

Oryginał i tajemnica (notatki o sztuce przekładu)

1.

Pewnym jest, iż dla wierzącego muzułmanina przekład *Koranu* nie istnieje. *Koran* istnieje jedynie w oryginale.

Ale co to znaczy „oryginał”? Nie jest wszak kwestią sporną, że tekst istnieje tyle razy, ile razy jest czytany. Tekst pisany ma status podobny do tego, jaki przysługuje partyturze muzycznej: utwór zapisany dopiero wówczas, gdy zostaje wykonany, zyskuje pełnię egzystencji, wtedy zaczyna istnieć. Wykonania zaś bywają różne, nawet kiedy wszyscy wykonawcy ściśle trzymają się litery.

Podobnie rzecz ma się z tłumaczeniem, przy czym w języku polskim określenie to – zamiennie: przekład, translacja, spolszczenie – jest wieloznaczne: oznacza wszak również wyjaśnienie, objaśnienie, wytłumaczenie, analizę, rozbiór, adaptację czy wreszcie interpretację. Wszystkie te działania podejmowane są przez tłumacza przyswajającego polszczyźnie teksty pisane w językach obcych. I jedno nie ulega tu wątpliwości: tłumaczenie jest zawsze powtórzeniem tekstu w celu przeniesienia go w zmienny kontekst – językowy, historyczny, kulturowy.

2.

Nie ulega też kwestii, że celem tłumacza jest przede wszystkim odnalezienie jak największej ilości odpowiedników oryginału w języku przekładu, co z oczywistych względów zdaje się w pełni niewykonalne. Wszelako wiele zależy od tego, z jakiego języka na jaki dokonuje się przekładu. Gdy tłumaczyłem wiersz niemieckiego poety Rolfa Hauksa zatytułowany *Gut mit uns* (Dobrze z nami) zdecydowałam się zachować możliwość jak najbardziej zbliżonego do oryginału odbioru u czytelnika polskiego i zrezygnowałam z przekładu tytułu utworu, zakładając, że – przynajmniej dla mojej generacji i być może także dla odbiorców nawet o ćwierć wieku młodszych – ta gra językowa oryginału, odwołująca się do napisu zdobiącego kłamy pasów mundurowych żołnierzy Wehrmachtu („Gott mit uns” = „Bóg z nami”), pozostaje wciąż czytelna, oddanie jej zaś w języku polskim zdało mi się po prostu niewykonalne, a przekład dosłowny całkowicie rozmiąłby się z zamierzeniem autorskim. Lecz przecież to założenie wcale nie jest oczywiste: kontekst owej gry słownej wszak jest znany sporej grupie ludzi, którzy bezpośrednio lub pośrednio – choćby za sprawą lektur i wynoszonej ze szkoły wiedzy – doświadczyli realiów II wojny światowej, lecz z biegiem czasu ta wiedza blaknie i zabieg lingwistyczny przestaje być czytelny być może nawet dla czytelników niemieckich. Jak dotąd jednak owo „Gott mit uns” wciąż jeszcze wpisane jest w tytułowe *Gut mit uns* – tłumaczenie na polski wypisuje jedną formułę z drugiej, a tym samym czyni nieczytelnym cały utwór.

O tym, że jest to problem, zaświadcza próba przekładu jednego z wierszy Oskara Pastiora zamykającego cykl sekstyn z tomu *Eine kleine Kunstmaschine*, a zatytułowanego *fliegen eintag polyglott*: „voilà une sextine française-anglaise:/ this i san English-german sestiona:/ oh eine deutsch-römenische sestine:/ iată și sextina romîno-rusească:/ äto – russko-italjanskaja sestina:/ eccola una sestina italian-italiana:// come stai, italian-francese sestina?/ comment ça va, sextine française-russe?/ rusko-anglijskaja sestina, kak poshiwajesch?/ how are you, english-rumanien sestina?/ tu ce mai faci, sextină romino-germană?/ deutsch-deutsche sestine, alles in ordnung?// danke bestens, deutsch-italienische sestine!/ grazie, benissimo, italian-rumanesca sestina!/ foarte bine, sextină romîno-franțuzească!/ merci, excellent, sextine française-anglaise!/ thank you, splendidly, englisch-russian sestina!/ spassiba, prekrasno, russko-russkaja sestina!// no russko-nemezskaja sestina prekrasnej!/ aber die deutsch-englische sestine ist schöner!/ but the english-italian sestina is more beautiful!/ però la sestina italiana-francese è piu bell ache tu!/ mais la sextine française-roumaine est plus belle!/ dar sextina romîno-romină e și mai frumoasă!// unde e cea mai formuasă sextină romîno-rusească?/ a gde she samaja prekrasnaja russko-franzuskaja sestina?/ mais où se trouve la plus belle sextine française-allemande?/ wo aber ist die schönste deutsch-italienisch sestine?/ ma dove si trova la piu bella sestina italiana-inglese?/ but where is the most beautiful english-english sestina?// long live the english-rumanian sestina!/ trăiască sextina romîno-italiana!/ eviva la sestina Italian-russa!/ da sdrastwujet russko-nemezskaja sestina!/ es lebe die deutsch-französische sestine!/ vive la sextine française-française!// la sextine française-anglaise est morte/ long live the english-italian sestina/ ma la piu bellissima è la sestina-sestina”.

Przygotowując prezentację wierszy Pastiora, zamyśliłem, iż warto by było przetłumaczyć także ten wiersz. Eksperymenty językowe tego poety zmuszają do podejmowania przedsięwzięć nieraz bardzo karkołomnych, wymagających decyzji arbitralnych, jak choćby w wypadku cyklu *Wokalizy*, w którym każda z części to strofa złożona z siedmiu siedmiosylabowych wersów w każdym wypadku wykorzystujących zawsze tylko jedną samogłoskę. Jest rzeczą oczywistą, że w tej sytuacji tłumacz, by zachować „istotę” utworu, musi zastosować się do zalecenia Stanisława Barańczaka powiadającego, że jeśli „dla osiągnięcia tego celu konieczna będzie kompletna wymiana wszystkich realiów, dla tłumacza nie powinno to stanowić żadnej przeszkody”. Sądzę jednak, że należy tu postępować ostrożnie i jednak próbować z tych realiów ocalić wszystko, co możliwe. Tak też postępowałem:

MONOCHROM ROLLT O-TON-KO MONOCHROM TO SŁOWO W KO-

kon pro toto vom holzpflock: kon pro toto koło w płot:
dort wo koloss pollock fror, kolos pollock – toż chłodno,
schont chloroform klopfmotor – to chloroform w motor tłok -
noch bockt vollmond holomorph, to kłopot w noc holomorf,
noch schmort gorch fock loco (vor tomot łopot loco (do-
ort) – noch zollt ohr protokoll mostwo) to głoś w protokół

Jednak w wypadku przytoczonej tu sestyny sprawa wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana. Przyjąłem, że w tłumaczeniu trzeba dokonać „wymiany” jednego z pięciu spośród sześciu języków na język polski, by rzecz właśnie „spolonizować”. Było dla mnie oczywistością, że pozostawić trzeba język „oryginatu”, czyli niemiecki. Który wyeliminować, pozostawiało wszakże kwestią otwartą. Być może – ze względu na puentę – można ten wybór jeszcze bardziej ograniczyć i zostawić język włoski. To jednak pociągałoby za sobą konieczność pozostawienia także angielskiego i francuskiego – cały bowiem trójwers zamykający utwór stanowi spójną całość. Do „wyrzucenia” jednak nadal pozostają rumuński i rosyjski. Rzecz w tym, że oba te języki są znaczące w biografii Pastiora, który wszak wyrastał i pracował w środowisku mniejszości niemieckiej w Rumunii, a po wojnie, jako Niemiec, został zesłany na roboty do Donbasu, gdzie nauczył się rosyjskiego, co zaowocowało po latach znakomitymi przekładami poezji Wielimira Chlebnikowa na język niemiecki.

Z tymi wątpliwościami udałem się do autora i po długiej – skądinąd fascynującej dyskusji – doszliśmy do wniosku, że jeśli ten utwór ma być włączony do prezentacji, to winien pozostać w oryginale, a zatem zostać po prostu przepisany.

3.

Przywołana wyżej wskazówka Barańczaka ma też dość daleko idące konsekwencje. Autor *Ocalonego w tłumaczeniu...* sformułował ją przy okazji prezentacji przekładu-problemu, jakim jest tłumaczenie wiersza Chrystiana Morgensterna *Das ästhetische Wiesel* (Estetyczna łasica), który – zgodnie z obraną przez siebie metodą – przedstawił jako *Żyrafy-estetki*:

Ein Wiesel	Stado żyrafie
sass auf einem Kiesel	gnieździ się w szafie
inmitten Bachgeriesel.	na koralowej rafie
Wisst ihr,	Pytanie nader
weshalb?	istotne: Czemu?
Das Mondkalb	Dromader
verriet es mir	ze strusiem emu
im Stillen:	depeszując odpowiedź z Rzymu:
Das raffinier-	Jest zwyczajem wyraf-
te Tier	inowanych żyraf
tats um des Reimes willen.	robić takie rzeczy dla rymu.

Mamy tu bez wątpienia przykład przekładu znakomitego, zachowującego przy tym purnonsensowną „istotę” zabawy rymotwórczej zaproponowanej przez Morgensterna. Ale to wskazanie Barańczaka staje się też swoistym wyzwaniem dla innych tłumaczy (w zasadzie jest nim każde tłumaczenie, w szczególności poezji) i, siłą rzeczy, prowokuje

do poszukiwania innych rozwiązań. W efekcie możliwe staje się stworzenie całej serii translatorskiej, co musi z kolei prowadzić do pytania o to, czym jest tłumaczenie, jeśli zakłada się, iż można całkowicie odejść od realiów utworu. Ponadto, gdy taka seria powstaje, pojawia się nader skomplikowana kwestia oceny poszczególnych rozwiązań i rozstrzygnięcie tego, które z nich jest oryginałowi najbliższe. W wypadku wiersza Morgensterna postanowiłem takie wyzwanie podjąć, układając wiersz zatytułowany *Estetyczna wiewiórka*:

Młoda wiewiórka
wyjęła z biurka
pół litra i ogórka.

Skąd się jej wzięła
Taka myśl nowa?

Pojęła
rzecz stara krowa
i swego odkrycia nie kryje:

Toż każda prawie wiewiórka o tym wie,
że dobrze pod rymy się pije.

To oczywiście tylko zabawa, ale nie jest ona przecież pozbawiona głębszego znaczenia. Wiemy bowiem, że takie serie translatorskie powstają, że wciąż nowi tłumacze podejmują trud (i ryzyko) tworzenia nowych przekładów – dość wspomnieć o takich zjawiskach ostatnich dziesięcioleci, jak kolejne przekłady dzieł Szekspira (choćby pióra Słomczyńskiego i Barańczaka) czy Goethego (nowe przekłady *Fausta* pióra Krzysztofa Lipińskiego, Jacka Burasa czy Adama Pomorskiego) – przykładów jest wiele. W ostatnich latach ukazały się liczne nowe tłumaczenia klasyki – *Bracia Karamazow* Pomorskiego, *Proces Ekiera*. *Mistrza i Małgorzatę* Bułhakowa znamy w dwóch tłumaczeniach – dawnym Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego i nowszym Andrzeja Drawicza. W poezji wielokrotny przekład jest zjawiskiem powszechnym.

Jedno z najbardziej interesujących pod tym względem przedsięwzięć to nowy przekład *Jeźdźca Miedzianego* Aleksandra Puszkina dokonany przez Adama Pomorskiego. Warto zastanowić się, czym jest ten przekład i dlaczego, po skądinąd zadomowionym w polszczyźnie tłumaczeniu Juliana Tuwima, wydaje się on istotny także z punktu widzenia pracy tłumacza i pytania o profesjonalizm przekładu.

4.

Nim się tym zajmę, konieczne jest poczynienie uwagi wstępnej. Jeśli przyjąć, że jedną z decydujących ról w tworzeniu cywilizacji europejskiej odegrali budowniczowie katedr, to można zaryzykować twierdzenie, że we współczesnym globalizującym się świecie

analogiczna rola przypada budowniczym mostów, do których bez wątpienia zaliczyć należy także tłumaczy. Ich praca tworzy przesła pozwalające na komunikowanie się kultur. Wszakże, jak każdy typ konstrukcji, te również miewają własną specyfikę. Wiele aspektów tych budowli wydaje się tylko pozornie oczywistymi. Czy rzeczywiście wiemy, co dzieje się wówczas, gdy tłumaczymy teksty arabskie na języki europejskie? Chodzi nie tylko o tak pozornie proste kwestie, jak odnajdywanie słownikowych odpowiedników użytych wyrazów, lecz także o sposób pisania i czytania – w tym wypadku warto zastanowić się może nad tym, co oznacza zmiana kierunku zapisu i lektury z lewostronnego na prawostronny: czy w takiej sytuacji oba teksty są wobec siebie – zakładając „wierność” translacji – tożsame? Nie wiem, lecz intuicyjnie wyczuwam, że nie są, że „funkcjonują” jakoś inaczej. Jak – tego nie jestem w stanie określić.

Jeszcze bardziej skomplikowany jest przykład z japońskiego na polski: tu nie chodzi tylko o odmienny „kierunek” zapisu i lektury, lecz także o zasadniczą różnicę w odbiorze linearnego zapisu i zapisu graficznego: zapewne ten sam tekst w lekturze japońskiej jest czym innym niż w lekturze podporządkowanej ładowi alfabetycznemu. O ile – jak we wszystkich językach – odbiór tekstu oralnego jest podobny, o tyle tekst zapisany w odmienny sposób musi, jak sądzę, zmieniać swą „konsystencję”.

Na trop tej intuicji naprowadziła mnie lektura znakomitego eseju Carla-Friedricha von Weizsäckera *Czas, fizyka, metafizyka*, w którym uczony ten relacjonuje swoje doświadczenie w zetknięciu z kulturami Wschodu. Pisze między innymi:

„Teoria jest, tak to odczuwam, szczególnym dziełem sztuki kultury zachodniej, odróżniającym ją od wszystkich innych kultur. Hindusi i Japończycy powiedzieli mi: »Siłą i granicą waszej kultury jest panowanie logiki arystotelesowskiej«”.

Dalej zaś:

„Radykalna etyka jest, w mojej dzisiejszej terminologii, przede wszystkim moralnością. U Platona, jak i u proroków żydowskich, jest ona moralnością polityczną. Poza nią stoi jednak pewne zupełnie inne doświadczenie, bujne, upajające samowyrzeczenie się ascetów. Nic wielkiego nie wydarza się bez duchowego zbytku. Niezaprzeczalna prawda *Kazania na górze* manifestuje się w pierwszym rzędzie nie w imperatywach, lecz we wskazaniach błogosławieństw. Odestani jesteśmy w ten sposób do doświadczenia wewnętrznego. Jesteśmy znów w trzecim obszarze, niewyczerpanym przez sąd i działanie, teorię i moralność. Wewnętrznym doświadczeniem religii jest wiara, kult, modlitwa, również ekstaza; ona jest przemianą osoby. Przypomnienie ascetów prowadzi nas historycznie do trzeciej metafory światła, do trzeciego daru dla ludzkości: indyjskie oświecenie – b o d h á – nierozdzielności przeciwieństw, doświadczenie Jednego”.

Tłumacz, siłą rzeczy, by móc ze zrozumieniem przeczytać, a zatem i przełożyć tekst powstający w kręgu innej kultury – a na ów krąg składają się wszak także inne sposoby pojmowania i ujmowania rzeczywistości, także w piśmie – nie może nie zastanawiać się nad tym, jak oddać owe okoliczności w języku, który został wykształcony w zupełnie innych kontekstach. Von Weizsäcker przywołuje słowo „bodhá” z innego języka, opatrując je komentarzem powiadającym, że jest to „indyjskie oświecenie”, i odwołując się

do bliższych Europejczykowi zapisów z *Kazania na górze*, co wszakże nie znaczy, że oddaje istotę owego doświadczenia.

Podobnych zabiegów wyjaśniających czytelnikowi zwroty lub pojęcia nieprzetłumaczalne odnaleźć można więcej. Przekładając powieść Marii Knežević *Ekaterini* Doro-ta Jovanka Ćirlić kilkakrotnie stosuje przypisy wyjaśniające znaczenie użytych zwrotów. I tak, pozostawiając w polskim tekście słowo „paralia”, wyjaśnia, że jest to, z greckiego, ulica wzdłuż nabrzeża – ta grecka „wstawka” jawi się zapewne jako oczywista w krajach bałkańskich, w Polsce jednak domaga się dookreślenia. Podobnie ze słowami „corso” i „riva” – przypis wyjaśnia, o co chodzi: „Pochodzące z włoskiego, a używane powszechnie na południu Półwyspu Bałkańskiego słowa oznaczające deptak i brzeg”. Także słowo „slava” opatrzone zostało przypisem: „Dostownie »sława«, »uwielbienie«. U prawosławnych jest to święto patrona domowego dziedziczonego w linii męskiej. Tego dnia w oknie pali się świeczka, na znak, że każdy jest mile widziany”. Z kolei Maria Kurecka, relacjonując w swojej książce poświęconej przekładowi *Doktora Faustusa* Tomasza Manna trudności powstałe w trakcie pracy, pisze:

„Sam podtytuł nastręczał już znaczne trudności. W niemieckim oryginale celowo użyte zostało archaiczne wyrażenie: »Tonsetzer«. Pomijając fakt natrętnej, choć powierzchownej, bo jedynie brzmieniowej asocjacji z [równie zresztą nie polskim!] »zecerem«, pełnoprawnego heteronimu dla tego »dźwiękoskładacza« czy, jeśli kto woli, »ustawiacza dźwięków« w języku polskim znaleźć nie sposób. (...) Liczne próby przybliżonego choćby przetransponowania starodawnego »Tonsetzera« na język polski nie dały żadnego rezultatu. Trzeba było więc w końcu zadowolić się w tym wypadku poprawnym wprawdzie, choć jakże odległym od intencji autora wyrażeniem »kompozytor«”.

Otwartym pozostaje pytanie o różnice, jakie w recepcji powieści ta „podmiana” powoduje, jak wiele z owego zamysłu autora zostaje utracone w przekładzie, co zatem zubaża polską lekturę tego utworu.

Przypisy są, jak wiadomo, szczególnie w wypadku tekstów literackich, ostatecznością, niemniej czasami trzeba się na nie zdecydować w imię czytelności utworu. Nie o przypisy jednak tu chodzi, lecz o to, co można określić jako kulturową odmienną tekstów – widać ją zarówno w tekście von Weizsäckera, jak i w utworze Ćirlić, przy czym w obu wypadkach chodzi o różnice religijne – w pierwszym – o „nieprzystawalność” buddyzmu i chrześcijaństwa, w drugim – o zróżnicowanie prawosławia i katolicyzmu oraz protestantyzmu, co w istocie oznacza, że tłumacz nie może być tylko filologiem, lecz także musi być kulturoznawcą czy antropologiem.

5.

W odniesieniu do poematu Puszkina okazuje się, że tłumacz winien być nadto także historykiem i politologiem. Komentując swoje przedsięwzięcie translatorskie, Adam Pomorski pisze, że nie chodzi mu o wskazywanie błędów popełnionych przez Juliana Tuwima, którego *Jeździec Miedziany* przez osiemdziesiąt lat był utrwalonym już ostatecznie, zdawałoby się, odczytaniem utworu w języku polskim. Pyta zatem o to, czy tłumaczenie Tuwima „oddaje myśl oryginału, ideowy sens paraboli politycznej, jaką jest ów poemat”.

Można przypuszczać, że Tuwim w ogóle się nad kwestią ideowego sensu utworu nie zastanawiał, zapewne pociągało go zadanie translatorskie na poziomie przede wszystkim lingwistycznym – stąd zresztą trzymanie się rymów męskich jako odpowiednika oryginału.

Jeśli wolno zgadywać zamiar Tuwima, to zapewne chodziło mu przede wszystkim o zademonstrowanie sztuki poetyckiej przekładanego przezeń autora i był w tej mierze autor *Lokomotywy* jednym z legionu tłumaczy-prezenterów, których celem jest przede wszystkim przedstawienie dzieł nieznanego dotąd obcojęzycznego pisarza czy choćby pojedynczego utworu i którzy czynią to zarówno z tego powodu, że twórczość ta im się podoba, jak też po to, by samemu dać popis kunsztu translatorskiego. W takich wypadkach rzecz dotyczy głównie opcji artystycznych, choć bywa, iż podejmuje się przekładu także ze względu na przekonania polityczne bądź religijne. W wypadku *Jeźdźca Miedzianego* Tuwima sądzić należy, iż w grę wchodzi tu przede wszystkim gust artystyczny. Tak dzieje się przecież w wielu innych sytuacjach, by wspomnieć choćby przekłady Mieczysława Jastruna (Hölderlin, Rilke, Błok), Zygmunta Kubiaka (Kawafis) czy Witolda Wirpisy (Benn) – w jakiejś mierze wszystkie te tłumaczenia korespondują z poetyką bądź estetycznymi wyborami tłumaczy.

W wypadku *Spізowego Jeźdźca* chodzi przede wszystkim o tłumaczenie, które jest zarazem „wyjaśnieniem” owej „paraboli politycznej”, jaką jest – w interpretacji Pomorskiego – utwór Puszkina. Dzieje się tak za sprawą takiego doboru słownictwa, które zwraca uwagę na groźbę sytuacji, w jakiej znajduje się bohater poematu, bezwyjątkowość szkicowanego w owej „opowieści petersburskiej” losu. Różnica między obiema wersjami utworu staje się widoczna choćby w tym oto fragmencie – po lewej stronie przekład Tuwima, po prawej Pomorskiego:

I w bladym blasku wykąpany,	W blasku księżycy trupio bladym
Wysoko wyciągając dłoń,	Unosząc dłoń na piedestale,
On, Jeździec goni go Miedziany,	Spізowy jeździec jego śladem
I dźwięcznie w bruk łomoce koń.	Siedzi na koniu w dźwięcznym cwale;
I wszędzie, dokąd, obłąkany,	Gdziekolwiek stopy przez noc całą
Uciekał gnany zmorą trwóg,	Nieszczęśnik zwracał w swym obłądzie.
Tam Jeździec gonił go Miedziany	Ściągał go ciężki tętent, grzmiało,
I ciężko dudnił kopyt stuk.	Za nim Spізowy Jeździec w pędzie.

Tym, co różni drugą z wersji od pierwszej jest – zgodnie zresztą z tekstem oryginału – mocniejsze i bardziej sugestywne oddanie sytuacji osaczenia, postać zaś *Jeźdźca* w „trupio bladym” blasku księżycy wydaje się bardziej monstrualna niż ukazana jedynie w „bladym blasku”.

6.

Warto wszakże zwrócić uwagę na to, że przekład Pomorskiego dokonany został w zasadniczo innych okolicznościach historycznych niż tłumaczenie Tuwima. Na znaczenie tego czynnika zwróciła uwagę Katarzyna Szymańska w rozprawie porównującej spolszczenia poezji Philipa Larkina pod piórami Stanisława Barańczaka i Jacka Dehnela:

„Tom przekładów Stanisława Barańczaka (wydany w 1991 roku) i zbiór wierszy Jacka Dehnela (z 2008 roku) dzielą niemal dwie dekady. Wskutek tej różnicy czasowej zmieniły się odczytania twórczości Larkina na świecie, lecz również – za sprawą kolejnych ukazujących się tekstów krytycznych – ewoluowała recepcja jego poezji w Polsce. W rezultacie oba przekłady wyrastają z odmiennych stanowisk interpretacyjnych i osadzone są w różnych kontekstach historyczno-literackich”.

Tym większe znaczenie zdaje się mieć owa różnica czasowa w odniesieniu do przekładów Spizowego *Jeźdźca*. Doświadczenia dwudziestowiecznych totalitaryzmów zmuszają do przewartościowań przeszłości: inaczej ją widział i na co innego wyczulony był tłumacz Puszkina w okresie dwudziestolecia międzywojennego, inaczej, siłą rzeczy, postrzegać ją musi tłumacz nam współczesny. Dotyczy to także historii Rosji i stosunku do dokonania Piotra I uwiecznionego na petersburskim pomniku dłuta Falconeta i jego obrazu w poemacie autora *Eugeniusza Oniegina*. Pisze Pomorski:

„Puszkina nie należał do admiratorów »spizowego posągu« Piotra I, choć ludzkiej wielkości mu nie ujmował i rozumiał jego rolę w ukształtowaniu nowoczesnej państwowości rosyjskiej. Diagnoza poematu jest jednak przerażająca: ten, który wolą mocy zbudował Miasto »na dnie morskim«, nie pozostawił ucieczki z owego Imperium – z jednej strony rozhułkana anarchia fal zawróconej w biegu rzeki, z drugiej – tratujące śmiertelnika kopyta spizowego bucefała”.

Zarazem jednak pisze autor przekładu o kontekście powstania przekładanego poematu:

„Poemat stał się pointą stuletnich, poczynszy od lat dwudziestych XVIII wieku, dziejów zmagania rosyjskiego »oświecenia« z »samodzierzawiem«. Te dwie szczególne kategorie wymagają objaśnienia. Samodzierzawie (czyli samowładztwo) oznacza system zaprowadzony przez Piotra I – nie tyle absolutyzmu, ile despotyzmu oświeconego. (...) Opozycję ustrojową wobec samodzierzawia stworzyła w XVIII wieku najświetlejsza część arystokracji, wprzęgając w jej służby grono wybitnych intelektualistów i pisarzy«. Efektem było wypracowanie zasad »jednoczesnej prawnej gwarancji wolności osobistej wszystkich poddanych (włącznie z chłopami) i własności prywatnej, która jest tej własności podstawą. (...) Ten właśnie akt podwójnej gwarancji prawnej zyskał miano »oświecenia« (proswieszczeniej)”.

Poemat Puszkina bez wątplenia wpisuje się w dyskusję o istocie samodzierzawia, a przywołanie jej akurat dzisiaj wydaje się szczególnie istotne – ma tu zresztą Pomorski zasługi dość znaczne, by przypomnieć tylko jego świetny tom esejów poświęconych literaturze rosyjskiej *Sceptyk w piekle*. Prezentacja nowego przekładu Spizowego *Jeźdźca* nie przypadkiem dokonana została na kartach specjalnego, poświęconego w dużej mierze tej właśnie, „oświeceniowej” linii literatury rosyjskiej (od Gogola poczynając, na Wwiedzienskim zaś kończąc), numeru „Literatury na Świecie” (2012, nr 1–2), w którym groteska rosyjska ukazana została jako owej linii *differentia specifica*. Odnajdzie tu czytelnik nowy przekład fragmentów *Martwych dusz* pióra Wiktora Dłuskiego, wybór korespondencji między Gogolem i Bielinskim w tłumaczeniu Henryka Chłystowskiego czy wiersze Charmsa w spolszczeniu Pomorskiego.

Jak więc widać, jest to bardzo starannie skomponowana mozaika przekładów, ważna dla zainteresowanego Rosją i jej literaturą polskiego czytelnika. Zważywszy zaś,

że problem samodzielnia pozostaje we współczesnej Rosji kwestią nadal aktualną – jak stwierdza Ryszard Przybylski, „Moskwa ponownie ma cara i nazywa się on Prezydent” – taka praktyka translatorska w sposób znaczący przyczynia się do możliwości zrozumienia Rosji, ukazuje nie tylko wybrane teksty i nie ogranicza się jedynie do wymiaru filologicznego. Jest także znaczącą wskazówką pozwalającą przewartościować czy zredefiniować dotychczasowe dokonania polskiej – i nie tylko polskiej – rusycystyki. Taki właśnie wymiar mają przekłady wykraczające poza obszar prezentacji autora lub dzieła. Owo „tłumaczenie Rosji” – odbywające się w przestrzeni spotkania kultur – wydaje się istotne nie tylko z literackiego punktu widzenia. Projekt tu zarysowany – a nowy przekład „opowieści petersburskiej” Puszkina jest dlań doskonałym punktem odniesienia – ma wagę równą tej, jaką przed laty miał projekt Tadeusza Boya-Żeleńskiego wprowadzający w obszar kultury polskiej program francuskiego racjonalizmu.

7.

Powiada się często, że tajemnica rosyjskiej duszy jest dla człowieka Zachodu nieprzeniknioną tajemnicą. Ale co znaczy w tym wypadku „tajemnica”? I czy rzeczywiście jest ona „nieprzenikniona”? Na to właśnie pytanie próbują odpowiedzieć tłumacze literatury rosyjskiej. Nie może odbywać się to bez przypisów i komentarzy. Rzecz w tym, by owe wysiłki czynić.

Summary

The Mystery and the Original: Notes on the Art of Translation

The article presents a multileveled view on translation: it begins with an attempt at a definition (what is the original text?) and goes on to explore a set of difficulties connected with the translation of a multilingual poem by Oskar Pastior. The argumentation attempts to verify Stanisław Barańczak's opinion that, if needed, translation may require a total replacement of the original elements. In a later section, the article analyses the new Polish translation of Pushkin's *Bronze Horseman* prepared by Adam Pomorski, against the previously existing, canonical version by Julian Tuwim, and in reference to Barańczak's seemingly daring pronouncement.

twórczość



Piotr Mitzner, *Twórczość*