

Rosyjska szkoła przekładu (na wychodźstwie)

1. Polski debiut Mariny Cwietajewej

W Polsce międzywojennej znalazła schronienie część rosyjskiej emigracji porewolucyjnej. Najwybitniejszym jej przedstawicielem był redaktor, krytyk i eseista Dymitr Fiłosofow. Po zawarciu pokoju ryskiego wiedział już z całą pewnością, że nie należy stawiać na akcję polityczną i rychłe obalenie rządów bolszewickich, a więc że emigracja ma przede wszystkim za zadanie chronić tradycję i tworzyć kulturę. Nie może jednak odbywać się to w izolacji, trzeba współistnieć z kulturą kraju, w którym obecnie się żyje. Stąd w gazetach redagowanych przez Fiłosofowa („За Свободу!”, „Молва”, „Меч”) tak wiele artykułów poświęconych polskiej literaturze, teatrowi i muzyce. Dlatego też wiele uwagi Fiłosofow i jego współpracownicy poświęcali kwestiom przekładu. W latach 1921–1925 na łamach „За Свободу!” publikowano tłumaczenia poezji polskiej na język rosyjski i rosyjskiej na język polski (czasem w obu wersjach językowych). Były to prace, które powstały w ramach aktywności grupy poetyckiej Tawerna Poetów działającej w Warszawie, do której oprócz Rosjan należeli też Polacy: Leonard Podhorski-Okołów, Waław Denhoff-Czarnocki i, prawdopodobnie, Jerzy Liebert. Tawerną Poetów kierował wybitny krytyk i historyk literatury Alfred Bem.

Plonem tej współpracy była ułożona przez Podhorskiego-Okołowa i Denhoffa-Czarnockiego, wydana w 1923 roku w Warszawie, antologia *Nowa poezja rosyjska*. W antologii tej znalazło się wprawdzie kilka utworów poetów nie najwybitniejszych, ale są w niej przede wszystkim najważniejsi – od Briusowa i Błoka¹ do Achmatowej i Majakowskiego. Zamieszczono w niej również trzy z *Wierszy do Błoka* (I, III i V) Mariny Cwietajewej. Pierwodruk części III ukazał się rok wcześniej w „За Свободу!” – 15 października 1922 roku (nr 281). Rok po śmierci Aleksandra Błoka.

Był to pierwszy przekład wiersza Mariny Cwietajewej na język polski. W dodatku to przekład, który okazał się długowieczny. W latach siedemdziesiątych XX wieku w krakowskiej „Piwnicy pod Baranami” Andrzej Zarycki skomponował muzykę do tekstu, będącego adaptacją I, III i V części. Piosenka, śpiewana przez Ewę Demarczyk, stała się szeroko znana i jest słuchana do dziś.

Oto pełny tekst przekładu z *Nowej poezji rosyjskiej*. Pogrubionym drukiem zaznaczam fragmenty, które weszły w skład piosenki.

¹ Opublikowany w tej antologii przekład jego poematu *Dwunastu* można uznać za jeden z najlepszych spośród kilkunastu istniejących w języku polskim.

Z Wierszy do Błoka

I

**Imię tve – ptaszyna w ręku,
Imię tve – sopelek w ręku.
Jedno jedyne ust poruszenie,
Pięć liter – imię tve – drgnienie,
Piłeczka w biegu schwytna,
Srebrna pieśń dawno słyszana.**

Kamień, rzucony w cichą głębinę
Wyszłocha pluskiem tve imię.

**W słabym odgłosie nocnego biegu
Huczy tve imię, jak pieśń w szeregu,**

I zagra nam je w skroń
Sucho trzeszcząca broń.

**Imię tve, ach – czyż można!
Imię tve – pocałunek w oczy, z ostrożna,
W maleńkie, głośno bijące serce...
Imię tve – pocałunek w śniegu kobierce...
Źródlane, lodowate, błękitne potoki...
Z twoim imieniem sen głęboki...**

III

Idziesz w stronę zachodu słońca,
Zachodnie masz światła przed sobą.
Idziesz w stronę zachodu słońca,
Zadyma ślad zamiata za tobą.

**Beznamiętny – za mym oknem, cały w zorzy,
Po śniegu idziesz, który kroki głuszy,
Światłości cicha mojej duszy.**

**Na duszę twoją nie nastaję
I nic ze mnie na twojej drodze nie stanie.
Ręki, która przezroczyta się zdaje,
Nowym gwoździem nie zranię.**

**I po imieniu nie zawołam,
I ręk nie wyciągnę ku twojej stronie,
Przed świętością woskowego czoła
Tylko z daleka się pokłonię.**

**Pod powolnym śniegiem stojąc,
Klęknę w zapatrzeniu pokornym
I w najświętsze imię twoje
Ucałuję śnieg wieczorny.**

**W owym miejscu, po którym wyniośle
Ty przyszedłeś w ciszy śmiertelnej,
Światłości cicha – boży pośle –
Mej duszy władco niepodzielny.**

V

W mojej Moskwie – goreją kopuły.
W mojej Moskwie – dzwony głos rozsunęły,
I grobowców stoi szereg nieczuły –
W nich cary drzemią i caryce.

I nic nie wiesz, że na Kremlu o zorzy
Lżej oddychać niż na całej ziemi bożej,
I nic nie wiesz, że się modlę do zorzy –
Do ciebie się modlę, białołicy.

I przechodzisz nad swą Newą daleką
O tej porze, gdy nad Moskwą-rzeką
Stoję z głową pochyloną nad rzeką,
A latarnie ślepną na ulicy.

Kocham ciebie całonocnym czuwaniem
I wsłuchuję się w ciebie tym czuwaniem,
W tej godzinie, gdy na Kremlu przed świtem
Budzą się ze snu dzwonnicy.

Lecz nie spotka moja rzeka – twojej rzeki,
Lecz nie spotka moja ręka – twojej ręki...
**Radość moja tak długa z łaski bożej,
Póki zorza nie dogoni zorzy.**

Przekład: Salomea Galewska (I), Wacław Denhoff-Czarnecki (III, V).

Nie wiem, kim była Salomea Galewska, prócz tego, że do *Nowej poezji rosyjskiej* przetłumaczyła jeszcze wiersze Aleksandra Błoka, Wasilija Kamińskiego, Iwana Rukawisznikowa i Ilii Erenburga. Z kolei Wacław Denhoff-Czarnecki to postać bardzo wyrazista.

Urodził się w 1894 roku w rodzinie kupieckiej w Warszawie, tu ukończył gimnazjum. Rozpoczął studia medyczne w Lozannie, ale wrócił do Warszawy, gdzie działał w tajnych organizacjach młodzieżowych, między innymi w Związku Strzeleckim. Także w konspiracji, w 1911 roku, był współzałożycielem istniejącego do dziś klubu sportowego Polonia Warszawa. W czasie wielkiej wojny walczył w Legionach i działał w Polskiej Organizacji Wojskowej, był komendantem szkoły podchorążych, dowódcą dwóch okręgów POW, a w końcu szefem propagandy tej organizacji. Podczas wojny polsko-sowieckiej pełnił funkcję szefa oddziału II (wywiadu) na froncie litewsko-białoruskim, organizował dywersję na tyłach przeciwnika. Został czterokrotnie odznaczony Krzyżem Walecznych. Walczył też w powstaniach śląskich. W latach dwudziestych często przebywał w Zakopanem, gdzie leczył gruźlicę, co nie przeszkadzało mu z zapalem uprawiać taternictwa. Ożenił się, urodziła mu się córka.

W 1925 roku objął redakcję tygodnika sportowego „Stadion” i okazał się też znakomitym dziennikarzem. Zmarł w 1927 roku. Trzeba dodać, że kibice Polonii Warszawa pamiętają o nim, a w Internecie ukazał się niedawno artykuł o Denhoffie-Czarneckim podpisany pseudonimem „oio”. Otóż kibic „oio” wnikliwie badał życiorys ojca-założyciela klubu i odnalazł w Bydgoszczy jego grób. Na grobie tak długo kładł kartki z prośbą o kontakt, aż spotkał się z rodziną poety i spisał jego życiorys.

Postać Denhoffa-Czarneckiego budziła podziw i wzruszenie tych, którzy go bliżej poznali albo choćby zetknęli się z opowieścią o nim.

„Albowiem – odpowiada z emfazą jego przyjaciel, Wiktor Junosza – Denhoff-Czarnecki był wielkim poetą życia, żywym poematem; słonecznie promieniował pięknem, szczerze obdbiał jego ciepłem wszystkich, co się doń zbliżali...”².

Jak to się stało, że legionista, piłkarz i taternik jest również tłumaczem *Wierszy do Błoka*?

Był poetą. Tom jego wierszy lirycznych *Włóczęga* ukazał się na kilka dni przed śmiercią autora. W czasie wojny układał piosenki dla wojska.

Na koniec tego krótkiego przypomnienia o Wacławie Denhoffie-Czarneckim trzeba powiedzieć, że nie było to pierwsze spotkanie jego słów z melodią. W czasie wojny, jak wspominałem, pisał piosenki żołnierskie.

Jest współautorem dwóch utworów z żelaznego polskiego repertuaru, czyli *Rozkwitały pąki białych róż* i *O, mój rozmarynie*. Jak na ogół bywa w takich przypadkach, istniały jakies ich ludowe pierwowzory, ktoś dopisywał zwrotki. Udział Denhoffa-Czarneckiego jest tu jednak zasadniczy.

² W. Junosza, Wacław Denhoff-Czarnecki, „Stadion” 1927, nr 16.

Pierwsza piosenka zaczyna się tak:

Rozkwitały pąki białych róż.
Wróć, Jasieńku z tej wojenki już,
Wróć, ucałuj, jak za dawnych lat,
Dam ci wtedy róży najpiękniejszy kwiat.

A druga tak się kończy:

Powiodą z okopów na bagnety.
Bagnet mnie ukłuje, śmierć mnie pocałuje,
Ale nie ty.

Oczywiście, wiersze Cwietajewej i piosenki te należą do odmiennych gatunków, różnych światów poetyckich. Łączy je jednak jakiś nerw, którym przebiegają podobne emocje. W przekładzie *Wierszy do Błoka* i w tekstach tych piosenek widoczny jest też talent poety, jego umiejętność wydobycia energii ze zderzenia słów.

Oprócz kibiców Polonii o Wacławie Denhoffie-Czarnockim mało kto pamięta, zabrakło dla niego miejsca w słownikach pisarzy polskich XX wieku. Ale przynajmniej trzy jego teksty żyją. I to chyba jest nieśmiertelność.

2. O pięćdziesiąt słów za dużo

W latach 1934–1936 w Warszawie działał rosyjsko-polski klub dyskusyjny „Domek w Kołomnie”³, założony z inicjatywy Dymitra Fitosofowa przy udziale jego rosyjskich współpracowników (Lwa Gomolickiego i Jewgenii Weber-Hiriakowej) oraz polskich przyjaciół: Jerzego Stempowskiego, Józefa Czapskiego i Rafała Marcelego Blütha.

2 marca 1935 roku Włodzimierz Słobodnik odczytał w tym właśnie klubie swoje przekłady poematu Aleksandra Puszkina Domek w Kołomnie i jego „małej tragedii” Mozart i Salieri. Jak informował „Меч”:

„W drugiej części zebrania, w tradycyjnej rozmowie przy samowarze, wzięli udział: L. N. Gomolicki, W. S. Czichaczow, R. M. Blüth, J. Małaniuk, G. G. Sokołow, W. W. Brand, G. S. Stempowski, J. S. Weber, E. Dębnicka i inni. Dyskusję prowadził, jak zawsze, starszyna »Domku«, D. W. Fitosofow”⁴.

Włodzimierz Słobodnik, poeta, członek „Kwadrygi” od kilku już lat był zaprzyjaźniony z Lwem Gomolickim, występował też ze swoimi wierszami w warszawskim stowarzyszeniu emigracyjnym Литературное Содружество. Gomolicki bardzo cenił jego entuzjazm wobec poezji rosyjskiej. W liście do Alfreda Bema opisywał, jak Słobodnik „recytował z pamięci *Kapitanów* Gumilowa, pięścią wystukując rytm na stole”⁵.

Tydzień po spotkaniu w „Domku” Gomolicki opublikował surową recenzję tłumaczeń Słobodnika, która być może zawiera wątki poruszane podczas dyskusji:

³ W 2014 roku ukaże się moja monografia *Warszawski „Domek w Kołomnie”. Rekonstrukcja* w ramach projektu „W poszukiwaniu misji emigracji. Polsko-rosyjskie kontakty literackie 1919–1989”, finansowanego przez NPRH.

⁴ *Домик в Коломне*, „Меч” 1935, nr 10. Wszystkie przekłady w tym artykule, o ile nie są inaczej sygnowane, pochodzą ode mnie – P.M.

⁵ L. Gomolicki do A. Bema, Warszawa 10 XII 1934 [w:] Л. Гомолицкий, *Собрание сочинений русского периода*. Издание подготовили Л. Белошевская, П. Мицнер, Л. Флейшман под общей редакцией Л. Флейшмана, Москва 2011, т. II, s. 548.

„Podczas ostatniego zebrania »Domku w Kołomnie« polski poeta Wł. Słobodnik odczytał swoje, nigdzie jeszcze nie publikowane, przekłady *Domku w Kołomnie* oraz *Mozarta i Salieriego*. Oba utwory zostały przez Słobodnika przetłumaczone na język polski po raz pierwszy. Do tej pory polscy tłumacze sięgali po utwory liryczne Puszkina i jego poematy historyczne.

Zarówno pierwsza »formalna« część *Domku w Kołomnie*, jak i opowieść z życia dawnego Petersburga stawiają przed tłumaczem niemałe problemy. Nie mniejszą trudność sprawia lakoniczny biały jamb pięciostopowy w *Mozarcie* i *Salierim*. Niemniej jednak Wł. Słobodnik wypełnił postawione sobie zadanie, licząc się z tym, że nagrodą za pracę może być tylko satysfakcja mistrza, który swoją sztuką pokonał przeszkody.

Wł. Słobodnik do przekładu *Domku w Kołomnie* podszedł od strony formy. Przełożył go oktawami, za wzór biorąc oktawę Słowackiego, jedenastozgłoskowym wierszem sylabicznym, całkowicie odpowiadającym pięciostopowemu jambowi oryginału. Cezurę umieścił, tak jak Puszkina, po 4. i 5. sylabie, licząc od początku wersu, a niektóre wersy w ogóle pozbawił cezury, tak jak to bywa i w *Domku w Kołomnie*. Dwie oktawy – XXI i XXXII, które u Puszkina nie są zakończone kropką, Wł. Słobodnik też połączył zdaniem z następującymi po nich oktawami. W jednym tylko przypadku tłumacz pozwolił sobie na swobodę: pięćdziesiąta oktawa u Puszkina ma siedem linijek. Wł. Słobodnik dodał brakującą ósmą linijkę. Nie wiem, czy było to konieczne, zwłaszcza że linijka ta tłumaczowi się nie udała. Okazuje się, że Mawrusza z namydlonym policzkiem przeskakuje przez leżącą bez świadomości gospodynię »Вдовью честь обидья, быстрее, чем стремительный ручей« – szybciej niż wartka, rozpuńczona struga.

Nadmierne zbliżenie przekładu do oryginału bywa niebezpieczne.

Zwięzłe formuły językowe są tak umieszczone w metrum utworu poetyckiego, że w przekładzie na inny język, przy zastosowaniu tego samego metrum, nie da się ich przetłumaczyć dosłownie: dokładny przekład nie może być tak lakoniczny, a miary nie da się zachować i wyprze ona słowa z fraz sąsiadujących. Tłumacz musi znaleźć w swoim języku równie lakoniczną, odpowiednią formułę. Takie odpowiednie formuły to wielkie odkrycia. Nie twierdzę, że w przekładzie Wł. Słobodnika wcale ich nie ma, często jednak, nie podejmując wysiłku, zadowala się on dosłownym przekładem. Na przykład »начав за здравие сведем за упокой« tłumaczy: »I pieśń weselną, zwykle kończym inną za odpocznienie zmarłych«. Często też używa gotowych puszkiniowskich rymów (pokusa wynikająca z bliskości języków). U Puszkina: »на бале – дале – об оригинале«, w przekładzie: »na bale – dalej – o originale« albo: »наша – Параша – Каша« i »nasza – Parasza – kasza«, »Вера – гоф-фурьера« – »Wiera – hof furjera«.

Formalnych zasad przekładu trzymali się rosyjscy tłumacze ze szkoły Briusowa. Briusow, przekonany, że metrum stanowi o stylu utworu, wymagał od tłumacza poezji zachowania formy oryginału. Gumilow – zachowania tej samej ilości słów. Także pierwsi rosyjscy tłumacze: Sumarokow, Tredjakowski byli swego rodzaju formalistami. Podporządkowanie języka rosyjskiego obcej (starożytnej) metryce (jej obcości, być może, tak całkiem nie byli świadomi) było kwestią wzbogacenia rosyjskiej kultury poetyckiej. Poniekąd to samo zadanie mógł stawiać przed sobą Briusow, uznany wersyfiktor.

Tłumacz nie może jednak nie brać pod uwagę formy oryginału. Każdy przekład jest do pewnego stopnia stylizacją. I tłumacz, oprócz pierwszego, czysto zewnętrznej zadania – »przekładu słów« zmuszony jest do wykonania drugiego, trudniejszego zadania – »przekładu stylu«. Tłumacz

może powziąć myśl: jak na przykład Puszkina napisałby swojego *Jeźdźca miedzianego*, gdyby pisał go po polsku? Być może za polską formę *Jeźdźca miedzianego* należy uznać formę ustępu III części *Dziadów* Mickiewicza.

Na drugiej zasadzie wolnego przekładu oparte jest inne tłumaczenie Włodzimierza Słobodnika – *Mozart i Salieri*, które absolutnie nie oddaje stylu oryginału. Główną przyczyną tego jest, według mnie to, że Wł. Słobodnik nie dokonał przekładu systemu pięciostopowych wierszy jambicznych na swój system »aleksandryjski«. Każda linijka przekładu okazała się o 2–3 sylaby dłuższa, a ilość wersów tłumacz zachował. Weźmy pierwszy monolog Salieriego. W oryginale ma 65 wersów, 23 z nich mają po 10 sylab, pozostałe 42 – po 11, łącznie 692 sylaby. W tłumaczeniu monolog ma 64 wersy po 13 sylab – łącznie 832 sylaby. Przekład ma o 140 sylab więcej, co daje, licząc średnio po 3 sylaby na słowo, około 50 słów. W przekładzie jest o 50 słów więcej. W *Domku w Kołomnie* tłumaczowi było ciasno, musiał skracać oryginał. Tu stało się zbyt przestronnie, trzeba było między słowa oryginału wstawiać nowe słowa. Ucierpiał język Puszkina, doprowadzony przezeń w utworach dramatycznych do niebywalej prostoty i zwięzłości. U Puszkina na przykład powiedziane jest prosto: »звучал орган«, w tłumaczeniu brzmi »высоки тон органов дźwięчы coraz śmieiej«. U Puszkina: забавы »были постыдны мне«, w przekładzie »быły obce muzycznej śpiewnej duszy chłopca«, itd.

Byłoby oczywiście niesprawiedliwie stawiać tak wysokie, surowe wymagania wobec przekładu i wymieniać tylko jego niedostatki. Wł. Słobodnik przekłada czystym poetyckim językiem polskim, jego tłumaczenia mają swój urok. Rytm wiersza Słobodnika zawsze jest intensywnie muzyczny. Wnosi on niewątpliwie cenny wkład do literatury polskiej⁶.

Jerzy Stempowski życzliwiej ocenił te przekłady:

„na ostatnim wieczorze Włodzimierz Słobodnik odczytał zrobione przez siebie z wielkim pietyzmem tłumaczenie wierszem puszkiniowskiego *Domku w Kołomnie* i szkicu dramatycznego *Mozart i Salieri*. Ogrom pracy i bezinteresowności młodego poety, który zapewne długo będzie czekał na wydawcę, zdaje się świadczyć o tym, że literatura rosyjska ma u nas pewną ilość prawdziwych wielbicieli”⁷.

Nie znamy przebiegu dyskusji na tym spotkaniu, ale mogła ona dotyczyć także genezy i dość ważnego aspektu *Mozarta i Salieriego*, wynikającego z sugestii, że prototypem postaci Mozarta z „małej tragedii” Puszkina był Adam Mickiewicz⁸.

Niebawem⁹ oba utwory ukazały się jednak drukiem (w nakładzie 300 egzemplarzy) w książeczce ozdobionej drzeworytami Lwa Gomolickiego, który prawdopodobnie brał udział też w pracach typograficznych – mimo tak ostro postawionych zastrzeżeń wobec przekładu Słobodnika. W „*Domku w Kołomnie*” panowała bowiem stara zasada: *Amicus Plato, sed magis amica veritas*.

⁶ Л. Гомолицкий, *Пушкин в переводе Вл. Слободника*, „Меч” 1935, nr 10 [w:] Л. Гомолицкий, *Собрание сочинений русского периода...* t. III, s. 295–298.

⁷ J. Stempowski, *Domek w Kołomnie*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 12.

⁸ Przyjmowała ją na przykład Anna Achmatowa w swoich pracach o Puszkynie, a także Nadieżda Mandelstam, ostatnio zaś Irina Surat. И. Сураг, *Сальери и Моцарт*, „Новый Мир” 2007, nr 6.

⁹ W maju 1935. Na egzemplarzu (w posiadaniu autora) dedykowanym Dymitrowi Filosofowowi widnieje data 30 V 1935.

Summary

Russian Emigrant School of Translation

The article offers a glance at the history of those Russian literary scholars and translators who emigrated to Poland after the Revolution of 1917. It also presents an important, but forgotten writer and translator from Russian, Waclaw Denhoff-Czarnocki (who played an important role in presenting Russian poetry to Polish audiences in the 1920s) and refers to a review in which Lev Gomolicki not only comments on a Polish translation of Pushkin's verse, but also sketches a short set of formal rules that prominent Russian translators of the time defined as valid principles of poetry translation.



Piotr Mitzner, *Prostota*