

Wiersz Władysława Broniewskiego *Ja i wiersze* a tłumaczenie rosyjskie Borysa Pasternaka

Sytuacja, w której wybitny twórca podejmuje się przekładu obcojęzycznego dzieła innego znanego autora, zawsze wydaje się ciekawa. W XX wieku poeci polscy niejednokrotnie tłumaczyli poezję rosyjską, natomiast przekładów polskich utworów pióra rosyjskich twórców jest stosunkowo niewiele. Tłumaczenia Borysa Pasternaka stanowią jeden z takich nielicznych przypadków.

Wiadomo, że przekład artystyczny odgrywał bardzo istotną rolę w życiu i twórczości noblisty. Zachowało się dużo notatek z jego komentarzami do tłumaczeń Szekspira oraz angielskiej i niemieckiej poezji, gdzie wyjaśnia swoją postawę wobec sztuki przekładu. Stosunek specjalistów i badaczy do tłumaczeń Pasternaka nie jest jednoznaczny, jedni zarzucają mu zbyt dowolne traktowanie oryginału, inni podziwiają za umiejętność zachowania „ducha” utworu. Jednak wszyscy uznają, że te przekłady już od dawna stały się „faktem poezji rosyjskiej”¹.

Z polskiego Pasternak przetłumaczył cztery utwory Juliusza Słowackiego, wiersz Bolesława Leśmiana *Do siostry* oraz wiersz Władysława Bro-

¹ Zob. А.Н. Поздняков, *Поэзия стран Центральной и Восточной Европы на русском языке в творческом восприятии Бориса Пастернака*, [в:] „Гуманитарные исследования”, LXI: 2010, №4, стр. 256.

niewskiego *Ja i wiersze*. Ostatnie dwa nigdy nie były publikowane za życia noblisty, po raz pierwszy ukazały się drukiem dopiero w 1963 roku.

O przekładzie wiersza Leśmiana szczegółowo opowiada Zygmunt Saloni w artykule *Wiersz Bolesława Leśmiana „Do siostry” – oryginał a tłumaczenie rosyjskie Borysa Pasternaka*², który ukazał się w tomie zbiorowym *Europejskie Związki Literatury Polskiej* w 1969 roku. Szczegółowo omawiał go też Seweryn Pollak na zjeździe tłumaczy w Moskwie w 1972 roku, a trzy lata później opublikował artykuł na ten temat w księdze zbiorowej polskiego Pen Clubu pt. *Przekład Artystyczny*. W tymże roku ukazał się jego szkic *Odształcenie w przekładzie poetyckim. Wiersze polskie w przekładach Borysa Pasternaka*³, który Pollak poświęcił głównie tłumaczeniom poezji Słowackiego, a na końcu wspominał o przekładzie tekstu Broniewskiego. Natomiast szczegółowej analizy przekładu *Ja i wiersze*, na ile udało się ustalić, nikt do tej pory nie przeprowadził.

Nasuwa się pytanie: dlaczego autor *Doktora Żywago* podjął się tłumaczenia tego wiersza? Znał Broniewskiego osobiście zachował się list noblisty do polskiego poety, napisany niedługo przed śmiercią, w którym Pasternak objaśnia, z jakiego powodu odrzucił propozycję przekładu wyboru wierszy Broniewskiego na rosyjski: znany w ojczystym kraju przede wszystkim jako wybitny tłumacz poezji, czuł się niespełniony w twórczości oryginalnej i ubolewał z powodu braku odpowiedniego uznania dla niej. W owym liście zwraca się do Broniewskiego jak do dobrego znajomego⁴. Ciekawe jest również, w jaki sposób ten wiersz przetłumaczył. Nawet bez prowadzenia analizy wersyfikacyjnej od razu można zauważyć, że zmienił rytm oryginału z tonicznego na sylabotoniczny. Pomiął też jedną zwrotkę,

² Zob. Z. Saloni, *Wiersz Bolesława Leśmiana „Do siostry” – oryginał a tłumaczenie rosyjskie Borysa Pasternaka*, [w:] *Europejskie Związki Literatury Polskiej*, red. J. Z. Jakubowski, J. Kulczycka-Saloni, Z. Libera, Warszawa 1969, s. 413–432.

³ Zob. S. Pollak, *Odształcenie w przekładzie poetyckim. Wiersze polskie w przekładach Borysa Pasternaka*, [w:] tenże, *Ruchome granice*, Kraków 1988, s. 195–211.

⁴ Zob. Б.Л. Пастернак, *В. Броневскому*, [в:] *Борис Пастернак. Полное собрание сочинений*, сост. и комм. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак, Москва 2004, т. 10, стр. 576–577.

w której jest nawiązanie do *Hymnu Słowackiego*. Czy to miało jakieś uzasadnienie semantyczne lub stylistyczne?

Komentując tłumaczenie wiersza Leśmiana we wspomnianym wyżej artykule Saloni dochodzi do wniosku, że nie możemy uznawać *Cecmpe* za pełnowartościowy przekład *Do siostry*, natomiast „wiersz Leśmiana stał się podniętą do napisania wiersza przez Pasternaka”⁵. Czy w przypadku utworu *Ja i wiersze* również możemy traktować tłumaczenie jako samodzielny utwór, jedynie zainspirowany przez Broniewskiego?

W niniejszym artykule spróbuję odpowiedzieć na powyższe pytania, przeprowadzając analizę porównawczą oryginału i tłumaczenia pod względem wersyfikacji i semantyki. Postaram się uwzględnić również problematykę przekładu artystycznego w pojęciu Pasternaka, jego roli w twórczości pisarza, oraz kwestię kompetencji autorskich tłumacza poezji. Wątki biograficzne obu pisarzy będą brane przeze mnie pod uwagę na tyle, na ile okażą się niezbędne dla zrozumienia utworu.

Przyjrzyjmy się najpierw sztuce przekładu literackiego jakiego takiej. Według *Przewodnika encyklopedycznego* jest to „utwór literacki, który ma swój pierwowzór obcojęzyczny (oryginał) i powiadamia odbiorcę o jego istnieniu” albo też „proces twórczy, w którym tekst literacki, ukształtowany w jednym języku, zostaje powtórzony w systemie innego języka”⁶. W danym hasle pojęcie „tłumaczenie” zostaje użyte jako synonim do „przekład”, natomiast wybitny tłumacz Stanisław Barańczak w słynnym szkicu *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny* proponował rozróżnić te pojęcia. Według niego przekład jest przede wszystkim odtwarzaniem treści „mechanicznym przekładaniem z języka na drugi język”⁷, natomiast w przypadku tłumaczenia czynność przeniesienia tekstu w inny wymiar

⁵ Z. Saloni, dz. cyt., s. 432.

⁶ Zob. *Przekład literacki*, [w:] *Literatura Polska XX wieku: Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2, P-Z, red. nauk. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000, s. 77.

⁷ Zob. S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, [w:] „Teksty Drugie”, Warszawa 1900, z. 3, s. 10.

językowy opiera się przede wszystkim na interpretacji, „rozumieniu”, „rozstrzygnięciu” i „wyjaśnianiu” tekstu oryginalnego:

Gotowe tłumaczenie jest jak gdyby namacalnym, wymiernym dowodem, że się idealnie zrozumiało oryginał. Tak idealnie, że jest on w stanie funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo, jak w języku i kulturze A⁸.

Ponieważ wielu innych wybitnych badaczy nie uwzględnia owej różnicy, przyjmę zaproponowaną przez Barańczaka hipotezę tylko częściowo: nadal będę stosować oba wyrazy wymiennie, jako synonimy, lecz cały czas będę mieć w pamięci, że w przypadku Pasternaka zawsze mamy do czynienia z t ł u m a c z e n i a m i . W języku rosyjskim podobnej opozycji nie ma, ponieważ odpowiednikiem obu pojęć jest słowo *перевод*. Natomiast Pasternak różnicę tę doskonale wyczuwał, co wyraźnie widać w jednym z jego artykułów na temat pracy tłumacza:

Zgodność tekstu – za słaby związek, aby tłumaczenie stało się celowym. Takie tłumaczenia nie spełniają swoich obietnic. Ich blade relacje nie pozwalają zobaczyć głównej strony przedmiotu, którą właśnie chcą odtworzyć – jego mocy. Relacja pomiędzy oryginałem a tłumaczeniem powinna być relacją pomiędzy podstawą a pochodną, pnem a odgałęzieniem. Tłumaczenie powinno pochodzić od autora, który doświadczył wpływu oryginału na długo przed swoją pracą. [tłum. z ros. A.S.]⁹

Jak widać, Pasternak rozumiał przekład literacki wyłącznie jako proces twórczy, w którym tłumacz jest nie tylko pośrednikiem pomiędzy tekstem a obcojęzycznym odbiorcą, lecz staje się współtwórcą i w pewnym stopniu przejmuje kompetencje autorskie. Pod tym względem wierność werbalna nie była dla niego istotna, chodziło mu o tę wierność w stosunku do oryginału, którą tłumacz osiąga za pomocą wczuwania się w zewnętrzne treści utworu, aby przekład, jak pisał Pollak:

zachowując ogólną kanwę treściową, przeszedł przez tygiel poetyckiej wyobraźni tłumacza, przemienił się właściwie w utwór oryginalny, żyjący na równi z pierwowzorem w innym systemie językowym¹⁰.

Pasternak uważał, że dobre tłumaczenie powinno być dziełem sztuki i stać się równorzędnym z oryginałem ze względu na swoją niepowtarzalność. Owa koncepcja jest zbieżna z przyjętą przez wielu translatorów wizją tłumaczenia jako twórczości dwuautorskiej, kiedy „cudzy” głos i „własne” słowo współistnieją w tekście¹¹.

Poważne obcowanie Pasternaka z tłumaczeniami zaczęło się mniej więcej w połowie lat trzydziestych. Był to jeden z najbardziej skomplikowanych okresów w życiu i twórczości przyszłego noblisty, kiedy zaczęły się coraz większe kłopoty z publikacją jego twórczości ze względu na ich tematykę. Kwestie filozoficzne i miłosne znalazły się na peryferiach oficjalnej literatury w dobie idei kolektywizmu, któremu należało podporządkować subiektywność i prawdę pojedynczego losu. Pasternak stopniowo zaczął uciekać od niej w stronę działalności translatorskiej, która z jednej strony dawała mu źródło utrzymania, a z drugiej pozwalała na poszukiwania wyjaśnienia i uzasadnienia obserwowanych przez siebie zmian w literaturze światowej¹² i, niekiedy, na wyrażanie własnych poglądów na rzeczywistość spod maski Obcego. Przekładał poetów gruzińskich, niemieckich i angielskich (głównie Szekspira i Goethego), a także niektóre wiersze Juliusza Słowackiego i węgierskiego romantyka Sándora Petőfi¹³.

Polskiego Pasternak nie znał, pracował zawsze na podstawie przekładów dosłownych (filologicznych), które sporządzał mu polonista Mark Żywow. Tłumaczeń poezji Słowackiego po raz pierwszy podjął się w 1942 roku

⁸ Tamże, s. 11.

⁹ Б. Л. Пастернак, *Записки переводчика*, [в:] Борис Пастернак. Полное собрание сочинений, сост. и комм. Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак, Москва 2004, т. 5, стр. 52.

¹⁰ S. Pollak, *Odkrztałcenie*, s. 197.

¹¹ Zob. A. Legeżyńska, *Tłumacz a jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, red. T. Stępniewska, Warszawa 1986, s. 43.

¹² Zob. *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, praca zbiorowa pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997, s. 372.

¹³ Zob. А.Н. Поздняков, указ. соч., s. 258–260.

na zamówienie redaktorów z Państwowego Wydawnictwa Literatury Pięknej. W tym wypadku jednak w rozumieniu wolności tłumacza poeta rosyjski posunął się, zdaniem literaturoznawców, za daleko: Pollak, omawiając owe przekłady w swoich szkicach, zawsze dochodził do wniosku, iż „tłumaczając Słowackiego Pasternak ustawicznie wchodzi w kolizję nie tylko ze stylistyką, ale z wizją świata polskiego poety”¹⁴. O przekładzie Leśmiana badacz wyrażał się podobnie, mówiąc, że wiersz *Cecmpe* stylem i zewnętrznymi treściami jest bliższy suplementowi poetyckiemu do *Doktora Żywago* niż poetyce polskiego autora¹⁵, popierając w ten sposób opinię Saloniego, którą przywołałam na początku.

Przejdźmy zatem do szczegółowej analizy tłumaczenia *Ja i wiersze*. Broniewski napisał ten utwór będąc na emigracji w Palestynie podczas II wojny światowej, gdzie znalazł się po ciężkich doświadczeniach półtora roku spędzonego w więzieniu na terenie okupowanym przez ZSRR. Jak zaznacza Tadeusz Bujnicki w biografii poety, okres ten stał się dla niego jedną z najważniejszych prób ideowych, z której Broniewski „wyszedł zwycięsko, zachowując swoje przekonania, ale z poczuciem krzywdy i tragiczności swojego położenia”¹⁶. Wiersz stanowi pewien rodzaj refleksji nad własną twórczością, którą Broniewski niejednokrotnie podejmował również przed wojną. Świat poetycki był dla niego przetworzeniem artystycznym świata realnego, co więcej uznawał on poezję za jedno z narzędzi przekształcenia owego świata¹⁷. Między innymi pod tym względem odczuwał mocny związek z polskimi romantykami, co znajdowało swoje odzwierciedlenie w wielu wierszach poety. Bez trudu dostrzegamy to również w utworze *Ja i wiersze*.

Do tej pory nie udało się ustalić, kiedy dokładnie zostało wykonane tłumaczenie wiersza Broniewskiego i dlaczego z całego dorobku polskiego poety Pasternak wybrał właśnie ten utwór. Pollak pisze, że tłumaczenie to

zamówił Żywow do wydania *Wierszy wybranych* polskiego poety¹⁸, jednak nie ma pewności, czy chodziło mu o ten konkretny utwór, czy wybór utworu należał do noblisty. Badacze często podkreślają, że na wybór tych, czy innych wierszy do tłumaczenia miały wpływ przede wszystkim własne upodobania Pasternaka: zajmował się tym, co było dla niego bliskie i zrozumiałe. Być może w *Ja i wiersze* noblista zobaczył odzwierciedlenie również swoich poglądów na tworzenie poezji?

Władysław Broniewski
Ja i wiersze

Myślicie, że pisać wiersze
to tak, jak w wojsku na zbiorce:
„odlicz!” a potem sterczy
na papierze czwórka po czwórce.

Ja bym chętnie nie pisał,
ale muszę:
czort jakiś mnie rozkołysał,
wlaź w duszę,

czort jakiś szepcze mi: „Napisz
na przekór piekłu i niebu”
i nie pomoże papież,
i nie pomoże Belzebub.

Więc piszę, kosmiczny turysta,
ilustrator chwil, których nie ma,
obłądny „pamiętnik artysty”,
zagryzmołony poemat.

We łbie: zamglony Londyn,
jakieś mętne miłości
ładnie ja z tym wyglądam,
można mi pozazdrościć.

We łbie są także inne
rzeczy, których się boję,
od których sercu zimno,
ale są moje:

Владислав Броневский
Я и стихи

Думают, стихосложение —
как солдатское «ать-два»,
маршируют отделенья,
строятся в ряды слова.

На стихи давно б я плюнул,
но не в силах перестать:
черт какой-то мне подsunул
надоевшую тетрадь.

И у черта план роскошный,
чтоб такое я загнул,
чтобы небу стало тошно
и чтоб лопнул Вельзевул.

Вот я и веду бессменно,
закрепляя каждый миг,
из скитаний по вселенной
свой космический дневник.

В прошлом – Лондона туманы,
недоснившиеся сны
Как на эти все романы
поглядеть со стороны?

И другое есть в сознание,
но охватывает страх
вплоть до сердца замиранья
думать о таких вещах!..

¹⁴ Zob. S. Pollak, *Tekst autora a tekst tłumacza*, [w:] tenże, *Ruchome*, s. 257.

¹⁵ Zob. S. Pollak, *Odkształcenie*, s. 209.

¹⁶ Zob. T. Bujnicki, *Władysław Broniewski*, seria *Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich*, Warszawa 1974, s. 25.

¹⁷ Tamże, s. 136.

¹⁸ Zob. S. Pollak, dz.cyt., s. 209.

troska, troska okrutna
o świat plugawy
i nieskończenie smutna
pamięć Warszawy,

o której myślę codziennie,
że może tam wszystko wymarło,
i co noc powtarzam bezsenne
twe imię, Mario.

Widziałem pod Nahariją
słońce, jak w „Smutno mi, Boże”,
słońce było twoją wątlą szyją,
przerżniętą nożem.

Myślałem: „Z dymem pożarów
padły mury Starego Miasta”
Miła, ja płaczę, daruj:
rozpacz narasta

Bezradny, samotnie sterczę
u wód Lewantu
i tępo musztruję te wiersze
na wzór sierżantów.

A mnie to na nic, na nic,
i niepotrzebne nikomu,
skoro moja ojczyzna bez granic,
serce bez domu.¹⁹

Есть мучительное право
знать, что мир зажат в тиски,
вспоминать дано Варшаву
до мучительной тоски.

Кровь и гибель в миг тоски я
словно вижу наяву.
Именем твоим, Мария,
я бессонницу зову

.....
Думал я: в дыму стеная,
Старый город пал И вот
плачу я Прости, родная!
А отчаянье растет

Но, беспомощный, неловкий,
всё в Леванте, у воды,
обучаю маршировке
стихотворные лады

Это мне не нужно лично
и не нужно никому.
Родина ведь безгранична,
сердцу нужды нет в дому²⁰

Spróbujmy przyrzeć się dokładniej relacjom pomiędzy oryginałem a tłumaczeniem, zamieszczonym powyżej. Jak widać, poza jednym wyjątkiem przetłumaczona została strofa po strofie, zaś utwory wyraźnie różnią się od siebie pod względem wersyfikacyjnym.

19 W. Broniewski, *Ja i wiersze*, [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, wstęp T. Bujnicki, red. E. Kolbus, Łódź 1984, s. 282–283.

20 В. Броневский, *Я и стихи*, [в:] *Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака*, сост. Е.Б. Пастернак, Е.К. Нестерова, Москва 1990, стр. 496–499.

Wiersz Broniewskiego jest napisany metrem tonicznym mieszanym, w którym trójzestrojowy tonik przeplata się z dwuzestrojowym²¹. Dokładnej analizie wiersza tonicznego w utworze Broniewskiego przeprowadzić nie będę, ponieważ przy jego tłumaczeniu Pasternak zdecydował się na zamianę systemu metrycznego. Zastosował czterestopowy trochej akatalektyczny przeplatany z katalektycznym²², który można ująć w następujący schemat:

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

Jak w większości rosyjskich sylabotoników, akcent metryczny nie zawsze się ogranicza do akcentu gramatycznego, w takich długich wyrazach jak np. *ма́ршупу́юм* w pierwszej zwrotce pojawia się również akcent poboczny. Jest on najczęściej akcentem gramatycznym równoległego wyrazu w poprzedniej lub następnej linijce – tak np. wyraz *ды́маю́м* zawiera dwa akcenty z powodu akcentowania zaimka względnego w wyrażeniu

21 Trudność ustalenia, z jakim rozmiarem ma się do czynienia, dla wiersza tonicznego nie jest czymś niezwykłym, pisze o tym m.in. Maria Dłuska w książce *Próba teorii wiersza polskiego*, podkreślając, jak łatwo nieraz zaciera się „różnica funkcjonalna pomiędzy akcentem gramatycznie głównym, ale wyraźnie podporządkowanym innemu ważniejszemu akcentowi, a właściwym akcentem pobocznym” (Zob. M. Dłuska, *System wersyfikacyjny*, [w:] tegoż, *Próba teorii wiersza polskiego*, red. B. Górńska, Kraków 1980, s. 236).

22 Pollak, wspominając o tym wierszu w szkicu o tłumaczeniach z poezji Broniewskiego na rosyjski, pisze, że Pasternak stosuje czterestopowy j a m b (Zob. S. Pollak, *Broniewski w kręgu poezji rosyjskiej*, [w:] tenże, *Ruchome*, s. 328). Jest to nieco zaskakujące, jeśli weźmie się pod uwagę, że wszystkie opracowania o sylabotoniku wyraźnie nazywają podobny układ stopy złożonej z dwóch sylab z pierwszą akcentowaną t r o c h e j e m (Zob. M. Dłuska, *Wers i jego struktura*, [w:] tegoż, *Próba*, s. 124).

ка́к солда́тское w następnej linijce. Akcent może być również motywowany warunkami semantycznymi, jak w wyrazie не́ доси́вшие́ся, gdzie przedrostek недо- wymaga osobnego akcentowania. Pierwsza i trzecia linijka każdej strofy składa się z ośmiu sylab, druga i czwarta – z siedmiu. Usunięcie jednej sylaby przy zachowaniu stałego rytmu wiersza powoduje wymienne stosowanie rymów żeńskich i męskich, podczas gdy Broniewski w oryginale stosuje wyłącznie rymy żeńskie – najbardziej charakterystyczne dla języka polskiego ze względu na akcent paroksytoniczny. Język rosyjski natomiast posiada akcent ruchomy, ale, jak zauważyła Anna Legeżyńska w książce o tłumaczeniach poezji rosyjskiej, ostatnia sylaba wyrazu jest dla niego na tyle typową pozycją, że wymaga stosowania rymu męskiego praktycznie zawsze i wszędzie, jednocześnie nadając mu neutralność znaczeniową. Wynika z tego, że rosyjski wiersz pozostaje w mniejszej opozycji do mowy potocznej, sztuczność rytmu jest w nim mniej widoczna niż w polskim sylabotoniku²³. W związku z tym wiersz sylabotoniczny utrwalił się w poezji rosyjskiej i pozostał jej najbardziej charakterystyczną formą również w XX wieku. Barańczak, mówiąc w swoim *Manifeście...* o ważności zachowania rymu i regularnego metrum przy tłumaczeniu poezji Achmatowej, pisał, że w stalinowskiej Rosji rym i rytm często były kwestią życia i śmierci wiersza i kultury, w tym sensie, że z jednej strony były one środkami mnemotechnicznymi, gdyż wiersz było bezpieczniej ocalić zapamiętując niż zapisując, a z drugiej narzucały porządek zabójczemu chaosowi świata dookoła²⁴. To wszystko powoduje, że w podświadomości rosyjskiego odbiorcy wiersz sylabotoniczny stał się praktycznie tożsamy z pojęciem poezji jako takiej. Być może właśnie dlatego Pasternak zdecydował się zamiast zupełnie nieznanego jego rodzimej kulturze wiersza tonicznego zastosować trzystopowy trochej.

Przejdźmy teraz do warstwy syntaktycznej. Pasternak tłumaczy wiersz Broniewskiego zdanie po zdaniu, z wyjątkiem drugiej i trzeciej oraz szóstej, siódmej i ósmej strofy. W obu wypadkach u Broniewskiego zdanie rozcią-

ga się na dwie lub trzy zwrotki, podczas gdy Pasternak ciągle utrzymuje koncepcję „jedna zwrotka – jedno zdanie”. Warto również zauważyć, że trzecia zwrotka Pasternaka nie jest odpowiednikiem całej trzeciej zwrotki Broniewskiego, lecz rozwinięciem jednego zdania z niej – „Napisz na przekór piekłu i niebu”: *И у черта план роскошный, // чтоб такое я загнул, // чтобы небу стало тошно // и чтоб лопнул Вельзевул* [„Czart ma plan wspaniały, // żebym wymyślił coś takiego, // żeby niebiosom było wstrętne // i żeby pękł Belzebub” – tu i dalej tłum. filologiczne A.S.]. Tak więc mowa zależna zostaje zmieniona w zdanie podrzędne. Zdanie ze zwrotki dziewiątej zostaje, jak już wspomniałam na początku, całkowicie pominięte. Jeżeli chodzi o interpunkcję, u Pasternaka pojawiają się dodatkowe wielokropki na końcu szóstej, ósmej, jedenastej i dwunastej zwrotki oraz w trzecim wersie dziesiątej zwrotki. Broniewski stosuje myślnik trzy razy, Pasternak – dwa; przy czym dla polskiego poety ten znak jest również wyrazem ekspresji pozwalającym podkreślenie czegoś lub wprowadzenie przeciwstawienia, podczas gdy Pasternak stawia go tylko tam, gdzie jest to konieczne ze względu na zasady gramatyczne.

Różnica wydaje się stosunkowo niewielka, aczkolwiek przy odczytywaniu obu wierszy na głos staje się dość istotna. Rytm i interpunkcja narzucają tempo deklamacji wiersza, budując w ten sposób pewien nastrój, który u Broniewskiego okazuje się bardziej ponury, zmęczony, wymuszony, a u Pasternaka raczej lekki i entuzjastyczny. Myślniki i mowa zależna u Broniewskiego nakazują potencjalnemu deklamatorowi zatrzymać się na chwilę, a wielokropki u Pasternaka na odwrót, pozwalają mu nie robić dodatkowych przerw na końcu krótkich zdań i powodują, że wiersz „płynie” dalej.

Nasuwa się pytanie: czy dana różnica znajduje swoje odzwierciedlenie w semantyce obu wierszy? Wydaje się, że odpowiedź ukryta jest już w pierwszej zwrotce. Ujęta przez polskiego poetę wojskowa metafora zostaje zachowana przez tłumacza, jednak ulega pewnej modyfikacji. Jako odpowiednik rozkazującego „odlicz!” Pasternak stosuje wykrzyknik *ать-два*, które zazwyczaj wyznacza rytm żołnierzom przy maszerowaniu. Użyty przez Broniewskiego wyraz jest przede wszystkim rozkazem, służy

²³ Zob. A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 52–53.

²⁴ Zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 24–25.

do narzucania pewnych reguł, zaś wykrzyknik u Pasternaka stwarza klimat rażącego maszerowania.

Podobną różnicę widzimy również w następnej zwrotce, gdzie Broniewski stwierdza, że „musi” pisać wiersze dalej, Pasternak – że „nie ma siły przestać”. Broniewskiego czort rozkołysał, „wlaź w duszę” i każe mu tworzyć, natomiast dla Pasternaka diabeł jest mniej gwałtowny, jedynie „podsuwa” mu zeszyt, resztę poeta czyni z własnej woli. Przy takim rozumieniu zyskuje uzasadnienie pominięcie dziesiątej zwrotki. „Wątła szyja przerżnięta nożem” i nawiązanie do słynnego utworu Słowackiego – smutnej elegijnej refleksji nad egzystencją ludzką – wydaje się logiczną częścią wyznania Broniewskiego, ale dla postawy Pasternaka zupełnie się nie nadaje. Oprócz tego aluzja do Słowackiego oczywista dla polskiego odbiorcy rosyjskiemu czytelnikowi jest zupełnie obca. Nie będzie wiedział, że za zwrotem do Boga kryje się skarga na poczucie osierocenia, na tęsknotę za ojczyzną i lęk przed nieznaną przyszłością.

Zdaje się, że z tej samej przyczyny w rosyjskim tekście zanika również odwołanie do *Chorału*²⁵ Kornela Ujejskiego: „Myślałem, że z dymem pożarów” – *Думал я, в дыму стеная* [„Myślałem, że jęcząc w dymie”]. Dlatego również nie znajdziemy wzmianek o papieżu, jako sile przeciwstawnej do Belzebuba w trzeciej zwrotce, która zresztą, jak pisałam wyżej, jest rozbudowaniem jedynie drugiego wersu z oryginału.

Dobór leksyki u Pasternaka jest bardziej precyzyjny, oczywiście, *плюнуть* (w znaczeniu „machnąć ręką”) i *загнуть* (w znaczeniu „wymyślić, zrobić coś niezwykłego”) są kolokwializmami, lecz nie zgrubieniami i o wiele mniej rzucają się w oczy niż „we łbie” (przetłumaczony jako *в сознание* [„w świadomości”]), „sterczy” (*обучаю* [„uczę”]) oraz „zagryzmołony poemat” (w tłumaczeniu nie ma odpowiednika). Spoetyzowana zostaje ósma zwrotka, gdzie wyznanie Broniewskiego „i co noc powtarzam bezsennie// twe imię Mario” Pasternak modyfikuje do metafory *Именем твоим, Мария// я*

²⁵ Ten utwór, napisany pod wrażeniem okrucieństwa tzw. rzezi galicyjskiej, jest stylizowanym biblijnie błaganem Boga o łaskę nad cierpiącym narodem; pod koniec XIX wieku pełnił on rolę hymnu narodowego. (Zob. A. Witkowska, *Liryka okresu międzypowstaniowego*, [w:] *taż, Romantyzm*, Warszawa 2009, s. 458–460).

бессонницу зову [„Twym imieniem, Mario// zwę bezsenność”]. Ten wynalazek podziwiał w swoim szkicu Pollak uznawał go z jedno z najwybitniejszych osiągnięć Pasternaka jako tłumacza i mówił, że za to sformułowanie można wybaczyć poecie wszelkie niewierności wobec oryginału²⁶.

Warto dodać, że wspomniane wyżej wielokropki pojawiają się u Pasternaka jak gdyby w chwilach smutnych refleksji: *Старый Город пал... И вот// плачу я... Прости, родная!!! И отчаяние растет...* [„Stare Miasto poległo I oto// płaczę Wybacz, kochana!!! A rozpacz narasta...”], lecz narrator nie zatrzymuje się nad nimi długo, przyjmuje je do wiadomości i nie zwlekając, idzie dalej.

W ostatnich dwóch zwrotkach różnica pomiędzy oryginałem a przekładem w nastawieniu narratora do problemu osiąga kulminację: Broniewski z rozpaczą i irytacją twierdzi, że on t e p o m u s z t r u j e wiersze, chociaż to zupełnie na nic, bo jego serce j e s t bez domu, natomiast Pasternak jedynie u c z y wiersze maszerowania, i chociaż nie jest to nikomu potrzebne, pisze dalej, ponieważ jego serce n i e p o t r z e b u j e domu.

Tę różnicę konkluzji zaznaczył również Pollak znajdował uzasadnienie dla niej przede wszystkim w biografii obu poetów, co w tym wypadku wydaje się jak najbardziej słuszne. Broniewski pisał swój wiersz, przebywając na emigracji podczas wojny, myśląc o okupowanej, rozdartej ojczyźnie, podczas gdy Pasternak zajął się nim znajdując się w zupełnie innej sytuacji osobistej i twórczej. Mniej więcej wtedy właśnie otrzymał nagrodę Nobla za powieść, która w ojczystym kraju została zakazana przez władzę, i w wyniku nagonki oraz prześladowań był zmuszony do zrzeczenia się honorowej odznaki:

[...] poeta, wierny swojemu traktowaniu przekładu jako odskoczni dla własnego widzenia, jako kanwy, na której można inaczej poprowadzić wzór – on, który niedługo przedtem pisał list do Chruszczowa, że nie może opuścić swego kraju – w pewnym momencie korzystając z pretekstu wiersza Broniewskiego może pozwolił sobie w chwili rozmowy ze sobą samym na słowa zapewnienia: „Rodina wied’ biezgraniczna, // sierdцу nuždy niet w domu²⁷”.

²⁶ Zob. S. Pollak, dz. cyt., s. 210.

²⁷ Tamże, s. 211

Tłumaczenie Pasternaka, z jednej strony, w pełni odpowiada kryteriom postawionym przez Barańczaka, posiada bowiem wszelkie cechy, żeby „funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo, jak w języku i kulturze A”²⁸. Jednak z drugiej strony, utwór *Я и стихи* odchodzi od kultury A tak daleko, że zmieniają się nie tylko środki werbalne, lecz również nastrój wiersza i jego konkluzja. Widzimy, że Pasternak-poeta znowu wziął górę nad Pasternakiem-tłumaczem, pierwiastek artystyczny w owym przekładzie znacznie przewyższa pierwiastek translatorski. W związku z tym sędzę, że, tak samo jak w wypadku wiersza *Do siostry*, mamy do czynienia nie z oryginałem i tłumaczeniem, lecz raczej z wariacjami polskiego i rosyjskiego poety na ten sam temat. Przy czym Pasternak, podobno nawet na wprost świadomie, wykorzystuje utwór Broniewskiego jako pretekst do wyrażania własnych uczuć, „chowa się” za jego słowami. Być może dlatego odrzucił propozycję tłumaczenia innych wierszy polskiego poety. Nie czuł już w sobie odpowiedniej siły i kompetencji, tęsknił za własnym językiem poetyckim. Tak pisał o tym później do samego Broniewskiego:

Mój drogi, drogi Broniewski,

przecież Pan jest wielkim, prawdziwym poetą. Jak mogę uwierzyć, że dla Pana jest ważne i niezbędne, żebym przetłumaczył kilka Pana wierszy [].

Pod koniec życia mam już pewne nazwisko. Jest mi wstyd i rwę sobie włosy z głowy, gdyż owo uznanie jest podtrzymane taką małą ilością, takim niedoborem twórczości oryginalnej, że jest ono mało zasłużone i za słabo usprawiedliwione. Dlaczego tak się stało? Dlatego, że połowa życia i to czyjego – *mojego*, została poświęcona tłumaczeniom!! [interp. i podkr. autorskie, tłum. z ros. A.S.]²⁹

Zresztą Pollak, omawiając rosyjskie tłumaczenia poezji Broniewskiego, mówił, iż żadne z nich nie było do końca udane pod względem zachowania siły wyrazu oryginału, natomiast wolne podejście do nich, umieszczanie w tradycji poezji rosyjskiej, a niekiedy dodawanie własnych uczuć i emocji,

²⁸ S. Barańczak, dz. cyt., s. 11.

²⁹ Б.Л. Пастернак, *В. Броневскому*, [w:] *Борис Пастернак. Полное собрание сочинений*, сост. и комм. Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак, Москва 2004, т. 10, стр. 576.

pozwalalo tłumaczom stworzyć ton odrębności i napięcia, nieuchwytny dla polskiego czytelnika, lecz oczywisty dla rosyjskiego. Dzięki temu Broniewski stał się w Rosji jednym z najlepiej znanych i czytanych poetów polskich XX wieku³⁰. W moim odczuciu na tym właśnie polega główna funkcja tłumaczenia na budowaniu mostu pomiędzy odrębnymi kulturami.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu:

Broniewski W., *Ja i wiersze*, [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, wstęp T. Bujnicki, red. E. Kolbus, Łódź 1984.

Броневский В., *Я и стихи*, [w:] *Зарубежная поэзия в переводах*

Б.Л. Пастернака, сост. Е.Б. Пастернак, Е.К. Нестерова, Москва 1990.

Literatura przedmiotu:

Bujnicki T., *Władysław Broniewski*, Warszawa 1972 (Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich).

Barańczak S., *Mały lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, [w:] „Teksty Drugie”, Warszawa 1900, z. 3.

Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, red. B. Górka, Kraków 1980.

Historia literatury rosyjskiej XX wieku, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.

Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, red. T. Stępniewska, Warszawa 1986.

³⁰ Zob. S. Pollak, *Broniewski...*, s. 332.

Pollak S., *Ruchome granice*, Kraków 1988.

Przekład literacki, [w:] *Literatura polska XX wieku: Przewodnik encyklopedyczny. T. 2. P-Z*, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, Warszawa 2000.

Saloni Z., *Wiersz Bolesława Leśmiana „Do siostry” – oryginał a tłumaczenie rosyjskie Borysa Pasternaka*, [w:] *Europejskie Związki Literatury Polskiej*, red. Jakubowski J. Z., Kulczycka-Saloni J., Libera Z., Warszawa 1969.

Witkowska A., *Liryka okresu międzypowstaniowego*, [w:] *taż, Romantyzm*, Warszawa 2009.

Пастернак Б.Л., *В. Броневскому*, [в:] *Борис Пастернак. Полное собрание сочинений, сост. и комм. Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак*, Москва 2004, т. 10.

Пастернак Б.Л., *Статьи, рецензии, предисловия*, [в:] *Борис Пастернак. Полное собрание сочинений, сост. и комм. Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак*, Москва 2004, т. 5.

Поздняков А.Н., *Поэзия стран Центральной и Восточной Европы на русском языке в творческом восприятии Бориса Пастернака*, [в:] „Гуманитарные исследования”, LXI: 2010, №4.

ABSTRAKT

Artykuł przedstawia szczegółową analizę porównawczą utworu Władysława Broniewskiego *Ja i wiersze* oraz jego rosyjskiego tłumaczenia pióra Borysa Pasternaka (Я стихи). Przekład artystyczny odgrywał bardzo istotną rolę w życiu i twórczości rosyjskiego noblisty, a jego podejście do pracy tłumacza można porównać do przyjmowanej przez wielu współczesnych przekładoznawców koncepcji tłumacza jako drugiego autora. W przypadku tłumaczenia wiersza Broniewskiego Pasternak, zamiast zupełnie nieznanego jego rodzimej kulturze wiersza tonicznego, zdecydował się zastosować trzystopowy trochej, świadomie pominał też jedną ze strof, w której Broniewski umieścił nawiązanie do *Hymnu* Słowackiego. Dokonując analizy porównawczej obu utworów na poziomie metrycznym, syntaktycznym oraz semantycznym można zauważyć, że polski oryginał

różni się od rosyjskiego tłumaczenia nie tylko stylistyką, lecz również światopoglądem podmiotu lirycznego. W związku z tym, możemy traktować Я и стихи jako samodzielny utwór Borysa Pasternaka, jedynie zainspirowany przez wiersz Broniewskiego.

Słowa kluczowe: *Broniewski Władysław, Pasternak Borys, przekład literacki, XX wiek*

ABSTRACT

The article presents an in-depth comparative analysis of a poem entitled *Ja i wiersze* [‘Me and My Poems’] by Władysław Broniewski and its Russian translation by Boris Pasternak (Я и стихи). Literary translation played a very important role in the Russian Nobel Prize winner’s life and oeuvre. His attitude towards the work of the translator can be compared to the concept of translator as the second author, popular among many contemporary translation studies scholars. In his translation of Broniewski’s poem, Pasternak decided on the three-foot trochee instead of the tonic verse, which is almost unknown to his culture. He also purposely missed one of the stanzas, in which Broniewski referred to Słowacki’s *Hymn*. The comparative analysis of the two poems on the metrical, syntactic, and semantic level shows that the Polish original differs from the Russian translation not only in terms of the stylistics, but also in terms of the persona’s world view. Hence, Я и стихи can be seen as an independent poem by Boris Pasternak, only inspired by Broniewski’s one.

Keywords: *Broniewski Władysław, Pasternak Boris, literary translation, XX century*

BIOGRAM

Anna Svetlova urodziła się i wychowała się w Petersburgu. Obecnie mieszka w Krakowie, studiuje polonistykę-komparatystykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Interesuje się zagadnieniami związanymi z przekładem literackim, intertekstualnością oraz związkami pomiędzy polską a rosyjską literaturą i kulturą. Współpracuje z organizacjami polonijnymi w Petersburgu jako dziennikarz i tłumacz.