualnej, przez śmieć otwartej na eschatologiczną perspektywę kosmosu i dziejów gatunku. Tłumaczka punktuje wszystkie przejmujące szczegóły, w oryginale niedoprecyzowane, nieobciążone poetycką semantyką (...)”.

⁶⁶³ R. Stiller. Op. cit., s. 199.

⁶⁶⁴ Zob. В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 261.

⁶⁶⁵ Zob. Н. Астафьева, *Польские поэтессы. Антология*. Op. cit., ss. 27-29, 431-434.

⁶⁶⁶ J. Kwiatkowski: „Poezja Poświatowskiej jest ziemską, nie niebieską. Dotyczy spraw, którym żaden człowiek nie jest obcy; mówi o nich w sposób prosty, bezpośredni, komunikatywny. Jej ambicją jest stworzenie nowej konwencji, nowego językowego kanonu dla erotycznych przeżyć współczesnego człowieka, współczesnej kobiety”. Idem, *Nowa miłość. „Twórczość”* 1959, nr 7, s. 108-109.

⁶⁶⁷ В. Британишский, *Четверо из поколения 1956*. Op. cit., s. 501.

tacji liryki poetki od jej doświadczeń egzystencjalnych. Koncentruje on uwagę czytelnika również na wierszu wolnym Poświatowskiej, który mimo podobieństwa do wiersza Różewicza czy Przybosia, posiada własną melodię. Tłumacz metaforycznie określił, iż dla jej poezji swoista jest wolność, lecz „wolność nie od harmonii, lecz dla harmonii”⁶⁶⁸. Wymieniony tu szkic wydaje się także ważny z powodu jednego szczegółu uzupełniającego portret tłumacza, w tym przypadku obojga tłumaczy. W postscriptum przytacza historię związaną z publikacją pierwszej wersji pracy jako przedmowy do wydania 1979 roku *Из современной польской поэзии*. Wspomina, że był proszony przez niektórych członków kolegium redakcyjnego o zredukowanie zdania nawiązującego do podróży Poświatowskiej do Ameryki i równocześnie o powiększenie frekwencji grupy wyrazowej „Polska Rzeczpospolita Ludowa”, tzw. *Народная Польша*.⁶⁶⁹ Britaniszski ironicznie zareagował na podobną prośbę, proponując zamiast „Polska Rzeczpospolita Ludowa” dodać raz „Związek Radziecki”, czyli *Советский Союз*. Oponent odczytał to dosłownie, nie wyczuwając żadnej dwuznaczności i odpowiedział twierdząco. Był to jedyny przypadek w praktyce tłumacza, kiedy ustąpił wstawiając wzmiankę dotyczącą podróży Grochowiaka do Rosji i trzykrotnie powtarzając nazwę państwa. Wyeliminował także frazę o polskim statku pasażerskim „Batory”, którym poetka przepłynęła ocean. Jedynym nawiązaniem do amerykańskiego epizodu pozostała wzmianka w wierszu o Metropolitan Museum. A więc był to wyjątkowy, jak twierdzi Britaniszski, przypadek, gdy musiał coś uzupełniać na życzenie redaktorów. Częściej zaś zdarzało się – zarówno jemu, jak też Astafjewej – skreślać fragmenty szkiców. Jednakże dotyczyło to jednego lub dwóch zdań, bo na większe ingerencje cenzury tłumacze nie pozwalali, odmawiając po prostu współpracy.

Ewolucja translatorska Astafjewej

Przeгляд

Wielu polskich poetów poświęciło swoje utwory Halinie Poświatowskiej, byli to między innymi Janusz Jaworski, Tadeusz Gieryski, Stanisław Grochowiak, Adam Zych, Jerzy Harasymowicz, Tadeusz Śliwiak, Małgorzata Szulczyńska, Wisława Szymborska.⁶⁷⁰ Nieprzypadkowo więc wybór poezji Poświatowskiej w antologii Astafjewej i Britaniszskiego poprzedza przekład utworu Stanisława Grochowiaka *Халина*⁶⁷¹ (*Halszka*⁶⁷²). Wśród czterdziestu dwu liryków Poświatowskiej sześć pochodzi z tomu *Hymn bałwochwalczy* (1958), cztery z tomu – *dzień dzisiejszy* (1963), dwanaście z *Ody do rąk* (1966), dwadzieścia – z tomu *jeszcze jedno wspomnienie* (zbiór wydany pośmiertnie, 1968). Kolejność wierszy odpowiada chronologii ukazania się zbiorów. Przekłady te będą porównywała z oryginałami mieszczącymi się w trzyciowym krakowskim wydaniu z 1997 roku.⁶⁷³

W części dotyczącej recepcji wspomniałam krytyczną uwagę Roberta Stillera, wobec wyboru przekładów w rosyjskim piśmie z 1972 roku. Zarzut dotyczył małej liczby erotyków, z których Poświatowska jest najbardziej znana. Erotyków – powiedzmy: czystych – również nie znajdzie się dużo w wyborze omawianej antologii, choć elementy jawnego erotyzmu czy tylko w postaci zawoalowanej znajdują się (to już kwestia wrażliwości czytel-

⁶⁶⁸ Ibidem.

⁶⁶⁹ Ibidem, s. 506.

⁶⁷⁰ Patrz: „ja minę, ty miniesz...”. *O Halinie Poświatowskiej*. Op. cit.

⁶⁷¹ C. Гроховяк, *Халина*. W: *Польские поэты XX века*, t. 2. Op. cit., s. 282.

⁶⁷² S. Grochowiak, *Halszka*. Idem, *Wiersze wybrane*. Warszawa 1978, s. 272-273.

⁶⁷³ H. Poświatowska, *Dziela. Poezja 1, 2*. Op. cit.

nika) w wielu wierszach. Zbiór przedstawiony w antologii, jak się wydaje, ma oddać całą gamę tematyczną poezji Poświatowskiej, zmysłowej i cielesnej, subtelnej i buntowniczej. Zarysować ma także swoistą dla tej twórczości opozycyjność, przejawiającą się zarówno w treści liryków (góra – dół, miłość – śmierć, natura – kultura), jak i w ich formie (na przykład: dwugłosowość przekazu, widzenie z różnych perspektyw). Są to wiersze wolne, subtelnie rymowane, oraz wiersze prozą. Wybór wszystkich jako całość opowiada o pragnieniu życia wbrew bólowi i cierpieniu, walce z własnym ciałem. Jest to zapis egzystencji granicznej, w cieniu stałego zagrożenia, a jednak życia wypełnionego miłością, pragnieniem, ciekawością wobec siebie, świata, kultury i filozofii. Wśród wybranych są wiersze-refleksje nawiązujące do rzeczywistości amerykańskiej, znaczącą liczbę utworów zalicza się do autotematycznych, a kilka poświęconych jest młodszej siostrze poetki.

Oto uproszczona charakterystyka postawy wyłaniającej się z utworów. Już na początku prezentacji czytelnik odczuwa buntowniczą postawę bohaterki i jej filozofię: życie jest „ogniem”, więc nie ma co się obawiać piekła (*my nie wierzymy w piekło...*). Mimo braku wiary w porządek religijny, bohaterka jednak postrzega świat w układzie wertykalnym, góra – dół, niebo (wszechświat) – ziemia, między którymi „chwije się” jej własne życie (*Spotkany, pomiędzy...*). Znajdowanie się bliżej górnej granicy często wiąże się z wątkiem miłosego uniesienia lub erotyką (niższy rejestr, ziemia, nierzadko pojawia się obok motywu śmierci biologicznej). Zatem wchodzimy w świat mitologii, gdzie uwodzicielska Wenus wzbudza podziw bogów swoim czarem i gniew męża, Hefajstosa, wyczuwającego jej niewierność (*Wenus*). Wątek miłosny kontynuuje także refleksja dotycząca niezwyklej i smutnej historii znanej pary – Amadeo Modiglianiego i Jeanne Hebuterne (*Wiersz o miłości*). Miłość w poezji Poświatowskiej nieodłączna jest od cielesności. Treść kolejnych, licznych utworów ukazuje koncentrację bohaterki na własnym ciele, które studiuje, dokonując samopoznania. Stanowi to dla niej niezwykle doświadczenie, wywołujące diametralne uczucia – od zachwyty do rozpacz (*Oda do rąk, Podłuchane, modłę się do zieleni..., moja twarz jest coraz bardziej..., z takich nitek uplątane jest ciało..., nie mam dawnej czułości dla mojego ciała...*). Jednak na samopoznaniu się nie kończy. Słabe serce powoduje, iż organizm przeistacza się z jednej strony w więzienie, nie pozwalając na fizyczną aktywność, a z drugiej – w „pokarm” dla myśli. Świadomość kobiety otwiera się na szerokie problemy filozoficzne, jak na przykład istota bytu czy ludzkie istnienie w świecie.

Najbardziej zajmuje ją własne istnienie, jej życie, które utożsamia z pragnieniem, miłością czy kochankiem (*nie chwytalam mojej miłości..., Oda do rąk, jeśli zechcesz odejść ode mnie..., zazielenił się chodnik haftowany..., jeśli zechcesz odejść ode mnie..., gdy-bym miała tyle istnień..., na drzewo mówię: drzewo...*). Zgodnie z tradycją literacką obok miłości (życia) pojawia się śmierć, którą poprzedza – jak wynika z wybranych utworów – powolny proces umierania bohaterki (*dytyramb, doba taka długa..., czasem...*), a także projekcja stanu ciała i świata po odejściu (*kiedyś przyjdzie wielkie pogodzenie..., Halina Poświatowska to jest podobno człowiek, A co robi ten motyl...*). Mimo świadomości, iż „w abstrakcji/ którą nazwano historia” wyznaczono postaci „wąski przedział/ stąd-dotąd” (*jeszcze jedno wspomnienie...*), na przekór wszystkiemu walczy ona o przetrwanie (*Heraclidzie – przyjacielu, nauczyłeś mnie kochać...*), każdego dnia dziwiąc się, że to jeszcze się udaje (*jeszcze ciągle kręcę włosy...*).

Mocną pozycję zajmują liryki autotematyczne poświęcone istocie poezji, genezie słów z których składa się wiersz (*te słowa istniały zawsze..., odkąd ptaki odfrunęły..., jeszcze jedno wspomnienie..., pokazują mi słowa..., Stworzyć wiersz – kiedyś wystarczył*

wibrujący ból...). Intrygujące swoją odmiennością wydają się wiersze „amerykańskie”. Przekaz odmiennej kultury przypomina mozaikę składającą się z twarz, ciało, ubrań, ulic, jej kolorów, zapachów, dźwięków, temperatur (*kobiety na ulicach New Yorku Filadelfii miasta Elizabeth...*, *Harlem jest miastem trudnym...*, *zdarzenie epickie*). Przyciągają także uwagę liryki, przedstawiające identyfikację poetki ze znanymi w kulturze i historii kobietami (*Hypacja malowała rzęsy lekko...*). Podobnie, jak w znanym utworze Poświatowskiej *Je-stem Julią...*, nieobecny w rosyjskiej antologii, gdzie bohaterka wbrew fabule Williama Szekspira jednak przeżyła, piękna Hypacja z Aleksandrii, kobieta-filozof, naukowiec, matematyk, astronom – także kończy życie inaczej niż było to w rzeczywistości. Autentyczna Hypacja została brutalnie zamordowana przez fanatycznych chrześcijan, natomiast jako postać poetka „umarła/ po prostu z miłości”. Następnie, oprócz odniesień starożytnych pojawiają się również refleksje nawiązujące do współczesności (*Chwył reklamowy, Argument pro*) i roli natury zarówno w życiu bohaterki, jak i ogólnej egzystencji (*Podłuchane, modłę się do zieleni...*, *gdybym miała tyle istnieć...*, *A co robi ten motyl...*).

Krótki przegląd nie oddaje oczywiście głębi wybranych utworów, lecz uświadamia charakter selekcji dokonanej przez Astafjewą i Britaniszskiego. Gama utworów, dość szeroka pod względem problematyki i nastroju, ogólnie sprawia wrażenie zgodne z polskim portretem Poświatowskiej, przedstawionym między innymi w pracach Izoldy Kiec⁶⁷⁴ czy Grażyny Borkowskiej⁶⁷⁵. Nie podważając decyzji antologistów, którzy uznali za dominantę wyboru liryków do antologii tragizm i powagę, pragnę jednak zaznaczyć, iż prezentacja mogłaby być bardziej interesująca dla odbiorcy rosyjskiego. Nie zaszkodziłoby antologii wzbogacenie wyboru chociażby wnikliwszym zaprezentowaniem Poświatowskiej jako „bałwochwalczyń Erosa” (określenie Jerzego Kwiatkowskiego).

Translatorskie korekty

Przedstawiony zbiór przekładów pozwala odczuć „przezroczystość” poezji Poświatowskiej, powstającej między innymi dzięki subtelnym, nienatrętnym rymom, najczęściej asonansowym. Współbrzmienia pojawiają się nie tylko w klauzulach, lecz także w środkowej materii wiersza, a zgodnie z niepisaną normą translatorską tam, gdzie są rymy, tam są potencjalne warunki na zmiany czy przesunięcia wszelkiego rodzaju: obrazotwórcze, konstrukcyjne, emocjonalne, fonostylistyczne. Właśnie w przypadku twórczości Poświatowskiej możliwości te występują, więc z góry można założyć większy udział „głosu” Astafjewej jako drugiej autorki. Powyższe przypuszczenie potwierdza także wypowiedź samej tłumaczki, która przyznała się, że dla niej priorytetem przy translacji poezji Poświatowskiej było zachowanie „kapryśnej precyzji jej rytmiki oraz jej asonanse i aliteracje”⁶⁷⁶. Świadczy o tym na przykład tłumaczenie liryku, prezentującego całą siatkę dźwiękowych powtórzeń oplatających utwór *kobiety na ulicach New Yorku Filadelfii miasta Elizabeth...*⁶⁷⁷ (*женщины Нью-Йорка Филадельфии города Элизабет...*⁶⁷⁸):

⁶⁷⁴ I. Kiec, *Halina Poświatowska*. Poznań 1997.

⁶⁷⁵ G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Op. cit.

⁶⁷⁶ N. Astafjewa. „Nowe Książki” 1987, 2. (Florian Nieuważny, *Podwójny portret w biało-czerwonej ramie, czyli o dwojgu admiratorach polskiej poezji w ZSRR*), s. 102.

⁶⁷⁷ *kobiety na ulicach New Yorku Filadelfii miasta Elizabeth...* W: H. Poświatowska, *Dziela. Poezja 1*. Op. cit., s. 217.

⁶⁷⁸ *женщины Нью-Йорка Филадельфии города Элизабет...* W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 289.

женщины Нью-Йорка Филадельфии города Элизабет	города
носят сзади на пляжах широкие жесткие банты	банты
колеблющиеся бабочки бантов поблескивают на солнце	
их блеск	
аккомпанирует ритму птичьих шагов горожанок	горожанок
упругая линия бедер вздымается и опадает	упругая
в согласии с покроем платьев с песней грудей высоких	
у негритянок в предместьях прямые длинные ноги	у негритянок
ступни очень узкие туфлями черными сжаты	сжаты
kobiety na ulicach New Yorku Filadelfii miasta Elizabeth	miasta
noszą z tyłu na sukniach szerokie sztywne kokardy	kokardy sukniach
chwijne motyle kokard połyskują w słońcu	kokard
towarzysząc rytmowi wysmukłych ptasich kroków	
napięta linia bioder podnosi się lub opada	
zależnie od kroju sukien od śpiewu piersi wysokich	sukien
Murzynki na przedmieściach wszystkich miast mają	miast
długie proste nogi	
i bardzo wąskie w czarne pantofle ubrane stopy	

Wracając na moment do wypowiedzi Astafjewej, warto wyeksponować podstawową cechę liryków Poświatowskiej. Jest nią niezwykła kunsztowność artystyczna: wydaje się, że utwory powstały bez szczególnego wysiłku, gdy tak naprawdę każdy szczegół jest dobrze przemyślany. Podobne odczucie pisania bez trudu, wrażenie lekkości czy przezroczystości powinny sprawiać przekłady.

Skomplikowanie wierszy Poświatowskiej dowodzi **przeróbki niektórych przekładów** dokonanych przez Astafjewą. Wielokrotne jej podejścia do tekstów, których powodem były: odszyfrowanie nowych znaczeń oryginału lub szlifowanie wydźwięku samych tłumaczeń (wnioskuję to na podstawie zestawień publikacji z 1972 i antologii z 2000 roku) to temat dalszego wywodu. Problem dotyczy między innymi następujących liryków: *jeszcze jedno wspomnienie...*, *dytyramb*, *zazielenił się chodnik haftowany...*, *Heraklicie – przyjacielu, nauczyłeś mnie kochać...*, *ani słowo o nich...*, *dym z komina...*, *jeszcze ciągle kręcę włosy...*, *A co mi robi ten motyl...*

Najpierw proponuję przyjrzeć się przekładom wierszy wolnych Poświatowskiej. Dwie wersje rosyjskie utworu *jeszcze jedno wspomnienie...*⁶⁷⁹ (*еще одно воспоминание...*⁶⁸⁰) różnią się poprawkami na poziomie gramatyki, dokładniej dotyczy to związku wyrazów: „nazwali историей” (1972) – „nazwali история” (2000) – „nazwano historia”. Wyraz określany wymaga od określającego odpowiedniej formy, więc w przypadku czasownika *nazwać* tradycyjnie i to w obu językach zestawiamy z rzeczownikiem w narzędniku: *nazwać Aleksandrem* lub *nazwać imieniem Aleksander*. Astafjewa początkowo tłumaczyła

⁶⁷⁹ *jeszcze jedno wspomnienie...* W: H. Poświatowska, *Dziela. Poezja 2*. Op. cit., s. 8.

⁶⁸⁰ *еще одно воспоминание...* «Иностранная литература» 1972, nr 4, s. 166-167; *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 297-298.

zgodnie z normą językową (orzeczenie i dopełnienie), później przybliżyła się do oryginalnego zapisu, gdzie występuje związek przynależności (orzeczenie i okolicznik sposobu), który stanowi albo zapis języka mówionego, dążącego do oszczędności, albo zapis nieoznaczonego cudzysłowem cytatu w mianownikowej formie liczby pojedynczej:

[1972:]

в абстракции которую назвали историей
мне предназначен узкий отрезок времени
от и до

[2000:]

в абстракции которую назвали история
мне предназначен узкий отрезок времени
от и до

[oryginał:]

w abstrakcji którą **nazwano historia**
wyznaczono mi wąski przedział
stąd – dotąd

W tym samym wierszu występują jeszcze inne szlify. Jeden ma również charakter kosmetyczny, dotyczy wyłącznie pisowni nazwy własnej (umieszczenie tekstu w cudzysłowie): „в «Метрополитен музеем»” (1972) – „в Метрополитен музеем” (2000) – „w Metropolitan Museum”. Natomiast drugi wiąże się z poziomem poetyki, a mianowicie korekty metafory, powstałej w wyniku jednoczesnego zastosowania w wersie zarówno amplifikacji, jak i redukcji. Zmiana ta odnosi się do nowszej wersji przekładu, gdy zaś pierwsza dokładnie powtarzała oryginał: „w Metropolitan Museum/ w dziale egipskiej rzeźby/ kamień uśmiecha się kobiecymi ustami”. Astafjewa uściśliła, iż dział dotyczy sztuki nie prosto egipskiej, lecz starożytnego Egiptu, natomiast pomija dopełnienie, że jest to dział poświęcony rzeźbie. To na pozór niezbyt znacząca poprawka, jednak poszerza semantykę wyrazu „kamień” w danym kontekście. Oryginał wprost naprowadza na interpretację, iż mowa jest o rzeźbie, której człowiek nadał kobiecy kształt. Natomiast przekład komplikuje metaforę, pozwalając na jeszcze inne odczytanie. Rysuje obraz kamienia, który wcale nie musi być rzeźbą, może mieć kształt naturalny, sprawiający tylko wrażenie, przy dłuższym wpatrywaniu się, uśmiechniętych ust.⁶⁸¹

[1972:]

в «Метрополитен музеем»
в отделе египетской скульптуры
камень улыбается женскими устами

[2000:]

в Метрополитен музеем
в древнеегипетском отделе
камень улыбается женскими устами

[oryginał:]

w Metropolitan Museum
w dziale egipskiej rzeźby
kamień uśmiecha się kobiecymi ustami

⁶⁸¹ O rzeźbach w kamieniu interesująco pisze Clarissa Pinkola Estés. Jej zdaniem, ucieleśniają one pa-mięć własnej dzikiej świadomości, jedności z instynktowną naturą: „Rzeźby w kamieniu symbolizują mistyczną wiedzę, dar uzdrawiania i osobistą więź ze światem ducha”. W: Eadem, *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Przeł. A. Cioch. Poznań 2001, s. 314.

Korektę na poziomie tropów artystycznych, poszukiwanie ekwiwalentów bliższych oryginału, ilustruje kolejny wiersz *dytyramb*⁶⁸² (*Дифирамб*⁶⁸³). Pochwała skierowana jest w stronę ulicy, której obraz poetka personifikuje. Zastanawia ją jej wytrzymałość: „ile jeszcze nas zniesiesz/ cierpliwa ulico/ pod ile stóp szalonych położysz się – wieczna”. Pojawiającą się metonimię (synekdochę), „stopy szalone”, Astafjewa początkowo tłumaczy dosłownie – „безумных ног”, lecz po upływie pewnego czasu decyduje się poprawić na dowolne i na pierwszy rzut oka bardziej zwyczajne – „торопливых ног” (śpieszących się nóg). Uzasadnienie zmiany epitetu może być dwojakie: uzyskanie przez tłumaczkę czytelnej opozycji pomiędzy „терпеливая улица” a „торопливых ног”, a także osiągnięcie współbrzmienia konsonansowego: **терпеливая – торопливых**:

[1972:]

скольких нас еще вынесешь ты
терпеливая улица
под сколько еще безумных ног ляжешь – вечная

[2000:]

скольких нас еще вынесешь ты
терпеливая улица
под сколько еще торопливых ног
ляжешь – вечная

[oryginał:]

ile jeszcze nas zniesiesz
cierpliwa ulico
pod ile stóp **szalonych** położysz się – wieczna

Podobnie jak w tłumaczeniach wiersza *jeszcze jedno wspomnienie* występują tu poprawki gramatyczne, również ulepszające, które wpływają jedynie na brzmienie lub poprawność: „я знаю дворника **из дома** напротив” (1972) – „я знаю дворника **в доме** напротив” (2000) występują w miejscu lakonicznego: „znam stróża **z przeciwka**”. Widać również modyfikację związku rządu na związek zgody: „он вырвал крылья **у себя**” (1972) – „он вырвал **свои** крылья” (2000) – „он wyrwał **sobie** skrzydła”. Dotyczy to także składni, gdy znowu starsza wersja powtarza oryginał, lecz nowsza koryguje, upraszczając zdanie. Strofa: „znam stróża z przeciwka 1./ он wyrwał себе skrzydла 2./ by sporządzić miotłę 3.” prezentuje sobą zdanie wielokrotnie złożone, gdzie trzecie zdanie to równoważnik zdania podrzędnego okolicznikowego celu. W przekładzie publikacji z 2000 roku występuje natomiast zdanie złożone współrzędnie łącznie (bezsposójnikowo) z okolicznikiem celu w drugim: я знаю дворника в доме напротив 1./ он вырвал свои крылья/ для уличной метлы 2./:

[1972:]

я знаю дворника **из дома** напротив
он вырвал крылья **у себя**
чтобы связать метлу

[2000:]

я знаю дворника **в доме** напротив
он вырвал **свои** крылья
для уличной метлы

и когда мое сердце **немеет среди ночи**
я слышу шум
оборотов замирающей земли

и когда мое сердце **мертвеет в полночь**
я слышу шум
в оборотах задерживаемой земли

⁶⁸² *Дытырамб*. W: Н. Пошwiatowska, *Дзиела. Poezja 2*. Op. cit., s. 166.

⁶⁸³ *Дифирамб*. «Иностранная литература». Op. cit., s. 167; *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 305-306.

[oryginał:]

znam stróża **z przeciwnika**
on **wyrwał sobie** skrzydła
by sporządzić miotłę

i kiedy moje serce **drewnieje o północy**
słyszę szum
w obrocie wstrzymywanej ziemi

W ostatniej strofie tego wiersza pojawiają się kolejne dwie interesujące metafory, które zostały przełożone na dwa różne sposoby: „serce drewnieje o północy” – „сердце немеет среди ночи” (1972) – „сердце мертвеет в полночь” (2000). Warianty są bliskoznaczne, aczkolwiek czasownik *неметь* występuje najczęściej w takich grupach wyrazowych, jak: *ноги немеют, неметь от страха*. Czasownik *мертвеет* jest mocniej nacechowany, podkreśla stan bliższy śmierci, co nie jest tak wprost wyeksponowane u Poświatowskiej. Paralelę dla metafory drewniejącego serca stanowi w oryginale obraz ziemi: „słyszę szum/ w obrocie wstrzymywanej ziemi”. Zacytowane wersy charakteryzuje użycie strony biernej oraz onomatopei. Astafjewa przetłumaczyła je następująco: „я слышу шум оборотов замирающей земли” (1972) – „я слышу шум в оборотах задерживаемой земли” (2000). W pierwszej wersji występuje imiesłów w stronie czynnej, oznaczający zamierającą ziemię, natomiast w drugiej tłumaczka poprawia wariant na bliższy oryginalnemu, również oznaczający zatrzymaną ziemię, jedynie bez dźwiękonaśladownictwa.

Do wyboru w antologii Astafjewa dokonuje także korekty w istniejącym już tłumaczeniu wiersza *zazielenił się chodnik haftowany w kwiaty...*⁶⁸⁴ (*зазеленел половик расшитый цветами...*⁶⁸⁵), przybliżając go bardziej do oryginału. Poprawia czasownik „предупреждал” (uprzedzał) na bardziej ekwiwalentny nie tylko znaczeniowo, lecz i brzmieniowo „остерегал” (ostrzegał). Lecz zostaje jednak przy pierwotnym obrazie świata – „рассвет разлился как река”, który u Poświatowskiej brzmi jako „wzbiera się jak rzeka”, tzn. przybiera, wzrasta, zwiększa się, wzmacnia się, co w przekładzie filologicznym wyglądałoby jako *рассвет поднимается (усиливается) как река*. Jeżeli w oryginale akcentuje się raczej stopniowość rozjaśniania się nieba, to w przekładzie nacisk zostaje położony na rozległość zjawiska, które już nastąpiło (użycie czasownika w czasie przeszłym), bowiem wypłynęło, rozlało się, wystąpiło z brzegów jak rzeka:

[1972:]

глотаю философию
кто-то **предупреждал**
мудрость надо разжевывать на отдельные волокна

непостижимый мир сжимаю **обеими руками**
а за окнами в это время рассвет **разлился** как река
и ларьки на рынке возносятся **в небо рядами**

⁶⁸⁴ *zazielenił się chodnik haftowany w kwiaty...* W: H. Poświatowska, *Dzieła. Poezja 2*. Op. cit., s. 33.

⁶⁸⁵ *зазеленел половик расшитый цветами...* «Иностранная литература». Op. cit., s. 167; *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 300.

[2000:]

глютаю философию

кто-то **предостерегал**

мудрость надо разжевывать на отдельные волокна

непостижимый мир сжимаю **в обеих руках**

между тем за окном рассвет **разлился** как река

и на рынке прилавки рядами возносятся в небо

[oryginał:]

połykam filozofię

ktos **ostrzegal**

że mądrość należy przeżuwać na pojedyncze włókna

w obydwu zaciśniętych dłoniach trzymam świat niepojęty

a tymczasem za oknem świt **wzbiera** jak rzeka

i na rynku stragany w niebo wstępują rzędem

Przykładem radykalnych poprawek wersji rosyjskich są tłumaczenia takich utworów, jak *ani słowo o nich... czy dym z komina...* Przy pierwszym podejściu Astafjewa dokonała nadinterpretacji, tłumacząc niektóre miejsca dowolnie. W *ani słowo o nich...*⁶⁸⁶ (*ни слова о них...*⁶⁸⁷) wyeksponowała na przykład opozycję koloru (czerwień) – braku koloru. Tu czerwień, według wypowiedzi w przedmowie do publikacji 1972 roku, kojarzy się z poległymi w drugiej wojnie światowej, których krwią nasączona jest polska ziemia⁶⁸⁸. W miejscu emocjonalnego „o tak się nie godzi” wstawia ona „не в бесцветном слове” (nie w bezbarwnym słowie), tworząc kontrast pomiędzy mówieniem prawdy czy przemilczeniem jej lub powierzchownym przedstawieniem. W wersji mieszczącej się w antologii wers już odpowiada tekstowi polskiemu – „o так нельзя”:

[1972:]

ни слова о них

ни слова

не в бесцветном слове

их единственное существование

записано в цвете

непрочтенном

поэтому я прихожу

и это красное

кладу перед вами

⁶⁸⁶ *ani słowo o nich...* W: H. Poświatowska, *Dziela. Poezja 2*. Op. cit., s. 126.

⁶⁸⁷ *ни слова о них...* «Иностранная литература». Op. cit., s. 169-170; *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 303-304.

⁶⁸⁸ Wstęp N. Astafjewej do publikacji wierszy H. Poświatowskiej. «Иностранная литература» 1972, nr 4, s. 165.

выкладываю
что здесь они
записаны в цвете

позвольте прошу я
мягко
не перелистывать
страницы газет
ухо к земле приложить
услышать
как это красное **пробивается** кверху
увидеть
какая красная-красная земля

[2000:]
ни слова о них
ни слова
о так нельзя
их единственное существование
записано в цвете
еще не непрочтенном

поэтому я прихожу
и это красное
кладу перед вами
предлагаю
понять что вот они здесь
записаны в цвете

позвольте
мягко прошу я
место того чтобы листать
страницы газет
ухо к земле приложить
послушать
как это красное **тянется вверх**
увидеть
какая красная красная земля

[oryginał:]
ani słowa o nich
ani słowa
o tak się nie godzi
ich jedyne istnienie
zapisane w kolorze

w nieodczytanym

więc przychodzę
i tę czerwień
przed twarze wam kładę
przedkładam
że tu są
zapisani w kolorze

pozwólcie mi proszę
miętko
zamiast odwracać
szpalty gazet
przyłożyć ucho do ziemi
posłuchać
jak czerwień **pnie się** do góry
ujrzeć
jak czerwona czerwona jest ziemia

Zobaczmy teraz, jak sprawa wygląda w przypadku wiersza prozą. *A co zrobi ten motyl...*⁶⁸⁹ (*А что будет делать этот мотылек...*⁶⁹⁰) stanowi przykład poprawek dotyczących korekty elementów językowych i artystycznych, lecz warto omówić te miejsca, których mimo występujących przesunięć w stosunku do tekstu wyjściowego, Astafjewa jednak nie poprawia. Na przykład obie wersje rosyjskie zawierają większy ładunek emocji niż tekst Poświatowskiej, lecz wynika to nie do końca z intencji Astafjewej. Polskiemu wyrazowi „motyl” odpowiada rosyjski „мотылек”. Mimo że istnieje w leksykonie także „мотыль”, lecz oznacza co innego, a mianowicie larwę komara. Występujący formant zdrobniający (przyrostek *-ек*) poza kontekstem wskazuje na niewielki rozmiar, lecz w tym utworze może służyć także dla zabarwienia uczuciowego. Warunek ten, jak sądzę, skłonił tłumaczkę do dopasowania pod względem emocjonalnym innych fragmentów wypowiedzi poetyckiej: „słońce” tłumaczy ona jako „солнышко”, a pytanie retoryczne „Ale osamotniony motyl?” przekłada w drugim wariancie jako „Но мотылек, который осиротеет?” (Ale motyl, który osierocieje?), zwiększając uczucie „pokrewieństwa” motyla z postacią. Na marginesie warto też wskazać jeszcze jedno z odstępstw ulepszających oryginał, które jest obecne zarówno w starszym przekładzie, jak i nowszym: wyraz „chrabąszcze” Astafjewa amplifikuje do „личинки быстрых жуков” (poczwaraki szybkich chrabąszczy):

[1972:]

А что будет делать этот **мотылек**, который привык садиться на мою левую ступню, когда я, усталая, отдыхаю на узкой лесной тропинке возле озера? Ни о лесе я тревожусь, ни о воде, ибо вода вечно живая, подвижная, **качающаяся**, обитают в ней рыбы и **личинки быстрых жуков**, порой пробегает ветер. Но мотылек, который **останется один**?
(...) ты прекрасен, на плюшевых крыльях **несешь** ты маленькое синее око **солнышко**...

⁶⁸⁹ *A co zrobi ten motyl...* W: H. Poświatowska, *Dziela. Poezja 2*. Op. cit., s. 167.

⁶⁹⁰ *А что будет делать этот мотылек...* «Иностранная литература». Op. cit., s. 172; *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 306.

[2000.]

А что будет делать этот **мотылек**, который привык садиться на мою левую ступню, когда я, усталая, отдыхаю на узкой лесной тропинке возле озера. Ни о лесе я тревожусь, ни о воде, ибо вода вечно живая, подвижная, **волнующаяся**, обитают в ней рыбы и **личинки быстрых жуков**, порой пробегает ветер. Но мотылек, который **осиротеет?** (...) ты прекрасен, на плюшевых крыльях **несешь** ты маленькое синее око **солнышко**...

[oryginał:]

A co zrobi ten **motyl**, który zwykł siadać na mojej lewej stopie, kiedy zmęczona odpoczywałam przy wąskiej ścieżce leśnej obok jeziora. O las się nie troszczę ani o wodę, bo ona wiecznie żywa, ruchliwa, **rozkołysana**, mieszkają w niej ryby i **chrabąszcze**, czasem przebiega wiatr. Ale osamotniony motyl!

[...] jesteś piękny, w pluszowych skrzydłach **zamknąłeś** małe niebieskookie **słońce**...

Wiersz *Heraklicie – przyjacielu, nauczyłś mnie kochać...*⁶⁹¹ (*Гераклит, мой друг, ты научил меня любить огонь...*⁶⁹²) także sprzyjał uwypukleniu głosu autorskiego Astafjewej, którego przy poprawce do publikacji w antologii tłumaczka nie niweluje. Siła ognia w wersji Poświatowskiej jest unicestwiająca, nieodwracalna, pochłaniająca pisma Heraklita: „otwiera wnętrza zalakowanych kopert”. Metafora Astafjewej natomiast nie do końca umożliwia zamierzony efekt. Skupia uwagę bardziej na tym, że koperty są zapieczętowane i ogień topi ów lak, a więc dosłownie otwiera koperty, lecz ich nie niszczy: „расплавляет сургуч на конвертах” (topi pieczęć lakową na kopertach). Drugi istotny retusz pojawiający się w wersji z 2000 roku również dotyczy obrazu metaforycznego, lecz tym razem w stosunku do oryginału będzie trafiony i lepszy od wersji poprzedniej. Bohaterka zawdzięcza filozofowi uświadomienie sobie istoty swojej egzystencji. Jej życie jest podobne do ognia, który według nauki Heraklita stanowi symbol powszechnej zmiany, utożsamia permanentne samounicestwienie. Pragnie ona przeznaczyć swoje istnienie na podtrzymanie ognia „proroka”: „moim ciałem i myślą karmiąc istnienie twoje”. Początkowo Astafjewa w miejsce imiesłowu „karmiąc” wstawia „поддерживающая” (podtrzymująca), pochodzący od czasownika występującego między innymi w stałym związku wyrazowym „поддерживать огонь”. Trzeba przyznać, iż to rozwiązanie translatorskie jest prostsze niż metaforyczne „karmić ogień”, które można by było przetłumaczyć dosłownie: „кормить огонь”. A jednak tłumaczka decyduje się na bardziej radykalną zmianę, która zresztą odpowiada ogólnej semantyce wersji oryginalnej. Postać w tłumaczeniu Astafjewej niejako oddaje, ofiarowuje swoje ciało i myśli ogniewi Heraklita: „телом своим и мыслью своею жертвующая твоему огню”.

[1972:]

Когда я увидела твои труды – а их терзал огонь, тот самый, который **расплавляет сургуч на конвертах** и пожирает города, - я **поняла**, что ты единственный пророк.

Преисполнила мое тело светлая вера, и вот я твоя служанка, телом своим и мыслью своею **поддерживающая твое существование**.

⁶⁹¹ *Heraklicie – przyjacielu, nauczyłś mnie kochać...* W: H. Poświatowska, *Dziela. Poezja 2*. Op. cit., s. 140.

⁶⁹² *Гераклит, мой друг, ты научил меня любить огонь...* «Иностранная литература». Op. cit., s. 168; *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 305.

[2000:]

С тех пор как я увидела твои труды – а их терзал огонь, тот самый, который **расплавляет сургуч на конвертах** и пожирает **целые** города, - я **знаю**, что ты единственный пророк. Преисполнила мое тело светлая вера, и вот я твоя служанка, телом своим и мыслью своею **жертвующая твоему огню**.

[oryginał:]

Odkąd ujrzałam twoje pisma – a trawił je ogień, ten sam, który **otwiera wnętrza zalakowanych kopert** i pochłania miasta, wiedziałam, że jesteś jedynym prorokiem. Przepełniła moje ciało wiara świetlista i oto służebnicą twoją jestem, moim ciałem i myślą **karząc istnienie twoje**.

Analiza niektórych przekładów Astafjewej ilustruje przede wszystkim wielokrotne próby podejścia tłumaczki do poszczególnych utworów Poświatowskiej. Ogólnie korekty dzielą się na kosmetyczne, czyli językowe, oraz obrazotwórcze, gdy poprawki dotyczą spraw poetyki. Celem przeróbek jest przybliżenie do oryginału, jednak nie zmienia to faktu, że nawet w wersjach zmienionych przebijają się autorski głos Astafjewej. Cechuje to również pozostałe przekłady z czterdziestu dwóch utworów Poświatowskiej. Tłumaczka niekiedy wzmacnia w nich zabarwienia uczuciowe przekazu poetyckiego (*podróż pociągami osobowym; nie chwyciłam mojej miłości...; nie mam dawniej czułości...*), czasem dąży do uogólnienia, likwidując polonizmy (*Chwył reklamowy, Maj*), wnosi liczne zmiany na poziomie leksykalnym, na przykład używając eufemizmów (*miłosierni byli Scytowie...*) czy stosując zamiast słów stylu średniego wyrazy pochodzące zarówno z wysokiego, jak i niskiego rejestru mowy (*Halina Poświatowska to jest podobno człowiek...*). Zdarzają się też znaczące substytucje, wpływające na metamorfozy obrazu poetyckiego (*Spotkany, Maj*). Potwierdza to jedynie, że co innego stanowiło dominantę translatorską Astafjewej. To właśnie „kapryśna liryka”, na którą składają się liczne inwersje, konstrukcja wersów (zawierają one zdania pojedyncze, równoważniki zdania, krótkie grupy składniowe bądź pojedyncze wyrazy), nierzadkie rozpoczęcie linijek od czasowników, przejawy regularności, jak na przykład okazjonalne występowanie wersów o toku sylabotonicznym (*a co mi..., zawsze kiedy chcę żyć krzyczę...*), a także – asonanse i aliteracje (*Wenus; Hypacja malowała rzęsy lekko..., jeśli zechcesz odejść ode mnie...*) – z którymi tłumaczka doskonale sobie poradziła.

Rosyjski sukces Anny Świrszczyńskiej

Czytelnicy Rosji dostrzegli w jej [Świrszczyńskiej] poezji tę prawdę, którą odzwyczaili się spotykać w literaturze.

N. Astafjewa⁶⁹³

(...) nie powinno się pisać dla elity. Powinno się pisać dla tych, którzy nie czytają poezji, i choć może nigdy nie przeczytają moich wierszy, muszą być ich posłem i walczyć o ich sprawę.

A. Świrszczyńska⁶⁹⁴

Chyba każdemu z nas największą satysfakcję sprawia dotarcie do tak zwanych prostych ludzi. W każdym z nas żyje przecież marzenie o zbłądzeniu pod strzechy.

A. Świrszczyńska⁶⁹⁵

Za punkt wyjścia dla dalszej analizy tłumaczeń zawartych w antologii posłuży teza, że „samo przełożenie utworu nie musi oznaczać jego akceptacji i równoprawnego funkcjonowania w docelowym systemie literackim”⁶⁹⁶. Przekład wtedy zaczyna istnieć w obcym obszarze kulturowym, kiedy trafia do czytelnika, przy czym nie tylko wyspecjalizowanego (rusycysty, sławisty, polonisty), lecz również nieprofesjonalnego. Właściwa i intensywna recepcja w docelowym języku świadczy o akceptacji oryginału i możliwym wejściu do kanonu literatury obcej. Podobne zdanie wyrażał Karl Dedecius twierdząc, że przekład oderwany od społeczeństwa, od jego uwarunkowań i celów, a więc tekst do niego nieskierowany jest możliwy, ale pozbawiony sensu.⁶⁹⁷

Tytułowa bohaterka niniejszego rozdziału doświadczyła przychylnego przyjęcia ze strony tzw. zwykłych czytelników rosyjskich. Porównując różne relacje czytelnicze, można stwierdzić, że przekłady jej poezji stały się popularniejsze niż twórczość Czesława Miłosza, przekładana w Rosji od lat 90., którą czytali i czytają, mimo bliskości poruszanych w niej problemów, tradycji i kultury, wyłącznie reprezentanci wąskiego grona specjalistów.⁶⁹⁸ Kilka istotnych warunków sprzyjało popularności poetki w Rosji. Po pierwsze, pozytywne nastawienie Astafjewej, której twórczość Świrszczyńskiej odpowiadała

⁶⁹³ N. Astafjewa: „Читатели России увидели в ее поэзии ту правду, которую они отвыкли встречать в литературе”. Cytat pochodzi z przedmowy do tomu przekładów: Н. Астафьева, *Польские поэтессы. Антология*. Перевод с польского языка, составление, предисловие Н. Г. Астафьева. Санкт-Петербург 2002, s. 44.

⁶⁹⁴ H. Murza-Stankiewicz, „Byłam w życiu wiele razy szczęśliwa”. *Rozmowa z Anną Świrszczyńską*. „Wiadomości” 1974, nr 27, s. 13. Cytuję za R. Stawowy. W: Eadem, „Gdzie jestem sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków 2004, s. 256.

⁶⁹⁵ A. Świrszczyńska, [wypowiedź w ankiecie literackiej: Pisarz wśród czytelników], „Życie Literackie” 1975, nr 51/52, s. 5. Cytuję za R. Stawowy. W: Eadem, „Gdzie jestem sama”. Op. cit.

⁶⁹⁶ Problem zasygnalizował niemiecki teoretyk Ralph-Rainer Wuthenow. Myśl ta stała się inspiracją dla rozprawy Katarzyny Lukas: *Obraz świata i konwencja literacka w przekładzie. O niemieckich tłumaczeniach Adama Mickiewicza*. Wrocław 2008. Autorka opisuje paradoksalne zjawisko, dotyczące Mickiewicza, którego ranga światowa nie ulega wątpliwości, lecz w niemieckim obszarze językowym jego utwory „nigdy nie były powszechnie znane ani postrzegane jako trwałe element literackiego kanonu”. Mimo, że to właśnie Mickiewicz jest jednym z najczęściej przekładanych polskich pisarzy i poetów, poczynając od XIX wieku. Cytat: Ralph-Rainer Wuthenow: *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*. Göttingen 1969, s. 46.

⁶⁹⁷ Zob. Karl Dedecius, *Tłumaczenie i społeczeństwo*. W: K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*. Przeł. J. Prokop. Warszawa 1988, s. 51–63.

⁶⁹⁸ Rosyjskiej recepcji twórczości Czesława Miłosza poświęca więcej uwagi Monika Wójciak w artykule zatytułowanym: *Twórczość Czesława Miłosza w Rosji*. W: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Pod red. R. Cudaka. Katowice 2006, s. 139–148.

osobiście jako kobiecie, poetce i tłumaczce. Po drugie, decydującą rolę odegrał aspekt socjologiczny.⁶⁹⁹ Tłumaczka doskonale wyczuła, że wybrane przekłady pod względem tematycznym (los współczesnej kobiety, egzystencja osób z nizin społecznych, obrazy powstania warszawskiego) trafią w gust czytelnika, poszukującego w poezji prawdy, od której zdążył odzwyczaić się podczas epoki socrealizmu. Zaważyła swojskość świata w wierszach przedstawionego oraz współbrzmienie niektórych doświadczeń bohaterów Świrszczyńskiej i rosyjskich czytelników, szerzej – odbiorców byłego Związku Radzieckiego. Po trzecie, ważną rolę odegrały względy artystyczne – „przejrzystość” formy i potoczność języka, które jeszcze bardziej ułatwiały promocję omawianej liryki. Warunki te, ogólnie rzecz ujmując, sprzyjały ustaleniu dialogu literatur.

Anna Świrszczyńska to jedna z szesnastu poetek, których utwory znajdują się w antologii *Польские поэты XX века* oraz jedna z dwudziestu ośmiu, umieszczonych w antologii Astafjewej *Польские поэтессы* z 2002 roku, poświęconej wyłącznie liryce pisanej przez polskie autorki.⁷⁰⁰ W pierwszym zbiorze Świrszczyńską prezentuje 48 wierszy z drugiego i późniejszych tomów poezji, które przyczyniły się do renesansu twórczości (w tłumaczeniu Astafjewej). W drugim natomiast – 105 przekładów, w większości również pochodzących z ostatnich tomów poetki.

Mimo, że Świrszczyńska zadebiutowała w dwudziestoleciu międzywojennym tomem *Wiersze i proza* (1936) i był to – jak wspomina Miłosz⁷⁰¹ – olśniewający debiut, to jednak prawdziwy wybuch talentu poetyckiego przypadł głównie na lata 1970-1980, gdy ukazały się tomy: *Jestem baba* (1972), *Budowałam barykadę* (1974) oraz *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978). Renata Stawowy, autorka rozprawy poświęconej twórczości Świrszczyńskiej, odnotowuje, iż właśnie renesans jej poezji zainteresował tłumaczy.⁷⁰² Przekładano utwory poetki na rozmaite języki obce: angielski, francuski, niemiecki, rosyjski, litewski, armeński, mongolski, czeski, włoski, publikując je w pismach zagranicznych lub w antologiach. Badaczka zauważa niebagatelną rolę Miłosza, który przekładał i wydawał wiersze Świrszczyńskiej, dyskutował o nich ze studentami amerykańskimi oraz poświęcił poetce odrębną monografię *Jakiegoż to gościa mieliśmy*⁷⁰³, przywracając Świrszczyńskiej należne miejsce w dziejach polskiej literatury.

W Rosji poetka zawdzięcza swoją popularność działalności translatorskiej Astafjewej, chociaż przekłada jej utwory także Andriej Bazilewski.⁷⁰⁴ Potwierdza tę opinię między in-

⁶⁹⁹ Przemysław Chojnowski przypisuje szczególną uwagę aspektowi socjologicznemu: (...) nie sposób mówić o przekładzie w sposób całościowy bez uwzględnienia konkretnych odwołań socjologicznych. Są one niezwykle istotne z dialogu literatur. W wielu przypadkach przywołanie kontekstów socjologicznych jest niezbędne do odczytania intencji tłumacza, strategii prezentacji obcojęzycznej literatury, metody przekładu, jego zewnętrznych uwarunkowań, a przede wszystkim przypisywanych mu społecznych funkcji oraz zadań. Dlatego niezbędne jest mówienie o przekładzie w kontekście jego społecznego oddziaływania”. Zob.: P. Chojnowski, *Socjologiczne odniesienia w pracach przekładowych Karla Dedeciusa na przykładzie antologii Nach der Sintflut. W: Socjologiczne aspekty przekładu*. Pod red. P. Fasta. Nr 16. Katowice–Warszawa 2004, s. 216.

⁷⁰⁰ Н. Астафьева. *Польские поэтессы. Антология*. Op. cit. Poezję A. Świrszczyńskiej prezentują 105 przekładów z następujących tomów: *Wiersze* (1958), *Wiatr* (1870), *Jestem baba* (1972), *Budowałam barykadę* (1974), *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978), *Cierpienie i radość* (1985). Także twórczość poetki istnieje w przekładach A. Bazylewskiego. Zob. *Польские поэты: А. Свирицинская, Т. Ружевич, М. Бялошевский, А. Бурса, Э. Стахура*. Сост. А. Базилевский. Москва 1990.

⁷⁰¹ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*. O Annie Świrszczyńskiej. Kraków 2003, s. 6.

⁷⁰² R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. O poezji Anny Świrszczyńskiej. Kraków 2004, s. 16–17.

⁷⁰³ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*. Op. cit., s. 6.

⁷⁰⁴ W 1999 roku na podstawie wiersza Świrszczyńskiej powstała piosenka Baobab (przeł. A. Bazilewski), której autorką i wykonawczynią jest Olga Ariefjewa. Zob. <http://www.ark.ru/>.

nymi Adam Pomorski, którego zdaniem poezji Świrszczyńskiej i Poświatowskiej nie sposób sobie w Rosji wyobrazić bez przekładów Natalii Astafjewej, tak jak bez przekładów Britaniszskiego nie ma Miłosza i Herberta.⁷⁰⁵ Tłumaczka zainteresowała się wierszami poetki na początku lat 70. - ukazywały się one wówczas na łamach krakowskiego „Życia Literackiego”. Zachwyciły ją swoją innością. Intrygująca odmienność przyczyniła się do rozpoczęcia korespondencji Astafjewej z poetką, od której uzyskała cenne wskazówki i otrzymała tomy *Wiatr* oraz *Jestem baba*. Był to także początek wzajemnej sympatii (Świrszczyńska dostrzegła w rysach tłumaczki podobieństwo do jej ulubionej poetki, Ewy Lipskiej⁷⁰⁶), a także wymiany własnych dzieł, co przyczyniło się do rosyjskiej recepcji twórczości Świrszczyńskiej.

Warto tu wspomnieć o względnym podobieństwie biografii literackich Świrszczyńskiej i jej rosyjskiej propagatorki, również poetki. Zbieżność dotyczy ich podwójnych, jeżeli tak wolno określić, początków artystycznych. Świrszczyńska debiutowała w 1936 roku i 1958 roku⁷⁰⁷, są to daty ukazania się dwóch pierwszych tomów, chociaż za najbardziej twórczy okres uznaje się lata 70.-80. Początki liryki Świrszczyńskiej różniły się od dalszej twórczości zarówno pod względem tematycznym, jak też warsztatowym. Była to długa droga od stylizacji, kunsztowności, groteskowości, licznych odniesień kulturowych, dystansu (Miłosz nazwał te cechy „pięknopisaniem, kaligrafiami Anny”⁷⁰⁸) do naturalizacji, dyscypliny konstrukcyjnej, ograniczenia tropów artystycznych, skrótowości, potoczności i odważnej demonstracji własnej podmiotowości.⁷⁰⁹ W przypadku Astafjewej początki jej twórczości oryginalnej przypadły na lata *odwilży* oraz *pieriestrojki*. Najpierw zaistniała jako poetka liryki o miłości i przyrodzie, chociaż równolegle pisała wiersze o innej tematyce, dotyczącej rewolucji, tragizmu lat 30., represji i okrucieństwie wojny, lecz z przyczyn cenzuralnych poezja ta mogła się ukazać dopiero pod koniec lat 80.

Swoisty paralelizm można dostrzec także w podejmowanych przez poetki wątkach lirycznych, takich jak: los współczesnej kobiety, miłość w rozmaitych przejawach, mityzacja dzieciństwa, relacje z tragicznych wydarzeń historycznych (Świrszczyńska pisze o powstaniu warszawskim, Astafjewa o represjach stalinowskich). Wspólne miejsca są również w ocenach ich twórczości przez krytyków literackich. W Rosji poezję Astafjewej podobnie recenzowano słowami: „szczerą” i „śmiałą” (w odniesieniu do liryki miłosnej), „autentyczna”, „naturalistyczna”, „wstrząsająca” (o stylu „gazetowym” jej utworów, poświęconych wycinkom z tragicznej rzeczywistości Rosji XX wieku).

Bliskość światopoglądową obu poetek potwierdzają słowa samej Świrszczyńskiej, dotyczącej wczesnej liryki Astafjewej:

Wiersze Pani są subtelne i prawdziwe. Odczuwa się, że za nimi kryje się żywy człowiek, żywa kobieta, dumna i niezależna od mężczyzny, co mi osobiście, jako autorce tomu *Jestem baba*, szczególnie jest bliskie. Pani czuje się Don Kiszotem, nie Dulcyneą, podobnie zaś stawiam pytanie w wierszu *Zgrzebło z żelaza*. Zwłaszcza poruszył mnie wiersz o nienarodzonym dziecku

⁷⁰⁵ A. Pomorski, *Słowa poety oprawne w serce*. Op. cit., s. 143.

⁷⁰⁶ В. Британиский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 262.

⁷⁰⁷ Zob. R. Stawowy. Op. cit., s. 307.

⁷⁰⁸ Zob. Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*. Op. cit., s. 43

⁷⁰⁹ Zob. R. Stawowy. Op. cit., s. 83.

i ten, który kończy się słowami: *Co się stało straszego? Prawda, co?* No i to, które o Wiśle...⁷¹⁰.

Poetka wspomniała wiersze Astafjowej pochodzące z tomów *Гордость* (1961) i *Кумачовый платок* (1965): jeden z niewielu feministycznych utworów Astafjowej, zaczynający się dumnym wezwaniem *Ты моя Дульциня, // я твой Дон Кихот...*, dwa wiersze z wczesnej liryki miłosnej – *Ты со мною всегда, словно мертворожденный ребенок...*; *Обвели, как дырочку, вокруг пальца...* oraz wiersz wolny z połowy lat 60., którego przekładu dokonał Włodzimierz Słobodnik:⁷¹¹

Припасть к берегу,
желтому, песчаному,
прогретому солнцем,
пустить корни
и стать
ивой или сосной.
Но
остановится сердце,
замерзнут глаза,
не увижу солнца,
желтого песка
и тебя в лодке,
желтого и голубого,
как небо и песок
на реке моего детства,
Висле.

Przypaść ku brzegowi
żółtemu, piaszczystemu,
wygrzanemu słońcem,
zapaść korzenie
i stać się wierzbą albo sosną.
Lecz
zatrzyma się serce,
zamarzną oczy
i nie ujrzą słońca,
ani żółtego piasku,
ani ciebie w łódce
żółtego i błękitnego,
jak niebo i piach
na rzece mojego dzieciństwa,
Wiśle.

Świrszczyńska z niecierpliwością – zaznacza Britaniszski – czekała na rosyjskie przekłady, przeczuwając akceptację publiczności, której tradycję, kulturę, a zwłaszcza literaturę wysoko ceniła.⁷¹² W jednym z listów do tłumaczy Świrszczyńska wyznała, że Lew Tołstoj i Fiodor Dostojewski stanowili w jej młodości dwa wielkie objawienia, do ich utworów wracała niejednokrotnie, jak do źródeł wielkiej sztuki i głębokiej wiedzy o człowieku. Przyznała się także do zamilowania do rosyjskiej poezji, widocznego w próbach translatorskich liryków Aleksandra Puszkina i Aleksandra Twardowskiego. Szczególnie inspirowały ją dzieła Michaiła Lermontowa, Siergieja Jesienina i Anny Achmatowej. Wspominała, że jej ojciec, artysta Jan Świerczyński, znał na pamięć mnóstwo wierszy

⁷¹⁰ Tłum. z rosyjskiego – I.J. „(...) Стихи у Вас тонкие и подлинные. Чувствуется, что за ними стоит живой человек, живая женщина, гордая и не зависящая от мужчины, что мне как автору тома «Я–баба» – особенно близко. Вы чувствуете себя Дон Кихотом, не Дульциней, я подобным же образом ставлю вопрос в стихотворении «Железный скребок». Особенно взволновало меня стихотворение о нерожденном ребенке и то, которое кончается словами: «Что случилось страшного? Правда, что?». Ну, и то, которое о Висле...». Cytat z listu Świrszczyńskiej do Astafjowej pochodzi z: В. Британишский, *Поэзия и Польша*, s. 262.

⁷¹¹ Oryginał i przekład pochodzą z dwujęzycznego wydania poezji: Н. Астафьева, В. Британишский, *Двуязыч. Ор. cit.*, s. 34–35.

⁷¹² В. Британишский, *Поэзия и Польша*, s. 263.

i piosenek rosyjskich, wyróżniając, podobnie jak córka, Lermontowa.⁷¹³ Zresztą, fascynacja autorem *Bohatera naszych czasów* charakteryzuje także i Astafjewą.

Poetka miała rację, co do prognozy przyjęcia jej poezji w Rosji. Przypomnę, iż w Polsce tematy dojrzałej twórczości Świrszczyńskiej – los kobiety i erotyka – nie były chętnie przyjmowane przez wszystkich czytelników. Miłosz, mówiąc o przyczynach jej niedoceny, wskazał między innymi brak harmonizacji owej poezji z obyczajami kraju katolickiego, brak akcentów religijnych.⁷¹⁴ Pierwsza rosyjska publikacja wierszy ukazała się na łamach pisma „Иностранная литература” (tzw. „Иностранка”) w 1973 roku (nr 10), którego nakład wynosił sześćset tysięcy egzemplarzy. Były to utwory z tomów *Jestem baba* i *Budowałam barykadę*, dotyczące egzystencji kobiet wsi i miast, walki o szacunek i godność ludzką oraz kilka wierszy poświęconych powstaniu warszawskiemu. Reakcja odbiorców pisma była natychmiastowa, nadchodziły listy z różnych zakątków Związku Radzieckiego. W jednym z nich pewien człowiek, dotąd nieufny wobec poezji, błagał o wydanie wierszy Świrszczyńskiej w masowym nakładzie. Młoda kobieta ze wsi zdecydowała się na naukę języka polskiego, by móc w oryginale przeczytać cały dorobek poetki. Wdowa z Gruzji wyznała, że przebywając w żałobie znalazła pocieszenie w opublikowanych utworach, a malarka z Kazania pod wpływem tych inspiracji przygotowała kilka audycji telewizyjnych poświęconych poetce.⁷¹⁵

Wybór wierszy odpowiadał różnym gustom czytelniczym. Odbiorcom ze wsi czy, ogólnie, peryferii – wspomina Britaniszki – najbardziej podobały się wiersze *Chłopka* i *Krowa ją kocha*, opisujące los zwykłej wiejskiej kobiety. Czytelniczkom z miast szczególnie spodobał się utwór *Szekspir. Poskromienie złościcy*, prezentujący beznadziejną sytuację bohaterki, wynikającą z funkcjonowania w środowisku patriarchalnym wzorców

⁷¹³ „Толстой и Достоевский, – писала она в письме, – это были для меня два великих откровения в молодости. Я многим обязана им, время от времени перечитываю заново; постоянно возвращаюсь к ним как к источникам великого искусства и глубокого знания о человеке. Я большая энтузиастка вашей поэзии, даже пробовала переводить Пушкина и Твардовского (несколько стихотворений). Обожаю Лермонтова, Есенина и Ахматову (...) Мой отец пел множество русских песен, читал наизусть стихи, занимаясь живописью. Особенно он любил Лермонтова”. Сутат pochodzi: В. Британишский, *Поэзия и Польша*, s. 263.

⁷¹⁴ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*. Op. cit., s. 28.

⁷¹⁵ Zob. В. Британишский, *Поэзия и Польша*, s. 264. Oto fragmenty wspomnianych listów, które Britaniszki przytacza w książce:

Młoda kobieta z Ukrainy: „(...) Я прочитала стихи Анны Свирциньской. Я очарована ее стихами. Я бы их читала и читала бесконечно! Помогите мне, как приобрести ее произведения! Если они у нас еще не изданы, то как достать польские издания? Я выучу польский язык, чтобы читать Анну Свирциньскую!...”

Mężczyzna z Czuwaszji: „(...) Приношу благодарность редакции за помещенные в № 10 за 73 год стихи польской писательницы и поэтессы Анны Свирциньской. Я к стихам больше чем хладнокровен, но и биографию поэтессы и сами удивительные по поразительной глубине, впечатлению и лаконизму стихи перечел три раза. Но ведь Свирциньская написала уже немало, и советский читатель только благодаря «ИЛ» познакомился с малой толикой талантливых творений автора.

Как было бы чудесно выпустить на русском языке избранные произведения Анны Свирциньской. Может быть, это по силам журналу? Разошлись бы они в считанные дни и часы.

Но если это никак не осуществимо для <ашей> редакции, то великая просьба продвинуть это очень нужное дело в тех сферах, где это следует”.

Wdowa z Gruzji: „(...) Я прочитала, мало сказать, прочитала, я почти выучила наизусть перевод Ваших стихов Анны Свирциньской. Что за мудрость, что за глубина, что за честность, справедливость и чуждость и что за лаконичность. Я в восторге от этих стихов. Я сама чувствую глубокую несправедливость, и потому, вероятно, они пришлись мне так по душе.

Пребываю сейчас в великом горе: мой муж академик Бериташвили скончался 29 декабря.....”.

ugruntowanych wielowiekową tradycją. Dla ówczesnych rosyjskich feministek także nie zabrakło odpowiednich liryków Świrczyńskiej, takich jak manifest *Odwaga*.⁷¹⁶ Na wielu odbiorcach ogromne wrażenie zrobiły reportażowe liryki o powstaniu warszawskim. Żywa reakcja czytelnicza zaskoczyła nawet Adama Pomorskiego, uważającego blok przekładów Astafjewej z dorobku Świrczyńskiej za arcydzieło translatorskie:

W 1994 roku sam w prowincjonalnym Tambowie byłem świadkiem emocjonalnego szoku, jaki wywołała głośna recytacja przekładów z tomu *Budowałam barykadę* przed studenckim audytorium. Szloch, który w głębi Rosji przerwał tę recytację wierszy o Powstaniu Warszawskim, to – jak mnie zapewniała tłumaczka – powtarzająca się przy ich lekturze reakcja rosyjskich czytelników.⁷¹⁷

Druga publikacja wierszy Świrczyńskiej, która ukazała się w „Иностранке” w 1989 roku (nr 8), poświęcona była czterdziestej piątej rocznicy powstania warszawskiego. Wydarzenie to przez dłuższy czas należało do „białych plam” polskiej historii w Rosji. Britaniszski wspomina, iż mówiono na ten temat niechętnie i rzadko.⁷¹⁸ Jeżeli w 1973 roku udało się dzięki staraniom redaktorki pisma, Tatjana Łaninej, opublikować kilka wierszy z tomu *Budowałam barykadę*, chociaż wówczas temat powstania, w istocie rzeczy, był zakazany, to już w 1989 roku opublikowano nie tylko dwadzieścia utworów pochodzących z tego tomu w przekładzie Astafjewej, lecz także obszerny szkic Britaniszskiego, szczegółowo przedstawiający ów fakt historyczny.⁷¹⁹ Szkic pełnił funkcję przedmowy, która była – jak wspomina sam autor – pierwszą uczciwą publikacją na ten temat w języku rosyjskim. Do jej napisania wykorzystał materiały Polaków-emigrantów relacjonujących powstanie warszawskie. Teksty te znajdowały się do czasów *glasnosti* w zbiorach specjalnych Rosyjskiej Państwowej Biblioteki w Moskwie (do 1992 roku Biblioteka im. W.I. Lenina).⁷²⁰

Zanim przejdę do omówienia przekładów poezji Świrczyńskiej z antologii *Польские поэты XX века*, krótko przedstawię opinię Astafjewej i Britaniszskiego, dotyczącą samej poetki i miejsca jej twórczości w literaturze polskiej oraz nie zawsze sprawiedliwego sądu polskiego środowiska literackiego. Z komentarzy Astafjewej Świrczyńska wyłania się jako poetka nie należąca do żadnych polskich ugrupowań literackich, budząca sympatię przedstawicieli pokolenia Nowej Fali, a także następnych młodszych pokoleń. Zyskała uznanie takich autorytetów, jak Tadeusz Różewicz, Jarosław Iwaszkiewicz i Czesław Miłosz. To feministka, choć tego określenia Astafjewa w przedmowie do publikacji

⁷¹⁶ Ibidem, s. 265.

⁷¹⁷ A. Pomorski, *Słowa poety oprawne w serce*. Op. cit., s. 140.

⁷¹⁸ Zob. В. Британишский, *Ружевич и Свирицинская*. Op. cit., s. 403.

⁷¹⁹ В. Британишский, *Варшавское восстание и книга Анны Свирицинской*. W: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 405. Początkowo szkic ukazał się jako wstęp do publikacji przekładów z tomu *Budowała barykadę* w piśmie „Иностранная литература” (1989, nr 8).

⁷²⁰ В. Британишский: „Когда–то в публикации переводов Астафьевой из Свирицинской в журнале в октябре 1973 года Татьяне Владимировне Ланиной чудом удалось протолкнуть в печать несколько стихотворений о Варшавском восстании, хотя эта тема была, по существу, запрещенной, а в редакции «ИЛ» некоторые члены редколлегии особо за этим следили. Публикацию 1989 года в августовском номере Ланина приурочила к 45–й годовщине Варшавского восстания. **Мое послесловие было первой честной публикацией на эту тему по–русски** (podkr. – I.J.). К этому времени в Библиотеке Ленина были выведены из спецхрана и стали доступны книги поляков–эмигрантов о восстании, и я прочел их”. Zob. В. Британишский, *Варшавское восстание и книга Анны Свирицинской*. Op. cit., s. 412.

1973 roku nie używa. Zastępuje je pojęciem „emancypantka”, mając ku temu dwa powody: po pierwsze, wyraz wówczas nie miał szerokiego zastosowania w języku rosyjskim, a po drugie, sama Świrszczyńska nie zaliczała siebie do grona feministek. Porównywana jest do pierwszych polskich emancypantek, Elizy Orzeszkowej i Marii Konopnickiej ze względu na podobną siłę charakteru i rozmach podejmowanych kwestii.⁷²¹ Jej poezja łączy w sobie spowiedź i nauczanie, „cierpienie i współczucie”⁷²². Podobna do żywej istoty, która „zachwyca się”, „oburza się”, „walczy” i „wychowuje”⁷²³, przemawiając głosem prawdziwym, namiętym, bezlitosnym.

Komentarze Britaniszskiego, któremu poetka również zawdzięcza swoją popularność, mają charakter bardziej problemowy. Na łamach swojej książki *Поэзия и Польша* tłumacz zajmuje się między innymi zakulisowym aspektem sprawy dotyczącej rosyjskiego druku poezji „prekursori polskiej eksplozji feminizmu końca XX wieku”⁷²⁴. By móc opublikować jej dzieła w latach 70. na stronach „Иностранки”, trzeba było o to walczyć. Oprócz redaktorki Łaninej, feministki z przekonania, pozostali członkowie kolegium stawiali opór. Warunkiem zgody na publikację miało być przedstawienie pozytywnej recenzji, pochodzącej z polskich wydań literackich. O taką opinię nie było łatwo. Słowa Zbigniewa Bieńkowskiego⁷²⁵, mówiące o wyjątkowości głosu poetyckiego Świrszczyńskiej, wyręczyły wtedy Astafjewa.⁷²⁶ Britaniszski przyznaje rację polskiemu krytykowi i bardzo go ceni za oryginalność, subiektywizm, a przede wszystkim za niezależność poglądów. Tłumacz nie mógł wówczas, jak i Astafjewa, pogodzić się z niesprawiedliwym stosunkiem polskich krytyków do twórczości Świrszczyńskiej, autorki wstrząsającego eposu o powstaniu. Antologię mieli ogromny żal do polskich krytyków: Juliana Rogozińskiego⁷²⁷, Iwony Smolki⁷²⁸ oraz Jana Józefa Szczepańskiego. Swoją postawę wobec polskiej literatury Astafjewa i Britaniszski oceniają jako niezależną, zdystansowaną do opinii środowisk literackich, które często bywają niesprawiedliwe, a nierzadko i bezlitosne wobec tych, których nie uznają.⁷²⁹

W innym miejscu, w szkicu *Витки поэтической спирали (о поэзии Ружевича, Херберта, Шимборской, Свирициньской)* z 1974 roku poświęconym czterem wybitnym polskim poetom XX wieku, Britaniszski przygląda się kwestiom kobiecości i fizjologii

⁷²¹ N. Astafjewa w przedmowie do publikacji 1973 roku: „(...) А. Свирициньская похожа на первых эмансипанток – на Элизу Ожешко и Марию Конопницкую (хотя, разумеется, стих и стиль Свирициньской принадлежит исключительно нашему времени). С выдающимися польскими женщинами в литературе конца XIX века ее сближает крупность идеалов: первые эмансипантки занимались не только «женским» вопросом, но и «польским», и «крестьянским». Да и слово «эмансипация» еще сохраняло тогда свою всеобщность: говорили об эмансипации женщин, эмансипации негров, эмансипации русских крестьян, эмансипации рабочего класса, наконец, о духовной эмансипации общества”. Cytat pochodzi z: В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 266.

⁷²² Zob. Н. Астафьева, *Польские поэтессы*. Op. cit., s. 44.

⁷²³ N. Astafjewa we wstępie do publikacji 1973 roku: „(...) В поэзии А. Свирициньской исповедь сочетается с проповедью, ее поэзия восхищается, негодует, борется и воспитывает. Молодые польские поэты и молодые польские читатели приняли эту поэзию как свою. Их привлекают молодая горячность А. Свирициньской в борьбе за правду в поэзии, беспощадность к себе и нравственный максимализм”. Cytat pochodzi z: В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 266.

⁷²⁴ Ibidem, s. 267.

⁷²⁵ Zob. Z. Bieńkowski, *Dosłowność*. „Kultura” 1972, nr 25, s. 10.

⁷²⁶ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 267.

⁷²⁷ J. Rogoziński, *Preteksty*. „Literatura” 1973, nr 3; Idem, *Poetka i sufrażyстка*. „Literatura” 1974.

⁷²⁸ I. Smolka, *Mały realizm i mały erotyzm*. „Literatura” 1972, nr 13.

⁷²⁹ В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 267.

w omawianej poezji.⁷³⁰ Główne odniesienie stanowi teoria Michaiła Bachtina, dotycząca istoty materialno-cieleśnego początku jako uniwersalnego i ludowego. W szkicu tym znalazło się miejsce zarówno na obronę Świrszczyńskiej, jak też atak na polską krytykę, co nie zostało niezauważone w Polsce. W imieniu „całej Warszawy” odpowiedział w formie listu do Britaniszskiego Seweryn Pollak, przekonujący tłumaczy o przesadnie pozytywnej ocenie talentu Świrszczyńskiej. Nie podważał wartości przedwojennego debiutu poetki, jednakże nie zachwycał się późniejszą jej twórczością. Nazwał ten okres płytszym, a występujący w jej poezji somatyzm zdefiniował jako „prymitywny biologizm”⁷³¹. Tak ostra ocena nieprzyjemnie zaskoczyła moskiewskich tłumaczy. Złagodzeniem i wsparciem stał się kolejny list z Polski, tym razem od Jarosława Iwaszkiewicza, w którym poeta pozytywnie odniósł się do artykułu Britaniszskiego, zwłaszcza do postawy wobec Świrszczyńskiej (oraz Poświatowskiej). Zaświadczył także swoje usatysfakcjonowanie sukcesem poetki wśród rosyjskich czytelników, twierdząc, iż właśnie dzięki temu powodzeniu rozpoczęła ona nowe życie.⁷³²

W swoich wyjaśnieniach tłumacze nie mogli nie poświęcić uwagi Czesławowi Miłoszowi, doceniającemu, a nawet promującemu poezję Świrszczyńskiej zarówno w Polsce, jak i USA. Wspomniana została książka *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, która ukazała się w Polsce w 1996 roku. Wkrótce po publikacji tomu tłumacze napisali do Miłosza, dzieląc się wrażeniami. Odpowiedź z Berkeley nadeszła 18 kwietnia 1997 roku, nadawca wyraził swoją wdzięczność za życzliwą recenzję jego książki i wyraził nadzieję, że zapewni ona poetce stałe miejsce w polskiej literaturze. Osobno podziękował za przesłane mu kopie rosyjskich publikacji Świrszczyńskiej, które pozytywnie go zaskoczyły, ponieważ do 1997 roku nie miał pojęcia o tłumaczeniu jej utworów na język rosyjski.⁷³³

Warto wspomnieć także następną interesujący artykuł Britaniszskiego, poświęcony zarówno poetce, jak też Różewiczowi.⁷³⁴ Tłumacz-eseista w hierarchii literackiej lokował autorkę cyklu *Jestem baba* wysoko – obok Różewicza, dostrzegając w twórczości obojga poetów miejsca wspólne. Mimo różnych biografii literackich, łączy ich realizm, wiersz wolny, a także historia rosyjskiej recepcji. Stwierdzić można, że przekłady dzieł Świrszczyńskiej i Różewicza zaistniały w języku docelowym, bowiem znalazły swego czytelnika. Pierwszy zbiór Różewicza *Niepokój (Беспокойство)* został wydany w Moskwie w 1963. Weszły do niego wiersze oraz poematy z różnych tomów od roku 1946 do

⁷³⁰ В. Британишский, *Витки поэтической спирали (о поэзии Ружевича, Херберта, Шимборской, Свирицинской)*. «Литературное обозрение» 1974, nr 7.

⁷³¹ List S. Pollaka do W. Britaniszskiego od 18.08.74: „(...) Вы явно переоцениваете Свирицинскую, которая когда-то прекрасно дебютировала, а теперь переживает что-то вроде ренессанса после долгого молчания. Ренессанс этот, однако, гораздо более поверхностный (пłytszy), чем дебют, который удивлял искренностью и свежестью. Теперь она впала в примитивный biologizm”. Сут. pochodzi z: В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 268.

⁷³² Ibidem, s. 268.

⁷³³ List Czesława Miłosza do Astafjewej i Britaniszskiego od 18.04.1997: (...) Огромную радость доставило мне Ваше письмо от 12 марта 1997, сообщающее, что моя книга об Анне Свирицинской понравилась Вам и Наталье Астафьевой. На книгу были в Польше очень положительные отклики, и я думаю, что книга обеспечила Свирицинской прочное место в польской поэзии. Благодарю за ксерокопии (публикации Свирицинской в «Иностранке» в 1973 и 1989 – В.Б.), которые, признаюсь, были для меня скорее неожиданностью». Сут. pochodzi z: В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 269.

⁷³⁴ В. Британишский, *Ружевич и Свирицинская*. W: Idem, *Речь Посполитая поэтов*. Op. cit., s. 402. Początkowo tekst ukazał się w pierwszym wydaniu almanachu Władimira Ogniewa „Feniks-XX”(1992, nr 1) jako wstęp do podwójnej publikacji tłumaczeń z Różewicza (Britaniszskiego) i Świrszczyńskiej (Astafjewej).

1960.⁷³⁵ Oddźwięk wśród rosyjskiej publiczności jak na tamte czasy był wielki. Kończyła się *odwilż*, lecz młode pokolenie twórców pragnęło kontynuacji, oczekując zmian w życiu, w sztuce, a także w poezji. Nowatorska liryka Różewicza dla wielu artystów stanowiła wtedy synonim współczesnej poezji. Prawie wszyscy najważniejsi poeci moskiewscy, reprezentujący pokolenie wojenne, mieli swój udział w tłumaczeniu Różewicza.⁷³⁶ Podobny sukces, przychylne przyjęcie, oczekiwanie rosyjskiego odbiorcy na taką poezję charakteryzuje pierwszą publikację Świrszczyńskiej w „Иностранке” z 1973 roku. Był to nowy sposób mówienia o wojnie – w sposób dobitny i bez ozdobników.

Fizjologizm i naturalizm łączą także poezję Różewicza i Świrszczyńskiej, bez których współczesny realizm, zdaniem tłumacza, nie jest możliwy.⁷³⁷ Zwłaszcza naturalistyczne obrazy z życia miast w lirykach obojga poetów, przywołujące asocjacje z utworami Dostojewskiego i Tołstoja, jeszcze bardziej jednoczą ich twórczość. Tłumacz wspomina utwór Świrszczyńskiej *Siostry z dna*, a także wiersze Różewicza opisujące skrzywdzoną i poniżoną starość. Ciekawa uwaga Britaniszskiego dotyczy obecności wspomnianych rosyjskich klasyków w twórczości Różewicza i Świrszczyńskiej.

Niedługo po ukazaniu się rosyjskich przekładów wierszy Świrszczyńskiej autorstwa Astafjewej w 1973 roku doszło do spotkania poetki i tłumaczki. Poznały się w październiku 1975 roku w Warszawie, podczas międzynarodowego zjazdu tłumaczy literatury polskiej, mającego kontynuację w Krakowie. Miesiąc później autorka *Budowałam barykadę* miała okazję odwiedzić Moskwę. Kolejne spotkania, które okazały się istotne pod względem twórczym, odbyły się w Krakowie w 1979 roku. Dzięki poetce tłumacze poznali się między innymi z Marianem Jachimowiczem, Janem Huszczą, Stanisławem Czyczem, Adamem Ziemianinem⁷³⁸ oraz mieli okazję do interesujących dyskusji. Jedna z nich – jak wspomina Britaniszski – dotyczyła przyjazdu do Polski Jana Pawła II, którego poetka wysoko ceniła jako wybitną osobę, Polaka, krakowskiego metropolitę. Rozmowa zainspirowała tłumacza i zrodziła refleksję na temat religijności poetki, innej – jak stwierdza – niż religijność Anny Kamińskiej. W przypadku Świrszczyńskiej pojmuje on to pojęcie szeroko: jest ona religijna jak każdy poeta czy każdy człowiek, żyjący życiem duchowym.⁷³⁹

Działalność translatorską Astafjewej oraz twórczość eseistyczną Britaniszskiego można potraktować jako misję wobec poetki, jej przekazów poetyckich oraz, szerzej, mając na uwadze wiersze o powstaniu, misję wobec historii Polski. Dzięki Astafjewej Świrszczyńska zaistniała w świadomości rosyjskiej, a jej słowo zostało przyjęte jako wstrząsające swoją dosadnością i prawdziwością. Antologisci nadali wysoką rangę jej twórczości, która nie zawsze była tak ceniona przez rodzime środowisko literackie. Ich działalność popularyzatorska dorównuje zasługom Miłosza. Astafjewa i Britaniszski kolejny raz uodrodnili trafność swej profesjonalnej intuicji i niezależność opinii.

⁷³⁵ Т. Ружевич, *Беспокойство*. Москва 1963.

⁷³⁶ W. Britaniszski: „Помню впечатление от первого русского издания стихотворений Ружевича в 1963 году. «Оттепель» кончалась, но мы, молодые, все еще не хотели окончательно в это поверить. Все еще ждали и жаждали обновления жизни. Ждали и жаждали нового и непривычного в искусстве, в поэзии. Появившийся тогда по-русски Ружевич для многих стал синонимом и символом современной поэзии как таковой”. Zob. В. Британишский, *Ружевич и Свирицинская*. Op. cit., s. 402.

⁷³⁷ Ibidem, s. 404.

⁷³⁸ Zob. В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 310, 312, 359.

⁷³⁹ Ibidem, s. 362.

Przekłady z poezji Anny Świrszczyńskiej Cierpienie wpisane w istnienie

Czterdzieści osiem utworów prezentuje twórczość Anny Świrszczyńskiej w antologii *Польские поэты XX века* z 2000 roku. Są to cztery wiersze z cyklu *Wojna* (Utwory z lat 1945-1957), pochodzące z drugiego tomu *Liryki zebrane* (1958), sześć przekładów z tomu *Wiatr* (1970), osiemnaście liryków reprezentujących zbiór poetycki *Jestem baba* (1972), z których kilka pochodzi z cyklu *Trzy poematy*: trzy z *Miłości do Antoniny* oraz jeden z *Miłości do Stefanii*. Podobna liczba utworów reprezentuje tom *Budowałam barykadę* (1974). Obecne są także dwa wiersze z pośmiertnie wydanego tomu *Cierpienie i radość* (1985), kończące przegląd twórczości. Wśród wybranych dzieł brak tekstów poetyckich z pierwszego zbioru Świrszczyńskiej *Wiersze i proza* (1936), a także z tomów: *Czarne słowa. Stylizacje murzyńskie* (1967) oraz *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978).

Utwory ułożono według względnej chronologii związanej z rytmem ukazywania się tomów, z których pochodzą. Odstępstwa są minimalne, dotyczy to na przykład wiersza *Siwowłosa Ofelia* z tomu *Wiatr*, zawieruszonego wśród liryków ze zbioru *Jestem baba*, oraz utworów *Siostry z dna* i *Bunt*, które w oryginalnej wersji otwierają tom *Jestem baba*, natomiast w wyborze antologistów występują one na końcu wśród kilkunastu liryków pochodzących z tego zbioru. Nieregularność ta mimo wszystko nie zakłóca porządku, ponieważ całość kompozycji prezentuje logiczną opowieść o ludzkim cierpieniu, zwłaszcza kobiecym, wpisanym w istnienie, co było motywem przewodnim późnej twórczości Świrszczyńskiej.

Historia rozpoczyna się utworami o tonacji tragicznej pochodzących z cyklu *Wojna*. W krótkim poemacie *Szpitalny koc* sanitariuszka opowiada historię koca, którym przykrywa się o świecie, by choć trochę się przespać. Pamięta, jak umarło pod nim w ostatnim tygodniu kilku żołnierzy, lecz nie budzi to żadnych emocji, podobnie jak fakt, że zasypia na korytarzu szpitalnym obok człowieka, który właśnie umarł. Szpital jest również miejscem akcji liryki prozą zatytułowanej *Lotnik*. Występuje on najczęściej w poezji Świrszczyńskiej jako miejsce cierpienia i śmierci, gdzie ludzie umierają w okropnych, wojennych warunkach lub w samotności przeżywają swoje nieszczęście. Następne poematy *Getto: Matka* i *Umarłe miasto* prezentują dramat rozgrywający się na ulicach zrujnowanego miasta. W pierwszym z nich bohaterka popełnia samobójstwo – skacze z dachu czteropiętrowego domu, zrzucając dwie sekundy przed swoim skokiem „na pół uduszone od dymu niemowlę”. W drugim natomiast wyłania się straszny obraz opustoszałej ulicy, w której dopalają się resztki domów. Jediną istotą pozostałą przy życiu jest mały, ślepy kotek, chlepczący wodę z kałuży.

Kolejny liryk, *Historia*, stanowi pomost łączący utwory z cyklu *Wojna* z następnymi wierszami z tomów *Wiatr* i *Jestem baba*, mówiącymi również o ludzkim cierpieniu, lecz na tle życia codziennego. Jego przedmiotem staje się cierpiąca kobieta zwiedzająca Rzym, której własny ból wyculił zmysły na mękę innych. Obserwuje w zoo „płową rozpacz” – oszalałego lamparta, rozumie jego cierpienie, lecz to nie przynosi jej ulgi. Dopiero podróż w głąb czasu, gdzie znajduje pamięć o męce innych, pozwala poczuć z nimi wspólnotę i odnaleźć spokój.

Starość i samotność, często połączone ze smutkiem, są kwintesencją liryków *Łzy*, *Stara wariatka* oraz *Pies*, których główny przekaz poetycki stanowi manifest dotyczący prawa każdego, zwłaszcza osób starszych do szacunku, współczucia, miłości i godności. Wiele bohaterek Świrszczyńskiej to osoby nieszczęśliwe, skrzywdzone, opuszczone przez

rodzinę i społeczeństwo. Nierzadko szukają pocieszenia, zapomnienia, ucieczki od cierpienia, molestowania oraz okrutnej rzeczywistości w pijaństwie lub szaleństwie. Postać tytułowa wiersza *Stara wariatka*, pijana i brudna, zaczepia mężczyzn w mlecznym barze, wzbudzając ich odrazę, śmiech i pogardę. Gdy zasypia przy kaloryferze, śni o miłości fizycznej z młodym chłopakiem. Umiera nagle na atak serca. Jednak nawet to nie wywołuje niczyjego współczucia i żalu. Przeciwnie, młody lekarz z obrzydzeniem dotyka ręki zmarłej. Świrszczyńska buntuje się wobec podobnej postawy i upomina się, opowiadając o konaniu bezdomnego psa, o godność śmierci każdej istoty. Powołując się na świat zwierząt, utożsamiający według niej współczucie, zrozumienie i wierność, mądrość, poetka tworzy punkt odniesienia dla oceny głównych postaci oraz krytykowanego przez nią społeczeństwa.

Czesław Miłosz w swojej książce *Jakiegoż to gościa mieliśmy* zauważa istotną cechę zarówno kompozycji poszczególnych wierszy Świrszczyńskiej, jak też konstrukcji jej zbiorów poetyckich. Jest to przeplatanie ciemnych tonacji z jasnymi, powodujące układ dramatyczny.⁷⁴⁰ Przemienność ta nie jest widoczna w wyborze Astafjewej i Britaniszkiego. Liczba „jasnych” liryków jest nikła. Tematycznie poświęcone są rodzicom poetki. Bohaterce wiersza *Sen* śni się jej matka, do której się przytula i tańczy. W objęciach Morfeusza znajduje ukojenie, gdy ponownie w obrazie poetyckim ciała matki i jej dziecka, przenikają się jak przed narodzinami. Nawet semantyka wyrazów, z których składa się utwór, niesie wrażenie pogodności („tuliłam”, „tańczyliśmy”, „na lekkiej trawie”, „lekkie słońce”, „błogo”). Pojawiające się tu motywy macierzyństwa i więzi pomiędzy kobietami znajdują swoją kontynuację w niektórych z osiemnastu lirykach pochodzących z tomu *Jestem baba*.

Tytuł tomu częściowo wskazuje, iż zawierająca się w niej opowieść liryczna dotyczy przede wszystkim losów prostych kobiet. Ukazana jest galeria chłopek, robotnic, gospodyń domowych w codziennych realiach, ale poznajemy je także w roli matek, córek, kochanek, babć. Tak się składa, że to właśnie one najczęściej czują się bezbronne, niedoceniane czy dyskryminowane w środowisku o ustroju patriarchalnym. Większość z nich pogodziła się z takim losem, wybierając milczące cierpienie (*Chłopka, Pracznia, Krowa ją kocha*), natomiast niektóre buntują się wobec istniejących wzorców narzuconych przez tradycję (*Ona nie chce, Bunt*). Szczęśliwych wśród nich prawie nie ma, można jedynie wyróżnić młodą ciężarną, ciężko pracującą w mlecznym barze, która mimo wszelkich dolegliwości potrafi cieszyć się z nadchodzącego macierzyństwa (*Ciężarna w mlecznym barze*) oraz sześćdziesięcioletnią bohaterkę przeżywającą miłość swego życia (*Największa miłość*). Warto wyodrębnić kilka utworów prezentujących cielesność (*Brzuch, Zgrzeblo z żelaza*) oraz erotyzm (*Suka, Kłódka*). Z powodu tych i podobnych tekstów poetka była nieraz krytykowana w Polsce. W wierszu *Kłódka* ciała kochanków, wyeksponowane i oddzielone od ich świadomości, rozpaczliwie bronią się przed rozstaniem, splatając się ramionami. Symbolizują przywiązywanie oraz ludzką potrzebę czułości i poczucia bezpieczeństwa. Jednak świadomość nie pozwala kochankom trwać w nieudanym związku tylko z lęku przed samotnością i cierpieniem. To ona każe partnerom rozcinać „kłodkę ramion”. Nie brak też utworów odwołujących się do empatii kobiet (*Taka sama w środku, Siostry z dna*), przy czym bohaterki, z którymi autorka czuje silną więź duchową, to bezimienny tłum „bab”, „wariatki” i „bezdomnych”. Tylko kobieta, zwłaszcza nieszczęśliwa, może w pełni zrozumieć drugą – przekonuje poetka w wierszu *Taka sama w środku*. Bo-

⁷⁴⁰ Zob. Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*. Op. cit., s. 20.

haterka idąca „na ucztę miłosną” do mężczyzny spotyka starą żebraczkę, która okazuje się siostrzaną duszą. Ten kontakt zaspokaja jej potrzebę bliskości drugiego człowieka, więc nie widzi już sensu, by iść do swojego partnera.

Znowu warto powrócić do Miłoszowej uwagi dotyczącej przeplatania jasnych i ciemnych akcentów w twórczości Świrszczyńskiej. Mechanizm ten po części został zastosowany w antologii, lecz cechuje go inny charakter. Wiersze ułożone są według następującej kolejności: na początku te, w których akcja rozgrywa się w trakcie wojny, następnie te, w których pokazane są realia w czasie pokoju. Dalej, ponownie jest powrót do tematu wojny i później do rzeczywistości powojennej. Po lirykach prezentujących egzystencję kobiet w ogóle, nadchodzi kolej na wiersze-relacje z powstania warszawskiego, które z kolei stanowią paralelę do *Pamiętnika z powstania warszawskiego* (1970) Mirona Białoszewskiego.

Zbiór *Budowałam barykadę* charakteryzuje wewnętrzny ład kompozycyjny. Składa się on ze stu wierszy, z których dwa tworzą poetycki *Wstęp*, a pozostałe podzielone są na trzy części oddające w porządku chronologicznym przebieg i upadek powstania warszawskiego. Utwory z pierwszej części mówią o walce z wrogiem, prowadzonej różnymi sposobami przez żołnierzy, harcerzy, łączniczki, młodych chłopców. W części tej opisane są także naloty, pożary, budowanie barykad oraz codzienne życie ludności cywilnej pełne zabiegów o zaspokojenie elementarnych potrzeb, prób unikania śmierci, strachu, niegodziwości ludzkiej, ale i ogromnego poświęcenia. Druga część to tematyka męczeństwa oraz śmierci żołnierzy i cywilów w szpitalu powstańczym. Uwaga poetki skupia się przede wszystkim na codzienności zwykłych ludzi, szukających schronienia w piwnicach, zasypanych, chcących uchronić przed śmiercią siebie i swoich bliskich. Trzecia część ukazuje schyłkową fazę powstania. Mowa jest przede wszystkim o nieuchronnie zbliżającej się klęsce i wszechobecności śmierci. Przekłady z tomu *Budowałam barykadę* pochodzą z każdego z trzech cykli i po części odtwarzają scenariusz zaprojektowany w tym zbiorze poetyckim.

Antologię wybrali wiersze przedstawiające reakcję ludzi w obliczu niebezpieczeństwa. Na przykład szukanie schronienia w piwnicy podczas bombardowania (*Krzyk spod ziemi*) albo bohaterские lub niegodziwe zachowania na ulicach zrujnowanego miasta (*Pan Bóg ją ocalił, Spowiedź na bruku*). Nie brak utworów o motywach szpitalnych, w których pokazane jest umieranie ludzi w okropnych mękach, mimo poświęceń sanitariuszek i lekarzy (*Nosiłam baseny, Dwudziestu moich synów, Włosy jak wodospad*). Znajdują się tutaj także wiersze opisujące uczestnictwo dzieci w akcjach wojennych, ich strach oraz bezinteresowne poświęcenie (*Dziecko się boi, Harcerka, Czternastoletnia sanitariuszka myśli zasypiając*).

Prezentację twórczości Świrszczyńskiej zamykają dwa utwory o charakterze autobiograficznym. Wiersz *Pracownia ojca* obrazuje świat dziecka zagubionego i pozbawionego bezpieczeństwa. Z jego perspektywy została pokazana pracownia, w której mieszkała rodzina, a także sytuacja przerastająca możliwość rozumienia. Ojcu poetki zostaje poświęcony też pożegnalny wiersz *Piorę koszulę*. Zdaniem Miłosza jest to jeden z wielkich liryków elegijnych literatury światowej. „W hierarchii poetów j e d e n [podkreślenie – Cz. Miłosz] wiersz tej jakości powinien wystarczyć do zapewniania nieprzemijającej sławy, niezależnie od tego, czy i na ile reszta dorobku poety mu dorównuje”⁷⁴¹.

⁷⁴¹ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*. Op. cit., s. 33.

Reasumując: wybrane przekłady są opowieścią o ludzkim cierpieniu wpisanym w istnienie na tle różnorodnych sytuacji. W centrum zainteresowania autorki znajdują się najczęściej kobiety i ich spojrzenie na świat. Zastosowany chronologiczny układ przekładów – z małymi wyjątkami, wobec dat ukazania się tomów, z których pochodzą – sprzyja przedstawieniu cierpienia ludzkiego w zwykłych realiach codziennych oraz w sytuacji katastrofy. Puentą zamykającą przegląd czterdziestu ośmiu przekładów niech będzie komentarz samej poetki, nieraz nawiązującej w licznych wypowiedziach do sensu obecności cierpienia w ludzkiej egzystencji:

Wierzę, że cierpienie daje mądrość, że pewien rodzaj mądrości można zdobyć tylko i wyłącznie przez cierpienie. I że to jest mądrość najwyższej miary. Mądrość, którą zdobywają również zwierzęta, kiedy cierpią. Wszystko, co żyje cierpi. I być może tym, co łączy poetę ze światem wszystkich istot żywych, jest cierpienie.⁷⁴²

Przegląd techniki translatorskiej

Najważniejszym wyzwaniem przy tłumaczeniu utworów Świrszczyńskiej stają się dwa wymogi – „przejrzystość” formy oraz zasób leksyki mówionej, wywołującej efekt wyrazistości przekazu poetyckiego i czytelności dla masowego odbiorcy. Technika translatorska Astafjewej zmierza ku maksymalnej wierności pod każdym względem. Charakteryzuje ją skrupulatność, aczkolwiek w granicach rozsądku. Nie można jej zarzucić „niesłusznego ślepego trzymania się oryginału”, przed którym przestrzega w swoim *Notatniku tłumacza* Karl Dedecius.⁷⁴³ Rzecz jasna, odstępstwa pojawiają się, lecz nie są to poważne *curiosa*.

Zacząć warto od **tytułów utworów**, oryginalnych i komunikatywnych, wprowadzających – jak słusznie podkreśla Renata Stawowy – „w aurę prostoty czy nawet potoczności”⁷⁴⁴. Zazwyczaj nazywają one jakąś sytuację lub czynność (*Nosiłam baseny, Pan Bóg ją ocalił*), rzecz (*Zgrzebło z żelaza*), osobę (*Lotnik, Chłopka, Praczka*), miejsce (*Pod beczką kapusty, Pracownia ojca*), a także zjawiska i uczucia. Tytuły te nie nastęrczają trudności translatorskich. Większości odpowiada dosłowny przekład: *Я носила судна, Господь Бог ее спас, Железный скребок, Летчик, Прачка, Под бочкой капусты, Мастерская отца*. W tłumaczeniu niektórych pojawiają się jednak uzasadnione zmiany. Przyczynę stanowi wielokrotna redakcja poszczególnych tomów Świrszczyńskiej z wniesieniem licznych poprawek⁷⁴⁵, stąd dylemat, czy jest to w ogóle zmiana translatorska – zostaje rozwiązany. Na przykład część utworów z prozy poetyckiej *Wojna* w kolejnych wydaniach ukazywała się z niewielkimi zmianami, między innymi właśnie w tytułach. Najczęściej różnica pojawiała się w zapisie, w związku z tym rosyjskiej nazwie *Гемто. Мать* od-

⁷⁴² H. Murza-Stankiewicz, *Co łączy poetę ze światem wszystkich istot żywych? (rozmowa z Anną Świrszczyńską)*, „Poezja” 1975, nr 5, s. 34. Ów fragment cytuje także R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*. Op. cit., s. 175.

⁷⁴³ K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*. Op. cit., s. 91.

⁷⁴⁴ Zob. R. Stawowy, Op. cit., s. 134.

⁷⁴⁵ Zob. *Od wydawcy*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Zebrał i przedmową poprzedził Czesław Miłosz. Warszawa 1997, s. 397.

powiadają następujące warianty: *Ghetto. Matka*⁷⁴⁶, *Getto-Matka*⁷⁴⁷, *Getto: Matka*⁷⁴⁸. Tytuł *Сожженная улица* współbrzmi z oryginalnymi *Umarle miasto*⁷⁴⁹ oraz *Wypalona ulica*⁷⁵⁰. Przyjąć można podobną genezę zmian w kolejnych utworach: *Госпиталь – Szpitalny koc*⁷⁵¹, *Шекспир. «Угрожение стронминой» – Szekspir. Poskromienie złościcy*⁷⁵².

Interesujące wydają się te odstępstwa w rosyjskich tytułach, które raczej powstały w wyniku decyzji translatorskiej Astafjewej. Wiersz *Chłopka* w antologii istnieje pod tytułem *Баба*, a nie *крестьянка*, o bardziej szerszym i uniwersalnym znaczeniu, wychodzącym poza semantykę określenia wiejskiej baby. Może to być kobieta zarówno ze wsi, jak też każda inna: baba na rynku, baba kościelna, baba jako skrót od *бабушки* oraz potencjalna kobieta w mowie potocznej. Wyraz ten oddaje w języku rosyjskim wyrazistość, dosadność, zwięzłość i prostotę, które założone są w programie poetyckim Świrszczyńskiej. Podobnie jest z tytułem wiersza *Jej brzuch*, w wersji rosyjskiej potocznie brzmiącym *Брюхо* (brzuch, kałdun), a nie neutralnie *живот* czy *ее живот*. Utwór opiewa brzuch pięć razy rodzącej kobiety, który w swojej grubości jest piękny. Ciekawym translatorskim rozwiązaniem wydaje się przekład tytułu *Chłop jak lusterko* brzmiący *Мужик-загляде-нье*. W rosyjskim języku potocznym wyraz należy do stałego epitetu określającego osobę, od której nie można oderwać oczu.

Pozwalając sobie na subtelne zmiany, tłumaczka jednak zachowuje ostrożność i nie pomija pewnej gry związanej z tytułami. Niektóre ze złożonych nazw znajdują swoje odzwierciedlenie w jednym z wersów tegoż utworu, tak jak dzieje się to w wierszach: *Największa miłość – Самая большая любовь ее жизни*, *Budując barykadę – Мы строили баррикаду*. Ostatnią grupę tytułów, występujących w tekście docelowym nieco inaczej niż w oryginale, tworzą nazwy nawiązujące ściśle do realiów polskich. *Harcerka* nie zostaje przetłumaczona jako *харцерка*, choć na podobny wariant pozwala *Wielki słownik polsko-rosyjski* Dymitra Hessena i Ryszarda Stypuły.⁷⁵³ Widocznie tłumaczka obawiała się niezrozumienia owego wyrazu przez rodzimego czytelnika. Słowo *пионерка* także nie pasuje do utworu z tej racji, iż członkini Związku Harcerstwa Polskiego nie równa się członkini organizacji dziecięcej byłego Związku Radzieckiego. Astafjewa decyduje się na słowo o uniwersalnym znaczeniu, a mianowicie „девчонка”.

Niemniej ważna jest **sprawa kompozycji utworów**. W przypadku poematów ich budowa przypomina „symultaniczną technikę filmową, dzięki której oglądamy równocześnie dziejące się w różnych miejscach i z różnymi bohaterami sceny”⁷⁵⁴. Obowiązuje w nich zasada skrótu filmowego: na początku jest zarys sytuacji, potem zbliżenie wyodrębniające szczegóły, a na koniec zaskakująca puenta. Z badań Renaty Stawowy wynika, iż akcja większości rozgrywa się według schematu: wprowadzenie (zawiązanie akcji), rozwinięcie, punkt kulminacyjny, zakończenie (ewentualnie z puentą). Przy czym teksty nie są duże, składają się z kilku zdań, od dwóch do ośmiu, podzielonych na trzy lub cztery akapity. Są to zarówno wypowiedzenia wielokrotnie złożone, jak też jednowyrazowe

⁷⁴⁶ A. Świrszczyńska, *Wojna*, „Odrodzenie” 1947, nr 48, s. 4.

⁷⁴⁷ Eadem, *Wybór wierszy*. Warszawa 1980.

⁷⁴⁸ Eadem, *Poezja*. Op. cit.

⁷⁴⁹ Eadem, *Wybór wierszy*. Warszawa 1980; Eadem, *Poezja*. Op. cit.

⁷⁵⁰ Tytuł tekstu w pierwodruku: *Wypalona ulica*. Informacja za: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 111.

⁷⁵¹ Eadem, *Wybór wierszy*. Op. cit.; Eadem, *Poezja*. Op. cit.

⁷⁵² Eadem, *Poezja*. Op. cit.

⁷⁵³ D. Hessen, R. Szypuła, *Wielki słownik polsko-rosyjski*. Moskwa – Warszawa 1979, t. 1, s. 258.

⁷⁵⁴ R. Stawowy. Op. cit., s. 110.

zdania bądź równoważniki zdań. Napięcie dramatyczne utworów stwarzają kontrastowe zestawienia zdań różnej długości oraz paralelizm składniowy, gdy na przykład zdania krótkie otaczają klamrą cały utwór.

Oryginalność kompozycyjna oraz składniowa została uchwycona i odzwierciedlona również przez Astafjewą. Pod tym względem na przykład tłumaczenie utworu *Getto: Matka* odpowiada oryginałowi, w którym krótkie zdania kontrastują z dłuższymi, tworząc napięcie i kondensację znaczeń:

Ściskając w ramionach na pół uduszone od dymu niemowlę, biegła z krzykiem schodami podpalonego domu. Z pierwszego piętra na drugie. Z drugiego na trzecie. Z trzeciego na czwarte. Aż wyskoczyła na dach i zachłysłnąwszy się powietrzem, uczepiona komina spojrziała w dół, skąd dobiegał szelest podchodzących coraz wyżej płomieni.

Wtedy znieruchomiła i umilkła. Milczała już do końca, aż do chwili, gdy nagle zacisnęła powieki, zrobiła krok ku krawędzi dachu i wysuwając przed siebie ręce upuściła dziecko w dół. Dwie sekundy wcześniej, nim skoczyła sama.⁷⁵⁵

Astafjewa tłumaczy:

Прижимая к себе полузадохнувшегося от дыма младенца, она с криком бежала по лестнице подожженного дома. Со второго этажа на третий. С третьего на четвертый. С четвертого на пятый.

Выскочив, наконец, на крышу, она захлебнулась воздухом и, вцепившись в трубу, поглядела вниз, откуда доносился шум приближающегося пламени.

Тут она замерла и умолкла. И молчала уже до конца, до мгновенья, когда вдруг закрыла глаза, сделала шаг к краю крыши и, вытянув перед собой руки, уронила младенца.

Двумя секундами раньше, чем прыгнула сама.⁷⁵⁶

Podobnie rygorystyczna kompozycja obowiązuje wiersze wolne Świrszczyńskiej, które przeważnie reprezentują typ wiersza wolnego syntagmatycznego (krótkowersowego)⁷⁵⁷, składającego się z kilku lub kilkunastu wersów niewielkiej długości. Najczęściej są to zdania pojedyncze, równoważniki zdania, krótkie grupy składniowe bądź pojedyncze wyrazy. Język poetycki powtarza tutaj rytm języka mówionego i potocznego. Występują w nim liczne skróty, elipsy, urwany tok mowy, paralelizm składniowy, wyliczanie, anaforyczność, powtarzalność pewnych zwrotów.

Из груды рухнувших стен
торчит в небо
серая как стена
рука с пятью пальцами.⁷⁵⁸

Ze stosu rozbitych murów
sterczy w niebo
siwa jak mur
ręka z pięcioma palcami.⁷⁵⁹

⁷⁵⁵ *Getto: Matka*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 88.

⁷⁵⁶ *Гетто. Мать*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., t. 2., s. 299.

⁷⁵⁷ Za R. Stawowy, która posługuje się terminologią D. Urbańskiej, s. 137, 144-145. (Zob. D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995. Oraz: L. Pszczołowska, D. Urbańska, *Polski wiersz wolny Dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Słowińska metryka porównawcza t. VII: Wiersz wolny. Geneza i ewolucja do roku 1939*. Warszawa 1998, s. 17).

⁷⁵⁸ *После налета*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 314.

⁷⁵⁹ *Po nalocie*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 261

Nie brak także liryków zbudowanych ze zdań złożonych, często wielokrotnie złożonych, ostro kontrastujących z krótkimi wersami składającymi się z jednego lub dwu wyrazów. Kompozycję wierszy wolnych w wersji Astafjewej charakteryzuje podobieństwo do oryginałów. Graficznie wygląda inaczej tylko jeden wiersz *Ступаю рыбауку (Piorę koszulę)*, gdzie zamiast dwóch akapitów występują cztery. Interpretacja tej decyzji może być dwojaka: celowe uwypuklenie przez tłumaczkę znaczących momentów lub skutki redaktorskich poprawek (naniesionych przez samą Świrszczyńską bądź przez korektorów polskich czy rosyjskich) niezależnych od Astafjewej.

Różnicuje natomiast teksty wyjściowe i docelowe **ilość występujących zaimków**, zwłaszcza pierwszoosobowego liczby pojedynczej. W języku polskim obecność „ja” jest ukryta w końcówce koniugacyjnej. Również końcówka rosyjskiego czasownika wskazuje na osobę wykonującą czynność, aczkolwiek nie w czasie przeszłym, jak na przykład wyraz *читала* nie identyfikuje konkretnej osoby, ponieważ łączyć się może z zaimkami: *я, ты, она*. Stąd wynika większa frekwencja w przekładach zaimka „ja”, powodująca wzmocnienie egotyzmu w przekazie.⁷⁶⁰ Przykładem wszechobecności zaimków w wersji rosyjskiej, których obecność wynika raczej z konwencji, a nie z potrzeby, są utwory *Госпиталь (Szpitalny koc)* oraz *Сука (Suka)*. Oto ich fragmenty:

Я забрасываю одеяло на себя тем концом, где оно поменьше запачкано кровью, и засыпаю на полу коридора, рядом со штатским, что хрипел здесь целые сутки, но только что застыл и затих. Уже его прикрыли.

Я засыпаю ненадолго: небо за окнами уже бледнеет и первая утренняя птица запела на холоду. Скоро санитарка потянет меня за рукав халата.⁷⁶¹

Zarzucam go na siebie z tego боку, gdzie mniej jest splamiony krwią, i zasypiam na podłodze korytarza, obok cywila, co rzeził tu całą dobę, a właśnie zeszytniał i ucichł. Już go przykryli. Zасыпам na krótko, bo oto za oknami niebo bieleje i pierwszy ptak poranny zaśpiewał w chłodzie. Za chwilę sanitariuszka pociągnie mnie za rękaw fartucha.⁷⁶²

Я говорю тебе нежные слова,
ты не понимаешь, **ты** животное.
Ты не удивляешься,
что иногда я плачу.⁷⁶³

Mówię ci czułe słowa,
nie rozumiesz, jesteś zwierzę.
Nie dziwisz się,
Że czasem płaczę.⁷⁶⁴

⁷⁶⁰ Podobne wzmocnienie egotyzmu występuje w przekładach tekstów Świrszczyńskiej na język angielski. Opisała to zjawisko Renata Gorczyńska: „Konstrukcja zdania angielskiego wymaga jawnej obecności „ja”, które w języku polskim może być ukryte w końcówce koniugacyjnej. I dopiero w przekładzie okazuje się jak to „ja” jest wszechobecne. W wersji angielskiej wiersza *Щестья* aż czternaście wersów zaczyna się od „I”, w *Не narodzonej* – dziewięć, a w *Macierzyństwie* – dziesięć itd. Łączy się to ze wspomnianą już sprawą definiowania „ja” poprzez czynności, niemniej zdradza również bardzo znamienne skoncentrowanie się poetki na własnej osobie. Jeżeli Zbigniew Herbert mówił o swojej poezji zauważył, że dyktuje ją może przede wszystkim empatia, próba wyobrażenia sobie, co to znaczy być kimś innym, o tyle Świrszczyńska odsłania się z niejakim egotyzmem, dużo wyraźniejszym w przekładzie niż w oryginale”. Zob. R. Gorczyńska, *Czytanie Świrszczyńskiej po angielsku*. „Zeszyty Literackie” 1987, r. V, nr 17, s. 126.

⁷⁶¹ *Госпиталь*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 299.

⁷⁶² *Шпиталны koc*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 106.

⁷⁶³ *Сука*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 307.

⁷⁶⁴ *Сuka*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 215.

Wartym odnotowania wydają się także kolejne wyniki porównań tekstów polskich i rosyjskich, dotyczące **nie zawsze konsekwentnych decyzji translatorskich związanych z przekładem wyrazów określających realia polskie**. W poemacie *Getto: Matka* pokazana jest kobieta biegnąca schodami podpalonego domu z pierwszego piętra na drugie, z drugiego na trzecie, z trzeciego na czwarte. Postać w wersji rosyjskiej biegnie z drugiego, aż po piąte. I to nie jest żaden błąd, lecz tylko dobre zaznajomienie tłumaczki z obyczajem polskim, gdy liczenie pięter zaczyna się od parteru. Podobnie jest w wierszu *Stara wariatka*, gdzie „panowie” zamienione zostało na „мужчины”. Stanowi to przykład unikania polonizacji i adaptacji treści do realiów rosyjskich. Natomiast w innych utworach tłumaczka postępuje odmiennie: zachowuje wyrazy, będące w tym miejscu egzotyzmem czy polonizmem. W utworach *Сумасшедшая старуха (Stara wariatka)* oraz *Беременная в молочном баре (Ciężarna w mlecznym barze)* pojawia się połączenie wyrazowe „молочный бар”, mleczny bar, które nie jest znane rosyjskim odbiorcom, przynajmniej młodszymi, chociaż znowu występuje jako dozwolona opcja w *Wielkim słowniku polsko-rosyjskim*⁷⁶⁵. Polskiemu barowi z lat 1960-1980 odpowiadają raczej następujące pojęcia: *бар, кафе, кафе-бар, общепит, столовая, чайная*.⁷⁶⁶

Przyjrząc się należy również **tropom stylistycznym** występującym w utworach Świrszczyńskiej. Najczęstszym z nich jest powtórzenie, nadające wierszom rytm potoczności oraz podkreślające znaczenia (*Pies, Sen, Pracznia, Łzy*). Astafjewa niekiedy zachowuje pojawiające się powtórzenia (*Kłódka*) lub nawet powiększa ich ilość (*Historia*), albo zmniejsza ich frekwencję, sięgając po synonimy. Obecna jest także metafora, czasem nawet wyszukana, mimo że poetka operuje tym środkiem ostrożnie i oszczędnie. Translacja metafory może nieco zmienić obraz, lecz nie musi to być szkodliwe dla całości utworu. Bohaterka wiersza *Łzy* „utula się w płacz/ jak ptak w gnieździe”, co można zinterpretować, iż znajduje ukojenie, pocieszenie, przestaje odczuwać żal i smutek. Bohaterka w wersji rosyjskiej, *Слезы*, natomiast „прячется в плач, как птица в гнездо”, to oznacza, że chowa się w płaczu, kryje się przed czymś lub kimś i nie wiadomo, czy znajduje ukojenie. Interesującym przykładem transformacji metafory niegroźnej dla ogólnej semantyki tekstu, stanowi utwór *Бессмертная (Nieśmiertelna)*. Znowu mowa jest o starej kobiecie, która ma zarówno dzieci, jak i wnuki, a więc, jak podaje oryginał, „Już dawno/ wyprowadziła się z siebie”. Czasownik wraz z zaimkiem wskazują, dosłownie mówiąc, na kierunek wyjściowy. Użyte przez Astafjewą części mowy sygnalizują przeciwstawny ruch wyjściowy – „уже давно она переселилась в других” – oznaczającą, że się „wcieliła” w swoje dzieci i wnuków. Niemniej zastosowana substytucja nie zmienia ogólnego sensu i obrazu.

Dobrze przemyślana w utworach polskich wydaje się **organizacja warstwy brzmieniowej**. Pojawiają się zarówno aliteracja, jak też onomatopeja. Oto fragment z wiersza *Nosiłam baseny*:

Я любила гной, кровь и кал,	Kochałam ropę, krew i kał,
Они были живые, как жизнь.	były żywe jak życie.

⁷⁶⁵ D. Hessen, R. Szypuła, *Wielki słownik polsko-rosyjski*. Op. cit, t. 1, s. 54.

⁷⁶⁶ Aczkolwiek z przeprowadzonego przez mnie wywiadu z prof. Tatjaną Pleszkową (Pomorski Uniwersytet im. M. Łomonosowa w Archangielsku) w dn. 5.03.2009 wynika, że w latach 1960–70 w Pietrozawodsku znajdowały się *молочные бары*, w których serwowano obiady.

Жизни было вокруг
все меньше.⁷⁶⁷

Życia było dokoła
coraz mniej.⁷⁶⁸

Instrumentalizacja jest ulubionym chwytem samej Astafjewej w jej twórczości oryginalnej. Nieprzypadkowo więc w praktyce translatorskiej skupia się ona na dźwiękach. W miejscu, gdzie pojawia się w utworze Świrszczyńskiej duże natężenie w bliskim sąsiedztwie wyrazów, w których występują podobnie brzmiące głoski, tłumaczka pragnie zachować je lub znaleźć ekwiwalentne brzmienie. Wiersz *Sen* cechują liczne powtórzenia, między innymi właśnie fonologiczne, zarówno w oryginale, jak też przekładzie sprawiające wrażenie płynności, lekkości, przezroczyści, które odczuwa bohaterka śniąca o matce:

В легком солнце ее ласки
таяло мое тело
как туман.⁷⁶⁹
ë-o-ë-a
a-ë-e
a-a

Lekkie słońce jej tkliwości
roztapiało moje ciało
jak mgłę.⁷⁷⁰
e-o-je-o
ia-o-ia
ja-ę

Obecne są przekłady, w których uwydatnia się głos poetycki samej Astafjewej. Dokonuje ona licznych wypukleń fonologicznych, mimo że w oryginale instrumentalizacja zastosowana jest umiarkowanie. W utworach *Шекспир. «Укропление строптивой»* (*Szekspir. Poskromienie złośnicy*) oraz *Слезы (Лзы)* występuje jakby nadmiar głosek szumiących. W drugim wierszu tłumaczka wyodrębnia głoski „s” oraz „ć”, pełniące funkcję onomatopeiczną, a także „l”, aż 15 razy. Głoski te występują też w oryginale, aczkolwiek ważniejsza jest rola akcentowanych samogłosek: „głaszcą starą twarz”. Astafjewa natomiast kładzie nacisk właśnie na spółgłoski szumiące i sonore. Pierwsze z nich, powtarzające się w licznych słowach wiersza, oddają wrażenia lekkiego szumu uspokajającego płaczącą kobietę. Podobnie brzmienie głosek szczelinowych bezdźwięcznych: „s”, „sz”, „ś”, „ć” wycisza małe dzieci. Inną interpretacją, nieco metaforyczną, jest efekt naśladowania dźwięku spływających po policzku łez. Sonorna głoska natomiast sprawia wrażenie płynności i łagodności:

Старая женщина плачет,
прячется в плач,
как птица в гнездо.
Споздает
в глубину уходит
в темный омут плача.
Слезы бегут по ее лицу,
как маленькие теплые зверушки.
Ласкают старое лицо,

Stara kobieta płacze,
utula się w płkanie
jak ptak w gnieździe.
Osuwa się
w głębokość płaczu.
Zanurza się z głową
w ciemne zanurzenie.
Łzy biegną po jej twarzy
jak małe, ciepłe zwierzątka.

⁷⁶⁷ Я носила судна. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 314.

⁷⁶⁸ *Nosiłam baseny*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 267.

⁷⁶⁹ *Сон*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 302.

⁷⁷⁰ *Sen*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 150.

жадеют.

Głaszczą starą twarz,
litują się.

Последнее наслаждение
Слез.⁷⁷¹

Ostatnia rozkosz
Łez.⁷⁷²

Na zakończenie zilustruję, jak poradziła sobie tłumaczka z **organizacją warstwy znaczeniowej** poezji Świrszczyńskiej, pełnej prozaizmów, słów bliskich miejskiemu żargonowi, wymieszanych z leksyką „literacką”. Astafjewa dąży do oddania w przekładzie prostoty, potoczności, lapidarność, braku wielosłowa swoistego dla oryginału. Sięga po zasób leksyki mówionej i także korzysta ze słownictwa języka poprawnego. Na tym poziomie leksykalnym również zdarza się tłumaczce sięgać do takich technik translatorских, jak amplifikacja, substytucja lub redukcja. Dokonuje ona na przykład poszerzenia wersów przy translacji wiersza, składającego się z kilkunastu wyrazów – *Spojrzenie* (*Взгляд*). Możliwe, iż uzupełnienie tekstu o parę słów: „мельком” (przelotnie, pobieżnie, mimochodem), „равнодушным” (obojętnym), podyktowane było dążeniem do precyzji lub „wygładzenia” wydźwięku zdań.

Молодые парни взяли **мельком**
на старую женщину.
И в мгновение ока
растоптали, как червяка,
равнодушным взглядом.⁷⁷³

Młodzi chłopcy spojrzeli przechodząc
na starą kobietę.
I w okamgnieniu
rozdeptali ją jak robaka
spojrzeniami.⁷⁷⁴

Poszerzenie tekstu występuje również w przekładzie *Беременная в молочном баре* (*Ciężarka w mlecznym barze*):

Молоденькая беременная **в молочном баре**
разливает молоко по кружкам.⁷⁷⁵

Młodziutka ciężarna
nalewa mleko w kubki.⁷⁷⁶

Przykład redukcji stanowi wiersz *Мастерская отца* (*Pracownia ojca*), gdzie zabrakło istotnej informacji, obecnej w oryginale. Bohaterka (*alter ego* poetki) stwierdza, iż dwukrotnie urodziła się w pracowni, w miejscu zamieszkania całej rodziny. We *Wstępie* do tomu *Poezje wybrane* Świrszczyńska pisze: „Ukształtowała mnie w pierwszym okresie życia malarska pracownia mojego ojca”⁷⁷⁷. W samym wierszu poetka nie rozwija myśli, iż było to miejsce pierwszego jej zamieszkania oraz miejsce pierwszego wtajemniczenia w świat malarstwa i poezji. Możliwe, że dlatego Astafjewa redukuje ową wzmiankę, tłumacząc: „Родила меня/ мастерская моего отца”, gdy w oryginale jest następująco: „Urodziła mnie po raz drugi/ pracownia mojego ojca”.

⁷⁷¹ *Слезы*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 301.

⁷⁷² *Łzy*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 144.

⁷⁷³ *Взгляд*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 305.

⁷⁷⁴ *Spojrzenia*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 191.

⁷⁷⁵ *Беременная в молочном баре*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 306.

⁷⁷⁶ *Ciężarka w mlecznym barze*. W: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 195.

⁷⁷⁷ *Wstęp* A. Świrszczyńskiej pochodzi z tomu *Poezje wybrane*, LSW 1973. Patrz także w: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Op. cit., s. 17-25.

Osobno trzeba wspomnieć o licznych związkach frazeologicznych, którymi posługuje się poetka. Dla polskich idiomów Astafjewa szuka rosyjskich odpowiedników, które nie- rzadko wyglądają inaczej: niekiedy składają się z innych wyrazów oraz mogą być krótsze lub dłuższe. Oto przykłady: „wszystko tchórze” – „все из трусливого десятка” (*Budując barykadę – Мы строили баррикаду*), „język do pasa” – „длинный язык” (*Щениак – Щенок*), „walczyć zażarcie” – „отчаянно биться”, „podchodzić na palcach” – „подходить на цыпочках”, „walczyć na zęby” – „яростно биться” (*Dwudziestu moich synów – Двадцать моих сыновей*). Są przypadki, że polskiemu wyrazowi pojedynczemu brakuje odpowiednika, również pojedynczego, w języku rosyjskim. Niekiedy trzeba zastosować całą grupę wyrazową: „Przy noszach na podłodze ukłękłam obok niego” – „Возле его носилок я стала на колени”, co powoduje albo wydłużenie wersu, albo redukcje innych słów (*Gdy żołnierz kona – Когда солдат умирает*). Inne przekłady: „straganiarka” – „базарная торговка”, „tramwajarz” – „кондуктор трамвая”, „poprawczak” – „исправительная колония” (*Budując barykadę – Мы строили*), chociaż można byłoby przetłumaczyć wyraz „tramwajarz” – i to tłumaczka uczyniła w wierszu *Под бочкой капусты (Pod beczką kapusty)* – jako „трамвайщик”.

Z przeglądu poetyki zarówno oryginałów, jak też przekładów wynika, iż nie brakuje aspektów, które mogą przysporzyć trudności w trakcie translacji poezji Świrszczyńskiej. Są to: kompozycja, słownictwo, tropy stylistyczne. Jednak na przykładzie zaprezentowanych tutaj analiz można już stwierdzić, że najważniejsze kryteria – potoczność, wyrazistość i czytelność – zostały przez Astafjewą spełnione. Odstępstwa istnieją, aczkolwiek nie są szkodliwe dla całości poszczególnych utworów. Przy czym trudno jest niekiedy zweryfikować, czy zmiana była zależna od decyzji Astafjowej czy od Świrszczyńskiej, która, przygotowując kolejne wybory wierszy, wciąż cyzelowała swoje utwory, poprawiała, zmieniała. Nie zmienia to faktu, że głównym wskaźnikiem powodzenia omawianych przekładów jest ich akceptacja wśród wielu czytelników rosyjskich.

Translatorska prezentacja pokolenia '68

W rozdziale tym chciałabym zwrócić uwagę na kwestię prezentacji pokoleń literackich w antologii *Польские поэты XX века*. Szczególnie zajmująca wydaje się problematyka formacji poetyckiej powstałej pod koniec lat 60. A także ustalenie ważności tej kwestii w układzie zbioru oraz rozpoznanie, co stanowiło dominantę kompozycyjną: klimat epoki, moda, charakterystyczne dla poszczególnych prądów elementy czy prezentacja wybranych twórców, których poezja trafia w gust tłumaczy i nadaje się do przekładu.

Na marginesie warto wspomnieć o kompozycji antologii *Panorama literatury polskiej XX wieku. Poezja*⁷⁷⁸ Karla Dedeciusa, do której nieraz porównywano antologię rosyjskich autorów. Niemiecki tłumacz wybrał twórczość stu poetów, grupując ich w „dekady”: dziesięć dziesiątek. Każda z nich odpowiada dziesięcioleciu XX wieku. Jednakże podział taki nie pokrywa się dokładnie z kolejnością dat urodzin i nie zawsze też wszyscy autorzy danej dziesiątki należą do jednej grupy poetyckiej. Tym niemniej przegląd poszczególnych „dziesiątek” – jak stwierdza Jan Zieliński – sprawia wrażenie zadziwiającej jednorodności.⁷⁷⁹

W tomie pierwszym *Panoramy* znajdują się utwory pięćdziesięciu wielkich poetów. Najstarszy z nich: Jan Kasprowicz urodził się w 1860 roku, najmłodszy: Tadeusz Różewicz - w 1921. Ich twórczość wskazuje na najistotniejsze tendencje w kulturze pierwszej połowy wieku: ukazuje poetyckie dzieło nurtu *fin de siecle*, kierunki awangardowe i doświadczenia okresu międzywojennego. W tomie drugim Dedecius przedstawia pięćdziesięciu poetów polskich, którzy debiutowali po 1945 roku. Pośród nich są wielkie nazwiska, które weszły do kanonu polskiej literatury drugiej połowy wieku. Pojawiają się tu również poeci młodszego pokolenia – zwiastuni nowych tendencji poetyckich. Otwiera ów przegląd Tymoteusz Karpowicz (rocznik 1921), zamyka go zaś Artur Szłosarek, urodzony w roku 1968.

Układ Astafjewej i Britaniszkiego również cechuje porządek chronologiczny, lecz prezentacja przebiega w sposób ciągły, bez specjalnych wyznaczników dekad, grup czy nurtów. Informacja dotycząca przynależności poetów do nurtu, pokolenia czy literackiego okresu znajduje się we wstępie do antologii lub w notkach poprzedzających przekłady. Istotne, że już tytuł – *Польские поэты XX века* – sugeruje, co miało być dominantą zbioru oraz usprawiedliwia obecność niektórych poetów arbitralnie wybranych przez antolo-

⁷⁷⁸ *Panorama literatury polskiej XX wieku. Poezja*. Wybór i opracowanie K. Dedecius. Wstępem opatrzył J. Zieliński. Warszawa 2001.

⁷⁷⁹ Za Janem Zielińskim, *Wstęp. Powrót pomnika poezji*. W: Ibidem, s. 14.

gistów, którzy faktycznie należeli do ubiegłego stulecia, lecz niekoniecznie uznani byli/są w kulturze rodzimej.

Antologia, jak sądzę, spełnia wymóg wiarygodności, zwłaszcza w kontekście historii poezji polskiej, jeżeli wziąć pod uwagę szerszą klasyfikację, wyznaczając takie obszerne okresy literackie, jak: dwudziestolecie międzywojenne, liryka czasów wojny oraz poezja powojenna. Z dziewięćdziesięciu poetów, rzecz jasna, obecni są reprezentanci każdego z wymienionych po kolei okresów. Podobnie sprawa wygląda, jeżeli ową periodyzację nieco uszczegółowić.

Dokładność ta nie polega jednak na doszukiwaniu się różnorodnych grup literackich, sytuacyjnych lub programowych, bowiem ramy antologii nie pomieściłyby ich wszystkich. Aczkolwiek najważniejsze z nich zostały w zbiorze zaprezentowane. Dla przykładu spojrzeć można chociażby na Dwudziestolecie. Zaskakuje obfitość liryki skamandrytów: Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Antoniego Słonimskiego, Jana Lechonia i innych, których twórczość początkowo była zbliżona do poezji skamandryckiej: Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Kazimierzy Iłakowiczówny, Władysława Broniewskiego czy Beaty Obertyńskiej. Na tle owej bogatej prezentacji głos Awangardy Krakowskiej wydaje się stłumiony: antologię przetłumaczyli twórcy Juliana Przybosa, brak natomiast przekładów z twórczości Tadeusza Peipera, Adama Ważyka czy Jana Brzękowskiego. Podobnie jest z awangardą lubelską, którą prezentuje jedynie Józef Czechowicz. Z innych grup poetyckich w zbiorze pojawiają się także futuryści (Tytus Czyżewski, Aleksandr Wat, Anatol Stern, lecz bez Bruna Jasińskiego), żagaryści (Czesław Miłosz) i „kwadryganci” (głównie Włodzimierz Słobodnik i przez nieliczne utwory prezentowany Konstanty Ildefons Gałczyński). Głębsza analiza Dwudziestolecia dowodzi jednak, że wybrane utwory nie zawsze pochodzą z okresu twórczości związanego z konkretną grupą. Na przykład wybór wierszy Tuwima ukazuje nie skamandrycką, a raczej późniejszą jego twórczość.

Warto zatem przyjrzeć się szerszemu zjawisku, a mianowicie reprezentacji pokoleń literackich na łamach antologii.⁷⁸⁰ Mocną pozycję zajmuje w zbiorze pokolenie wojenne (Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Borowski, Tadeusz Różewicz). Mniej licznie, jeżeli chodzi o nazwiska, lecz bogato pod względem liczby utworów prezentuje się tzw. pokolenie przyszczałych (Wiktor Woroszyński, Witold Wirpsza). Zaskakująco wielu natomiast jest przedstawicieli pokolenia „Współczesności” (Stanisław Grochowiak, Jerzy Harasymowicz, Ernest Bryll, Halina Poświatowska, Tadeusz Nowak, a także wielu autorów prezentujących nurt lingwistyczny – m.in. Miron Białoszewski, Edward Bałcerzan) oraz z Nowej Fali (Stanisław Barańczak, Krzysztof Karasek, Julian Kornhauser, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Leszek Szaruga, Marianna Bocian, Wit Jaworski, Rafał Wojaczek). Wybór ów szczególnie wyróżnia się na tle innych przedstawionych tu generacji, a mianowicie: pokolenia '76 (Jan Polkowski, Bronisław Maj, Tomasz Jastrun, Antoni

⁷⁸⁰ Małgorzata Anna Szulc Packalén pisze: „za pokolenie literackie można uznać pewną grupę pisarzy, którzy poza wspólną metryką odznaczają się też wspólną celów i których łączy pewna tożsamość, powstała na skutek doznawania tych samych wpływów oraz umożliwiająca dane usytuowanie się wobec zastanej (czy teraźniejszej) rzeczywistości literackiej. Do czysto formalnych wyznaczników charakteryzujących pokolenia literackie należą na przykład wspólne forum, deklaracja czy manifest zawierający program artystyczny nowego pokolenia, jak również pismo umożliwiający ich prezentację. Poza powyższymi czynnikami zewnętrznymi konieczne są również czynniki wewnętrzne, np. wspólnota celów. Najczęściej też członkowie danego pokolenia mają za sobą określone przeżycie pokoleniowe, które pozwala sprowadzić ich twórczość do wspólnego mianownika (...).” W: M. A. Szulc Packalén, *Pokolenie 68. Studium o poezji lat siedemdziesiątych*. Warszawa 1997, s. 41.

Pawlak), Orientacji Hybrydy (Jan Pietrzak), autentystów (Jan Bolesław Ożóg, Edward Marzec) czy „bruLionu” (Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło). Poza tym nie brakuje też poetów kilku pokoleń, jak Leopold Staff czy Bolesław Leśmian. Zresztą są i tacy, których umiejscowienie w ramach konkretnej generacji sprawia trudność, na przykład Herbert, Białoszewski, Szymborska.

Kwestia pokoleń w antologii Astafjewej i Britaniszskiego nie jest wcale, moim zdaniem, bagatelizowana, aczkolwiek nie stanowi priorytetu. Świadczą o tym, między innymi, nierówne proporcje (np. między Nową Falą a pokoleniem „bruLionu”) czy obecność nazwisk, kojarzących się w Polsce nie tyle z oryginalną twórczością, ile ze znakomitą działalnością translatorską (Adam Pomorski, Seweryn Pollak, Andrzej Mandalian). Niewątpliwie **jest to autorski model przedstawiania historii polskiej poezji.** Przypuszczać więc można, iż **prezentacja pokoleń również należy tu do nietypowych.**

Za przedmiot opisu wybrałam pokolenie '68. Aczkolwiek należy też krótko skomentować nie mniej liczną obecność reprezentantów pokolenia '56, z którymi tłumacze utożsamiają się generacyjnie, zwłaszcza Britaniszski - jako poeta *odwilży*. Wspomina on, iż celem jego pierwszej wyprawy do Warszawy w 1963 roku było, między innymi, poznanie polskich poetów-rówieśników.⁷⁸¹ Jednym z pierwszych spotkanych był Marian Grześczak, który odpowiadał wyobrażeniom tłumacza o tym, jak ma „wyglądać” poeta pokolenia '56. Był on kontynuatorem polskiej awangardy lat 20., zajmującym się współczesną sztuką, teatrem, architekturą. Znajomość z wieloma innymi poetami rozwinęła się dopiero w latach 70. i 80. Britaniszski poznał wtedy Tadeusza Nowaka, Jerzego Harasymowicza, Urszulę Koziół, Jacka Łukasiewicza, Edwarda Balcerzana, Stanisława Czyzycza, Jarosława Marka Rymkiewicza, Andrzeja Szmidta i innych. Jednakże spotkania te wywarły na rosyjskim poecie diametralnie odmienne wrażenie. Britaniszski uświadomił sobie zasadniczą różnicę pomiędzy przedstawicielami polskiego pokolenia '56 a ich rosyjskimi rówieśnikami z pokolenia *odwilży*:

Все они оказались несколько иными, чем я ожидал. И совершенно иными, чем мои российские ровесники, поэты «оттепели». Я научился ценить польских ровесников такими, как они есть, научился на этом примере не искать чересчур прямых и простых параллелей между нашими литературами, поколениями, отдельными фигурами.⁷⁸²

Względne podobieństwo doświadczeń pokolenia '56 w Polsce i Rosji Radzieckiej (śmierć Stalina, odwilż polityczna w bloku komunistycznym), a właściwie różnice wynikające z przemian zachodzących w obu krajach (większa wolność tworzenia dla artystów w Polsce) uzasadniają tak znaczącą obecność tej generacji w rosyjskiej antologii. Stanowiła ona bowiem *novum* dla kultury rosyjskiej, zarówno pod względem światopoglądu, jak i arcyzmu.

Oryginalność warsztatu zdecydowała także o przedstawianiu rosyjskiemu czytelnikowi poezji pokolenia '68. Dzięki temu, że stanowi ono zjawisko zarówno literackie, jak i polityczne, jest mocno osadzone w realiach polskich, pozwala odświetlić nieznane oblicze

⁷⁸¹ В. Британишский, *Поэзия и Польша. Путешествие длиной полжизни*. Op. cit., s. 85.

⁷⁸² „Wszyscy oni okazali się nieco inni, niż bym oczekiwał. I absolutnie inni, niż moi rówieśnicy rosyjscy, poeci odwilży. Nauczyłem się cenić polskich rówieśników takimi, jakimi oni są, nauczyłem się na tym przykładzie nie szukać zbyt prostych i banalnych paraleli między naszymi literaturami, pokoleniami, konkretnymi osobami”. W: В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 91. Tłum. – I.J.

polskiej literatury odbiorcy poza Polską. Tym bardziej, że rok 1968 Rosjanom zwykle kojarzy się z wydarzeniami w Czechosłowacji, a mniej – z zamieszkami studenckimi i ogólnie klimatem tamtych lat w Polsce. Okres ten również, a może przede wszystkim, ważny jest też dla samych autorów antologii. Bogaty dorobek translatorski związany właśnie z tą generacją na pewno nie jest przypadkowy. Dla Britaniszskiego uprawianie polonistyki wówczas oznaczało kontynuację *odwilży*, stanowiło przedłużenie iluzji względnej wolności. Można było zajmować się obcojęzyczną literaturą i filozofią, lecz gorzej było z uprawianiem twórczości oryginalnej. Stąd na łamach pisma „Вопросы литературы” regularnie ukazywały się artykuły tłumacza dotyczące polskiej poezji. Wtedy właśnie uzyskał on miano „polonisty”, bowiem nastąpiła przerwa w publikacji jego własnej poezji. Trzecia książka *Пути сообщения* Britaniszskiego ukazuje się jeszcze w 1965 roku, okrojona zresztą przez cenzurę, natomiast na następny tom trzeba było czekać aż czternaście lat.⁷⁸³

Poczynając od lat 70. przekłady Astafjewej i Britaniszskiego z poezji polskiej ukazują się na łamach rosyjskich pism dość regularnie, aczkolwiek nie bez problemów. O wiele mniej przeszkód było przy pracy nad literaturą angielską, francuską czy hiszpańską. Doświadczył tej różnicy również Britaniszski, tłumacząc jednocześnie poetów polskich i amerykańskich. Nie przysparzała kłopotów, na przykład, twórczość Edwarda Estlina Cummingsa, podejmująca wątki polityczne czy satyryczne, wskazujące na ustrój społeczny Ameryki. Nie przysparzała kłopotów nawet książka tegoż autora *Eimi* (1933), zbierająca wrażenia poety z podróży do Związku Radzieckiego w 1931 roku, które dotyczyły, ogólnie rzecz biorąc braku intelektualnej i artystycznej wolności w tym kraju. Inaczej sprawa wyglądała z poezją polską, gdy wybór artystów był ograniczony przez tzw. „czarną listę” literatury, na którą trafić było łatwo. Powodem mogły być krytyczne uwagi wobec przywódców Polski Ludowej czy ZZSR, a nawet carskiej Rosji.⁷⁸⁴

Wybór i przekład poezji nowofalowej w rosyjskiej antologii omówiła Alina Świeściak.⁷⁸⁵ Autorka recenzji skoncentrowała uwagę na założeniach i motywacjach, jakie przyświecały antologistom podczas komponowania wyboru obcojęzycznej literatury. Przyjęte w zbiorze proporcje i wybory uważa ona za kontrowersyjne. Krytykuje „nadmiar” utworów jednych i zbyt nikłą obecność innych autorów. Najważniejsi współcześni poeci (Przyboś, Różewicz, Miłosz, Herbert i oczywiście Leśmian) zostali zmarginalizowali i zrównani z twórcami, którzy pojawili się w zbiorze prawie bez uzasadnienia (Ożóg, Słobodnik, Huszcza, Ozga-Michalski, Dąbrowski, Szmidt, Srokowski, Gostkowski, Żelazny).

Szukając podstaw „niereprezentatywnego” obrazu polskiej poezji, badaczka proponuje kilka objaśnień. Po pierwsze, sądzi, że wynika to z preferencji estetycznych i światopoglądowych antologistów, którzy „lubią poetów klasycznych, a nie przepadają za awangardowym eksperymentem i odważniejszą leksyką”⁷⁸⁶. Po drugie, Świeściak dostrzega trudność związaną z tłumaczeniem niektórych tekstów czy nawet całych nurtów poetyckich. Dostrzega pewną prawidłowość w tej antologii: im trudniejszy językowo poeta, tym słabiej jest on reprezentowany. I stąd, jak sądzi, minimalne, a także nieco zniekształcone przedstawienie nurtu lingwistycznego: wybór najmniej reprezentatywnych

⁷⁸³ Ibidem, s. 139.

⁷⁸⁴ Za: W. Britaniszkim. Ibidem, s. 197-198.

⁷⁸⁵ A. Świeściak, *O wyborach translatorskich (na podstawie antologii Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego Польские поэты XX века)*. W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Pod red. Piotra Fasta. Katowice-Warszawa 2004, nr 16, s. 97-98.

⁷⁸⁶ Ibidem, s. 95.

wierszy o „najsłabszym potencjale lingwistycznym”⁷⁸⁷. Dla przykładu autorka wskazuje dwanaście wierszy Białoszewskiego, które nie oddają charakterystycznych dla niego gier słownych (kontaminacji frazeologicznych, paronomazji, stylizacji językowych, neologizmów). Po trzecie, zdaniem Aliny Świeściak wybór nacechowany „klasycyzacją” odpowiada oczekiwaniom odbiorcy rosyjskiego:

Wydaje się, że dominujący w Rosji model poetyckości, mimo silnej tradycji awangardowej, rzeczywiście odpowiada zapotrzebowaniu na to, co łatwiejsze i co można uznać za ekwiwalent własnych, rosyjskich doświadczeń lekturowych, a te przez ostatnich kilkadziesiąt lat były mało zróżnicowane – eksperyment formalny nie był najmocniejszą stroną tej literatury i nie doczekał się własnego modelu recepcji w powszechnym odbiorze.⁷⁸⁸

Po czwarte, zaważył czynnik, który badaczka określa mianem „orientacji politycznej”⁷⁸⁹ Astafjewej i Britaniszskiego. Oznacza to przyjęcie pewnej specyficznej optyki, która każe im przeważnie zauważać polityczne zaangażowanie polskiej poezji. Stąd wybór poezji Nowej Fali, który Świeściak określa jako „nieoczekiwany” i „egzotyczny”:

Autorzy antologii nie pominęli co prawda czterech liderów tego pokolenia, ale usytuowali ich w nowej, dla polskiego czytelnika raczej egzotycznej kolejności: Kornhauser (24 wiersze), Krynicki (15), Barańczak (8) i Zagajewski (7). Poza tym pierwszy nowofalowy szereg zostaje rozbity poetami pomniejszymi, przy czym nie bardzo wiadomo, dlaczego wybór padł na tych a nie innych (oczywiście jako reprezentantów tego pokolenia, co Britaniszski skrzętnie odnotowuje we wstępie): Lipska (15), Bocian (13), Szaruga (10), Jaworski (6), Karasek (4), Wojaczek (1) (...).⁷⁹⁰

Należy sprostować przytoczony wyżej komentarz. Kolejność występujących w antologii twórców jest inna, a mianowicie: **Krynicki, Zagajewski, Kornhauser, Barańczak**. Autorce zapewne chodziło o dziwne proporcje liczby prezentowanych utworów. Istotnie, **przekładów z poezji Kornhausera jest znacznie więcej niż z twórczości Barańczaka** - uznanego za „sumienie” pokolenia ‘68. Co do rozbicia szeregu nowofalowego poetami „pomniejszymi”, to też informacja nie jest do końca precyzyjna. Wiersze Bocian pojawia się przed twórczością czwórki liderów, dołączając do grupy nazwisk innych poetek, zajmujących w antologii mocną pozycję. I tylko utwory Krynickiego oddzielają od pozostałych wiersze Jaworskiego, Wojaczka i Lipskiej. Mówić o „rozbiciu”, jak sędzę, można w przypadku, na przykład, antologii Krzysztofa Karaska *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*⁷⁹¹, gdzie pomiędzy Krynickim, Zagajewskim, Barańczakiem oraz Kornhauserem występuje znaczący dystans (na przykład pomiędzy Krynickim a Zagajewskim pojawia się aż dwunastu poetów).

Kolejne wnioski wysnute przez polską badaczkę są interesujące i intrygujące, aczkolwiek nie zawsze poparte analizą samych przekładów. Przyпуска ona, iż o bogatej prezentacji utworów Bocian i Szarugi (dominującej nad prezentacją Barańczaka i Zagajew-

⁷⁸⁷ Ibidem, s. 96.

⁷⁸⁸ Ibidem.

⁷⁸⁹ Ibidem.

⁷⁹⁰ Ibidem, s. 97.

⁷⁹¹ K. Karasek, *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Warszawa 1997.

skiego) zdecydował klucz „feministyczny” oraz przesłanki towarzyskie. Nie zapomina, rzecz jasna, o kryterium związanym z poziomem formalnym: skomplikowaniem utworów i chęcią uniknięcia trudności w przekładzie. To powoduje, zdaniem Świeściak, że wiersze Krynickiego i Barańczaka, najbardziej lingwistycznych poetów generacji '68, niewiele różnią się od utworów pozostałych nowofalowców. Badaczka obawia się, że niezorientowany czytelnik rosyjski po ich lekturze nie będzie łączył poznańskich poetów z nurtem eksperymentów językowych, a jedynie zapamięta deklaracje polityczne pokolenia kontestatorów i klimat realiów w PRL-u.

Stwierdzenie Świeściak, iż celem Astafjewej i Britaniszskiego było pokazanie nie tylko obrazu poezji polskiej, lecz także historii Polski XX wieku jest słuszne, czego dowodzą słowa samych antologistów⁷⁹² oraz obecność choćby utworu Szarugi *Miska*. Wiersz został napisany po paromiesięcznym pobycie autora w areszcie śledczym po wydarzeniach marcowych. Natomiast teza badaczki, że czytelnik rosyjski nie odczuje lingwistycznych walorów tej poezji, wydaje się być polemiczna. Problem zostanie rozwinięty w dalszej części rozdziału, poświęconej przekładom z twórczości dwóch poetów. Analiza pozwoli także ustalić, czy hermetyzm owej poezji nie stanowił kryterium wyboru wierszy, zawierających zapis konkretnych doświadczeń, znanych, zrozumiałych oraz istotnych dla Polaków, lecz niekoniecznie dla odbiorców innej kultury.

POEZJA LINGWISTYCZNA: STANISŁAW BARAŃCZAK

Najpierw pragnę zbadać, czy prezentacja poezji lingwistycznej na łamach antologii nie jest ograniczona? Czy odbiorcy kultury docelowej mają możliwość odczuć specyfikę warsztatu Barańczaka jako jednego z przedstawicieli pokolenia '68 lub w ogóle reprezentanta polskich poetów lingwistycznych XX wieku? Sprawdzę zatem, czy wybrane przekłady pokazują także osobliwość poezji, łączącej w sobie wymiar zarówno historyczny (polityczny), jak i literacki.

W przypadku Barańczaka, jak i pozostałych przedstawianych twórców, autorzy antologii proponują **nieewolucyjny model poezji**, bowiem nie uwzględniają poszczególnych faz rozwoju twórczości. Wyjątek stanowi jedynie poezja Kornhausera. Przy każdym z nazwisk odnotowywana jest informacja bibliograficzna, wskazująca tomiki i zbiory, z których pochodzą oryginały. Publikacja ośmiu wierszy Barańczaka datuje się na lata 1977-1988, Britaniszski tłumacząc je korzystał z wyboru: *159 wierszy* (Kraków, 1990) i z antologii *Określona epoka. Nowa Fala 1968-1993* (Kraków, 1994). W antologii *Польские поэты XX века* sąsiadują z tą twórczością, a dokładniej – jak gdyby ją otaczają, wiersze Kornhausera oraz poezja Szarugi. Wyliczmy tytuły, które zostały wybrane przez tłumacza: *Wypełnić czytelnym pismem, Niech pan zajmie mi miejsce, A tak niewiele brakowało, 5.11.79: Gdyby nie ludzie, 19.12.79: Czyste ręce, Jeżeli porcelana to wyłącznie taka, Garden party, Widokówka z tego świata*. Pochodzą one z następujących tomów: *Jednym tchem* (1970), *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977), *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980), *Atlantyda* (1986), *Widokówka z tego świata* (1988).

Wiersz *Wypełnić czytelnym pismem*⁷⁹³ (z tomu *Jednym tchem*, 1970) jest doskonałym przykładem stylu poezji Barańczaka, wydobywa niektóre z jego charakterystycznych cech.

⁷⁹² В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 170.

⁷⁹³ *Wypełnić czytelnym pismem*. W: S. Barańczak, *159 wierszy. 1968-1988*. Kraków 1993, s. 37.

Poeta konfrontuje dwa języki: oficjalny i potoczny (codzienny), by doprowadzić do demaskacji absurdów nowomowy lat 60. Lecz, jak zaznacza Małgorzata Anna Szulc Packalén⁷⁹⁴, demaskacja ta tylko wtedy staje się czytelna, kiedy odbiorca spełnia określone warunki: posługuje się polszczyzną, jest odczytany i osłuchany z językiem urzędniczym lub stylem mediów, a także doskonale orientuje się we współczesnych poecie realiach codziennej rzeczywistości. Mieszanie stylów językowych prowokuje pamięć odbiorcy i wywołuje pożądaną reakcję. W tym wierszu rolę „prowokatora” odgrywa stylizacja na typową ankietę, „symbol odpersonalizowania indywidualnej jednostki, wtłoczonej w tryby biurokracji”⁷⁹⁵, której szablonowy język poeta miesza z mową normalną, codzienną. Utwór składa się z szeregu schematycznych zdań pytających, w konwencji typowego kwestionariusza z proponowanymi odpowiedziami jednowyrazowymi – „tak”, „nie” oraz ewentualnymi poleceniami. Pytający i wypełniający, jedna i ta sama osoba, łamie schemat formularza, wstawiając własne ironiczne uwagi. Jest to zarówno parodia, jak i karykatura na ówczesne zbieranie informacji osobowych, wykonywane zazwyczaj na żądanie zakładów pracy lub władz. Forma kwestionariusza odsłania też szersze konteksty rzeczywistości tamtych lat.

Specyfika językowa wiersza sprowadza się do przekształcenia związków frazeologicznych i idiomów. Najczęstszym zabiegiem tego typu staje się kontaminacja jednego lub kilku zwrotów w nową semantyczną całość. Oto jedno z pytań: „Czy żywi/ i czym żywi nieufność”, złożone ze zwrotów „żyć” (kogoś, coś) oraz „żyć nieufność”. Podobnie zbudowane są wyrażenia „skąd czerpie/ środki utrzymania się w ryzach nieposłuszeństwa” czy „stan cywilnej odwagi”, z których pierwszy polega na połączeniu zwrotów „środki utrzymania” i „utrzymać się w ryzach”, drugi zaś na zespoleniu określeń „stan cywilny” i „odwaga cywilna”. Do typowych cech warsztatu Barańczaka należy także przerzutnia, czyli zachwianie linearnego porządku przez przeniesienie wyrazu lub części zdania do następnego wersu. Celem może być zaakcentowanie wypowiedzi, zwiększenia dynamiki lub pobudzenie wyobraźni osoby czytającej. Potwierdza to fragment tekstu: „krewni za granicą/ skóry”, w którym podaje się „zafałszowaną” informację, a następnie odsłania się jej właściwy sens w wersie następnym.

Zadanie tłumacza polega na zachowaniu osobliwości utworu i to w taki sposób, by w rezultacie stanowiły one umowny sygnał, kierujący odbiór czytelnika na właściwe tory, wywołując pożądaną skojarzenia. *Заполнить разборчивым почерком*⁷⁹⁶ Britanizskiego stanowi podobny konglomerat cech charakterystycznych dla języka urzędowego i języka bezpośredniej komunikacji interpersonalnej. Graficznie przekład przypomina oryginał dzięki połączeniu długich i krótkich wersów (liczba sylab jest przybliżona), składających się z ponad piętnastu pytań i licznych parentez. Sprawia też wrażenie nierówności, sprzeczności, synkopowości.

Родившийся? (да, нет, ненужное
[Urodzony? (tak, nie; niepotrzebne
zачеркнуть); почему «да»? (обосновать); где,
[skreślić); dlaczego „tak”? (uzasadnić); gdzie,
когда, зачем, для кого живет? с кем контактирует
[kiedy, po co, dla kogo żyje? z kim się styka]

⁷⁹⁴ M.A. Szulc Packalén, *Pokolenie 68*. Op. cit., s. 160.

⁷⁹⁵ Ibidem, s. 161.

⁷⁹⁶ *Заполнить разборчивым почерком*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., t. 2, s. 426.

поверхностью мозга? с кем близок
[powierzchnią mózgu, z kim jest zbieżny]
частотой пульса?
[częstotliwością pulsu?]

Pauzy pojawiające się w przekładzie wynikają z licznych przerzutni, które zaskakują i prowokują: „родственники за границей/ тела?”. Analizując ten przekład, warto zwrócić uwagę na drobną modyfikację, polegającą na zamianie wyrazu „skóra” na „тело” (ciało), mimo że istnieje w języku rosyjskim heteronim „кожа”. Substytucja początkowo nie wydaje się znacząca, gdyż definicje tych wyrazów częściowo się uzupełniają, dotyczą bowiem organizmu biologicznego, choć jednak się różnią. Skóra pokrywa ciało, chroni, bierze udział w termoregulacji, oddychaniu, wydalaniu, gospodarce wodnej, jest wielowarstwowa. Zawiera receptory wrażliwe na dotyk, ucisk, ciepło, zimno i ból. I co najważniejsze, stanowi granicę ciała, a do tego także – na przykład – jest znakiem przynależności rasowej. Użycie słowa „skóra” przywodzi na myśl jedno z możliwych odczytań, iż istnieje „ja” i jego „krewni”, z którymi łączy go podobieństwo „budowy organizmu” (pochodzenie, miejsce zamieszkania, przynależność narodowa, kultura, język), brak natomiast porozumienia w sferze emocjonalnej, intelektualnej, egzystencjonalnej. „Skóra” jako granica staje się metaforyczną linią demarkacyjną pomiędzy ludźmi, pomiędzy „ja” i „innymi”.

Użycie słowa „ciało” implikuje groteskowość podjętej problematyki, z tej prostej przyczyny, że masa ciała przewyższa masę skóry, choć ostatnia stanowi największy i najcięższy organ całego ustroju. „Ciało” więc potraktować można jako metaforę jakiejś większej całości, na przykład: społeczeństwa lub państwa. Stąd „krewni” mogą być rodakami, którzy emigrowali. Istnieje jeszcze jedno z możliwych odczytań owej zmiany, którą odczytać można jako swoistą „modulację”⁷⁹⁷. Ze względu na częstość występowania grupy wyrazowej „граница тела” („за границами тела”) w języku rosyjskim (i to w różnych dyscyplinach) jej obecność w przekładzie uznać można za adekwatne. Wszystko to potwierdzałoby tylko dociekanie przez tłumacza specyfiki stylu Barańczaka.

Przyjrzymy się następnym wersom, w których dochodzi do kontaminacji różnych zwrotów w semantyczną całość: „питает ли/ и чем питает доверие?” (питать кого/что – питать доверие) w miejscu polskiego „czy żywi/i czym żywi nieufność?” (żywić kogoś/coś oraz żywić nieufność); „откуда черпает/ средства содержать себя в строгом/ непослушании?” (содержать кого/что – содержать в строгости, в послушании) jako odpowiednik polskiego: „skąd czerpie/ środki utrzymania w ryzach/ nieposłuszeństwa?” (utrzymać w ryzach/ utrzymać w karności, posłuszeństwie). Identyczne są zwroty: „состояние гражданского/ мужества? (гражданское состояние – гражданское мужество) i „стан гражданской отваги?” (стан гражданский – гражданская отвага). Te przekłady uznać można prawie za dosłowne. Wprawdzie nie brak fragmentów, gdzie znów dochodzi do zmian, które są zdecydowanie autorskie. Na przykład pytanie „состоял ли под/ страхом?” różni się pod względem treści i formy od oryginalnego: „czy jest/ posiadaczem majątku/ trwałego lęku?”. Barańczak akcentuje połączenie posiadania wartości materialnej i emocjonalnej, natomiast Britaniszski koncentruje się wyłącznie na wyrazie „lęk” i operuje

⁷⁹⁷ W interpretacji J. Ziomka: „Modulacją nazywa się zmianę polegającą na poszanowaniu struktury języka, który się tłumaczy – tzn. modulację stosuje się wtedy, gdy przekład dosłowny byłby wprawdzie możliwy i gramatycznie nawet poprawny, ale nie odpowiadałby duchowi języka”. Za: E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 29.

nim nieco inaczej, używając innego typowego pytania kwestionariuszy: „состоял ли под следствием/судом?” (czy toczyło się śledztwo przeciwko Panu/Pani?). Zmienia jedynie wyraz „следствие” na słowo „страх” (lęk), które staje się aluzją, bo nie przywołuje wprost danej sprawy, ale łatwe jest do rozszyfrowania przez odbiorcę wypowiedzi. Analogiczna sytuacja zachodzi w przypadku konfrontacji zdań: „znajomość obcych/ ciał i języków?” z nieco zmodyfikowanym „насколько владеет/ собой, языками?” (w jakim stopniu panuje nad sobą, językami). W oryginale wyraz „ciała” jest wypowiedzią wieloznaczną. Może odnosić się do różnych pojęć: inni ludzie, inne społeczeństwa, inne kraje, inne organizacje lub, na przykład, może być odwołaniem do semantyki erotycznej. W każdym razie, ewidentnie pojawia się skierowanie uwagi na zewnętrzne aspekty, np. na innych. W przekładzie natomiast kierunek jest przeciwny, połączenie „владеть собой” (panować nad sobą) oznacza rozrachunek z samym sobą, refleksję nad pytaniami egzystencjalnymi: kim jestem? i jaki jestem?

A więc technicznie utwór *Заполнить разборчивым почерком* jest zbliżony do oryginału. Występują w nim – podobnie jak w polskim wierszu – deleksykalizacje i kontaminacje stałych związków frazeologicznych, przekształcenie idiomów, które tworzą zamierzony efekt. Nie brak, co warto zaznaczyć, widocznych śladów autorskich tłumacza, ujawnianych przez substytucje. Porównywane teksty współbrzmia również merytorycznie: absurdalność sytuacji, demaskacja języka oficjalnego, odfałszowanie rzeczywistości. O podobieństwie emocjonalnym najlepiej chyba świadczy refleksja Adama Pomorskiego, zdumionego niegdyś empatyczną reakcją Rosjan na wiersz Barańczaka oraz utwór Krynickiego (*Faszyści znowu zmieniają koszule...*) w przekładzie Britaniszskiego.⁷⁹⁸

Następny utwór *Niech Pan zajmie mi miejsce*⁷⁹⁹ (z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, 1980), którego tytuł brzmi po rosyjsku *Займи прошу мне место*⁸⁰⁰, pod względem tematycznym należy do typowych dla poezji pokolenia '68. Przejawia się w nim „podświadome, klanowe poczucie obcości, rozpoznawanie się we własnym pokoleniu w opozycji do reszty ludzkości”⁸⁰¹. W poezji Barańczaka zaś kwestie wspólnoty i wyobcowania najczęściej są ukazane w tonacji rozpacz, bowiem „ja” mówiące odczuwa swoją alienację, a jednocześnie współzależność ze społeczeństwem, nie może się odseparować do końca: „niech Pan to miejsce trzyma/dla mnie, ja tu wróć/ między tych z samogonem/ a tych z samochodem”, czy dalej w tym samym wierszu: „i tak powrócę, Panie (bo jedni i drudzy/ gdzieś z pokrewnego środka skandują tę krew”.

Wybrany wiersz jest też interesujący, ponieważ prezentuje oryginalny styl Barańczakowej poezji. Występuje w niej polifonia, a mianowicie: głos mówiącego, który kieruje swoją wypowiedź do nieokreślonego „ty” stojącego obok, oraz wielogłos kolejki – zorganizowanej zbiorowości ludzi, przynależnych do różnych klas społecznych. Niemalą rolę odgrywa tu graficzny zapis wiersza, przypominający zapis tekstu piosenki, gdzie występuje podział na zwrotki („solo” podmiotu) i refreny („chór” kolejki), przy czym te ostatnie charakteryzuje – w tekście Barańczaka – spacjowanie liter. Istotne, iż „refreny” cechuje paralelizm brzmieniowy i intonacyjno-składniowy. Dzięki takiemu conceptowi uzyskuje się efekt przewidywalności oraz oddana zostaje „martwość” kolejki, przypominającej mechaniczną zabawkę, która w kółko powtarza to, co zostało w niej zaprogramowane.

⁷⁹⁸ A. Pomorski, *Słowa poety oprawne w serce*. Op. cit., s. 143.

⁷⁹⁹ *Niech Pan zajmie mi miejsce*. W: S. Barańczak, *159 wierszy*. Op. cit., s. 130.

⁸⁰⁰ *Займи прошу мне место*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 426-427.

⁸⁰¹ Za T. Nyczkiem. W: *Określona epoka. Nowa Fala 1968-1993*. Wiersze i Komentarze. Wybrał, ułożył i skomentował Tadeusz Nyczek, Kraków 1995, s. 60.

Займи прошу мне место
[Niech Pan zajmie mi miejsce,]

которого так мало
[którego tak mało]

между вон тем вельможным
[między tym ze świecznika]

и этим вот божом
[a tym ze śmietnika]

(они стоят друг другу ближе, чем казалось;
[(bo stoją bliżej siebie niż na to wygląda,)]

их тел, сродненных давкой, поет единый пот:
[z ich ciała, zbratanych ściskiem, ten sam śpiewa pot:]

Хоть тебя толкаем	choć cię dławimy
хоть тебя толкаем	choć cię dławimy
но тебя спасаем	ale cię zbawimy
но тебя спасаем);	ale cię zbawimy);

Na przykładzie powyższego cytatu można scharakteryzować wersję rosyjską. Cechuje ją tok sylabotoniczny, jambiczny (trójstopowy), choć w piątej linijce zauważalne jest zjawisko bliskie chorjambu (w miejscu średniówki, 7+6, następuje przeskok z jambu na trochej). „Refren” zaś zapisany jest trójstopowym trochejem. Analogicznie rzecz wygląda z „refrenem” w oryginale. Natomiast „zwrotkę” charakteryzuje sylabizm.

Sumując: pod względem metrycznym przekład jest bardziej uporządkowany, jambiczno-trocheiczny, emanujący „katarynkowością”. Odtworzona została instrumentalizacja (aliteracja), pełniąca funkcję fonostylistyczną, a także semantyczną: „**ВЕЛЬМОЖНЫМ**” – „**БОМЖОМ**” („**ze świeчника**” – „**ze śmietnika**”). To kontrastowe zestawienie wydaje się interesujące. Ogólnosłowiański wyraz „**вельможный**” (*przest.* wielkopański) pochodzi od słowa „**вельможа**”, oznacza – zarówno w dawnej Rosji, jak i dawnej Polsce – członka wyższej warstwy społecznej, znamienitego i bogatego dostojnika. We współczesnym języku rosyjskim tego archaizmu używa się raczej w kontekście ironicznym, prześmiewczym. Drugi wyraz, „**бомж**”, należy wyłącznie do języka rosyjskiego, mimo że samo zjawisko ma charakter uniwersalny. „**Бомж**” to skrót od milicyjnego określenia osoby: „без определённого места жительства” (tzw. osoby bez określonego miejsca zamieszkania). Termin ukonstytuował się w latach 70., ale popularność zyskał dopiero w latach 90., gdy bezdomność stała się zjawiskiem powszechnym. Zresztą do dziś słowo to nie straciło aktualności. Szersze znaczenie obejmuje wszystkich nędzarzy, ułomnych, znajdujących się na samym dnie struktury społecznej, mieszkających na dworcach, pod mostami, bez dachu nad głową. Wyraz jest specyficzny, bowiem posiada odniesienie do języka, czy rzeczywistości rosyjskiej, mimo że semantycznie stanowi ekwiwalent polskiego wyrażenia: „ze śmietnika”.

Następny utwór, wiersz wolny *A tak niewiele brakowało*⁸⁰² (*A так немного не хватало*⁸⁰³, z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*, 1977) być może nie stanowi problemu translacyjnego, ale jest ciekawy pod względem treści i formy. Nieraz już podkreślano, iż właści-

⁸⁰² *A tak niewiele brakowało*. W: S. Barańczak, *159 wierszy*. Op. cit., s. 79.

⁸⁰³ *A так немного не хватало*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 427-428.

wy wyznacznik poezji lingwistycznej niektórych twórców pokolenia '68 stanowi etyka. Tezę powyższą ilustruje omawiany utwór. Pojawia się w nim wizja inteligenta z okresu PRL-u, będącego na rozdrożu: pójść w ślad za innymi, drogą konformizmu, podporządkowując się narzuconym z góry zasadom, czy pozostać na marginesie, lecz w zgodzie z własnymi przekonaniem. Jest to problem odpowiedzialności za własne czyny, nad którymi zastanawia się człowiek zniewolony przez totalitarny system.

А так немного не хватало: мог ведь
просто поднять вместе с другими руку,
вместе с другими опустить ее
чтоб в тот же миг она вросла тяжелым
логтем в зеленое сукно президиумов,
в кожу сидений черных лимузинов,
в твердую гладь ораторских трибун,
покрытых лаком, в белизну банкетных
скатертей;

мог поднять ведь руку. Нет.

A tak niewiele brakowało: mogłem
po prostu wraz z innymi podnieść rękę,
po prostu wraz z innymi ją opuścić –
aby w tej samej chwili wrosła ciężkim
łokciem w zielone sукно prezydialnych stołów,
w skórę wyściełającą przepastne siedzenia
czarnych limuzyn, w polakierowane
pulpity mównic, w bankietową biel
obrusów;

mogłem podnieść rękę. Ale nie.

Wiersz jest dwustrofowy: pierwszą część tworzy jedno rozbudowane zdanie, którego zakończenie przenosi się na drugą zwrotkę (użycie długich zdań to częsty zabieg w utworach Barańczaka). Wypowiedź jest wielokrotnie złożona, zarówno podrzędnie, jak i współrzędnie. Mnożą się w niej powtórzenia składniowe, wśród których występuje anafora „po prostu wraz z innymi”, przypominająca zakłęcie, próbę przekonania czy usprawiedliwienia samego siebie lub kogoś. Motyw przewodni stanowi trzykrotnie powtórzone „mogłem podnieść rękę”, kłamrowo otaczające wypowiedź. Przy czym za trzecim razem jest zdanie to mocniej zaakcentowane przez dłuższą pauzę intonacyjną (średnik) oraz przerzutnię.

Średnik zamyka obecne w tekście „wyliczanie”, czyli enumerację (również częsty chwyt artystyczny Barańczaka, który nosi jeszcze inną nazwę: „rejestrowanie”): „w zielone sукно prezydialnych stołów”, „w skórę wyściełającą siedzenia”, „w polakierowane pulpity mównic”, „w bankietową biel obrusów”. Powtórzenie leksykalno-składniowe stanowi wyznacznik artyzmu, a także, na poziomie semantycznym jest wykładnikiem kompromitowanej ideologii. Rozbudowane okoliczniki miejsca są językowym wskazaniem komfortu, dysponentów ówczesnej władzy. W wierszu występuje również przerzutnia. Wypowiedź sprawia wrażenie, jakby jej autorem był człowiek wahający się przed wyborem. Dzięki licznym powtórzeniom powstaje też odczucie spotęgowania napięcia emocjonalnego, przekazujące chwilę rozdarcia wewnętrznego. Przerywa to napięcie krótkie, lecz treściwe: „Ale nie”. Powstaje efekt kontrastu. Jest to przykład wirtuozowskiego wykorzystania składni, za pomocą której moment trwogi odczuwanej przez podmiot staje się jeszcze bardziej odczuwalny. Tę właściwość poezji Barańczaka trafnie odwzorowuje Britaniszski. Jedyne zastrzeżenie dotyczyć może fragmentu, w którym monotonia wyliczania zderza się z bardziej związłym i definitywnym, niż w oryginale, „Her”. Stanowcza wersja Britaniszskiego eliminuje wszelkie: „ale”.

Technika „wyliczania”, „rejestrowania” obecna jest też w wierszu **5.11.79: Gdyby nie ludzie**⁸⁰⁴ (5.11.79: *Если б не люди*⁸⁰⁵, z tomu *Трытык з бетону, змęczenia і снігу*, 1980).

⁸⁰⁴ 5.11.79: *Gdyby nie ludzie*. W: S. Barańczak, *159 wierszy*. Op. cit., s. 97.

⁸⁰⁵ 5.11.79: *Если б не люди*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 428.

Utwór należy do cyklu *Dziennik zimowy (Wiersze okolicznościowe)*. Przez pryzmat świadomości osoby mówiącej w wierszu dostrzegamy specyfikę sytuacji ludzi jemu współczesnych. Postawa podmiotu wyraźnie nie jest aprobatywna, wyczuwalny jest w wypowiedzi odcień ironii, gorycz, rozczarowanie:

Если бы не люди, если бы так **не лезли**
[Gdyby nie ludzie, gdyby **nie istnieli**]
настырно, с перхотью своей, с паранойей,
[tak natrętnie, ze swoim łupieżem, paranoją,]
обтрепанными брюками, антисемитизмом,
[wystrzępionymi spodniami, antysemityzmem,]
неприятностями на службе, перманентом,
[kłopotami w pracy, trwałą ondulacją, skłonnością]
склонностью к упрощению, к одышке, если бы вовсе
[do uproszczeń i zadyszki, gdyby wcale]

Tym razem cały tekst tworzy jedno rozbudowane zdanie złożone, które nie zostało nawet ukończone, co pozwala uznać kompozycję za otwartą. Interesujące, iż puenta wypowiedzi („o ile łatwiej by się mówiło nic co ludzkie nie jest”) jest wyodrębniona z całości, tworzy osobną strofę jednowersową, co zresztą charakteryzuje wiele utworów autora *Трутыку*... Technika tego wiersza przypomina jeszcze inny typowy zabieg artystyczny Barańczaka, a mianowicie technikę „jednego tchu”, czyli jednozdaniowego wypowiedzenia pozbawionego znaków przestankowych. Niemniej występują tu zaznaczone pauzy intonacyjne, porozstawiane w taki sposób, iż antykadencja przewyższa kadencję. Rytm wiersza spowalniają wyliczenia, które jednak nie zostały oznaczone znakami cytowania, jak powinno być w przypadku mowy niezależnej, są to jak gdyby repliki osób „migających” w monologu mówiącego. Wypowiedzi te są na tyle szablonowe, że nie potrzebują żadnych cudzysłów czy nawiasów:

(...), gdyby wcale
nie trzeba ich było poznawać, przecierających zamglone
okulary, wycierających zamasyżycie
buty strasznie dziś błoto, ocierających
bezsilną łzę, gdyby nie otwierali przed każdym
tak od razu swoich otłuszczonych serc i wyszmelcowanych teczek
z przetartymi na zgięciach papierami chwileczkę
gdzie ja podziałem to zaświadczenie (...)

Wart odnotowania staje się też znaczący leksykalno-składniowy element, spełniający funkcję rytmizującą i kompozycyjną. Wspomniane wyliczenie oparte jest na zasadzie podporządkowania budowy wiersza zależności przyczynowo-skutkowej, wyrażonej spójnikiem typu „gdyby”, pełniącej funkcję anafory dwustopniowej. W tym zaś wierszu występuje anafora jednoczłonowa, bowiem drugi składnik relacyjny – „o ile”, będący skrótem „to o ile”, pojawia się dopiero na końcu.⁸⁰⁶ Metoda Barańczaka, polegająca na projek-

⁸⁰⁶ Szerzej o tym zjawisku pisze M.A. Szulc Packalén. Op. cit., s. 128.

cji możliwej rzeczywistości za pośrednictwem trybu warunkowego, przypomina metodę Konstantyna Stanisławskiego, pojmowaną jako „twórcze «jeśliby»” (*Моя жизнь в искусстве*⁸⁰⁷). Zabieg rosyjskiego reżysera teatralnego zasadza się na pozornej, wyobraźalnej prawdzie, w którą aktor potrafi uwierzyć szczerze i z większym entuzjazmem, niż w realną. Podobnie jak dziecko, wierzące w autentyczne życie swojej lalki. Metoda ta pozwala uniknąć gry szablonowej, bowiem skłania artystę do samodzielnej kreacji.

Przekład pod tym względem jest adekwatny, prawie dosłowny, poza dwoma fragmentami. Pierwszy to ten, kiedy następuje, już tradycyjnie, zamiana „pana” na rosyjskie grzecznościowe „вы”. Drugi moment dotyczy ekwiwalentu czasownika „nie istnieli” („gdyby nie ludzie, gdyby nie istnieli”), oznaczającego brak miejsca w rzeczywistości. Słowo to w formie pozytywnej obejmuje szeroki kontekst: być, egzystować, żyć, występować, mieć miejsce, trwać, znajdować się, tkwić. Wypowiedź oryginalna kieruje myśl na ogólny charakter egzystencji społeczeństwa. Britaniszski natomiast stosuje wyraz „не лезли” /nie leźli/ („Если бы не люди, если бы не лезли”), które w określonym zastosowaniu odsyła do sytuacji potocznej, bardziej „przyziemnej”. Przypomina przepychanki w długich, ciasnych, męczących kolejkach, gdzie niecierpliwi i rozdrażnieni ludzie nieraz pokrzykują: „куда лезешь?” (gdzie się pchasz?). Użycie takiego ekwiwalentu w przekładzie uzasadnione może być w kontekście całego tomiku *Трытык...*, skąd pochodzi wiersz, w którym nie brak obrazów – migawek z kolejki do sklepu jako metafory ciągłego oczekiwania poprawy sytuacji, która nie następuje.

Do cyklu *Wiersze okolicznościowe* należy też kolejny utwór **19.12.79: Czyste ręce**⁸⁰⁸ (*19.12.79: Чистые руки*⁸⁰⁹), intrygujący ze względu na niezwykłą dramaturgię. Stanowi on kolejny „slajd” pokazujący polską rzeczywistość lat 70., a także myśli i nastroje opozycyjnie nastawionej inteligencji. Pokazana tu została miniatura, krótkie ujęcie jednej sytuacji, która sprowokowała gorzko-ironiczną refleksję dotyczącą praw (a raczej ich brak) sztuki w czasach funkcjonowania cenzury. Dworcowy komisariat. Młody porucznik Służby Bezpieczeństwa wertuje rysunki Jana Lebensteina znalezione w bagażu mówiącego. Konfiskować czy pozwolić zatrzymać – oto dylemat „najwnikliwszych z odbiorców współczesnej sztuki”, których „czystym ręką” poświęca swoją uwagę poeta:

A jednak
byłoby jakoś naturalniej,
gdyby na naszych wierszach, rysunkach, dziennikach i mózgach
pozostawiali, choćby na pamiątkę,
swój niepowtarzalny (linie papilarne!) ślad
ci najwnikliwsi z odbiorców współczesnej sztuki;
zwłaszcza gdy ocalają ją od zagłady jednym niechętnym zdaniem:
„No dobra,
ostatecznie
możemy panu tego nie konfiskować”.

⁸⁰⁷ K. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*. Wydanie pod red. E. Csato. Wstęp H. Szletyński. Przeł. Z. Petersowa. Warszawa 1954, s. 335-345.

⁸⁰⁸ *19.12.79: Czyste ręce*. W: S. Barańczak, *159 wierszy*. Op. cit., s. 106.

⁸⁰⁹ *19.12.79: Чистые руки*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 429.

А все же
было бы как-то естественней,
если б на наших рисунках, стихах, дневниках и мозгах
оставляли, хотя бы на память,
свой неповторимый (папиллярные линии!) след
эти проницательнейшие искусствоведы в штатском;
особенно, когда спасают искусство от гибели,
процедив лишь фразу:
«Ну ладно,
в конце концов мы можем
у вас это и не конфисковать».

Wśród wybranych wierszy znajduje się jeden, którego wartość – w kontekście antologii – polega na tym, że podejmuje on dialog z lirykiem innego poety: Czesława Miłosza, *Piosenką o porcelanie*⁸¹⁰.

Różowe moje spodeczki
Kwieciste filiżanki,
Leżące na brzegu rzeczki
Tam kędy przeszły tanki.

Mowa tu o wierszu Barańczaka *Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka*⁸¹¹ (z tomu *Трыптык...*), czyli w przekładzie: *Если фарфор то уж только такой*⁸¹². Teksty polskich poetów łączy nie tylko nazwa tytułowego przedmiotu, lecz i kontekstualne zaplecze, które w sobie mieści. Porcelana wskazuje na materialność świata, kruchość na tyle, że wydaje się narysowanym czy sztucznym. Miłosz pokazuje tę kruchość na tle doświadczeń wojennych. Natomiast w wierszu Barańczaka bohater liryczny, prawdopodobnie *alter ego* poety, odczuwa to w świetle realiów powojennych, względnie pokojowych, co mogłoby wydawać się dziwne. Wysnuwa wniosek o braku pewności zadowolenia w świecie. Myśl ta odsyła go do problematyki dotyczącej zjawiska lat 70., a mianowicie masowej emigracji inteligentów (i nie tylko).

Formalna strona oryginału powtarza technikę użytą w wierszu *Gdyby nie ludzie*. Polega ona na wyliczeniu opartym na zasadzie podporządkowania budowy wiersza zależności przyczynowo-skutkowej, wyrażonej spójnikiem „jeżeli”, pełniącym funkcję anafory dwuczłonowej. Przekład prawie dokładny odwzorowuje oryginał. Zwraca jedynie uwagę zmiana w niektórych wersach aspektu czasowników: w miejscu dokonanego pojawia się niedokonany, lub na odwrót, a wiadomo, iż czasowniki te opisują czynność, o której zakończeniu lub trwaniu informuje kontekst.

Emigracja stała udziałem pokolenia '68. O doświadczeniu innego świata opowiada kolejny wiersz *Garden party*⁸¹³ (z tomu *Atlantyda*, 1986), którego treść skupia się wokół motywu nieprzenikalności kultur i języków. Utwór napisany jest wierszem sylabicznym,

⁸¹⁰ Wiersz powstał w 1949, Waszyngton, z tomu *Światło dzienne*. Paryż 1953.

⁸¹¹ *Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka*. W: S. Barańczak, *159 wierszy*. Op. cit., s. 88.

⁸¹² *Если фарфор то уж только такой*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 430.

⁸¹³ *Garden party*. W: S. Barańczak, *159 wierszy*. Op. cit., s. 150; W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 430-431.

tradycyjnym trzynastozgłoskowcem, który – według ustaleń Szulc Packalén – stanowi najczęściej spotykaną w poezji Barańczaka metrykę. Britaniszski tłumaczy ów wiersz również tradycyjnym dla rosyjskiego czytelnika sześciostopowym jambem. Na klasyczny charakter oryginału wskazują także: epigraf z poezji Norwida oraz parzyste rymy. Tłumacz zresztą komentuje to ukierunkowanie poety na tradycję. Gdy Barańczak mieszkał w Polsce, to pisał wyłącznie wierszem wolnym, po sylabizm natomiast sięgał jedynie tłumacząc jamby angielskie. Później sytuacja się odwróciła. Mieszkając na obczyźnie twórca korzysta z polskiej metryki sylabicznej, tym samym podkreślając swoją przynależność kulturową.⁸¹⁴

„Przepraszam, nie dosłyszałem nazwiska?..Banaczek?...

[«Как, как фамилия, простите?.. Ах, Баначек!..]

Czy to czeskie nazwisko? A, polskie! To znaczy,

Наверно, чешская! А, польская! Так, значит,]

pan z Polski? jakże miło. Państwo przyjechali

[из Польши? И давно? Да, да! Как Вы сказали?]

całą rodziną? dawno?” , „No nie, wybacz, Sally,

[Вы всей семьей сюда?», «Но так нельзя же, Салли,]

zamęczasz pytaniami, a trzeba, po pierwsze,

[ведь ты замучаешь, пора переключиться]

zaprowadzić do stołu – proszę, tu krakersy,

[и сесть за стол – прошу, вот крекеры, вот чипсы,]

potato chips, sałatka – pan sobie naleje

[салат советую – чего себе нальете?]

sam, prawda? **Witaj Henry** –”

[Генри, **приветствую!** – »]

Zarówno oryginał, jak i przekład cechuje polifoniczność i dialogowość, a także styl kolokwialny, składający się z niedomówień, przerywników, licznych pauz intonacyjnych, krótkich zdań, powtórzeń, dzięki którym ukazana została odmienność interlokutorów, prezentujących różne kultury.

Warty wspomnienia jest przekład tego wiersza w autorstwie innego tłumacza – Andrzeja Bazilewskiego:

«Простите, я не расслышала вашу фамилию... Ах, Баначек?..

Это по-чешски, да? А, по-польски! Так значит,

вы из Польши? Как мило. Вы всей семьей здесь остались?

Давно ли?», «Ну нет, извини меня, Салли,

ты замучила гостя вопросами, а надо сперва

к столу пригласить — вот крекеры, вот халва,

⁸¹⁴ W. Britaniszski: „Баранчак в годы жизни в Польше писал исключительно верлибром, а польским силлабическим стихом пользовался, лишь переводя английские ямбы. Теперь, живя в стране английского языка, он пишет силлабическим языком часто, культивирует свой силлабический стих как свою «польскость»”. W: В. Британишский, *Поэзия и Польша*. Op. cit., s. 537.

чипсы, салат и прочее — нальете себе вы сами,
правда? Генри, хэллоу...»⁸¹⁵

Dopiero w świetle innej wersji stają się widoczne lepsze lub gorsze momenty w tekście Britaniszskiego, pojawia się możliwość opisanego jego techniki translatorskiej. Porównując chociażby zastosowane przez tłumaczy wyrazy z języka mówionego oddające żywy dialog, stwierdzić można, iż wersja Bazilewskiego jest bardziej „zamerykanizowana”, dzięki anglicyzmom zapisanym cyrylicą: „хэллоу”, „хай” (w oryginale: „witaj”, „część”, „hej”, lecz nie brak też wyrazu obcojęzycznego „potato chips”). Britaniszski natomiast sięga po zasoby rosyjskiego języka literackiego, niekiedy wręcz archaicznego. Postać w jego wersji mówi z nalotem patosu: „приветствую”, „ибо”, o Papieżu – „страшный петроград” (Barańczak: „straszny konserwatysta”; Bazilewski: „консерватор ужасный”), stosuje inwersję: „из Польши Вы” (Barańczak: „Pan z Polski?”; Bazilewski: „вы из Польши”). Wnioskować można, iż Britaniszski nie próbuje wnosić radykalnych zmian do utworu czy na przykład unowocześniać wiersz. Jeżeli już zachodzą zmiany na poziomie leksykalnym, to najczęściej związane z użyciem słów przestarzałych, należących do leksyki wysokiej, książkowej.

Wybrane przez tłumacza wiersze ukazują znaczną część motywów charakterystycznych i często podejmowanych przez Barańczaka: klimat polskiej rzeczywistości po wydarzeniach 1968 roku, podział społeczny, egzystencję inteligenta-opozycjonisty, działalność instytucji cenzorskich, doświadczenie emigracji... Ostatni wiersz *Widokówka z tego świata*[□] (*Открытка с этого света*[□], z tomu *Widokówka z tego świata*, 1980) dopełnia ów szereg jeszcze jednym istotnym motywem – metafizycznym. Dotyczy on spraw fundamentalnych oraz kwestii transcendentnych sprowadzających się do pytań: czym dziełem jest świat? jaka moc czuwa nad nim? czy istnieje Bóg? jak reaguje na bieg wydarzeń? Istotna jest zaskakująca forma wybrana na poruszanie tych kwestii – widokówka, czyli kartka pocztowa z pejzażem na odwrocie, wysyłana zazwyczaj bliskim osobom podczas podróży. Wypełnia ją nieokreślone bliżej „Ty”, bez imienia, i pisze do Niego na „tamten świat”. Prawdopodobnie zwraca się do Boga, aczkolwiek imię Stwórcy nie pojawia się wprost. Podmiot zwracając się do Niego uświadamia sobie, że jeżeli On naprawdę istnieje, to z pewnością nie jest dostrzegalny, bowiem nie ma go wśród „nas”: „Szkoda, że Cię tu nie ma”.

Wiersz składa się z trzech strof, a każda z nich z 13 wersów, całość wiąże liczne powtórzenia na różnych płaszczyznach. Utwór należy do liryki bezpośredniej, liryki zwrotu do adresata, gdzie każda zwrotka rozpoczyna się apostrofą zwróconą do „Niego”. Kompozycyjnie wiersz jest dość przezroczysty. W pierwszej strofie mówiący czy „piszący” przedstawia widok świata, który ma swoje lepsze i gorsze strony. W drugiej – podejmuje wątek przeznaczenia i przemijania. W trzeciej – zastanawia się nad istotą finału życia. Ogólnie mówiąc, są to rozważania o egzystencji człowieka, czy szerzej ludzkości, w świecie zniszczonych wartości. Rola adresata widokówki, jeżeli on istnieje, pozostaje nadal tajemnicą.

Ów utajony dialog toczy się w języku mówionym, bezpośrednim, intonacyjnie spokojnym, aczkolwiek nie pozbawionym ekspresji, czemu służy bogactwo środków obrazowania: przemyślany układ rymowy, epitety, metafory, peryfrazy, porównania, perso-

⁸¹⁵ C. Баранчак, Garden Party. Пер. А. Базилевский. „Новая Польша” 2007, nr 1. Zob. <http://www.novopol.ru/index.php?id=754>.

nifikacja, przerzutnie, liczne zwroty o funkcji fatycznej („Powiedz, co u Ciebie”, „Mów, jak Tobie mija”, „Ale dosyć już o mnie”), które wskazują na autentyczną chęć podmiotu lirycznego do nawiązania kontaktu z rozmówcą, do skrócenia dystansu. Metrycznie utwór realizuje układ wiersza wolnego, chociaż systematyczność wiersza przejawia się w do-
kładnym powtórzeniu w każdej kolejnej zwrotce porządku występujących wersów: 13-13-11-13-7-7-13-11-13-11-13-7-5. W przekładzie zaś następuje ukierunkowanie w stronę wiersza tonicznego, bowiem regularność dotyczy raczej zestrojów akcentowanych.

Natomiast istotna wydaje się dbałość i precyzja tłumacza w odtworzeniu rymów, odgrywających znaczącą rolę, szczególnie pod względem semantycznym i kompozycyjnym. Na przykład rymują się między sobą drugie wersy każdej strofy scalające tekst: „wido-ki” – „epoki” – „wyroki”. W wersji rosyjskiej mamy: „широкий”- „эпохи” – „сроки”. Oddana w została przekładzie także potoczność intonacji. W oryginale: „Климат зносный, chociaż быва różне” czy „Повietrze lepsze, chociaż быва różне”. W tłumaczeniu zaś: „На климат жаловаться бесполезно” oraz „Воздух – о лучшем и мечтать наивно”. W miejscu: „Шкода, ze Cię tu nie ma” – „Жаль, что тебя здесь нету”, gdzie „нету” jest potoczną formą od wyrazu „нет”. Nie zapomniano również o instrumentalizacji: „Jak zgniatacz złomu, sekunda ubija/ kolejny stopień, rosnący pod stopą” (aliteracja, współbrzmienie morfemowe) – „Как пресс сжимает металлолома отребья,/ секунда бьет, сжимая все бывшее”.

Akurat w przypadku tego wiersza różnic między oryginałem a tłumaczeniem nie brakuje. Według mnie, ekspresja w niektórych fragmentach tłumaczenia została trochę przejaszczona. Na przykład, metafora współczesnego świata: „niedorzeczny kryminał krwi i grozy” w tłumaczeniu zastąpiona została frazą: „триллер крови и ужасов” (thriller krwi i grozy). Jeżeli uświadomimy sobie, na czym polega różnica pomiędzy kryminałem a thrillerem, wówczas stopień ekspresji stanie się łatwo odczuwalny. Różnica tkwi w na-
tężeniu grozy: kryminał nie musi jej posiadać, może natomiast mieć zagadkę, a thriller – owszem, jego zadaniem jest wywołanie strachu, epatowanie grozą. Inne przekłady: „cieni palm” – „тень пышных пальм”; „a jednak ta lektura/ wciąga mnie” – „но меня это чтение/ за живое берет” (a jednak ta lektura dotyka mnie do żywego); „stojąc/ na naszym próchnie” – „стоя на нашей гнили”. W tych miejscach przekład ma walor hiperbolizacji.

Obszerna analiza wszystkich ośmiu przekładów, moim zdaniem, stanowi kontrargument dla przedstawionego zarzutu Aliny Świeściak, że odbiorca rosyjski nie przekona się o lingwistyczności poezji Barańczaka, jedynie tylko rozpozna historyczny (polityczny) wymiar utworów. Jak sądzę, czytelnik ma możliwość dostrzec nie tylko specyfikę warsztatu tego poety, lecz także odczuć w ujęciu semantycznym uniwersalność kulturową tej poezji. Głębiej temu problemowi przyjrę się w kolejnym podrozdziale poświęconym przykładom z twórczości Ryszarda Krynickiego.

TEKSTY I KONTEKSTY W PRZEKŁADACH Z TWÓRCZOŚCI RYSZARDA KRYNICKIEGO

W podrozdziale poświęconym przekładom z poezji Barańczaka pragnęłam dowieść, iż prezentacja poezji lingwistycznej na łamach antologii nie została pominięta. Odbiorcy kultury przyjmującej mają możliwość odczuć specyfikę warsztatu tego poety jako jednego z przedstawicieli pokolenia ‘68 czy w ogóle reprezentanta polskich poetów-lingwistów XX wieku. Wybrane przekłady, jak sądzę, trafnie pokazują także osobliwość wspomnianej twórczości, łączącej w sobie wymiar zarówno historyczny (polityczny), jak i literacki.

Analiza przekładów z poezji innego twórcy, Ryszarda Krynickiego, ma służyć ukazaniu odmiennego zagadnienia, a mianowicie roli kontekstów, które pojawiają się w wierszach i ich funkcjonowania w przypadku translacji na inny język. Po pierwsze, interesuje mnie, czy kontekst stanowił dominantę translatorską przy doborze wierszy Krynickiego do antologii obcojęzycznej. Po drugie: czy zawarte w poezji asocjacje kulturowe (polityczne, historyczne, literackie, socjologiczne) są czytelne dla uczestników innej tradycji? Czy wiersze są dobrane według kryterium wspólnoty kontekstualnej, czy jedność doświadczeń kulturowych pozwala oswoić obcość tych tekstów i włączyć je do kultury docelowej? Po trzecie: czy pojawiające się w przekładach konteksty sprawiają, że utwory mimo wszystko pozostają w sytuacji „obcego ciała” i niekoniecznie są zrozumiałe dla odbiorcy? Generalnie rzecz ujmując, interesuje mnie **wędrówka tłumacza przez konteksty poezji Krynickiego**.

W antologii *Польские поэты XX века* znalazło się piętnaście utworów poety, wśród których większa część to miniatury. Tłumacz korzysta z tomiku *Wiersze wybrane* (Kraków, 1989) oraz z antologii Tadeusza Nyczka *Określona epoka. Nowa Fala 1968-1993* (Kraków, 1994). Wybrane utwory są pozbawione konkretnej informacji bibliograficznej, która pozwoliłaby od razu ustalić sposób prezentacji (ewolucyjny czy wycinkowy). Niemniej jednak dobór oddaje wielowymiarowość gatunkową rozpatrywanej poezji. Krynicki w swojej twórczości przeszedł daleką drogę: od poematów w stylu Tadeusza Peipera i Awangardy Krakowskiej do krótkich, kilkuwersowych wierszy, utrzymanych w poetyce haiku. Ewolucja ta staje się tematem zamykającego prezentację przekładów liryku *Przeszedłem wiele kilometrów* (*Много прошел я километров...*). Należy podkreślić, iż w ten sposób pokazana została zbieżność i odmiennność dorobku autora tomu *Akt urodzenia* (1969) od poezji innych przedstawicieli pokolenia '68, tj. Barańczaka, Kornhausera, Zagajewskiego, Karaska czy Szarugi. Jest to bardzo istotne, bowiem ilustruje znaczącą historycznoliteracką sugestię, iż nowofalowcy nie wypracowali jednolitej poetyki.

Wybranymi utworami są: *Poezja żywa*, *Pancernik „Potiomkin”*, *Faszyści zmieniają koszule*, *Zewnętrzna, wewnętrzna*, *Język, to dzikie mięso*, *Nie wiersz lecz wyznanie*, *Niewiele*, *Czytając Fromma*, *Jesteście wolni*, *Choćbyście unicestwili*, *Lęk wysokości*, *Wybaczać krzywdy*, *Niestety*, *Chcesz istnieć, krucha linijko?*, *Przeszedłem wiele kilometrów*. Wykaz ten pozwala sformułować wstępne wnioski na temat wyboru, który wart jest refleksji. Układ przekładów prezentuje wspomnianą już wielowymiarowość twórczości Krynickiego, aczkolwiek kompozycję cechuje spójność i zamkniętość (temat pierwszego i ostatniego wiersza stanowi poezja). W niektórych z wybranych tekstów da się odnaleźć pewien zestaw charakterystycznych, powtarzających się elementów liryki nowofalowców, zwłaszcza Barańczaka (zabiegi poetyckie charakterystyczne dla poezji lingwistycznej; podejmowana tematyka i motywy; specyfika metaforyki obrazów, na przykład fizjologiczny obraz języka itd.). Następne konkluzje, między innymi dotyczące kwestii asocjacyjnych kontekstów oryginałów i ich przekładów, wyłonią się dopiero po uważnym wczytaniu się w wybrane do analizy utwory.

Prezentację inauguruje wiersz *Poezja żywa*⁸¹⁶ poświęcony Henrykowi Wańkowi (1971/1980), po rosyjsku zatytułowany *Живая поэзия*. Dedykowany jest śląskiemu malarzowi, grafikowi, pisarzowi, publicyście, krytykowi artystycznemu i literackiemu, którego prace przepełnione są symboliką, alegorią i metaforą. Symboliczność cechuje również

⁸¹⁶ С. Баранчак, Garden Party. Пер. А. Базилевский. „Новая Польша” 2007, nr 1. Zob. <http://www.novopol.ru/index.php?id=754>.

wiersz przedstawiający obraz poezji jako „transfuzyjnej krwi dla pracy serca”, łączącą zmieniające się generacje. Puentą staje się myśl o niezniszczalności poezji, jej wieczności i życiodajności. Wystarczy spojrzeć na wyrazy kluczowe stanowiące szkielet wypowiedzi: „poezja – jest”, „żyje”, „ożywia” oraz poezja jak „krew”, która „krwiobiegi spokrewnia”.

Poezja – jest
jak transfuzyjna krew dla pracy serca:
choćby dawcy już dawno pomarli
w nagłych wypadkach, to ich krew
żyje – i cudze krwiobiegi spokrewnia,

i cudze ożywia wargi.

Поэзия – как донорская кровь
переливаемая для работы сердца:
хоть доноры давно уже погибли,
их кровь живет – чужие кровообращения
делает кровными друг другу,

и чужие оживляет губы.

Jednozdaniowa wypowiedź, wielokrotnie złożona, podzielona zostaje na sześć wersów, z których ostatni jest wyodrębniony z całości. Częściowo podział następuje zgodnie z zasadami intonacyjno-składniowymi, lecz osobną uwagę przyciągają fragmenty rozbite przerzutnią, pełniącą funkcję zaskoczenia, wyodrębnienia i obciążenia semantyką poszczególnych wyrazów lub grup wyrazowych. Obraz przedstawionej poezji wkomponowany został w kształt wiersza wolnego, który charakteryzuje swoisty rytm narzucony przez prawie niezauważalne rymy końcowe i wewnętrzne: pomarli – wargi, serca – spokrewnia oraz pracy – dawcy – nagłych. Jak na tak krótki wiersz, nie brak licznych powtórzeń zarówno fonologicznych (dawcy – dawno), morfemowych (krwiobiegi – spokrewnia), jak i leksykalnych (cudze – cudze).

Zestawienie oryginału z przekładem dowodzi, iż wspomniane walory formalne zostały zauważone, docenione i w miarę możliwości zrekonstruowane z zasobów języka rosyjskiego. Rzecz oczywistą stanowi fakt zróżnicowania pomiędzy zasobami leksykalnymi obu języków. Niekiedy dotyczy to chociażby długości wyrazów, powodującej rozszerzenie lub skrócenie wersów w przekładzie. Porównanie liczby sylab w tekstach Krynickiego i Britaniszskiego dowodzi zwiększenia ich w ostatnim (tekst wyjściowy: 4-11-10-8-11-8, natomiast docelowy: 9-13-11-13-9-10). Nie pozostaje to obojętne, co warto podkreślić, dla semantyki całości. Za dowód służą pierwsze dwa wersy, różniące się siłą naporu. W oryginale dzięki zastosowanej w odpowiednim miejscu przerzutni zderzają się ze sobą dwie myśli. Najpierw jest wymowne stwierdzenie o istnieniu poezji: „poezja – jest”, brzmiące jak sąd egzystencjalny wskazujący na to, że wypowiedziana treść należy do świata realnego, czyli posiada niezależny od nas (naszej wyobraźni, fantazji) byt. Wkracza tym samym w sferę ontologii, po czym w drugim wersie następuje rozszyfrowanie, czym tak naprawdę poezja jest, a mianowicie: łącznikiem pomiędzy generacjami. To typowy chwyt artystyczny, gra skojarzeń cechująca zarówno poetykę Krynickiego, jak i Barańczaka. Tłumacz również nie pominął przerzutni, ale zastosował ją w inny sposób, nie obarczając funkcją gry. Zredukował oświadczenie o charakterze egzystencjalnym, wprowadzając czytelnika od pierwszego wersu do sedna wypowiedzi, porównując rangę poezji do funkcji transfuzyjnej krwi.

Znacząca redukcja nieco innego typu następuje też w kolejnych liniijkach tego utworu. Krynicki oznajmia, iż „dawcy już dawno pomarli/ w nagłych wypadkach”. Myśl ta również istnieje w tłumaczeniu Britaniszskiego, lecz w wersji oszczędniejszej: „доноры давно уже погибли” (dawcy dawno już zginęli). Wersja oryginalna przedstawia kontaminację wyrazów występujących zazwyczaj w antytetycznych kontekstach. Komunikat

„dawcy już dawno pomarli” oznacza naturalny stan rzeczy. Po czym nagle, w kolejnym już wersie, pojawia się dopowiedzenie o przyczynie zgonu tych dawców, naznaczone jakąś wyjątkowością, nienaturalnością, wręcz tragicznością. Rzecz tu o „nagłych wypadkach”, które zresztą dotyczyć mogą nie tylko „dawców”, lecz i tych, co krew otrzymują. Stosowanie przerzutni i kontaminacji wyrazów z różnych rejestrów kontekstualnych, zderzających naturalność i wyjątkowość, prowadzi do zaskoczenia oraz interesujących, niejednoznacznych interpretacji. Istnienie poezji jest wieczne, mimo przemijalności pokoleń twórców. Wspomnienie zaś o „nagłych wypadkach” stanowi jedynie nieodłączną część metafory, porównania do zjawiska transfuzji. Ów trop interpretacyjny pozwala wejść na **poziom uniwersalny**. Możliwe jest też inne odczytanie, gdy uściślenie „w nagłych wypadkach” odnieść do „dawców”, którzy pomarli. Wtedy treść należy osadzić w kontekstach tragizmu. Pojawiający się kontrast prowokuje i wywołuje szereg skojarzeń związanych z nienaturalnym odejściem wielu twórców, co nieuchronnie naprowadza na odwieczne pytanie: ile warte jest życie poety w poszczególnych czasoprzestrzennych granicach?

W odróżnieniu od oryginału przekład sugeruje wyłącznie drugie odczytanie. Dokonany przez tłumacza wybór **wpisuje treść wiersza w konkretny kontekst** naznaczony tragizmem. Poświadcza to rezygnacja z gry słownej, przerzutni, uściślenia o wypadkach i zastosowanie czasownika „погибнуть” (zginąć) w miejscu oryginalnego „umrzeć”. W tym momencie znaczenie komunikatu staje się zawężone i określone, bowiem ukazuje kres życia „dawców” jako zjawiska wyjątkowego, niecodziennego i tragicznego. Nie ma tu żadnego miejsca na myśl o przemijalności „dawców”, którzy odchodzą w sposób naturalny. Kondensacja treści w ramach jednego wersu powoduje wręcz asocjacje związane z tragicznym odejściem poetów obu kultur (i nie tylko) dwudziestego stulecia (lub każdego wieku): Brunona Jasińskiego, Tadeusza Borowskiego, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy Władimira Majkowskiego, Osipa Mandelsztama, Maryny Cwietajewej – i wielu innych, którzy zginęli w czasach wojny, z rąk własnych czy z rąk ówczesnego reżymu. Można tu również dostrzec uniwersalizm, lecz zupełnie inny, niż w oryginale. **Przekład w tym momencie staje się jedną z możliwych interpretacji wiersza Krynickiego**. Zmiany dokonane w jednej syntagmie tekstu bezwzględnie wpłynęły na wydźwięk całości i spowodowały redukcję innych możliwych odczytań. Przekład ewidentnie kieruje w stronę nastroju pełnego powagi, powstrzymania i surowej prawdy, gdy w oryginale dzięki zabawie lingwistycznej (grze skojarzeń, konceptu i zaskakującemu porównaniu) możliwe są jednocześnie różne interpretacje: neutralna (uniwersalna), ironiczna bądź tragiczna.

W przypadku wyboru przez tłumacza (czy antologistów) następnego wiersza kwestia kontekstu/kontekstualności wydaje się znacząca i wręcz decydująca. Mowa o *Pancerniku „Potiomkinie”*⁸¹⁷, zatytułowanym po rosyjsku *Броненосец «Потемкин»*⁸¹⁸. Zagadka pojawia się już w samej nazwie utworu. Interesującym jest fakt sięgania przez polskich poetów pokolenia ‘68 do cytatów z rzeczywistości historycznej, poddanie ich reinterpretacji w celu uchwycenia sensu istotnego dla zrozumienia i opisanie dziejów aktualnych. Kwestia historii została wpisana w literaturę przez formację 1968-1981.⁸¹⁹ Gruntownie

⁸¹⁷ *Pancernik „Potiomkin”*. W: R. Krynicki, *Niepodlegli nicości*. Op. cit., s. 29.

⁸¹⁸ Р. Крыницки, *Броненосец «Потемкин»*. W: *Польские поэты XX век*. Op. cit., t. 2, s. 382.

⁸¹⁹ Przyjmuję za D. Pawelcem daty 1968-81 jako graniczne dla istnienia Nowej Fali. D. Pawelec, *Pokolenie 68 „na wygananiu”*. W: Idem, *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przelomu*. Katowice 1998, s. 68-84.

zajmuje się nią Lech Giemza na kartach książki *Nowa Fala wobec historii*⁸²⁰. Badacz zastanawia się nad sposobami pojmowania dziejów przez nowofalowców, bowiem zakłada, że akurat ta generacja i właśnie ten moment dziejowy doprowadziły w znacznym stopniu do przewartościowania historii (na przykład: zerwania z myślą fatalistycznej historii dziejów; z akceptacją zmienności historii; stwierdzenia o przenikalności przeszłości i terażniejszości). Liryk również stanowi ciekawy materiał z punktu widzenia komparatystyki kulturowej: przeszłość jednej kultury rzutuje na terażniejszość innej. Możliwe, iż tłumacz przy doborze utworu sugerował się właśnie potrzebami, erudycją czy gustem odbiorców, których mógłby zainteresować wiersz z wyeksponowanym zjawiskiem z rodzimej historii.

Tytułowy przedmiot odwołuje się do rosyjskiego czarnomorskiego pancernika „Potiomkin” („Kniaź Potiomkin Tawriczeskij”), jednego z symboli rewolucji 1905 roku w Rosji, który został opanowany przez zbuntowaną przeciw carskiemu dowództwu załogę. Przyczyną podjętej przez nich rewolty staje się zepsuty zapas żywnościowy. Dowódca okrętu i kilku oficerów zostali zabici, po czym „Potiomkin”, podnosząc czerwone rewolucyjne flagi, wpłynął do ogarniętej strajkiem Odessy i bronił wystąpień rewolucyjnych.⁸²¹

Nawiązanie do konkretnego faktu służy za most łączący przeszłość z opisywaną terażniejszością. Wiersz ten, podobnie jak i poprzedni, **cechuje uniwersalność, bowiem można go wpisać w poszczególne konteksty (na przykład w polskie realia po wydarzeniach marcowych), a jednocześnie wnieść na ponadczasowy wymiar.** Zawsze aktualne są wyznaczniki czasu „wtedy” i „teraz”, a także konfrontacja stron przeciwnych: „carskie dowództwo” karmiące „zepsutym mięsem” kontra buntująca się wobec „zatrutych kłamstwem idei” załoga. Mimo że historia jest zmienna, wspomnienie niektórych wydarzeń z przeszłości staje się trafionym pomysłem dla opisywania aktualnej sytuacji, czasu, świata, w jakim znajduje się społeczeństwo („nasze czasy”, „nasze wzburzone serca”, „zepsute mięso – jest naszym pokarmem”, „nasze ośleple serca”). Okręt jako „widmo naszych spraw” nie traci swego symbolicznego znaczenia, jedynie zmienia się załoga. Wiersz podsuwa myśl, iż historia niczego nie uczy („z pokolenia na pokolenie/ zepsute mięso jest naszym pokarmem/ widma odżywiają się widmami”), albo wręcz przeciwnie: uczy, że jednostka jest uczestnikiem dziejów, a nie biernym świadkiem wielkich procesów społecznych. Wywód o ciągłym doświadczeniu kłamstwa wzmocniony zostaje przez formę wiersza, również naznaczoną płynnością, cyklicznością i brakiem końca. Utwór

⁸²⁰ L. Giemza, *Nowa Fala wobec historii*. Lublin, 2008. Inne prace, które stanowią szczególnie ważny punkt odniesienia dla poruszanej problematyki, to: B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990; M.A. Szulc Packalén, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych. Na przykładzie poezji S. Barańczaka, J. Kornhausera, R. Krynickiego i A. Zagajewskiego*. Warszawa 1997; T. Nyczek, *Określona epoka. Antologia poezji Nowej Fali*, Kraków 1994; L. Szaruga, *Przestrzeń spotkania. „Kultura” i pokolenie 68*. Warszawa 2001; S. Stabro, „Teraz” – po latach. W: Idem, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 2001, s. 387-428; D. Pawelec, *Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego*. W: *Cezury i przełomy*, pod red. K. Krasuskiego, Katowice 1994; A. Legeżyńska i P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*. Warszawa 2000.

⁸²¹ Warto zaznaczyć, iż punktem odniesienia dla Krynickiego również mógł być film niemy Siergieja Eisensteina - *Броненосец «Потёмкин» (Pancernik Potiomkin)*. Ekranizacja z 1925 roku oparta jest na autentycznym zdarzeniu historycznym. Dzieło było w założeniu filmem propagandowym, gloryfikującym rewolucyjny zryw marynarzy, lecz dzięki użytym środkom wyrazu artystycznego, szczególnie nowatorskiemu montażowi, przez wielu uznawany jest za jeden z najbardziej znaczących filmów w historii kina. Podczas panelu krytyków filmowych i historyków kina przy okazji wystawy światowej w Brukseli w 1958 roku, większość głosujących uznała go za największe arcydzieło sztuki filmowej do tamtej pory. Wyjątkowość faktu kulturowego poświadczają odwołania do niego przez innych twórców. Wspomnieć można chociażby wiersz Tadeusza Różewicza z lat 1967-1968 *Zmartywychwanie filmu*, które istnieje też w rosyjskim przekładzie Władimira Korniłowa.

prezentuje kompozycję otwartą: rozpoczyna się z małej litery, aczkolwiek za początek można uznać tytuł wiersza, oraz kończy się brakiem znaku przestankowego. Wybrana kompozycja współgra z treścią, której lejtmotywem jest trzykrotnie powtarzające się skupienie wyrazowe: „z pokolenia na pokolenie”:

płynie przez nasze czasy i przez nasze wzburzone serca	плывет через наши годы и через наши вскипающие сердца
z pokolenia na pokolenie zmienia się jego załoga: widma naszych spraw	из поколения в поколение сменяется его экипаж: признаки наших проблем

Synteza występujących w utworze Krynickiego kontekstów, i wąskiego, i szerokiego przesądziła, jak przypuszczam, o wymowie przekładu. Wspomnieć znów należy o postawie samego tłumacza wobec poezji Nowej Fali, przyjmującego perspektywę sympatyzującego obserwatora. Zresztą odkrycie owej twórczości rodzimemu odbiorcy nie pozwala już mówić o pozycji biernej. Współodczucie prawdopodobnie wpłynęło na nieliczne, jednakże pojawiające się w przekładzie, odstępstwa od oryginału. Dotyczy to wzmoczonej ekspresji przy translacji niektórych obrazotwórczych wyrazów: „wzburzone serca” (взволнованные сердца) – „вскипающие сердца” (wrzące się serca); „z powodu zepsutego mięsa” (испорченного) – „по поводу гнилого мяса” (zgniłego); „ciało załogi przemienia się w codzienny chleb” – „тело матросов пресуществляется в хлеб насыщенный”. Na ostatni przykład wpływa też pedanteria tłumacza, bowiem sięga on po wyraz specjalistyczny, nawiązujący wyłącznie do teologii, kojarzący się tylko z przemianą (przeistoczeniem) chleba w ciało. W oryginale zaś czasownik ma szersze znaczenie i charakter bardziej uniwersalny, bowiem „przemiana” to też określenie stosowane nie tylko w odniesieniu do duchowych przeobrażeń, lecz także dla zjawisk natury.

Ślady tłumacza są dostrzegalne również w przekładzie wiersza *Faszyści zmieniają koszule*⁸²² (z tomu *Organizm zbiorowy*), po rosyjsku – *Фашисты меняют рубахи*⁸²³. Zmiany w tym przypadku skierowane są już nie tyle w stronę ekspresji, ile w stronę spetyzowania niektórych momentów. Posługując się klasyfikacją zaprezentowaną w *Małej encyklopedii przekładoznawstwa*, można je określić jako „świadome” o typie „retorycznym”⁸²⁴. Przekłady z tego rodzaju przesunięciami przytoczę poniżej, bowiem w tym miejscu chciałabym uzasadnić obecność tego wiersza w rosyjskiej antologii. Jest to kolejny z wybranych utworów Krynickiego, który wpisuje się w dyskurs kontekstualności w przekładzie. Kontekst znowuż pojmuję tu w znaczeniu szerokim, to znaczy w sensie kulturowym (kontekst literacki, historyczny, polityczny, społeczny). Interesuje mnie to, co dana wypowiedź oryginalna oznacza, do czego się odnosi i co poddaje werbalizacji. Oryginał

⁸²² *Faszyści zmieniają koszule*. W: *Określona epoka. Nowa Fala 1968-1993. Antologia poezji*. Wiersze i komentarze wybrał, ułożył i skomentował T. Nyczek. Kraków 1995, s. 75-76.

⁸²³ *Фашисты меняют рубахи*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 383.

⁸²⁴ „Ślady tłumacza można podzielić na związane, czyli ekwiwalencyjne oraz samodzielne, widoczne bez odwoływania się do oryginału, także na „nieświadome”, pozostawione przypadkowo, i „świadome”, wynikające z wyraźnej decyzji tłumacza. Ślady dostrzega się w trakcie lektury przekładu, gdy zwraca się uwagę na użyte przez tłumacza fakty językowe. Ślady istnieją jednak nie tylko w warstwie językowej, lecz także na poziomie dyskursu, w warstwie sensów przekładu. Stąd proponowane podziały muszą się w sposób oczywisty przecinać”. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Pod red. U. Dąbskiej-Prokop, Częstochowa 2000, s. 117.

zawiera tropy kulturowe, pozwalające odtworzyć tok skojarzeń, prowadzący do powstania pewnych obrazów, odniesień oraz nawiązań (literackich i pozaliterackich). Odczytanie zawartych w tekście wyjściowym aluzji, tropów oraz znaków pozwala lepiej zrozumieć analizowany utwór, a także umożliwia ocenę jego przekładu i opisanie wędrówki tłumacza poprzez konteksty. A zatem sprawdźmy na przykładzie utworu: czy kontekst/konteksty mogą stanowić dominantę translatorską przy doborze tekstu lub strategii? Czy mogą być i czym mogą być usprawiedliwione częściowe zmiany lub pominięcia kontekstów i jakie są konsekwencje wprowadzenia tych zmian?

Wiersz *Faszyści zmieniają koszule* przedstawia charakterystyczny dla poetów Nowej Fali wątek dotyczący dualności świata oraz rozdwojonego widzenia tegoż świata. „Tak jakby pod rzeczywistością «daną» bezpośrednio ktoś przemyślnie ukrył rzeczywistość inną, podejrzaną, dwuznaczną”⁸²⁵. Mowa o rzeczywistości realsocjalizmu, w jakiej przyszło żyć Krynickiemu i innym z pokolenia ‘68, która posiadała dwa różne oblicza: normalne i zakłamate. Pejzaż świata czy „określonej epoki” po wydarzeniach marcowych (za S. Barańczakiem) odnotowywany w wierszu Krynickiego mieści w sobie uniwersum, bowiem znowu rozpoznać w nim można atmosferę panującą w innych państwach socrealistycznych.

Faszyści znowu zmieniają koszule.

[Фашисты опять меняют рубашки.]

Czarne koszule zmieniają na białe godziny,

[Черные рубашки меняют на белые години,]

na białe plamy w pośmiertnych gazetach

[на белые пятна в посмертных газетах]

opustoszałego miasta,

[опустевшего города,]

z którego stronic wywabiono ostatnie ślady krwi

[со страниц которого выведены последние следы крови,]

nie przemienionej w sztandar.

[не преобразившейся в знамя.]

Ciąg skojarzeń emanujący z obu tekstów odnosi się do refleksji pozaliterackich, historycznych. Rodzą się pytania dotyczące zmienności, czy odwrotnie, cykliczności owej historii. Wnioskować można, iż zmienne są dekoracje, natomiast role katów i ofiar są odwiecznie wpisane w krąg życia, jedynie „zmieniają koszule”. Przedstawieni tu „faszyści” nabierają raczej wymiaru zbiorowego i uniwersalnego – stanowią ogólny symbol wszechobecnego zła. Aczkolwiek zmylić może informacja o kolorze ich koszul – czarnym. Wątpię, by chodziło wyłącznie o Milicję Faszystowską we Włoszech (Czarne Koszule) za czasów rządu Benito Mussoliniego, mimo że faszyzm włoski – nawiązujący do zasad solidaryzmu narodowego, silnie eksponujący tradycje rzymskie i nacjonalizm, rozwijający poczucie dumy i potęgi – faktycznie w latach dwudziestych i trzydziestych cieszył się dużym uznaniem w wielu państwach (na Węgrzech, w Hiszpanii, Portugalii, Belgii, Jugosławii, Łotwie, Estonii). Rozprzestrzenił się zwłaszcza w Niemczech, gdzie został utworzony ruch pokrewny faszyzmowi – narodowy socjalizm. Członków partii hitlerow-

⁸²⁵ Za T. Nyczkiem. W: *Określona epoka. Nowa Fala 1968-1993. Antologia poezji*. Op. cit., s. 96.

skiej nazywano „brunatnymi koszulami” ze względu na kolor umundurowania. Natomiast „faszyści” figurujący w tym wierszu zmieniają koszule czarne na białe – te ostatnie mogą się odnosić do strojów cywilnych, a raczej urzędniczych, więc nabierają symbolicznego sensu. Kameleonowe zachowanie „faszystów”, raz jeszcze podkreślę, stanowi ogólne określenie stanu wrogości egzystencjalnej, zła wszechobecnego, wielopostaciowego i emanacyjnego („zmieniają koszule/ swoje i swoich ofiar”).

To symboliczne ujęcie nabiera wyrazistości dzięki zastosowanemu zabiegowi stylistycznemu – kontrastowi. Wiersz opiera się na zestawieniu przymiotników: „czarny” i „biały” („na białe koszule”, „na białe godziny”, „na białe plamy”). Biel może oznaczać zarówno maskowanie „wroga”, jego przystosowanie się do nowych warunków, jak i symbol ustroju państwowego – znanego z autopsji przez Krynickiego – ustroju przemilczania, utajenia, zawieszenia. Sugerują to „białe plamy”, oznaczające fakty wyparte ze zbiorowej pamięci, z historii dziejów narodu. To tylko niektóre z możliwych odczytań. Jak jest natomiast w tłumaczeniu?

Mówić tu można o tożsamym charakterze obu tekstów. Prawie zbieżne „asocjacje proste i złożone”⁸²⁶ (terminy za A. Bednarczyk) pojawiające się w obu tekstach przesądziły o oddźwięku tego wiersza w przekładzie Britaniszskiego. Myśl o odwiecznej konfrontacji „faszystów” i ich „ofiar” (w szerokim ujęciu) pojawia się też w licznych tekstach rosyjskich zarówno poetyckich, jak i prozatorskich bądź publicystycznych. Można przywołać chociażby wspomnienia Nadzieży Mandelsztam, wdowy po najwybitniejszym rosyjskim poecie Osipie Mandelsztamie, *Nadzieja w beznadziei* (w przekładzie Andrzeja Drawicza, 1997). Na kartach swoich wstrząsających wspomnień wystawiła ona przejmujące świadectwo tragicznego losu. W rozdziale *Rekwizycja* opisuje, jak dochodziło do spotkań z państwem na wyższym poziomie: nocne aresztowania, przeszukiwania i przesłuchiwania. Agentów z lat trzydziestych dostrzega później w urzędnikach w latach pięćdziesiątych⁸²⁷.

Ekwiwalentność przekładu prawie nie wzbudza zastrzeżeń. Powtarza on oryginał pod względem semantycznym na każdej płaszczyźnie językowej. Wiersz wolny Krynickiego opiera się na licznych powtórzeniach wielopoziomowych, szczególna rola przypada powtórzeniom głoskowym, co zostaje odtworzone również w tłumaczeniu:

⁸²⁶ Badaczka wprowadziła klasyfikację asocjacji, dzieląc je na proste („kiedy dany element tekstu rozumiany jest przez odbiorcę w jego podstawowym, dosłownym znaczeniu, na przykład: krzesło – nazwa określonego przedmiotu, lub czarne – określenie konkretnego koloru”) i złożone („kiedy dany element użyty jest w znaczeniu przenośnym, metaforycznym, na przykład: czarny – Murzyn, zły, żaloba”). W: A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa 2008, s. 59; A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*. Łódź 1999, s. 67-72.

⁸²⁷ „Z dwóch ostatnich pozostał mi w pamięci jeden – młody, uśmiechnięty, o szerokiej twarzy. Przerzucał książki, zachwycał się starymi oprawami i namawiał nas, żebyśmy mniej palili. Zamiast szkodliwego tytoniu proponował nam landrynki w blaszanym pudełeczku, które wyciągał z kieszeni mundurowych spodni. Pewien mój znajomy, literat, działacz Związku Pisarzy, z zapalem zbierający dzisiaj książki, polujący na stare oprawy i białe kruki – Sasza Czorny i Siewierianin w pierwodrukach – stale częstuje mnie landrynkami z blaszanego pudełeczka, przechowywanego w kieszeni najmodniejszych wąskich spodni, uszytych na zamówienie w najbardziej ekskluzywnej pracowni krawieckiej – tylko dla członków Związku. W latach trzydziestych ów pisarz zajmował jakieś skromne stanowisko w służbie bezpieczeństwa, a potem szczęśliwie wyładował w literaturze. **I te dwa obrazy – młodego pisarza końca lat pięćdziesiątych i młodego agenta lat trzydziestych – zlewają mi się w jeden: jakby amator landrynek zmienił zawód, zdobył pozycję, chodził w cywilu, rozstrzygał fundamentalne problemy etyczne jak przystoi pisarzowi – i ciągle częstował mnie z tego pudełka”.** N. Mandelsztam, *Nadzieja w beznadziei*. Przeł. A. Drawicz. Warszawa 1997, s. 13-14.

Rozpryśnięty mózg zmiążdżonego gąsienicami
 [Разбрызганный мозг разможенного танком]
 czołgu zwierzęcia,
 [животного,]
 rozpryśnięty mózg wybrzeża,
 [разбрызанный мозг побережья,]
 rozpryśnięty mózg oceanu,
 [разбрызанный мозг океана,]
 rozpryśnięty mózg tymczasowego świata,
 [разбрызанный мозг брэнного мира,]
 faszyści znów zmieniają koszule
 [фашисты опять меняют рубашки]
 swoje i swoich ofiar.
 [свои и своих жертв.]

W tym miejscu warto zaprezentować wspomniane wyżej tak zwane przesunięcia retoryczne pojawiające się w tekście Britaniszskiego. Skład leksykalny wiersza Krynickiego nie wydaje się mieć jakiegoś specjalnego zabarwienia, zastosowane są tu słowa neutralne. Natomiast w cytowanym tekście rosyjskim pojawiły się wyrazy nacechowane poetyckością: archaiczne lub książkowe. Przykładem służy translacja skupienia wyrazowego: „na białe godziny” – „на белые години”, w których odczytać można aluzję do czasów, kiedy przemilczano czy zatuszowywano prawdę. Użyte rzeczowniki zbliżone są przede wszystkim fonetycznie, a także semantycznie, natomiast stylistycznie nie są tożsame. Rosyjski wyraz „години” bowiem należy do stylu literackiego, wzniosłego („страшная година”), jest wyrazem przestarzałym, słowianizmem („День каждый, каждую годину привык я думой провожать”, pisał A. Puszkina). Zazwyczaj oznacza czas, upamiętniony jakimś ważnym, najczęściej dramatycznym wydarzeniem („година испытаний”; „в тяжелую годину”; „лихая година”). We współczesnym języku rosyjskim zastępuje go wyraz „времена”.

Faszyści znowu zmieniają koszule.
 [Фашисты опять меняют рубашки.]
 Czarne koszule zmieniają na białe **godziny**
 [Черные рубашки меняют на белые **години**]

Z podobną sytuacją spotykamy się w innym wersie: „rozpryśnięty mózg **tymczasowego** świata” – „разбрызанный мозг **брэнного** мира”, gdzie „брэнный” oznaczający: kruchy, skazitelny, przemijający, marny, śmiertelny („сей брэнный мир”, „боенные останки”) jest słowianizmem, wyrazem archaicznym. Heteronimem dość neutralnego przymiotnika „tymczasowy” w języku rosyjskim jest „временный”, jednak tłumacz sięga po ekwiwalent do języka wysokiego (poetyckiego), w którym „брэнный мир” jest utartym elementem zakodowanym w świadomości odbiorcy⁸²⁸. Użycie takich, a nie innych

⁸²⁸ A. Пушкін, *Полтава*:

...Уже готов/ Он скоро брэнный мир оставить./ Святой обряд он хочет править. Za: W. Winogradowym, który dokładnie opisuje funkcjonowanie wyrazu *брэнный* na łamach literatury rosyjskiej. B. B. Виноградов,

leksemów (słowianizmów) wynikać może z różnych względów: wpływu tradycji; chęci podkreślenia kontrastu; woli oddania subiektywnej oceny, ironicznej na przykład w kontekście zwrotu „бренный мир”; lub **zaznaczenia wspólnoty kulturowej**.

Podsumowując, analiza poprzednich dwóch utworów dowiodła, iż pole kontekstualne (łańcuchy asocjacyjne) zawarte w tekstach wyjściowych nie było bez znaczenia przy ich wyborze i translacji. Tłumacz odtworzył je na kilka możliwych sposobów, które widocznie uznał za uzasadnione. W przypadku pierwszego utworu, *Poezja żywa*, obserwujemy rozbieżności łańcuchów asocjacyjnych w wersjach wyjściowej i docelowej. Przekład proponuje ich redukcję, zawężenie i skierowanie skojarzeń w wąskie ramy kontekstualne. W przypadku drugiego zestawienia, mowa tu o utworze *Pancernik „Potiomkin”*, pojawia się innego typu problem, gdyż tekst oryginalny zawiera konteksty interkulturowe, a mianowicie rosyjsko-polskie. W tym momencie zjawisko jednej kultury służy do opisu i poznania rzeczywistości drugiej. Jak sądzę, właśnie owa złożoność płaszczyzny semantycznej wiersza Krynickiego zdeterminowała wybór tłumacza/antologistów, którzy pragmatycznie uwzględnili potrzeby czytelnika i tradycji kultury rodzimej. Analiza trzeciego przekładu odsłania natomiast jeszcze jeden trop wędrówki tłumacza przez konteksty. Wydaje się, że obecność wyznaczników wspólnych kontekstów socjokulturowych, czyli podobieństwo semantycznych (asocjacyjnych) nawarstwień, zadecydowały o wyborze i strategii translatorskiej Britaniszskiego.

Na zakończenie warto również odnotować, iż nie brak przykładów, gdzie próba odtworzenia niektórych kontekstów może wywoływać zasłużoną krytykę. Dzieje się tak w przypadku tłumaczenia wiersza *Zewnętrzna, wewnętrzna*⁸²⁹, czyli: *Внешняя, внутренняя*⁸³⁰, poświęconego konfrontacji cenzury państwowej i autocenzury. Obie nakazują zamilknąć słowu. Nie wiadomo tylko, co jest gorsze dla literatury: działania instytucjonalne, które zubożają literaturę czy własny przymus i samoograniczenie? Pominę tutaj prezentację waleńców artystycznych zarówno oryginału, jak i przekładu pokazujących ciekawą kompozycję zbudowaną na koncepcie. Przejdę do fragmentu, gdzie doszło do transformacji kontekstów.

Zewnętrzna: w komedii „Stary mąż”
[Внешняя: в комедии «Старый муж»]
słowo „stary” zastąpić słowem „młody”
[заменить слово «старый» словом «молодой»]
a słowo „**żółtobrzuszek**” słowem „**ptaszek**”
[а слово «**желтобрюх**» словом «**уж**»]
ponieważ „żółtobrzuszkami” nazywano w salonach
[поскольку «желтобрюхами» называли]
Księstwa Warszawskiego
[в салонах Варшавского Герцогства]
żołnierzy polskiej piechoty liniowej
[солдат польской пехоты]

Пушкин и русский литературный язык XIX века. W: Пушкин родоначальник новой русской литературы. Сб. научно-исслед. работ. Москва- Ленинград 1941, s. 554.

⁸²⁹ *Zewnętrzna, wewnętrzna*. W: R. Krynicki, *Niepodlegli nicości*. Op. cit., s. 26.

⁸³⁰ *Внешняя, внутренняя*. W: *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 383-384.

Mowa tu o grze słownej „żółtobrzuszek” – „ptaszek”, którą Britaniszski tłumaczy jako „желтобрюх” – „уж”. Dlaczego pojawia się połów (wąż, zaskroniec) zamiast ptaszka? Polski „żółtobrzuszek” nawiązuje między innymi do rodzaju ptaka. To nazwa bengalika złotobrzuchego (*Amandava subflava*), zwanego częściej żółtobrzuskiem, który jest najmniejszym przedstawicielem rodziny astryldów (ptaków wróblowatych). Stąd zestawienie „żółtobrzuszek” – „ptaszek” i zauważalna fonetyczna współzależność końcowych formantów. Rosyjska nazwa brzmi „золотистогрудый астрильд”. Tłumacz stosuje wyraz brzmiący podobnie i też pochodzący z zoologii, lecz nie z działu ornitologii, a herpetologii. Rosyjski „желтобрюх”, inaczej „полоз желтобрюхий”, oznacza gatunek węża, czyli połów kaspijski, jeden z większych węży europejskich, mający żółty brzuch, u osobników starszych pomarańczowy z perłowym połyskiem. Wyjaśnia to, dlaczego występuje „уж”, rymujący się z końcowym „муж” i wewnętrznym, choć niedokładnie, „желтобрюх”. W ten sposób uratowany zostaje wyraz-wskaźnik polskości: „żółtobrzuch” jako potoczna nazwa „żołnierzy polskiej piechoty liniowej”. **Jednakże powstaje pytanie (w kontekście cenzury zewnętrznej): czy nie zachodzi zmiana w ujęciu ideologicznym, jeżeli wziąć pod uwagę tradycję symboliczną wyrazów?** Co innego symbolizuje ptaszek, a co innego *уж* jako wąż, mimo że niejadowity, to jednak agresywny!

Nie licząc powyższego zastrzeżenia, należy podkreślić, iż tłumacz czy też oboje, Britaniszski i Astafjewa, na pewno uwzględniali w wyborze i translacji dominantę związaną z elementami pozasłownymi rozpatrywanych utworów. Taki a nie inny wybór tekstów Krynickiego można określić, ogólnie rzecz biorąc, jako uniwersalny pod względem nawiązań do kontekstów, a to oznacza, że czytelny dla odbiorców obcojęzycznej kultury. To z kolei daje możliwość zaakceptowania i interesującego odczytania twórczości nowofalowej w konfrontacji z tradycjami kultury rosyjskiej.

Zakończenie: Kanon literatury polskiej w Rosji

W zakończeniu rozprawy poświęconej poezji polskiej w przekładach Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego chciałabym poruszyć kwestię kanonu. Warto skomentować ogólny obraz analizowanej poezji w Rosji i zastanowić się nad szeregiem pytań: czy istnieje kanon literatury polskiej w kulturze rosyjskiej? Jak zdefiniować kanon w tym kontekście? Kto jest jego twórcą: tłumacz, badacz, wydawca, czytelnik czy instytucja rządowa lub oświatowa? Czy istnieją przesłanki, by mówić o obecności kilku kanonów literatury polskiej? Jak kanon zagraniczny wygląda w świetle macierzystego, tzn. oryginalnego? Jak bardzo jest uzależniony od wszelkich zjawisk pozaliterackich? I na koniec: czy antologia poezji obcej, a mianowicie *Польские поэты XX века*, jest próbą stworzenia owego kanonu?

Poruszane tu zagadnienie ma charakter polemiczny, trudny do zweryfikowania i zdefiniowania, bowiem kanon literatury – w ogólnym rozumieniu – ulega też zmianom. Kwestia ta wymaga badań o charakterze socjologicznym na wielu płaszczyznach. Zanalizować trzeba nie tylko działalność wybitnych tłumaczy, badaczy, krytyków rosyjskich, przeprowadzić sondę wśród czytelników, lecz też zapoznać się z ofertą wydawnictw czy z programami ośrodków oświatowych. Przede wszystkim zaś, należy odnieść się do rozumienia tej kwestii na gruncie polskim, by móc następnie przeprowadzić analizę komparatystyczną. Zorientować się, jak wygląda kanon (czy kanony) literatury polskiej w oczach rodzimych krytyków i badaczy. Nie bez znaczenia (dla odpowiedzi na pytanie o antologię jako kanon) jest też przegląd polskich zbiorów poetyckich, które pozwoliłyby zweryfikować podobieństwo, a więc przeniesienie, na ile jest to możliwe, kanonu przyjętego w kulturze polskiej, lub odmiennność, tzn. utworzenie innego kanonu według własnych potrzeb, zainteresowań, gustu.

Od dwudziestu lat w Polsce toczą się dyskusje na temat kanoniczności literatury i jak na razie nic nie zapowiada ich końca. Polemika krąży wokół zasadniczych kwestii odnoszących się do dzisiejszej definicji kanonu. Wśród nich najgorętsze spory wywołują pytania o zależności literatury polskiej od kanonu literatury światowej, czy zawartość kanonu, który może być postrzegany wyłącznie jako licealny spis lektur, powielany i akceptowany bez większych zmian przez kolejne pokolenia. Polemiści muszą zmierzyć się również z zagadnieniem potrzeby przyjęcia jednego uniwersalnego wzorca, który byłby wciąż akceptowany czy porównań ewolucji kanonu literatury polskiej z modelem zachodnioeuropejskim (od modelu „męskiego” i patriarchalnego do modelu feministycznego). Całe spektrum wszelkich opinii polskich badaczy znaleźć można w zbiorze *Kanon i obrzeża*⁸³¹, który doskonale odzwierciedla ów wielość.

⁸³¹ *Kanon i obrzeża*. Red. I. Iwasiów, T. Czernska. Kraków 2005. Kwestia kanonu została poruszona też w następujących opracowaniach: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów War-*

Nie sposób pominąć faktu, że nie brakuje też punktów zbieżnych w ocenach krytyki. Jednym z nich jest teza, że normatywizm związany z pojęciem kanonu zanikł w naszych czasach i kanon przestał być traktowany jako *universum*. Oto definicja encyklopedyczna, która częściowo nie traci aktualności, aczkolwiek wymaga uzupełnienia:

Kanon – zespół uznawanych w obrębie danej kultury narodowej za najwybitniejsze i najwartościowsze, przekazujące w sposób doskonały żywotne w niej wartości, idee i przekonania; jako swoista całość k. odpowiada wyobrażeniom o tym, co z estetycznego punktu widzenia najcenniejsze, co jest czynnikiem zapewniającym kulturową ciągłość. W obrębie k. dzieła niektórych pisarzy zajęły pozycję niezachwianą (w k. literatury polskiej m.in. twórczość Kochanowskiego i wielkich romantyków), inne wchodzić weń tylko w pewnych okresach. Na kształtowania k. wpływ mają zjawiska społeczne i procesy historyczne, przekształcenia świadomości, ale też zmieniający się smak, ewolucje lit. współczesnej, oddziaływające na formowanie się tradycji lit.⁸³²

Odcięcie od normatywizmu nie zmienia jednak myślenia o konieczności istnienia owej listy arcydzieł Mistrzów. Pojęcie kanonu nadal zajmuje poczesne miejsce w świadomości społecznej ze względu na jego rolę. Prowokuje ono do podjęcia próby uporządkowania, dokonania rewizji, do zadawania ważnych pytań: o wartości, jakie dzieło reprezentuje, o sprawcę (dzieła) lub o odbiorcę, który ostatecznie rozstrzyga, co zapewnia ciągłość tradycji. Drugim natomiast punktem zbieżnym poglądów wielu badaczy staje się myśl, którą warto byłoby dopisać do definicji słownikowej: że w czasach dzisiejszych nie ma jednego kanonu literatury polskiej (czy innej), lecz kilka. Przyczynę tego stanu rzeczy stanowi zatarcie granic samej literatury, trudnej do zdefiniowania. Komplikacje następują przy weryfikacji: co jest, a co nie jest kanonem. Różnorodność literatury sprzyja powstawaniu kilku kanonów. Różnią się one pod względem funkcji oraz miejsca, w którym wybrany kanon będzie obowiązywać. Są to kanony: „potencjalny”, „dostępny”, „selektywny”, „oficjalny”, „osobisty”, „krytyczny”, a także „pedagogiczny”, „diachroniczny”, „nowoczesny”.⁸³³

szawa 1995. Pod red. T. Michałowskiej, Z. Golińskiego, Z. Jarosińskiego. Warszawa 1996; *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22-25 września 2004*. Zespół red.: M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska i in. Kraków 2005; J. Prokop, *Kanon literacki i pamięć zbiorowa*. W: J. Prokop, *Lata niby-Polski*. Kraków 1998; *Hierarchie, kanony, wartości*. Z Adamem Czerniawskim rozmawia Piotr Wilczek. „Opcje” 2001, nr 5 (40), s. 34; „Znak” 1994 nr 7; J. Kaniewski, *Jaki kanon*. „Polonistyka” 2007, nr 5.

⁸³² *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 234.

⁸³³ Klasyfikację tę przytaczam za J. Święchem (patrz. Idem, *Burze wokół kanonu/kanonów*, w: *Kanon i obrzeża*, op. cit., s. 16-17). Badacz natomiast podaje część tych nazw za Alaisterem Fowlerem (Idem, *Genre and the Literature Canon*, „New Literary History” 1979, vol. 11, s. 97-119) oraz proponuje własne. Przedstawiam znaczenia niektórych z tych pojęć: **Kanon potencjalny** obejmowałby wszystko, co kiedykolwiek włącznie z literaturą ustną zostało stworzone. **Dostępny** wybierałby z nieprzebranej ilości dzieł tylko te, które w danym czasie okazały się powszechnie dostępne. **Selektywny** byłby wyborem z tej listy dzieł powszechnie dostępnych (i tu już do głosu dochodzą rzeczywiste wybory, podyktowane różnymi potrzebami). **Oficjalny** pochodzi z listy selektywnej, ale jest niejako narzucony, mający swe zabezpieczenie instytucjonalne. **Osobisty** składałby się z utworów, który każdy indywidualny czytelnik „zna i ceni”, ale jego wybór stawałby się znaczący dopiero na tle kanonów społecznie uprzywilejowanych, jako wyraz niechęci do dzielenia własnego sądu z opinią zbiorową. **Krytyczny** złożony z tych dzieł, które czytelnik z nie zawsze zrozumiałych dla siebie powodów ma okazję najczęściej czytać, jak i dzieł, które znać powinien, gdyż w przeciwnym razie zamyka sobie drogę do elitarnego klubu, gdzie zasiadają ludzie znający się na „prawdziwej” literaturze, a nie jakichś żałosnych jej namiastkach. **Kanon pedagogiczny**, to taki, którego racją istnienia jest stworzenie na użytek szkoły pewnego standardu ula-

Kontrowersje wokół kanonu literatury polskiej to temat na odrębną pracę. Moja skróto-owa prezentacja problematyki potrzebna jest wyłącznie dla ustalenia, iż brak jednoznacznego kanonu (tak samo jak brak jednoznacznej definicji samego pojęcia) na gruncie literatury polskiej wyklucza istnienie kanonu w obszarze innej kultury, którą rządzą odmienne warunki, kryteria, preferencje, tradycje i oczekiwania.

Obraz literatury polskiej poza granicami jej ojczyzny będzie zawsze różny, bo kreowany za pomocą zgoła odmiennych mechanizmów recepcji. Po pierwsze, wybór tekstów może mieć rozmaity charakter (spontaniczny, planowy, uniwersalny itd.). Po drugie, czyta te teksty odbiorca ukształtowany w innych kontekstach historycznoliterackich, geograficznych, politycznych, socjologicznych, kulturowych, który inaczej je po prostu interpretuje. Po trzecie, kanon literatury zagranicą zależy też od liczby przekładanych utworów. Po czwarte, utwory najczęściej trafiają do czytelnika zagranicznego znacznie później. Stąd niekiedy okazuje się, że początkowo kanoniczny autor w trakcie powstawania przekładu już może okazać się „skreślony” z listy najlepszych. Niemniej warto podejmować ową problematykę, a także interesować się prezentacją i odbiorem rodzimej literatury za granicą. Dochodzi wówczas do dialogu międzykulturowego, który wzbogaca obie strony. Prowadzi między innymi – przez zdystansowany ogląd sytuacji – do korygowania rodzimych ocen albo redukcowania białych plam w kanonie powstałym w kulturze obcej. Dialog ów jest niezbędny, nieprzypadkowo więc staje się przedmiotem wielu dyskusji, zapisanych chociażby w tomie pokonferencyjnym *Literatura polska w świecie*⁸³⁴.

Spróbuję teraz omówić kilka ważnych kwestii związanych z kanonem literatury polskiej (dokładniej – poezji) w przestrzeni kultury rosyjskojęzycznej.

Pytanie dotyczące obecności kanonu literatury polskiej w Rosji, mimo sporej liczby przełożonych dzieł, najczęściej wprowadza w zakłopotanie. Bo wygląda to tak, że „w oczach” szerokiego odbiorcy listę znanych mu polskich autorów trudno nazwać kanonem, bowiem jest ona minimalistyczna i bez specjalnych uwzględnień historyczno-literackich czy artystycznych (obok dzieł romantyków i pozytywistów są tu utwory-bestsellery współczesnych autorów powieści detektywistycznych i miłosnych, które doczekały się na przykład ekranizacji). Zupełnie inaczej wygląda sytuacja, gdy odbiorca interesuje się polską literaturą, więc jego lista jest o wiele bogatsza i bliższa rzeczywistości. Dlatego też wypowiedzi w tej kwestii rosyjskich badaczy (takich jak Wiktor Choriew⁸³⁵, Andriej Bazilewski⁸³⁶) czy polskich (Adam Pomorski⁸³⁷) nie są jednoznaczne: negujące kanon, sceptycznie nastawione do tej problematyki lub pozytywne. Rozbieżność opinii wynika z braku definicji pojęcia kanonu w ujęciu translatorskim.

Przyjąć można, że mowa tu o **repertuarze wszystkich polskich utworów zaistniałych w przekładach rosyjskich, które zostały opublikowane**. Nie biorę pod uwagę spisów ośrodków instytucjonalnych czy oświatowych, bowiem ich aktywność dzisiaj nie jest

twijającego ocenę stopnia opanowanej wiedzy przez ucznia czy studenta. *Diachroniczny* to przynajmniej wartość dziełom, wyniesionym na szczyty przez modę czy reklamę.

⁸³⁴ *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Pod red. R. Cudaka. Katowice 2006.

⁸³⁵ W. Choriew, *Powojenna literatura polska w oczach rosyjskiego odbiorcy*. W: *Literatura polska w świecie*. Op. cit., s. 46-56.

⁸³⁶ A. Bazilewski, *Literatura polska w Bibliotece Słowiańskiej wydawnictwa „Wahazar”*. „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. 39-40 (2008), s. 71-84.

⁸³⁷ A. Pomorski, *Słowa poety oprawne w serce*. Op. cit., s. 139. Tłumacz pisze: „W odbiorze rosyjskiego czytelnika kanon polskiej poezji współczesnej albo nie istnieje, albo kojarzy się ze zjawiskami i z nazwiskami z przeszłości, z poprzedniej epoki”.

specjalnie wpływowa. Kanon, niczym szkatułka bez dna, funkcjonuje więc nie w postaci programu lub wykazu (zresztą Instytut Polski w Moskwie sporządził wykaz literatury polskiej istniejącej w przekładach rosyjskich⁸³⁸), lecz w zasobach książkowych w bibliotekach lub księgarniach, na stronach internetowych, w publikacjach czasopism, a także ofertach wydawniczych. Jest to lista specyficzna, wycinkowa, nieproporcjonalna w porównaniu do funkcjonującej (funkcjonujących) w Polsce. Decydują o tym różne czynniki, najpierw przeważnie o charakterze historycznym, później finansowym. Próbowano, rzecz jasna, uporządkować ów „worek”. Czynili to zwłaszcza, jak sądzę, autorzy antologii – Astafjewa, Britaniszski, Bazilewski. Należy też wspomnieć inne antologie poetyckie, które ukazywały się przeważnie w latach 60. Oto niektóre z nich⁸³⁹: dwutomowy wybór *Польская поэзия (Poezja polska, 1963)*, obejmujący okres od twórczości Reja do połowy XX wieku; *Польские песни – народные и революционные (Polskie pieśni – narodowe i rewolucyjne, 1954)*; *Из польской поэзии – стихи о мире, дружбе, Советском Союзе (Z poezji polskiej: wiersze o pokoju, przyjaźni, Związku Radzieckim, 1959)*; *Польские фразки (Fraszki polskie, 1964)* i *Польская лирика в переводах русских поэтов (Liryka polska w przekładzie poetów rosyjskich, 1969)*. Późniejsze generacje autorów znalazły się w tomie *Современная польская поэзия (Współczesna poezja polska, 1972)*. Ukazywały się też odrębne tomy poszczególnych poetów, których rejestr najpełniej został przedstawiony w zbiorze *Польские поэты XX века*⁸⁴⁰. Jest to spory wykaz, aczkolwiek trzeba zaznaczyć, iż w latach siedemdziesiątych, a zwłaszcza osiemdziesiątych koniunktura nie sprzyjała publikowaniu dzieł polskich. Do czasów transformacji istniało wiele „białych plam”. Co prawda działalność tłumaczy, między innymi bohaterów tej pracy, potwierdza ciągłość zainteresowania polską literaturą, w tym poezją. Czytelnik jednak miał możliwość zapoznania się z twórczością nieznaną dotąd poetów, nawet jeśli jedynie z nielicznych publikacji w pismach poświęconych literaturze światowej. Wówczas wiele zależało od innej listy, na swój sposób też kanonicznej, bowiem wskazującej dzieła poetów znaczących dla polskiej myśli literackiej, tzw. „czarnej”, z nazwiskami zakazanych przez cenzurę twórców. A więc do czasu przemian ustrojowych kanon literatury polskiej w dużej mierze – mimo działalności tłumaczy-pasjonatów – zależał od koniunktury. Dopiero na przełomie wieków zaszły zmiany w promocji literatury polskiej. Główne kryterium wyboru utworów stanowią tym razem walory artystyczne, wola nadrobienia zaległości, indywidualne preferencje tłumaczy oraz edytorów, a także czynniki komercyjne. Tak w skrócie wygląda recepcja literatury polskiej w okresie od lat powojennych do dzisiaj.

Kto aktualnie tworzy kanon? To również jest dyskusyjne. Kanon mogą współtworzyć specjaliści (polonista, sławista, filolog), wydawcy (raczej w zakresie prozy), tłumacze (zwłaszcza poezji). Przyjrzyj się najpierw roli ostatnich, posługując się teorią polskiego poety, krytyka i tłumacza głównie literatury anglojęzycznej – Jerzego Jarniewicza.⁸⁴¹ *Tłumacz jako twórca kanonu* – tak brzmi tytuł jednej z jego prac. Okazuje się jednak, że teza krytyka nie odnosi się do każdego translatora. Z wielu „gatunków” tłumaczy, pisze Jarniewicz, na uwagę zasługują dwaj – „ambasador” i „legislator”. Pierwszy działa w interesie kultury, z której tłumaczy. Jego celem jest prezentacja w języku ojczystym największych

⁸³⁸ Zob. <http://www.ipol.ru/main.php?mainmenu=4384956>

⁸³⁹ Za A. Bazilewskim, *Literatura polska w Bibliotece Słowiańskiej wydawnictwa „Wahazar”*. Op. cit., s. 74.

⁸⁴⁰ Patrz: Aneks dołączony do drugiego tomu antologii *Польские поэты XX века*. Op. cit., s. 519-524.

⁸⁴¹ J. Jarniewicz, *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: *Przekład - język - kultura*, pod red. R. Lewickiego, Lublin 2002. Tekst cytuję za: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-2005. Antologia*. Wybór i opracowanie E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007, s. 434-439.

dział, kanonicznych twórców kultury obcej. Nie tworzy on więc własnych hierarchii wartości i nie pisze – jak zaznacza badacz – swojej historii. Interesuje go wyłącznie to, co uchodzi za najlepsze i najciekawsze w przekładanej literaturze. Przenosi on ważne dzieła na grunt języka ojczystego „z należytą wobec nich pokorą i rewerencją”⁸⁴². Tak czynią na przykład: Maciej Słomczyński i Stanisław Barańczak, tłumaczący nie tylko teksty, lecz obowiązujące kanony.

Zupełnie inna wydaje się rola „legislatora”. Ciekawi go przede wszystkim stan kultury rodzimej, nie przejmując się natomiast istniejącymi w kulturze obcej hierarchiami i rankingami. Gdy dokonuje wyboru tekstów, głównym kryterium jest dla niego pytanie: czy przekład potrafi wejść w twórczy dialog z literaturą rodzimą? Czy zaproponuje jej nowe wzorce artystyczne, gatunki, problematykę? Jarniewicz zalicza do tego typu działalność Piotra Sommera, którego wybór z twórczości Franka O’Hary miał wpływ na kształt współczesnego języka polskiego. „Legislator”, odbierając i przekładając, przewartościowuje obowiązujące w Polsce modele poetyckie, poszerza krąg artystycznych zainteresowań oraz wzbogaca o cechy tematyczne i językowe. To właśnie „legislatorzy” są twórcami kanonu literatury obcej, którą tworzą na własne potrzeby.

Wynika stąd, jak twierdzi Jarniewicz, że obraz literatury obcej, jej kanon, kształtują nie historycy danej literatury, nie filologowie ani nie krytycy, lecz tłumacze. Badacz kwestionuje tu funkcję filologa bądź krytyka z tej racji, że rozpisywanie się o znaczeniu określonej poezji nie utrwali jej miejsca w innej kulturze bez przekładu. Ponadto, z góry jest przesądzone zróżnicowanie obrazu jednej literatury w kulturze macierzystej i obcej. I jeszcze: postawa twórcza obowiązuje tłumaczy poezji, bowiem w przypadku prozy sytuacja wygląda nieco inaczej. Pierwsi najczęściej są samodzielni w swoich wyborach, rozkładając pracę na lata, niezależnie od rynku itd. Natomiast drudzy pracują zazwyczaj na zamówienie wydawnictw. Stąd wybory pierwszych z założenia są „niereprezentatywne, selektywne, naznaczone piętnem osobistych zainteresowań tłumacza”⁸⁴³. Radykalne zmiany kanonu w kulturze wyjściowej, np. polskiej, powodują dezorientację tłumacza. Zdarza się, że utwór, który w zamierzeniu miał być kanoniczny, po latach może okazać się niereprezentatywnym. I łatwo wtedy o zarzuty, iż nie jest to kanon określonej literatury, tylko kanon tłumacza, który kiedyś przyczynił się do przekładu. Należy też zauważyć, iż inny obraz literatury w oczach obcojęzycznych odbiorców jedynie wzbogaca dialog między kulturami, a także ożywia istniejące hierarchie. Potrzebni są zatem w kulturze zarówno „ambasadorowie”, jak i „legislatorzy”.

Interesująca teoria Jarniewicza o roli dwóch typów translatorów trudna jest do zastosowania w praktyce, bowiem rzadko zdarzają się „gatunki” czyste. Uważam, że w twórczości większości tłumaczy dochodzi do nałożenia dwóch ról. Znaczącym tego przykładem jest antologia Astafjewej i Britaniszskiego *Польские поэты XX века*, która prezentuje zarówno obiektywną postawę tłumaczy (nie zostali pominięci najważniejsi poeci, zastosowany układ cechuje chronologia), jak i subiektywną (występują nierówne proporcje, mniej znane nazwiska). Zbiór po części stanowi też dokumentację czterdziestoletniego dorobku translatorskiego obojga tłumaczy, a więc dokumentuje ich ewolucję zawodową i historię poznawania innej kultury. A zatem wskazać tu można na symbiozę funkcji „ambasadora” i „legislatora”. Astafjewa i Britaniszski przybliżają odbiorcy nie tylko rzeczowy kanon, lecz i tworzą indywidualny.

⁸⁴² Ibidem, s. 436.

⁸⁴³ Ibidem, s. 439.

Za względnie czysty przypadek „legislatora” uznać można Andrieja Bazilewskiego, polonisty, badacza, edytora, tłumacza (młodszej generacji). Wynika to zarówno z jego działalności, jak i deklaracji.⁸⁴⁴ Bazilewski jest tłumaczem przede wszystkim poezji drugiej połowy XX wieku. Biorąc jakiś utwór na warsztat, sugeruje się przede wszystkim wrażeniem artystycznym. Unika tekstów tendencyjnych, wyławia z potoku literatury i przetransponowuje na grunt ojczysty wyłącznie to, w czym dostrzega istotną wartość. Najbardziej inspiruje go to, co zostało pominięte albo niedookreślone przez kulturę rodzimą. Właśnie tym pragnie podzielić się z adresatami antologii, tworząc własny kanon (choć kwestię kanonu w tym ujęciu neguje⁸⁴⁵). Postać Bazilewskiego wydaje się interesująca także ze względu na działalność wydawniczą. Fakt ów pozwala zastanowić się nad rolą edytora w kształtowaniu kanonu. Wydawnictwo „Wahazar”, którego założycielem jest Bazilewski, powstało w 1991 roku. Od tamtej pory oficyna wydała kilkanaście książek polskich autorów, a także literaturę innych krajów słowiańskich. Statystycznie dominuje literatura polska, czego powodem – zdaniem tłumacza – jest spory popyt oraz zapotrzebowanie na utwory, mające szeroki zasięg oddziaływania:

Polska ma coś do powiedzenia Rosji nie tylko w języku popularnych gatunków i nastawionej na doczesność polityki. (...) Kultura polska odbierana jest w Rosji jako zjawisko samoistne i współmierne do naszej kultury ojczystej, jako żywy nośnik treści integracyjnych, wartości wzajemnego zrozumienia.⁸⁴⁶

Wydawca najchętniej sięga po poezję, która dotąd ukazywana była w sposób selektywny. Stosunkowo wiele czytelnik wiedział o prozie, o dramacie natomiast mniej. Bazilewski stwierdza zresztą, że nadal dramat jest znany tylko w gronie „nałogowych” czytelników i teatromanów. Dlatego też nie dziwi tłumacza, że większość odbiorców rosyjskich u progu lat 90. znała zazwyczaj polskich romantyków i pozytywistów, niewiele już wiedząc o autorach literatury staropolskiej, odrodzenia, baroku czy oświecenia. Teksty dawnych epok prezentowane były najskromniej, co po części jest zrozumiałe, bowiem literatura ta istotnie wymaga pracochłonnej i kompetentnej pracy translatorskiej. Ogólnie recepcję literatury polskiej w Rosji w ubiegłym wieku do lat transformacji Bazilewski ocenia przysłowiem: „jak się nie ma, co się lubi, to się lubi, co się ma”⁸⁴⁷. Nie przecenia też działalności krytyków, badaczy, spod których pióra nie wyszły – jego zdaniem – żadne prace syntezujące, jedynie wstępy, noty i nieliczne szkice. Z opinią Bazilewskiego można polemizować, zważywszy na materiał, fakty literackie przedstawione w mojej rozprawie.

⁸⁴⁴ A. Bazilewski, *Literatura polska w Bibliotece Słowiańskiej wydawnictwa „Wahazar”*. Op. cit.

⁸⁴⁵ Informacja z mojej prywatnej korespondencji z tłumaczem (maj 2009) – I.J.

⁸⁴⁶ A. Bazilewski, *Literatura polska w Bibliotece Słowiańskiej wydawnictwa „Wahazar”*. Op. cit., s. 72.

⁸⁴⁷ Bazilewski dalej pisze: „W latach 1946-1987 wydane zostały tomiki autorskie i zbiory poetyckie zawierające wiersze przeważnie tych pisarzy, którzy pod koniec II wojny światowej albo już odeszli, albo mieli od czterdziestu do siedemdziesięciu lat. Byli to (podano w porządku chronologicznym ukazywania się ich utworów): Tuwim, Broniewski, Szenwald, Staff, Iwazskiewicz, Gałczyński, Dobrowolski, Leśmian, Iłakowiczówna, Przyboś, Kasprówic, Słobodnik, Pawlikowska-Jasnorzewska, Piechal. Najwięcej pojawiło się wydań Tuwima i Broniewskiego. Dopiero dalej kilka nazwisk z roczników przedwojennych. Począwszy od roku 1954, przedstawiając większy lub mniejszy wybór ich utworów, wydano (stąd – dziwne sąsiedztwa): Woroszyłskiego, Mandaliana, Różewicza, Ozgę-Michalskiego, Baczyńskiego (ci trzej mieli własne tomiki) oraz Szymborską. „Pokolenie 56” prezentowały utwory Grochowiaka, Harasymowicza, Poświatowskiej, Grześczaka we wspólnym tomie z 1979 roku. Jeszcze było trochę znacznie krótszych cykli poetyckich w czasopiśmie”. Cytat pochodzi z: A. Bazilewski, *Literatura polska w Bibliotece Słowiańskiej wydawnictwa „Wahazar”*. Op. cit., s. 73-74.

Intrygująca natomiast jest postawa tłumacza wobec wydawnictw, przeważnie prywatnych, które wnoszą, zwłaszcza dzisiaj, zmiany do panoramy literatury polskiej w Rosji. Bazilewski, co prawda, nie pisze wprost o kształtowaniu przez nie kanonu, lecz taki zdaje się być domyślny sens jego wypowiedzi. Wydawnictwa są różne, nie brak preferujących jedynie komercyjne tytuły. Niemniej istnieją „ruchy oporu”, w postaci niezależnych wydawnictw, wywierających wpływ na rzeczywistość czytelnicy. Do takich należy między innymi „Wahazar”, który z założenia pełnił funkcję „konkretnej akcji ratowniczej” i stał się „jedną z prób wzbogacenia rosyjskiego obrazu polskiej sztuki słowa”:

Oficina, założona w 1991 roku przez trójkę entuzjastów, należy do najstarszych prywatnych wydawnictw Rosji. Profil działalności „Wahazara” to wydawanie Biblioteki Słowiańskiej, pełniejsza prezentacja na rosyjskim terenie językowym istotnych – często przemilczanych wcześniej – dzieł innych literatur słowiańskich. Literatura polska nie stanowi jednego przedmiotu zainteresowań wydawnictwa, ale dominowała w produkcji wydawnictwa w pierwszym dziesięcioleciu jego istnienia i nadal jest systematycznie lansowana.⁸⁴⁸

Oprócz wydawania książek, oficina zajmuje się promocją literatury. Organizuje wieczory poetyckie, a także liczne prezentacje w radiu i prasie. „Wahazar” stale dostarcza bibliotekom Rosji i krajów ościennych dzieła literatury polskiej przełożone na język rosyjski. Wydawane w nakładach od tysiąca do dziesięciu tysięcy egzemplarzy, książki w większości rozprowadzane są nieodpłatnie.

Głównymi kryteriami w doborze tekstów są atuty formalne, oryginalny styl utworów, uniwersalizm przekazu. Wybór dzieł polskich powinien także wносить wkład do „wspólnego kreowania pola informacyjnego”, przeciwdziałać „prymitywizacji ogólnosłowiańskiej przestrzeni kulturalnej”, rozszerzać „dostęp społeczeństwa rosyjskiego do tych wybitnych zjawisk literackich”, które nie są dostatecznie obecne w rosyjskim kręgu czytelnicy. Warto tu wyodrębnić dwie serie literackie, opublikowane przez wydawnictwo, które pełnią funkcję swoistego wzorca, katalogu czy kanonu. Są to: *Коллекция польской литературы* (Kolekcja Literatury Polskiej), ukazująca się od 1992 roku oraz dwujęzyczna *Польско-русская поэтическая библиотека* (Poetycka Polsko-Rosyjska Biblioteka), która wychodzi od 2003 roku i mieści około trzydziestu książek. Dominuje w nich poezja, przede wszystkim dzieła XX wieku, choć zdarza się i wcześniejsza klasyka. Wśród autorów są pisarze renomowani, jak i ci, którzy nie doczekali się rozgłosu, ale cieszą się – zdaniem Bazilewskiego – zasłużoną sławą i zajmują niekwestionowane miejsce w kulturze (na przykład: Stanisław Mosakowski, Jan Rybowicz, Tomasz Gluziński, Andrzej Zaniewski). Właśnie wprowadzenie mało znanych w Polsce poetów do obiegu czytelnicy w Rosji tłumacz uważa za największe osiągnięcia wydawnictwa. Za zasługę również uznaje „rehabilitację” Karola Wojtyły, którego poezja w kręgach literaturoznawczych nie zawsze była uznawana za godną uwagi.

Sumując: Bazilewskiego jako wydawcę interesują tacy autorzy, których spuścizna wcześniej została zniekształcona w przekładach; których utwory były rozsiane w różnych wydaniach i byłoby dobrze przedstawić je w miarę spójnie; na których krytyka (rodzima czy zagraniczna) spozierała z wysoka, świadomie nie zauważała lub po prostu przeoczyła. W tym kontekście można uznać, iż Bazilewski występuje nie tyle jako „legislator”

⁸⁴⁸ Ibidem, s. 75.

(prawodawca), ile adwokat niektórych twórców, a także kolekcjoner (z racji tytułu serii – *Коллекция польской литературы*).

Niebagatelną rolę w kształtowaniu obrazu polskiej poezji w obcej kulturze odgrywają też, jak sądzę, badacze. Mimo że istnieją opinie zaprzeczające, pozytywnego zdania jest na przykład Wiktor Choriew, znany rosyjski uczony i polonista, zajmujący się między innymi rosyjską recepcją literatury polskiej od lat powojennych do dzisiejszych. Uważa on, że właśnie specjalista powinien stać się przewodnikiem dla czytelnika, który może zgubić się w ogromnej liczbie nazwisk i tekstów.[□] I właśnie w swoich działaniach próbuje dokonać należytego porządku: kierując się określonymi zasadami, wybiera autorów najbardziej reprezentatywnych, starając się, by obraz polskiej literatury w kulturze rosyjskiej był możliwie bliski realiom polskiej literatury. Wybór wiąże się najczęściej ze specyfiką funkcjonowania danej literatury w warunkach innej kultury, na którą składają się wspomniane już wcześniej czynniki (odbiór spontaniczny i profesjonalny; ilość już istniejących i powstawanie kolejnych przekładów; interwały pomiędzy ukazaniem się oryginału a przekładem; ingerencje cenzury politycznej do *pieriestrojki*, etc.) Badacz dostrzega konieczność dokonania rewizji ocen i analizy całego szeregu zjawisk i faktów. Twierdzi:

(...) zapewne powinien powstać pewien rodzaj kanonu nazwisk i tekstów, zawierający doświadczenia powojennej literatury polskiej, który pozwoliłby rosyjskiemu czytelnikowi orientować się w jej oryginalnych dziełach.[□]

Wizję kanonu Choriew przedstawia następująco: po pierwsze, żadnej „presady, przemilczeń i koniunkturalnych oddziaływań – zarówno niedawnych, prokomunistycznych, jak i dzisiejszych, automatycznie zamieniających wczorajsze plusy na minusy”. Po drugie, należy wyraźnie określić funkcje kanonu, a mianowicie: poznawczą i estetyczną. Po trzecie, przyjęć do wiadomości, iż każdy kanon tworzy się na nowo i zawsze występuje w wersji bardziej lub mniej subiektywnej, uproszczonej w odniesieniu do rzeczywistego modelu literatury. Po czwarte, w kształtowaniu kanonu należy trzymać się głównego kryterium – udziału literatury polskiej w literaturze światowej. Tu Choriew powołuje się na czynniki wyznaczone przez Kazimierza Wykę, określające wkład literatury narodowej do światowej: nowatorstwo, jakiego nie ma w literaturach innych narodów, podobieństwo pod względem wartości dzieł już znajdujących się w kanonie światowym oraz możliwość prezentacji rodzimej kultury, kiedy nikt z innych kultur nie potrafi tego dokonać najlepiej.⁸⁴⁹

Z przedstawionych argumentów wnioskuję, iż każdy – tłumacz, antologista, wydawca, badacz – jest twórcą kanonu literatury polskiej w dzisiejszej Rosji. Jest to wspólna praca w kreowaniu nowego obrazu literatury, o wiele pełniejszego i bliskiego rzeczywistości. Nie ukrywam, że najbardziej doceniam rolę tłumaczy, zwłaszcza Astafjewej i Britaniszskiego, współtwórców kanonu, zbyt słabo dotąd zauważanych. Dokonali oni ogromnego wysiłku, by przedstawić historię poezji polskiej XX wieku, kierując się po części własną wizją, potrzebą i gustem. Sądzę, że ich antologia jest próbą uporządkowania wiedzy czytelnika na temat polskiej literatury, w tym również historii i kultury. Przyznać trzeba, że to inicjatywa autorska. Wykaz polskich zbiorów poetyckich (wraz z antologią Karla Dedeciusa) prezentuje zaledwie kilka pozycji obejmujących poezję całego ubiegłego wieku. Pozostałe to edycje wybiórcze (pod kątem problematyki czy dat), co nie sprzyja anali-

⁸⁴⁹ W. Choriew, *Powojenna literatura polska w oczach rosyjskiego odbiorcy*. Op. cit., s. 48.

zie komparatystycznej. Stąd tym bardziej warto podkreślić wagę dwutomowej antologii moskiewskich tłumaczy, która może pozwolić polskiej literaturze zaistnieć w kanonie uniwersalnym i przewartościować rodzime wyobrażenia o narodowym kanonie. A także, promując literaturę polską w Rosji, wnieść znaczący wkład w dialog obu kultur.

Ani ramy niniejszej dysertacji, ani moje kompetencje językowe nie pozwalają na głębszą analizę kwestii kanonu, zaprezentowanie sylwetek i twórczości wszystkich poetów przez Astafjewą i Britaniszskich przełożonych, jak też opisanie wszelkich strategii translatorskich przez nich zastosowanych. Z rezultatu mojej pracy mogą natomiast wynikać nowe zadania badawcze: analiza przekładów w świetle innych metod translatorskich; dalsze charakterystyki twórczości i sylwetek poszczególnych poetów wymienianych w rosyjskiej antologii; porównania zbioru *Польские поэты XX века* z innymi (polskimi i obcojęzycznymi) antologiami o podobnym zakresie, etc. Tak szeroki zakres możliwości dalszych analiz potwierdza tylko, iż przedmiot moich badań – dwudziestowieczna poezja polska w przekładach Astafjewej i Britaniszskiego – stanowi niewyczerpalne źródło inspiracji dla wielu kolejnych komparatystycznych opracowań.

Bibliografia

LITERATURA PODMIOTU

Астафьева Н., Британишский В., *Польские поэты XX века*. Перевод с польского языка, составление, предисловие: Астафьева Н., Британишский В. Антология в 2 т. Санкт-Петербург 2000.

Natalia Astafjewa – poetka

Девчата. Москва 1959.

Гордость. Москва 1961.

Кумачовый платок. Москва 1965.

В ритме природы. Москва 1977.

Любовь. Москва 1982.

Заветы. Москва 1989.

Двуглас. Двухязычное издание. Предисловие А. Поморского Москва 2005.

Изнутри и вопреки. Москва 1994.

Wladimir Britaniszski – poeta, prozaik, eseista

Поиски. Ленинград 1958.

Наташа. Москва 1961.

Пути сообщения. Москва 1966.

Местность прошлого лета: Повесть. Рассказы. Москва 1969.

Открытое пространство. Москва 1980.

Движение времени. Москва 1985

Старые фотографии. Книга стихов. Москва 1993.

Петербург-Ленинград: стихи, рассказы, эссе. Санкт-Петербург 2003.

Речь Посполитая поэтов. Очерки и статьи. Санкт-Петербург 2005.

Двуглас. Москва 2005. (издание на русском и польском яз.)

Поэзия и Польша. Путешествие длиной полжизни. Москва 2007.

Выход в пространство. Москва 2008 (Символы времени).

Студенческое поэтическое движение в Ленинграде в начале оттепели. „НЛО» 1996, nr 14.

Возвращение к культуре. Воспоминания о 1954-56-м. „Вопросы литературы” 1995, IV.

Похищение Прозертины Плутоном. „Под воронихинскими сводами”. Санкт-Петербург 2003.

Польша в сознании поколения оттепели. W: Поляки и русские: взаимопонимание и взаимонепонимание. Москва 2000.

Wiersze N. Astafjewej i W. Britaniszkiego w polskich wydaniach

- Astafjewa N., *Nostalgia. Polski album rodzinny*. Kraków 2008.
Astafjewa N., *Wiersze*. Przekł. A. Pomorskiego. „Więź” 2001, nr 10.
Astafjewa N., *Wiersze*. Przekł. J. Litwiniuka. „Więź” 1989, nr 7-8.
Astafjewa N., *Wiersze*. Warszawa 1963.
Britaniszki W., *Wiersze*. Przekład A. Pomorski., „Twórczości”, 1987, nr 3.
Britaniszki W., *Przestrzeń otwarta*. Warszawa 1982.
Britaniszki W., *Wiersze*. „Twórczość” 1987, nr 3.
Britaniszki W., *Wiersze wileńskie*. „Twórczość” 2006, LXII, nr 5 (726).
Młode głosy. Antologia. Pod red. J. Śpiewaka. Warszawa 1965.

Przekłady w publikacjach, szkice, recenzje

Władimir Britaniszki

- Варшавское восстание и книга Анны Свирициньской*. W: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Санкт-Петербург 2005.
Введение в Милоша. «Вопросы литературы» 1991, nr 6.
Век позднейший мне воздаст с лихвою. „Вопросы литературы” 1977, nr 6.
Витки поэтической спирали (о поэзии Ружевича, Херберта, Шимборской, Свирициньской). „Литературное обозрение” 1974, nr 7.
Классик неклассического века. „Вопросы литературы” 1972, nr 9.
Милош Ч. *Личные обязательства: Наша Европа і Порабоцённый разум*. Пер. В. Британишский.
Милош Ч., *Порабоцённый разум*. Сост., пер. В. Британишского. Санкт-Петербург 2003.
Mój Miłosz. „Tygodnik Powszechny/Апокрыф” czerwiec 2001, nr 16.
Почему Херберт. „Новая Польша”, 2004, nr 5.
Процяясь с Хербертом – возвращаясь к Херберту. „Иностранная литература” 2001, nr 7.
Путь к простоте. Поэзия Ярослава Ивашкевича. „Иностранная литература 1974, nr 2.
Рецензия. «Современная художественная литература за рубежом» 1976, nr 5.
Recenzja. W: H. Roświatowska, *Wiersze wybrane*. Wstęp i wybór J. Zych. Kraków 1975.
Родимое и вселенское в творчестве Чеслава Милоша. «Литературное обозрение» 1999, nr 3.
Ружевич по-русски, W: Речь Посполитая поэтов: очерки и статьи, Санкт-Петербург 2005.
Собеседник века. Заметки о Милоше. „Звезда” 1992, nr 5-6.
Херберт З., *Стихи*. Пер. и предисл. В. Британишский. „Иностранная литература” 1973, nr 2.
Херберт З., *Стихотворения*. Составление, перевод В. Британишского. Санкт-Петербург 2004.
Четверо из поколения 1956 (Гроховяк, Харасьмович, Посвятовская, Гжещак). W: Tegoż, *Речь Посполитая поэтов*. Санкт-Петербург 2005.

Ян Кохановский в XX веке: В. Британишский, *Речь Посполитая поэтов*. Санкт-Петербург 2005.

Natalia Astafjewa

Польские поэтессы. Антология. Санкт-Петербург 2002.

Переводы и вступительная заметка о Б. Лесьмяне. „Литературная газета”, 1997, 6 августа.

Вступление и переводы из поэзии Х. Посвятовской. „Иностранная литература” 1972, nr 4.

Польки Астафьевой. К. Иллакович, Б. Обертыньская, А. Свирщинская, А. Каменьская, Ю. Хартвиг, В. Шимборская, У. Козел, Х. Посвятовская, И. Полляк, Е. Липская. Переводы и вступ. Н. Астафьевой. „Новая Польша” 1999, nr 4.

Польские поэтессы. Антология. Перевод с польского языка, составление, предисловие Н. Г. Астафьева. Санкт-Петербург 2002.

Вступление и переводы из поэзии Х. Посвятовской. „Весь свет” 1976, nr 1.

Трагедия Владислава Броневского. „Литературное обозрение” 1993, nr 5.

Poezja polska w rosyjskich przekładach: antologie, tomy poetyckie, publikacje

Баранчак С., Garden Party. Пер. А. Базилевский. „Новая Польша” 2007, nr 1.

Галчинский К.И., *Фарландия, или путешествие в Темноград: Поэзия, театр, проза*.

Переводы с польского. Ред.-сост. А. Базилевский, предисловие А. Базилевского. Москва, Пултуск 2004.

Галчинский К.И., *Варшавские голуби*. Москва 1962.

Галчинский К.И., *Стихи*. Вступ. Д. Самойлова. Москва 1967.

Галчинский К.И., *Стихи*. Перевод с польского и вступление А. Гелескула. „Иностранная литература” 1999, nr 9.

Ивашкевич Я., *Красные щиты. Мать Иоанна от Ангелов*. Москва 1988.

Ивашкевич Я., *Музыка вечером*. „Литературное обозрение” 1984, nr 3.

Ивашкевич Я., *Сочинения*. Томы 1-3. Том 1: *Стихи*. Москва 1988.

Из современной польской поэзии. С. Гроховяк, Е. Харасымович, Х. Посвятовская, М. Гжещак. Сост. и пред. В. Британишского. Москва 1979. Переводы Астафьевой из Гроховяка, Харасымовича, Посвятовской, Британишского из Гжещака. Переводы других поэтов и переводчиков, в т.ч. Д. Самолойва из Гроховяка и Харасымовича, З. Левицкого из Харасымовича, В. Бурича из Гжещака.

Лесьмян Б., *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов: Поэзия. Театр. Проза*. Ред.-сост. А. Базилевский. Предисловие А. Базилевский. Москва 2006.

Лесьмян Б., *Стихи*. Перевод с польского. Составление и примечания Н. Богомолова. Вст. А. Гелескула. Москва 1971.

Милош Ч., *Так мало и другие стихи*. Ред.-сост. Андрей Базилевский. Пер. с польск. Валерия Асовского, Андрея Базилевского, Иосифа Бродского, Татьяны Врубель, Анатолия Гелескула и др. Москва 1993.

Милош Ч., *Поэтический трактат*. Пер. с польск. Натальи Горбаневской. Ardis: Ann Arbor 1982.

Милош Ч., *Придорожная собачонка*. Пер. В. Кулагина-Ярцева. „Иностранная литература” 2000, nr 8.

- Милош Ч., *Это*. Пер. А. Ройтман, Москва 2003.
- Польская поэзия*. Т.2. XIX-XX вв. Составители М. Живов, Б. Стахеев. Москва 1963.
- Польские поэты*. Л. Стафф, К. Иллакович, Ю. Пишбось, Т. Ружевич, В. Шимборская. Сост., пред. и прим. В. Британишский, Москва 1978.
- Польские поэты*. Составление и предисловие А. Базилевского, Москва 1990.
- Польские поэты: А. Свирицинская, Т. Ружевич, М. Бялошевский, А. Бурса, Э. Стахура*. Сост. А. Базилевский. «Радуга». Москва 1990.
- Ружевич Т., *Беспокойство*, Москва 1963.
- Ружевич Т., *Воскресение фильма*. Перевод В. Корнилова, „Иностранная литература” 1989, nr 3.
- Ружевич Т., *Избранная лирика*. Перевод В. Бурича, Москва 1980.
- Ружевич Т., *Избранное (поэмы, драмы, проза)*, составление и перевод С. Ларин, Москва 1979.
- Ружевич Т., *Стихотворения и поэмы*. Составление и предисловие В. Британишского, Москва 1985.
- Современная польская поэзия*. Москва 1971. Переводы Н. Астафьевой, В. Британишского, И. Бродского, В. Бурича, М. Павловой, А. Эппеля и др. Предисловие В. Огнева. Справки о поэтах В. Британишского.
- Стафф Л., *Избранная лирика*. Переводы А. Эппеля. Москва 1971.
- Стафф Л., *Стихи*. Художественная Литература. Переводы: Н. Астафьевой, В. Британишского, А. Гелескула, Д. Самойлова и др. Предисловие В. Британишского. Москва 1973.
- Тувим Ю., Броневский В., Галчинский К.И., *Избранное*. Сост. Д.Самойлов, Б. Стахеев, Москва 1975.
- Тувим Ю., *Избранное*. Редакция, вступительная статья и примечания Марка Живова. Москва 1946. Переводы: Асеева, Живова, Зенкевича, Кирсанова, Левика, Маршака, Михалкова, Полонской, Румера, Светлова, Сельвинского, Шехтера и др.
- Тувим Ю., *Любовь в дожде нараспашку. Стихи*. Вступление А. Гелескула. Перевод: А. Гелескула „Иностранная литература” 2007, nr 11.
- Тувим Ю., *Стихи*. Пер. с польского под ред. М. Петровых, Сост. М.Живова, Вст. ст. Д.Самойлова, Примечания Б.Стахеева. Москва 1965.
- Тувим Ю., *Фокус-покус, или Просьба о пустыне*. Перев. А. Гелескул, С. Чумаков, В. Левин. Составитель и редактор А. Базилевский. Москва 2008.
- Тувим Ю., *Цветы Польши: Фрагменты поэмы*. Пер. Н.Чуковского, Москва 1971.
- Херберт З., *Варвар в саду*. Пер. Л. Цывьян. Изд-во Ивана Лимбаха. Санкт Петербург 2004.
- Херберт З., *Дождь*. Пер. И. Бродский. „Континент”, nr 8 (1976).

Polskie książki poetyckie, publikacje

- Achmatowa A., *Poezje wybrane*. Przeł. S. Pollak. Warszawa 1970.
- Achmatowa A., *Poemat bez bohatera*. Przekład Gina Gieysztor. Posłowie Andrzej Drajewicz. Warszawa 1998.
- Barańczak S., *159 wierszy. 1968-1988*. Kraków 1993.
- Cwietajewa С., *Wybór wierszy*. Przeł. Joanna Salamon, Warszawa 1977.
- Cwietajewa M., *Poezje zebrane*. Wyboru dokonał i opracował S. Pollak. Warszawa 1983.
- Илакiewiczówna К., *Poezje zebrane*. Т. 1-4. Zebrali, opracowali i bibliografię sporządzili J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska. Wstępem opatrzył J. Ratajczak. Toruń 1998.

- Iwaszkiewicz J., *Petersburg*. Warszawa 1977.
- Iwaszkiewicz J., *Wiersze*. Tom 1, 2. Warszawa 1977.
- Iwaszkiewicz J., *Wybór wierszy*. Wyboru dokonał Jerzy Lisowski. Warszawa 1994.
- Krynicki R., *Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady*. Kraków 1989.
- Lenartowicz T., *Wybór poezji*. Opracował J. Nowakowski. Wydanie IV uzupełnione i poprawione. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo. Wrocław, Oddział w Krakowie 1972.
- Leśmian B., *Poezje wybrane*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Opracował J. Trznadel. Wydanie drugie. Wrocław 1983.
- Leśmian B., *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Leśmian B., *Zielony dzban*. Wybór poezji w oryginale polskim i w rosyjskim tłumaczeniu Gennadija Zeldowicza. Z przedmową Andrzeja Bogusława. Toruń 2004.
- Leśmian B. *Poezje wybrane*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Opracował J. Trznadel. Wydanie drugie. Wrocław 1983.
- Określona epoka. Nowa Fala 1968-1993*. Wiersze i Komentarze. Wybrał, ułożył i skomentował Tadeusz Nyczek, Kraków 1995.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje zebrane*. T. 1,2. Zebrał i opracował A. Badyda. Wstępem opatrzył K. Ćwiliński. Toruń 1997.
- Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. Przypisy opracował J. Stradecki, cz. 1. Wrocław 1987.
- Poświatowska H., *Dziela. Poezja 2*. Wstęp napisała Anna Nasiłowska. Tom 1, 2. Kraków 1997.
- Różewicz T., *Na powierzchni poematu i w środku*. Wrocław 2001.
- Różewicz T., *Płaskorzeźba*. Wrocław 1991.
- Staff L., *Kto jest ten dziwny nieznanomy. Wybór poezji*, układ i posłowie T. Różewicz, Warszawa 1976.
- Staff L., *Poezje*. Wybrał i wstępem opatrzył Bohdan Zadura. Lublin 1988.
- Staff L., *Wiersze zebrane*. Pod red. M. Szyprowskiej. T. 1-5. Warszawa 1955.
- Staff L., *Wybór poezji*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Jastrun. Wydanie trzecie. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław 1985.
- Staff L. *Liryki zebrane*. T. 1, 2. Warszawa 1967.
- Świrszczyńska A., *Poezja*. Zebrał i przedmową poprzedził Czesław Miłosz. Warszawa 1997.
- Świrszczyńska A., *Poezje wybrane*. LSW 1973.
- Świrszczyńska A., *Wojna*. „Odrodzenie” 1947, nr 48.
- Świrszczyńska A., *Wybór wierszy*. Warszawa 1980.
- Tuwim J., *Wiersze zebrane*. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1971.

LITERATURA PRZEDMIOTU

Recenzje, szkice, artykuły, wypowiedzi poświęcone twórczości N. Astafjewej i W. Britaniszkiemu, w tym antologii *Польские поэты XX века*.

W języku rosyjskim

Адельгейм И., *Рецензия*. „Знамя” 2006, nr 12.

Адельгейм И., *Неизбежность любви*. „Иностранная литература” 2008, nr 8.

- Аннинский Л., *Не сгинела: Заметки на полях двухтомника «Польские поэты XX века»*. «Дружба народов» 2001, nr 9.
- Бальцежан Е., *Избранники века*. „Новая Польша”, декабрь 2000, nr 12(15).
- Винник Е., Орлицкий Ю., Рецензия. „Новый литературное объединение” 2002 (вып. 2), nr 54.
- Зверев А., *«Стоцветная лента»*. „Иностранная литература” 2001, nr 8.
- Жажоян М., *Чужие эпохи Наталии Астафьевой*. „Русская мысль” 1995, 16-22 марта.
- Калашникова Е., *«Просто мы знатоки самой поэзии» Беседа с В. Британишским*. «Русский журнал» 6 июня 2000: http://www.russ.ru/krug/20020607_kalash.html.
- Касина Т., *Четвертый роздел Польши*. „Независимая газета”, 14 декабря 2000.
- Костыро С., *Рецензия*. „Новый мир” 2006, nr 5.
- Липатов А., *Русское звучание польской лиры XX века Польские поэты XX века*. „Литературная газета” 2001.
- Панченко О. Беседа с В. Ворошильским. «Литературная газета» от 26 февраля 1996 года.
- Твердислова Е., Рецензия. 2(11) февраль 2001. W: <http://magazine.biblio-globus.ru/text02.01.htm#top>.
- Фоняков И., *Польша, поэзия и мы. Заметки на полях двухтомника „Польские поэты XX века” в переводах Н. Астафьевой и В. Британишского*. „Звезда” 2001, nr 7.
- Цывьян Л., *Некоторые любят поэзию*. „Новый Мир” 2001, nr 6.

W języku polskim

- Baczmńska K., *„Piąta poru roku” w poezji Natalii Astafewej*. „Slavica Wratislaviensia”, Wrocław 2002, CXVI, 2345.
- Baczmńska K., Barański Z., *Motyw dwu ojczyzn w poezji Natalii Astafewej*. „Przegląd Rusycystyczny” 1994, nr 3-4 (67-68).
- Baczmńska K., *Przyroda w poezji Natalii Astafewej*. „Slavica Wratislaviensia”. Wrocław 2001, CXII, nr 2288.
- Legeżyńska A., *Przedmowa*, „Polonistyka” 2002, nr 1.
- Miłosz Cz., *Poeci polscy po rosyjsku*. „Tygodnik Powszechny” 22 kwietnia 2001, nr 16.
- Nieuważny F., *Podwójny portret w biało-czerwonej ramie, czyli o dwojgu admiratorach polskiej poezji*. „Nowe książki” 1987, nr 2.
- Orłowski J., *Polskość w poetyckim świecie N. Astafewej*. W: *Piastunki rosyjskiej Europy*, Veglag F.K. Gëpfert-Fichtenwalde, 2004.
- Pilarczyk E., Recenzja. „Slavia Orientalis” 2002, nr 1.
- Pomorski A., *Słowa poety oprawne w serce*. „Więź” styczeń 2002.
- Sadkowski W., *Spotkanie z poezją Natalii Astafewej*. „Trybuna Ludu” 15 września 1963.
- Sokół L., *Poezja żarliwa*. „Kultura” 10 listopada 1963, nr 22.
- Srokowski S., *Piękno i mądrość*. „Akant” 2006, nr 3(107).
- Stiller R., *Poświatowska po rosyjsku*. „Literatura na Świecie” 1972, nr 11(19).
- Świeściak A., *O wyborach translatorskich (na podstawie antologii Natalii Astafewej i Władimira Britaniszkiego „Polskie poezje XX wieku”)* w: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Pod red. P. Fasta. Katowice-Warszawa 2004, nr 16.
- Waczków J., *Atuty dwujęzyczności*. „Literatura na Świecie” 1976, nr 5.
- Wiśniewski G., *Poetessa dwóch kultur*. „Dziś”, 1996, nr 2.
- Wołosiuk L., *Kosztowny dar losu*. „Rzeczpospolita” 19-21 kwietnia 2003, nr 93 (6473).

Wołoskiuk L., „*Dwugłos*” *podwójny*. „Tygodnik Powszechny” 6 sierpnia 2006, nr 32.
Wołoskiuk L., *Kosztowny dar losu*. „Rzeczpospolita” 19-21 kwietnia 2003, 93 (6473).
Żebrowska A., *Córa Ikara*. „Magazyn Gazety Wyborczej”, 9-10 X 1998, 41 (292).
Żebrowska A., *Modernistki i Marysia Konopnicka*. „Gazeta Wyborcza”, 6 grudnia 2002.
Żukowska A., *Wiersze w drodze*. „Przyjaźń” 1961, nr 51.

Pozostale opracowania w języku rosyjskim

Адамович Г., *Мои встречи с Анной Ахматовой*. W: *Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма*. Сост. М.М. Кралин. Ленинград 1990.
Алексеева И., *Введение в переводоведение. Учебное пособие*. Санкт Петербург, Москва 2004.
Ахматова А., *Собрание сочинений*. Т. 8. *Переводы 1950-1960-е годы*. Сост. Н.В. Королева. Москва 2000, 2005.
Ахматова А., *Сочинения*. В 2-х томах. Т.1: *Стихотворения и поэмы*. Вступ. статья М.Дудина. Сост., подгот. текста и коммент. В.Черных. Москва 1986.
Багдасарян В., Орлов О., *Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия*. Москва 2005.
Барзах А., „*Без фавулы*”. Вблизи «Египетской марки» О.Мандельштама. – <http://www.vavilon.ru>).
Блок А., *Собрание сочинений в шести томах*. Под общей ред. М.А. Дудина, В.Н. Орлова, А.А. Суркова. Вступ.: М. Дудин. Ленинград 1980.
Богомолова Н., *Польские и русские поэты XX века. Творческие связи. Аналогии. Художественный перевод*. Москва 1987.
Бродский И., Интервью (1981). „Странник” 1991, nr 1.
Бродский И., *Большая книга интервью*. Москва 2000.
Будыко М., *Рассказы Ахматовой*. W: *Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма*. Сост. М.М. Кралин. Ленинград 1990.
Варсонофьев В., *Жизнь гор*. Москва 1931.
Виноградов В.В., *Пушкин и русский литературный язык XIX века*. W: *Пушкин родоначальник новой русской литературы*. Сб. научно-исслед. работ. Москва-Ленинград 1941.
Гаспаров М., *Очерк истории русского стиха*. Москва 1984.
Гоголь Н., *Собрание сочинений в 5-ти томах*. Москва 1978.
Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва 1981.
Живов М., *Тувим Юлиан. Жизнь и творчество*. Москва 1963.
Жирмунский В., *Валерий Брюсов и наследие Пушкина*. Петроград 1922.
Заболоцкий Н., *Столбцы и поэмы. Стихотворения*. Сост. и вступ. ст. Никиты Заболоцкого. Москва 1989.
Квятковский А., *Поэтический словарь*. Науч. Ред. Н. Роднянская. Москва 1966.
Кудрова И., *После России. Марина Цветаева: годы чужбины*. Москва 1997.
Митаев А., *Морально – на первом месте Литературные объединения Ленинграда 50-х – 60-х годов XX века*. «Слово\Word» 2005, nr 48/49.
Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма. Сост. М.М. Кралин. Ленинград, 1990.
Остапов В., *Сеансы в Комарова*. W: *Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма*. Сост. М.М. Кралин. Ленинград 1990.
Поляки и русские: взаимопонимание и взаимонепонимание, Индрик, Москва 2000.

- Пушкин А., *Письмо к издателю*. В: *Русские писатели о языке*. Хрестоматия под общей ред. А.М.Докусова. Ленинград 1954.
- Пушкин А., *Избранные сочинения в двух томах*. Ред. коллегия: Алексеев М.П., Андреев Л.Г. и др. Москва 1978.
- Русские поэты*. Антология русской поэзии в 6-ти т. Москва 1996.
- Studia Polonica. K 70-letiu V.A. Хорев*. Москва 2002.
- Саакянц А., *Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс*. Москва 2002.
- Старосельская К., *Зараженный Россией*. „Новая Польша” 12 (15), 2000.
- Тарутин О., *Межледниковье. Попытка мемуаров*. „Нева” 2000, nr 4.
- Цветаева М., *Избранные произведения*. Вступ. статья Вл. Орлова, Составление, подготовка текста и примечания А. Эфрон и А. Саакянц. Москва-Ленинград 1965.
- Цветаева М., *Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений*. Вст. ст. А. Саакянц. Сост. и подгот. текста А. Саакянц и Л. Мнухина . Москва 1990, 1992, 1993.
- Языков Н., *Стихотворения*. Сост., вступит. ст. и примечания В.И. Сахарова. Москва 1978.

Opracowania w języku polskim

- Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998.
- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939-1965, cz. 1. Strategie liryczne*. Warszawa 1982; cz. 2. Ideologie artystyczne. Warszawa 1988.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztatach tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992.
- Bazilewski A., *Literatura polska w Bibliotece Słowiańskiej wydawnictwa „Wahazar”*. „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. 39-40 (2008).
- Bednarczyk A., *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa 2008.
- Bednarczyk A., *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*. Łódź 1999.
- Bieńkowski Z., *Dosłowność*. „Kultura” 1972, nr 25.
- Birkenmajer J., „Złotniczeńku”... *Lenartowicz – Żeromski – Pawlikowska*. „Ruch Literacki” 1933, nr 4.
- Bogusławski A., *Rosyjski Leśmian redivivus*. W: B. Leśmian, *Zielony dzban*. Wybór poezji w oryginale polskim i rosyjskim Gennadija Zeldowicza. Z przedmową A. Bogusławskiego. Toruń 2004.
- Borkowska G., *Nierozważna i romantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków 2001.
- Broude I., *Od Chodasiewicza do Nabokowa: nostalgiczna тема w poezji pierwszej ruskiej emigracji*. Tenaflly, New York 1990.
- Chojnowski P., *Socjologiczne odniesienia w pracach przekładowych Karla Dedeciusa na przykładzie antologii „Nach der Sintflut”*. W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Pod red. P. Fasta. Nr 16. Katowice-Warszawa 2004.
- Choriew W., *Powojenna literatura polska w oczach rosyjskiego odbiorcy*. W: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Pod red. R. Cudaka. Katowice 2006.
- Choriew W., *Temat Polski i jego interpretacja w rosyjskiej literaturze XX wieku*. „Dzieje Najnowsze” Rocznik XXIX – 1997, 1.
- Chrzastowska B., *Wysłouch S., Poetyka stosowana*. Warszawa 1978.
- Chrzastowska B., *Poezja Czesława Miłosza*. Warszawa 1993.

- Czerniawski A., *Poezja Czesława Miłosza*. „Odra” 1981, nr 3.
- Ćwikliński K., „*Co nie da się powiedzieć, co nigdy powiedziane nie będzie...*”. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*. T. 1, 2. Zebrał i opracował A. Badyda. Wstępem opatrzył K. Ćwikliński. Toruń 1997.
- Danielewska Ł., *Portrety godzin. O Kazimierze*. Warszawa 1987.
- Dedecius K., *Notatnik tłumacza*. Przeł. J. Prokop. Warszawa 1988.
- Dostojewski F., *Bobok*. W: Tegoż, *Opowieści fantastyczne*, tłum. Maria Leśniewska, Kraków 1979.
- Duszenko K., *Polak i Polka w oczach Rosjan*. W zbiorze: *Narody i stereotypy*. Red. T. Walas. Kraków 1995.
- Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Tom 1, 2. Pod red. A. Kulawika i J.S. Ossowskiego. Kraków 2005.
- Essen D., Szypuła R., *Wielki słownik polsko-rosyjski*. Moskwa – Warszawa 1979.
- Estés C.P., *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Przekład Agnieszka Cioch. Poznań 2001.
- Figes O., *Taniec Nataszy. Z dziejów kultury rosyjskiej*. Przekł. W. Jeżewski, Warszawa 2007.
- Fiut A., *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998.
- Fowler A., *Genre and the Literature Canon*, „New Literary History” 1979, vol. 11.
- Galis A., *Słowa dojrzewają w ciszy*. „Przyjaźń” 1975, nr 43.
- Gałczyńska K., *Gałczyński*. Wrocław 1998.
- Gienza L., *Nowa Fala wobec historii*. Lublin 2008.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Gorczyńska R., *Czytanie Świrszczyńskiej po angielsku*. „Zeszyty Literackie” 1987, r. V, nr 17.
- Grochowiak S., *Wiersze wybrane*. Warszawa 1978.
- Hejwowski K., *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2006.
- Hierarchie, kanony, wartości*. Z Adamem Czerniawskim rozmawia Piotr Wilczek. „Opcje” 2001, nr 5 (40).
- Jak moje: przekłady poetyckie. Antologia*. Przekłady z różnych języków autorstwa S.R. Dobrowolskiego. Warszawa 1987.
- Jarniewicz J., *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: *Przekład – język – kultura*, pod red. R. Lewickiego, Lublin 2002.
- Jarzębski J., *Metamorfozy kanonu*. „Znak” 1994, nr 7.
- Jermaszowa I., „*Fala*” – i po „*fali*” (*obraz Polski we współczesnej literaturze rosyjskiej*). W: *Doktoranckie varia i wariacje*. Poznańskie Junioraty 2004, Poznań 2005.
- Jermaszowa I., „*Piosenka o porcelanie*” Czesława Miłosza w tłumaczeniu Włodzimierza Britaniszskiego. W: *Przekład jako komunikat*. Pod red. P. Fasta, W. Osadnika. Katowice-Warszawa-Częstochowa 2006.
- Jermaszowa I., *Twórczość Zbigniewa Herberta w przekładach i analizach Włodzimierza Britaniszskiego*. W: *Literatura polska na świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Pod Red. R. Cudaka, Katowice 2006.
- Jermaszowa I., *Różewicz w świecie „bukw”*. W: *Człowiek w świecie*. Poznańskie Junioraty 2005. Poznań 2006.
- Jermaszowa I., *Czy tematyka przekładu zdradza płęć?* W: *Płęć w przekładzie*. Pod red. P. Fasta. Katowice-Częstochowa 2006.

- Jermaszowa I., *Recepcja rosyjskiej twórczości Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego na lamach polskich czasopism*. W: *Nie tylko Wschód. Recepcja literatur obcych w czasopiśmie polskich XX wieku*. Pod red. A. Zaliszewskiej, A. Borkowskiej. Łask-Szczecin-Toruń 2006.
- Kaniewska B., Legeżyńska A., Śliwiński P., *Literatura polska XX wieku*, Poznań 2005.
- Kaniewski J., *Jaki kanon...*, „Polonistyka” 2007, nr 5.
- Kanon i obrzeża*. Pod red. I. Iwasiów, T. Czerskiej. Kraków 2005.
- Kapuściński R., *Ten Inny*. Kraków 2007.
- Filozofia dialogu*. Wybrał, opracował i przemową opatrzył B. Baran. Kraków 1991.
- Karasek K., *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Warszawa 1997.
- Kiec I., *Halina Poświatowska*. Poznań 1997.
- Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917-1996)*. Wrocław 1996.
- Kraskowska E., *Raport... w trzech językach, czyli o stylu poetyckim Zbigniewa Herberta w świetle przekładów na szwedzki i angielski*. W zbiorze: *Czytanie Herberta*, pod red. P. Czaplńskiego, P. Śliwińskiego, E. Wiegandt. Poznań 1995.
- Kurant K., *Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich: bibliografie przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711-1975*. T. 1. Wrocław 1988.
- Kwaśny M., *Impresje włoskie*. W: „ja minę, ty miniesz...”. *O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia, listy, wiersze*. Zebrała i opracowała M. Pryzwan. Warszawa 2000.
- Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
- Kwiatkowski J., *Nowa miłość*. „Twórczość” 1959, nr 7.
- Kwiatkowski J., *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975.
- Kwiatkowski J., *U podstaw liryki Leopolda Staffa*. Warszawa 1966.
- Kwiatkowski J., *Wstęp*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*. Opracował J. Kwiatkowski. Wydanie czwarte. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1980.
- Legeżyńska A., Śliwiński P., *Poezja polska po 1968 roku*. Warszawa 2000.
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999.
- Legeżyńska A., *Krytyk jako domokrądzca. Lekcje literatury z lat 90*. Poznań 2002.
- Lipatow A., *Słowiańszczyzna-Polska-Rosja. Studia o literaturze i kulturze*. Izabelin 1999.
- Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Pod red. R. Cudaka. Katowice 2006.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Kroniki autobiograficznej mozaiki poetyckiej*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Tom 1. Pod red. A. Kulawika i J. S. Ossowskiego. Kraków 2005.
- Lukas K.: *Obraz świata i konwencja literacka w przekładzie. O niemieckich tłumaczeniach Adama Mickiewicza*. Wrocław 2008.
- Łopuszański L., *Leśmian*. Seria: *A to Polska właśnie*. Wrocław 2000.
- Łopuszański P., *Leśmian*. Seria: *A to Polska właśnie*. Wrocław 2000.
- Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Pod red. U. Dąbskiej-Prokop, Częstochowa 2000.
- Mandelstam N., *Hope Abandoned*. Przeł. M. Hayward, Londyn 1989
- Mandelsztam N., *Nadzieja w beznadziei*. Przekład A. Drawicz, Warszawa 1997.
- Marx J., *Miłość i śmierć. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Wrocław 2007.
- Matuszewski R., *Literatura polska 1939-1991*. Warszawa 1992.

- Mądra-Shallcross B., *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*. Szczecin 1987.
- Miłosz Cz., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*. Kraków 2003.
- Mucha B., *Historia literatury rosyjskiej*. Wrocław-Warszawa-Kraków, wydanie drugie, 2002.
- Murza-Stankiewicz H., „Byłam w życiu wiele razy szczęśliwa”. *Rozmowa z Anną Świrszczyńską*. „Wiadomości” 1974, nr 27.
- Murza-Stankiewicz H., *Co łączy poetę ze światem wszystkich istot żywych? (rozmowa z Anną Świrszczyńską)*, „Poezja” 1975, nr 5.
- Nėris S., *Poezija*. Vilnius 1972.
- Nėris S., *Wiersze wybrane*. Przekład M. Stempkowska. Kaunas 1989.
- Nowakowski Z., *Czarnoksiężniczka*. W: *Wiek kłęski*. Londyn 1946.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości: poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- Nyczek T., *Określona epoka. Antologia poezji Nowej Fali*. Kraków 1994.
- Ossowski J. S., *Pozdrowienia dla czarodzieja*. „Konspekt” 2/2005 (22)
- Ossowski J.S., *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*. Kraków 2006.
- Panorama literatury polskiej XX wieku. Poezja*. Tom 1, 2. Wybór i opracowania Karl Dedecius. Warszawa 2001.
- Pawelec D., *Pokolenie 68 „na wygananiu”*. W: Tegoż, *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*. Katowice 1998.
- Pawelec D., *Pokolenie 68. Wybrane zagadnienia języka artystycznego*. W: *Cezury i przełomy*, pod red. K. Krasuckiego, Katowice 1994.
- Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-2005. Antologia*. Wybór i opracowanie E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.
- Poezja polska w przekładach Josifa Brodskiego*. Zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Piotr Fast. Katowice 2004.
- Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków*. Red. R. Bobryki i J. Faryno. Warszawa 2000.
- Pollak S., *Sztuka w świetle sumienia*. W: M. Cwietajewa, *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał i opracował S. Pollak, Warszawa 1983.
- Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22-25 września 2004*. Zespół red.: M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska i in. Kraków 2005.
- Poświatowska H., *Opowieść dla przyjaciela*. Kraków 1967.
- Prokop J., *Kanon literacki i pamięć zbiorowa*. W: J. Prokop, *Lata niby-Polski*. Kraków 1998.
- Pszczółowska L., Urbańska D., *Polski wiersz wolny Dwudziestolecia międzywojennego*. W: *Słowiańska metryka porównawcza t. VII: Wiersz wolny. Geneza i ewolucja do roku 1939*. Warszawa 1998.
- Puszkin A., *Z ody „Wolność”*. W: Tegoż, *Lutnia Puszkina*. Wybrał i przełożył J. Tuwim. Kraków 1949.
- Quignard P., *Błędne cienie*. Przełożył T. Komendant. Warszawa 2004.
- Rajewska E., *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*. Poznań 2007.
- Ratajczakiem J., *Postowie*. W: K. Hłakowiczówna, *Poezje zebrane*. T. 1-4. Zebrał, opracowali i bibliografią sporządzili J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska. Wstępem opatrzył J. Ratajczak. Toruń 1998.
- Rogoziński J., *Poetka i sufrażyżka*. „Literatura” 1974.

- Rogoziński J., *Preteksty*. „Literatura” 1973, nr 3.
- Różewicz T., *Na powierzchni poematu i w środku*. Wrocław 2001.
- Samozwaniec M., *Zalotnica niebieska*. Sternik 1995.
- Sikorski F., *Poetyka imiesłowów – Gombrowicz i Mallarme*. W: *Orgia Myśli*. <http://www.orgiamysli.pl/node/131>
- Słownik języka polskiego*. T. 1-3. Pod red. M. Szymczaka. Warszawa 1984.
- Słownik pisarzy rosyjskich*. Warszawa 1994.
- Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wydanie czwarte. Wrocław 2002.
- Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Pod red. W. Kopalińskiego. Warszawa 2000.
- Smolka I., *Mały realizm i mały erotyzm*. „Literatura” 1972, nr 13.
- Stabro S., „*Teraz*” – *po latach*. W: tegoż, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 2001.
- Stanisławski K., *Moje życie w sztuce*. Wydanie pod red. E. Csato. Wstęp H. Szletyńskiego. Przełożyła Z. Petersowi. Warszawa 1954.
- Stawowa R., „*Gdzie jestem ja sama*”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków 2004.
- Szaruga L., *Przestrzeń spotkania*. „Kultura” i pokolenie 68. Warszawa 2001.
- Szczot M., *Klasycyzm Leopolda Staffa*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.
- Szulec Packalén M.A., *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych. Na przykładzie poezji S. Barańczaka, J. Kornhausera, R. Krynickiego i A. Zagajewskiego*. Warszawa 1997.
- Święch J., *Burze wokół kanonu/kanonów*, w: *Kanon i obrzeża*. Red. I. Iwasiów, T. Czerska. Kraków 2005.
- Świrszczyńska A., *Wypowiedź w ankiecie literackiej: Pisarz wśród czytelników*, „Życie Literackie” 1975, nr 51/52.
- Tabakowska E., *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Przełożyła A. Pokoj-ska. Kraków 2001.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990.
- Tomkiewicz W., *Rokoko*. Warszawa 1988.
- Tufts V., *Grammar as Style*, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York et al. 1971.
- Urbanek M., *Tuwim*. Wrocław 2004.
- Urbańska D., *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995.
- Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*. Pod red. T. Michałowskiej, Z. Golińskiego, Z. Jarosińskiego. Warszawa 1996.
- Wiśniewski G., *Poetessa Natalia z Czeszejko-Sochackich w: Pięć polskich losów w Rosji*. Warszawa 1999.
- Wójcicki M., *Twórczość Czesława Miłosza w Rosji*. W: *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*. Pod red. R. Cudaka. Katowice 2006.
- Wuthenow R.-R., *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*. Göttingen 1969.
- Wyka K., *Bolesław Leśmian – dwa utwory*. W: Tegoż, *Rzecz wyobraźni*. Wydanie drugie. Warszawa 1977.
- Wyka K., *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.
- Wyka M., *Wstęp*. K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*. Opracowała M. Wyka. Wydanie VI zmienione. Wrocław-Warszawa-Kraków 2003.
- Wyka, *Literatura polska lat 1890-1939 w kontekście europejskim*. W: *Literatura polska w perspektywie światowej*. Pod red. Z. Libera i in. Wrocław 1963.

Zarębianka Z., *Epifania negatywna w „Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. W: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Pod red. A. Kulawika i J. S. Ossowskiego. Kraków 2005

Zawada A., *Wstęp*. J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*. Opracował A. Zawada. Wrocław-Warszawa-Kraków 2001.