

Marianna Plakueva-Olejniczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Strategie przekładu Adama Pomorskiego na przykładzie tłumaczenia wiersza *Мемель* Borysa Pasternaka

*Nie ma sztuki bez rzemiosła*¹
Adam Pomorski

Przedmiotem badań jest tłumaczenie utworu *Мемель* Borysa Pasternaka w przekładzie Adama Pomorskiego. Praca stanowi próbę analizy wybranych mechanizmów i procesów, związanych z przekładem tekstu poetyckiego, który, jak wiemy, nie jest ograniczony tylko do warstwy rytmicznej, lecz także odnosi się do warstwy leksykalnej i fonologicznej. Interesować nas będą strategie przekładu, które wyznaczył sobie A. Pomorski.

Krytyk i eseista, znany w Polsce jako tłumacz literatury pięknej z wielu języków, m.in. rosyjskiego, niemieckiego i angielskiego, uważa, że przekład to „rekonstrukcja pierwowzoru” w ramach norm i konwencji, reszta zaś jest pochodną indywidualnego stylu. Kreując literackie obrazy, niektórzy twórcy przywołują kojarzące się z nimi dźwięki. W ten sposób język wykracza poza warstwę semantyczną utworu, imitując brzmienia poprzez wyrazy dźwiękonaśladowcze, instrumentację głoskową, a także inne zabiegi wpływające na rytmizację wiersza, budząc skojarzenia z muzyczną stroną zjawisk.

W związku z powyższym należy udzielić odpowiedzi na następujące pytania: Jak zmieniał się świat poetycki oryginału pod piórem tłumacza wiersza B. Pasternaka *Мемель* (*Zamieć*) [„Literatura na Świecie” 1986, 71–72]? Czy zastępuje on tylko autora, czy też utożsamia się z jego poetyką? A może tworzy tekst daleki od treści oryginału?

Analizując teksty oryginału i przekładu, należy zwrócić uwagę na transformację w warstwach rytmicznej, brzmieniowej oraz leksykalno-semantycznej.

Bezpośrednim impulsem do napisania tego utworu, jak wspomina autor, było spotkanie zimą 1914–1915 roku z siostrami Siniakow, które uchodziły wówczas za muzy futurystów [Пастернак 2003, 440–441]. Pasternak nawiązuje do grudniowych pogromów Żydów z 1905 roku, oddaje atmosferę tamtych dni.

¹ Zob. [Baczewska 1989, 10].

Tytuł *Zamieć* to metafora autentycznych wydarzeń związanych z zabójstwami dokonаными na rosyjskich Żydach, co miało związek z polityką caratu w kontekście narastającej sytuacji rewolucyjnej i sporem pomiędzy zwolennikami rewolucji a caratem. Mniejszość żydowska stała się ofiarą upolitycznienia sporu społecznego, co wywołało falę pogromów w latach 1903–1906. Temat wiersza nawiązuje do nocy św. Bartłomieja, podczas której z premedytacją realizowano założenia spisku francuskich katolików z królową na czele, wymierzonego przeciwko protestanckim hugenotom.

Borys Pasternak *Метель*

1

В посаде, куда ни одна нога
Не ступала, лишь ворожеи да вьюги
Ступала нога, в бесноватой округе,
Где и то, как убитые, спят снега, –

Постой, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, лишь ворожеи
Да вьюги ступала нога, до окна
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.

Ни зги не видать, а ведь этот посад
Может быть в городе, в Замоскворечьи,
В Замостьи, и прочая (в полночь забредший
Гость от меня отшатнулся назад).

Послушай, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, одни душегубы,
Твой вестник – осинový лист, он безгубый,
Безгласен, как призрак, белей полотна!

Метался, стучался во все ворота,
Кругом озирался, смерчком с мостовой (...)
– Не тот это город, и полночь не та,
И ты заблудился, её вестовой!

Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.
В посаде, куда ни один двуногий (...)
Я тоже какой-то (...) я сбился с дороги:
– Не тот этот город, и полночь не та.

2

Все в крестиках двери, как в Варфоломееву
Ночь. Распоряженья пурги – заговорщицы:
Заваливай окна и рамы заклеивай,
Там детство рождественской елью
топорщится.

Adam Pomorski *Zamieć*

1

Pod miastem, gdzie ślad stopy niczyjej
Nie powstał, a jedynie wróżychy, zawiei
Ślad powstał, a wiatr w uroczyskach szaleje,
A śnieg jak zabity śpi w zaspach po szyję –

Więc stań, o, pod miastem, gdzie ślad stopy
Niczyjej nie powstał, a tylko zawiei,
Wróżychy ślad powstał, a w okien przekopy
Smagnięciem obrywek dochlasnął się szlei.

I oko choć wykol, a przecie to przedmieście
I w mieście być może, na Zamoskworieczu,
Zamościu, gdziekolwiek (gość późny w ten wieczór
Odskokczył przede mną i podejść już nie śmie).

Pod miastem, gdzie ślad stopy, posłuchaj,
Nie powstał, a tylko, gdy zbóje najemni,
Twój zwiastun – osiki liść, biały i niemy,
Bezglósy jak upiór w błądności swej głuchej!

Trzepotał się, w bramy zamknięte kołatał,
Rozglądał się, śpieszył, na jezdni wirował (...)
– Nie tamto już miasto i północ po latach,
A ty, wysłanniku, zbłądziłeś w pustkowia!

Lecz tutaj nie darmo twój szept mnie dopada,
Zwiastunie, gdzie nikt dotychczas z dwunogich (...)
Ja też jestem jakiś (...) gdzie szukać mam drogi:
– Nie tamto już miasto i północ po latach.

2

Krzyżyki na drzwiach jak w Noc Bartłomieja.
Zawieja – spiskowiec nakazuje: najszerszej
Zasypuj te okna i ramy zaklejaj,
Dzieciństwo choinką świąteczną się jeży.

Бушует бульваров безлиственный заговор, Они поклялись извести человечество. На сборное место, город! За город! И вьюга вымится, как факел над нечистью.	Noc – spisku bezlistnych bulwarów jest pastwą. Na zgubę ludzkości sprzysięgli się, nagie. Na punkt zborny, dalejże, miasto! Za miasto! Z dymi zadymka w motłochu jak żagiew.
Пушинки непрошено валятся на руки. Мне страшно в безлюдьи пороши разнузданной. Снежинки снуют, как ручные фонарики. Вы узнаны, ветки! Прохожий, ты узнан!	To puch nieproszony opada na ręce. Jak straszno – bezludnie i śnieg rozkiełznany. Jak ręczne latarki śnieżynki się kręcą. Poznaję tę gałąź! Przechodzeń poznany!
Дыра полыньи, и мерещится в музыке Пурги: – Колиньи, мы узнали твой адрес! – Секиры и крики: – Вы узнаны, узники Уюта! – и по двери мелом – крест накрест.	Czeluście połynji i z muzyką napiera Zawiei: – Coligny, twój adres już znany! Więźniowie zacisza, znamy was! – z siekierą, Krzyk, kredą na krzyż, nad drzwiami, nad snami.
Что лагерем стали, что подняты на ноги Подонки творенья, метели – спологоря. Под праздник отправятся к праотцам правнуки. Ночь Варфоломеева. За город, за город!	Kto podniósł je ze snu, zamiecie, te męty Stworzenia, na nogi postawił plugastwo. Prawnuki w praojców gościnie na święta. To noc Bartłomieja. Za miasto, za miasto!

Przekład A. Pomorskiego, podobnie jak tekst oryginału, składa się z czterostopowych, amfibrachowych jedenastu strof. Zgodność obejmuje także rymy krzyżowe, okalające, które pełnią ważną funkcję w opisie obrazu krążącej zamieci. W pierwszej części oryginału występują na przemian rymy paroksytoniczny oraz oksytoniczny, natomiast w drugiej części B. Pasternak zastosował rymy z wyrazami akcentowanymi na trzeciej sylabie od końca. W języku polskim temu rymowi odpowiada rzadko występujący rym daktyliczny. Zaznaczyć należy, iż A. Pomorski nie przeniósł rymów daktylicznych do translacji, konsekwentnie bowiem w całym wierszu używał wyrazów z akcentem paroksytonicznym.

Tekst oryginału jest bardzo bogaty pod względem zastosowania aliteracji:

Oryginał: *Постой, в посаде; послушай, в посаде; в Замоскворечьи, в Замосъи; он безгубый, безгласен; бушует бульваров безлиственный, снежинки снуют.*

Przekład: *Pod miastem, gdzie ślad stopy niczyjej nie postal; na Zamoskwo-rieczu, Zamościu; biały i niemy, bezgłosy, noc spisku bezlistnych bulwarów, jak ręczne latarki śnieżynki się kręcą.*

Jak widać w podanym przykładzie, A. Pomorski próbował przełożyć warstwę brzmieniową tekstu, ale nie zawsze było to możliwe ze względu na zachowanie rymów i sensu warstwy semantycznej.

Podobne zmagania tłumacza obejmują występujące w oryginale rymy wewnętrzne i nagromadzenie głosek szczelinowych *sz*, *rz* i inne:

Oryginał: *пушинки – непрошено – страшно – пороши; лагерем – споласгоря; секиры и крики.*

Przekład: *puch – nieproszony – opada – straszno – bezludnie; z siekierą – krzyk – kredą – na krzyż.*

Tłumacz częściowo wiernie odtworzył zastosowanie głosek szczelinowych i nagromadzenie innych głosek, aby na poziomie semantycznym przywołać obraz poetycki, nasycony atmosferą szumu, strachu i grozy. Zauważyć należy poszukiwanie u A. Pomorskiego analogicznych do pierwowzoru powtarzających się wyrażen i zwrotów, np. w pierwszej zwrotce, drugiego i trzeciego wersu, odpowiadają sobie takie wyrażenia – *не ступала (...); nie postął, (...), ступала нога (...), ślad postął (...).*

Ponadto A. Pomorski niemalże wiernie stosuje znaki interpunkcyjne, aby zachować charakter intonacyjny wiersza. Dotyczy to przecinków, myślników, nawiasów, dwukropków, kropek, wykrzykników i wielokropków (niedomówień) w klauzuli oraz wewnątrz wersów. Tę strategię można zauważyć już na poziomie graficznym całego wiersza, np. *На сборное место, город! За город! / На пункт зborny, dalejże, miasto! За miasto!; В посадке, куда ни один двуногий (...)* / *Zwiastunie, gdzie nikt dotychczas z dwunogich (...); Ночь. Распоряженья пурги – заговорушцы: / Zawieja – spiskowiec nakazuje: najszerzej.*

Nieliczne odstępstwa, przesunięcia, amplifikacje, redukcje, podyktowane są regułami gramatycznymi języka polskiego oraz dążeniem do maksymalnej wierności na poziomie obrazów poetyckich.

Dokonując podsumowania analizy poziomu rytmiczno-brzmieniowego przekładu, należy zauważyć, że autor wiernie odtwarza układ stroficzny i stopę rytmiczną, zachowuje układ rymów, ale konsekwentnie zastępuje rymy męskie i daktyliczne rymami żeńskimi. Podobnie próbuje oddać warstwę brzmieniową w zakresie aliteracji, nagromadzenia określonych głosek oraz powtarzania się zwrotów i wyrażen w analogicznych miejscach. Zabiegi intonacyjne obejmują występowanie znaków przestankowych, co przekłada się na dużą zbieżność z oryginałem. Te starania o zachowanie wierności powodują, jak w przypadku innych tłumaczy, wprowadzenie do tekstu elementów dodanych, a niekiedy ich opuszczenie lub przesunięcie.

Przystępując do analizy poziomu leksykalno-semantycznego wiersza należy za Edwardem Balcerzanem [1998, 27] uwzględnić typy transformacji w tekście A. Pomorskiego oraz odpowiedzieć na pytanie, czy oddał wiernie treść oryginału.

Pierwsze dwie strofy brzmią następująco:

<p>В посаде, куда ни одна нога Не ступала, лишь ворожей да вьюги Ступала нога, в бесноватой округе, Где и то, как убитые, спят снега, –</p>	<p>Pod miastem, gdzie ślad stopy niczyjej Nie powstał, a jedynie wróżychy, zawiei Ślad powstał, a wiatr w uroczysskach szaleje, A śnieg jak zabity śpi w zaspach po szyję –</p>
<p>Постой, в посаде, куда ни одна Нога не ступала, лишь ворожен Да вьюги ступала нога, до окна Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.</p>	<p>Więc stań, o, pod miastem, gdzie ślad stopy Niczyjej nie powstał, a tylko zawiei, Wróżychy ślad powstał, a w okien przekopy Smagnięciem obrywek dochlasnął się szlei.</p>

Podstawowym pytaniem, dotyczącym przekładu poziomemu leksykalno-semantycznym jest zagadnienie: czy A. Pomorski zachował cechy konstrukcyjne pierwowzoru, ballady, jako gatunku, i dyptyku? Jak tłumacz przełożył na język polski rosyjskie archaizmy, kolokwializmy oraz wyrażenia pochodzące z tradycji ludowej?

Występujące w oryginale starorusyjskie słowo *nocad*², odpowiednik staropolskiego *posada* [*Słownik staropolski...* 1970–1973, VI, 415] albo *podgrodzie*³ przywołuje kontekst historyczny miasta i oznacza „przedmieście”⁴. A. Pomorski natomiast nie korzysta z archaicznych odpowiedników polskich, lecz wprowadza w zastępstwie wyrażenie *pod miastem*, tym samym zwiększa przestrzeń świata przedstawionego. W tym miejscu trzeba dodać, że B. Pasternakowi raczej chodziło o peryferyjną część miasta, czyli jego okolice, dlatego polski odpowiednik translacji mieści się w polu znaczeniowym użytego w oryginale archaizmu. Kolejnym wyrazem, który mógł stanowić trudność w tłumaczeniu, jest rosyjskie słowo *вестник* (pol. *posłaniec*, *zwiastun*) ściśle związane z tradycją dostarczania wiadomości przez posłańca. Obecnie w języku rosyjskim funkcjonuje jedynie jako część nazwy własnej gazet. A. Pomorski zastąpił ten wyraz polskim słowem *zwiastun*, które ma szeroki zakres znaczeniowy, np. *zwiastun wiosny*, ale nie przywołuje rosyjskiego kontekstu kulturowego. Dzięki wykorzystaniu tego słowa w obu tekstach groźne zjawiska zamieci i pogromu zostają wcześniej zapowiedziane i stopniowo narastają. Trzeba przyznać, że zabieg stopniowania niszczycielskiej siły u B. Pasternaka jest bardziej wyeksponowany poprzez zastosowanie rosyjskich wyrazów oddających narastanie

² *Посады* – поселенье; предгородье; предместье [Срезневский 1895, 1227].

³ Zob. [Mirowicz 2004, 165]. *Podgrodzie* – w dawnej Polsce: osada zakładana tuż pod grodem. W XIII w. pojawiają się w podgrodziach instytucje miejskie i rozpoczyna się zakładanie miast, budowanych według z góry wytkniętego planu [*Słownik języka polskiego...* 1964, III, 637].

⁴ *Przedmieście* – dawniej – obszar zabudowany przylegający bezpośrednio do dużego miasta, dziś – peryferyjna dzielnica miasta [*Słownik języka polskiego...* 1965, II, 181].

zjawiska: *вьюга/zamieć*⁵, *пырга/zawieja*⁷, *смерч / śnieżna trąba powietrzna*. A. Pomorski stara się opisać ten groźny żywioł, pomijając kulminacyjną metaforę śmiertelnej zamieci jako *trąby powietrznej*, poprzez zastosowanie czasownika *wirować*, ilustrującego ruch kolisty, ale w warstwie semantycznej pozbawionego katastroficznej treści. Mimo to powstaje dramatyczne napięcie, choć nie tak silne, jak u B. Pasternaka.

Przywołane elementy leksykalno-semantyczne oraz konstrukcja narastającego napięcia wskazują na współistnienie różnorodnych cech gatunkowych typowych dla ballady: groźna i tajemnicza przyroda, wzajemne przenikanie się świata ludzi i natury, operowanie językiem stylizowanym na język ludu, w tym występowanie archaizmów i kolokwializmów.

Druga zwrotka przekładu zaczyna się od wyrażenia trybu rozkazującego *więc stań*, którego znaczenie mija się z oryginałem, ponieważ znika element przypomnienia. Prawdopodobnie tłumacz chciał zachować dawny styl języka. Autor *Zamieci* w analogicznym miejscu używa czasownika w trybie rozkazującym *ночью/зачекай*, który nie został dosłownie przetłumaczony. Akcja rozgrywa się gdzieś poza miastem, zimą, w bezludnym miejscu, o czym świadczy wielokrotnie powtórzony frazeologizm *нога не ступала* [*Фразеологический словарь современного русского языка...* 2004, 670], który dosłownie brzmiałby po polsku *noga nie stanęła*, należy go jednak u B. Pasternaka czytać metaforycznie w wersji „zamieci noga stanęła”. Można odnieść wrażenie, że podmiot liryczny prowadzi dialog: ktoś mu zadał pytanie i on próbuje sobie przypomnieć sytuację, która wydarzyła się w przeszłości. W tekście oryginału obraz *метели* (pol. *zamieci*) jest niezwykle ważny. Jest to również tytuł utworu. *Zamieć* u B. Pasternaka jest złowieszczą, niebezpieczną, panuje w opętanej okolicy (ros. *В бесноватой округе*). Podobnie jak w poemacie *Dwunastu* Aleksandra Błoka, *zamieć* u Borysa Pasternaka występuje jako symbol zamętu. W rosyjskiej tradycji muzyczno-literackiej *zamieć* często współwystępuje z rzeczownikiem *ворожея* (pol. *wróżka, wróżbiarka*). A. Pomorski natomiast w tekście przekładu zastosował rzadko występującą *wróżychę*⁸, żeńską formę utworzoną od słowa *wróż*, funkcjonującą w języku ludowym, ale niezwiązaną semantycznie z polem znaczeniowym słowa *zamieć*. W kulturze tradycji

⁵ *Zamieć* – zjawisko porywania, niesienia, miotania przez wiatr śnieżynek z pokrywy śnieżnej przy braku opadu [*Słownik języka polskiego...* 1968, X, 624].

⁶ *Пурга* – сильная снежная вьюга; буран со снегом [Кузнецов 2003, 1046].

⁷ *Zawieja* – gęsty śnieg, śnieżycza połączona z silnym wiatrem; dawn. wichura [*Słownik języka polskiego...* 1968, X, 862].

⁸ *Wróżycha* – forma żeńska od *wróż*: Chodząca po żebrach stara wróżycha; czarów wróżycha... odgadywać, przepowiadać przyszłość. Na dwoje babka wróżyła – nic pewnego, nie wiadomo jeszcze, co i jak będzie [*Słownik języka polskiego...* 1967, IX, 1289].

rosyjskiej wróżenie to odczytywanie określonych treści z jakichś śladów, z czegoś niejawnego i dlatego ludzie nie widzą, a wróżka widzi. Wszecchobecna *zamięć* B. Pasternaka jest świadkiem i uczestnikiem, a także stanowi metaforę tragicznych wydarzeń. W tym miejscu trzeba zaakcentować, że A. Pomorski stylizuje swój język na ludowy, wprowadzając określone słownictwo i formy gramatyczne, np. *uroczyska, przecie, motłoch, dochlastnął, dalejże, plugastwo, męty, straszno*⁹ [*Słownik języka polskiego...* 1966, VIII, 800]. Podobne zabiegi na poziomie warstwy leksykalnej występują u B. Pasternaka.

Krajobraz u A. Pomorskiego w stosunku do pierwowzoru został wzbogacony poprzez obraz *szalejącego w uroczyskach wiatru, zaspach śniegu „po szyję”, przekopów* za oknem. W ostatnim wersie drugiej strofy pierwowzoru pojawia się peryfrazą końskiego odgłosu *дохлестнулся обрывок шальной шлеи*, przy czym czasownik *дохлестнулся* (pol. *chłostał*) można rozumieć jako rżenie konia, które doszło do ucha w wyniku smagnięcia batem lub gwałtownego ściągnięcia cugli, ponieważ w oryginale występuje wyrażenie *шальная шлея*, przywołujące w domyśle *konia*. Trzeba także zwrócić uwagę, że B. Pasternak dokonuje przeróbek rosyjskich związków frazeologicznych np. *шальная пуля* (pol. *zabłąkana kula*) na wersję *шальная шлея* (dosłownie pol. *szalona szleja*), którą A. Pomorski przekłada przy pomocy całego wersu *Smagnięciem obrywek¹⁰ dochlastnął się szlei*. Translacja nie oddaje „szaleństwa” wyrażonego w pierwowzorze. Przypuszczać można, że Pasternak stworzył związek frazeologiczny *шальная шлея* na potrzebę obrazu poetyckiego, przedstawiającego zabłąkanego w *zamięci*, a nawet oszalałego jeźdźca.

Ни зги не видать¹¹, а ведь этот посад
 Может быть в городе, в Замоскворечьи,
 В Замостьи, и прочая¹² (в полночь забредший
 Гость от меня отшатнулся назад).

I oko choć wykol, a przecie to przedmieście
 I w mieście być może, na Zamoskworieczu,
 Zamościu, gdziekolwiek (gość późny w ten
 wieczór
 Odskoczył przede mną i podejść już nie śmie).

Jeżeli zwrócimy uwagę na wyrażenia frazeologiczne tekstu oryginału *нога не ступала (nie powstała ludzka stopa; ludzka stopa nie dotknęła)*, *ни зги не видать (ciemno choć oko wykol)*, to widzimy, że tłumacz bez problemu znalazł odpowiedniki frazeologizmów w języku ojczystym. Oprócz tego tłumacz wiernie oddał zdziwienie podmiotu lirycznego: jest ciemno, a przecież to przedmieście. Bohater

⁹ Zob. [*Słownik języka polskiego...* 1861, 1578].

¹⁰ *Обрывек* – oberwany kawałek czegoś; strzępek [*Słownik języka polskiego...* 1967, IX, 544].

¹¹ *Ни зги не видно (не видать)*. Так темно, что ничего нельзя различить, ничего не видно [Кузнецов 2003, 360].

¹² *Прочее* – остальные, другие предметы и явления [Кузнецов 2003, 1037].

pojawia się w przestrzeni, której nie może rozpoznać: czy znajduje się on w *mieście*, czy na *Zamoskworieczu*, czy na *Zamościu*? W tym miejscu utworu A. Pomorski odmiennie w stosunku do oryginału przedstawił obraz zabłąkanego *gościa*, który w oryginale przybywa o *północy*. Przetłumaczył to zdanie jako: *gość późny w ten wieczór / odskoczył przede mną*. Odstępstwo od oryginału przejawia się nie tylko poprzez określenie czasu, czyli *północy*, lecz także wprowadzenie amplifikacji, opisującej zachowanie tajemniczego „gościa”: *i podejść już nie śmie*. A. Pomorski w tym miejscu sugeruje wartość naddaną, której nie ma w pierwowzorze, że przybysz miał złe zamiary, natomiast u B. Pasternaka wycofuje się on przed otwierającymi drzwiami. Dlatego obraz w tekście przekładu się zmienił.

Послушай, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, одни душегубы,
Твой вестник – осиновый лист, он безгубый,
Безгласен, как призрак, белей полотна!

Pod miastem, gdzie ślad stopy, posłuchaj,
Nie powstał, a tylko, gdy zbóje najemni,
Twój zwiastun – osiki liść, biały i niemy,
Bezgłosy jak upiór w bladości swej głuchej!

W utworze B. Pasternaka należy zwrócić uwagę na powtórzenia znaczących czasowników, użytych w trybie rozkazującym na początku niektórych zwrotek: *ностой/зачекай, послушай/posłuchaj*. A. Pomorski przetłumaczył te formy czasownika, ale zastosował w zmienionym układzie wyrazowym, np. w amplifikacji, oraz w innym miejscu poprzez wprowadzenie inwersji *pod miastem, gdzie ślad stopy, posłuchaj*. I z tego powodu jego strofa nabiera cechy anakolutu. To działanie sprawia, że zachowany jest analogiczny rym *abba*. W drugim wersie pojawia się potoczny wyraz *душегубы*¹³, a u A. Pomorskiego odpowiadające mu wyrażenie *zbóje*¹⁴ *najemni*. Nie jest ono w pełni nośnikiem znaczenia rosyjskiego odpowiednika, ponieważ nie przywołuje jego sensu, który można określić jako „zbrodniarz”. Natomiast *zbóje najemni* mogą być mordercami, ale wcale nie muszą. W całej strofie przejawia się pewne napięcie, lęk, niepewność. *Zwiastun*, który pojawia się u Pasternaka, nie może mówić, ponieważ nie ma warg, nie ma głosu, opisany został przez wyliczenie niedoborów. W przekładzie A. Pomorski analogicznie używa pojedynczych słów w odniesieniu do niedostatków *zwiastuna*: *niemy* oraz archaiczny synonim *bezgłosy*. Porównany w obu tekstach do liścia osiki: z jednej strony wywołuje wrażenie ciągle drżącego, zaleknionego, z drugiej zaś – straszliwego, bladego, białego upiora. Kolor biały także kojarzy się z demoniczną zamiecią albo nawet śmiercią. W dalszej części oryginału obraz *zwiastuna*, pukającego we wszystkie bramy, zlewa się z obrazem *zamieci*, która przybiera

¹³ Душегуб – разг. Убийца, разбойник, злодей, мучитель [Кузнецов 2003, 290].

¹⁴ Zbój – osobnik dokonujący napadów, rabunków, morderstw; bandyta [Słownik języka polskiego... 1968, X, 934]; zbój – dracz, kozak, łotr, rajtar [Reczek 1968, 918]; zbój, zbójca – rozbojnik, złodziej [Linde 1995, VI, 970].

rozmiary niebezpiecznej *trąby powietrznej*¹⁵, stanowiącej także metaforę śmiercionośnej siły spiskowców. Autor przekładu stosuje zaś odpowiednio peryfrazę, pomijając metaforę niebezpiecznego żywiołu: *Rozglądał się, śpieszył, na jezdni wirował* (...). Dlatego obraz *zwiastuna* B. Pasternaka wydaje się bardziej groźny. W ostatnim wersie oryginału *zwiastun* jawi się jako posłaniec *zamięci*, co nie jest jednoznacznie wyrażone u A. Pomorskiego. Niemniej jednak w obu tekstach, w oryginale i przekładzie, przyroda wpływa na zachowanie ludzi, jest prologiem zapowiadającym tragiczne wydarzenia i jak w wierzeniach ludowych ujawnia się wzajemne przenikanie się świata ludzi i przyrody.

Метался, стучался во все ворота,
Кругом озирался, смерчком с мостовой (...)
– Не тот это город, и полночь не та,
И ты заблудился, её вестовой!

Trzepotał się, w bramy zamknięte kołotał,
Rozglądał się, śpieszył, na jezdni wirował (...)
– Nie tamto już miasto i północ po latach,
A ty, wystanniku, zbłądziłeś w pustkowie!

Dodatkowo A. Pomorski wprowadził amplifikację *po latach*, co zmieniło czasoprzestrzeń w utworze w taki sposób, że bohater po upływie długiego czasu powrócił w dawne miejsce i nie może go rozpoznać, bo to pustkowie¹⁶. Tego nie ma u B. Pasternaka. Ta konstrukcja czasu i miejsca u poety jest inna, wszakże bohater znajduje się w stanie ciągłego poszukiwania, ale nie zmienia się w tej części utworu czas – jest ciągle teraźniejszy.

Z kolei w odniesieniu do przestrzeni zostały wprowadzone nazwy własne od *Zamoskworiecza* aż po *Zamoście*. A. Pomorski wiernie przenosi te nazwy i tak samo, jak w oryginale, przywołuje kontekst kulturowy oraz historyczny związany z pogromem Żydów, który był bezpośrednim impulsem do napisania utworu.

Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.
В посадке, куда ни один двуногий (...)
Я тоже какой-то (...) я сбился с дороги:
– Не тот этот город, и полночь не та.

Lecz tutaj nie darmo twój szept mnie dopada,
Zwiastunie, gdzie nikt dotychczas z dwunogich (...)
Ja też jestem jakiś (...) gdzie szukać mam drogi:
– Nie tamto już miasto i północ po latach.

Jeżeli u B. Pasternaka akcja wciąż rozgrywa się w *nocade*, to u A. Pomorskiego czasoprzestrzeń jest inaczej skonstruowana. Poprzez użycie zwrotu *po latach* powstaje wrażenie, że bohater liryczny powraca do miejsca *pod miastem*, które w stało się *pustkowie*. Wykorzystanie tego wyrazu powoduje, że odczuwa on wewnętrzne rozczarowanie podobne do pustki. Wszystko się zmieniło, łącznie ze świadomością bohatera. Ta konstrukcja czasu i miejsca u B. Pasternaka jest inna,

¹⁵ *Trąba powietrzna* – trąba powietrzna, która porywa przedmioty, odwraca symbolikę wiru, łączy się ze wznoszeniem się i z lotem, w tym z lotem czarownic i demonów [Tresidder 2005, 223].

¹⁶ *Pustkowie* – miejsce, obszar, puste, bezludne, niezamieszkałe; brak czegoś, co zapełniało, wypełniało jakąś przestrzeń; pustki [Słownik języka polskiego... 1965, VII, 740].

wszak bohater jest w stanie ciągłego poszukiwania, dlatego nie zmienia się u niego czas – jest ciągle terazniejszy. Te różnice w konstruowaniu czasoprzestrzeni nie zmieniają faktu wzajemnego przenikania się świata duchowego i materialnego. Powtarzanie się tego, co już było, zostaje opisane w kolejnej części dyptyku.

Druga część utworu zaczyna się w obu tekstach od porównania *Krzyżyki na drzwiach jak w Noc Bartłomieja*, co przywołuje kontekst historyczny rzezi dokonanej przez katolików na hugenotach w Paryżu podczas królewskiej uroczystości weselnej.

Все в крестиках двери, как в Варфоломееву Ночь. Распоряженья пурги – заговорщицы: Заваливай окна и рамы заклеивай, Там детство рождественской елью топорщится.	Krzyżyki na drzwiach jak w Noc Bartłomieja. Zawieja – spiskowiec nakazuje: najszerzej Zasypuj te okna i ramy zaklejaj, Dzieciństwo choinką świąteczną się jeży.
Бушует бульваров безлиственный заговор, Они поклялись извести человечество. На сборное место, город! За город! И вьюга дымится, как факел над нечистью.	Noc – spisku bezlistnych bulwarów jest pastwą. Na zgubę ludzkości sprzysięgły się, nagie. Na punkt zborny, dalejże, miasto! Za miasto! Z dymi zadymka w motłochu jak żagiew.
Пушинки непрошено валятся на руки. Мне страшно в безлюдьи пороши разнузданной. Снежинки снуют, как ручные фонарики. Вы узнаны, ветки! Прохожий, ты узнан!	To puch nieproszony opada na ręce. Jak straszno – bezludnie i śnieg rozkielznany. Jak ręczne latarki śnieżynki się kręcą. Poznaję tę gałąź! Przechodzień poznany!

Niezmiernie ważny jest tu obraz *Zawiei – spiskowca*, naznaczonego demoniczną siłą, który wydaje rozkazy „na zgubę ludzkości” w czasie świąt Bożego Narodzenia, które w kulturze chrześcijańskiej są symbolem miłości, wybaczenia i pojednania, co zostało przywołane za pomocą obrazu drzewka świątecznego – choinki. Stanowi on kontrast w stosunku do mrocznego obrazu sprawców rzezi, wzywających *motloch* do poszukiwania swoich ofiar, co u A. Pomorskiego wyrażone zostało poprzez amplifikację – słowo typowe dla języka ludowego – *dalejże*, które w warstwie semantycznej nawołuje do zbrodni. Cechy spersonifikowanej śmiercionośnej zawiei zostały przeniesione na rozgniewany bezmyślny tłum, np. *pastwa spisku*, *zadymka w motłochu*, *śnieg rozkielznany*. Ostatni przymiotnik jest neologizmem literackim, który nie funkcjonuje w języku polskim, przypuszczać można, że stworzony został na potrzeby przekładu. Semantycznie łączy się z czasownikiem *rozkielznać* i oznacza działanie bez jakichkolwiek ograniczeń, co podkreśla gwałtowną demoniczną ludzką nienawiść. Trzeba zwrócić uwagę na różnicę w oddaniu obrazu *motłochu*. U B. Pasternaka łatwo zauważyć malarstwo, wydobytą poprzez kontrast światła pochodni i mroku tłumy, nazwanego nieczystą siłą, co wywołuje skojarzenia biblijne. Natomiast A. Pomorski nie operuje tym kontrastem, jedynie przywołuje płonące drewno – *żagiew* – co daje początek

gwałtownym wydarzeniu. Nie odzwierciedla malarskości opisu i nie wydobywa kontekstu biblijnego oraz wymiaru moralnego.

Następny obraz w obu tekstach to relacja obserwatora wydarzeń, „podmiotu lirycznego”, który opowiada o „strasznym” zdarzeniu, powodującym spustoszenie wśród ludzi. Ta demoniczna siła jest zapowiedziana przez epitety, np. *nieproszony puch*, *rozkielznany śnieg*. Można ten obraz interpretować w kontekście chrześcijańskiej wartości – zamiast ludzi z zasadami moralnymi jawi się rozgniewany *motloch nieproszonych* gości, który jest widoczny za sprawą migających w ciemności *latarek*. Znacząca dla wskazania, kim jest osoba mówiąca w obu tekstach, jest konstrukcja jej wypowiedzi, która pojawia się w ostatnim wersie trzeciej strofy. A. Pomorski używa czasownika czasu teraźniejszego 1 os. lp. *Poznaję (...)*! Osoba mówiąca została więc wykreowana na świadka wydarzeń, który kieruje wypowiedź do bliżej nieokreślonego adresata. Natomiast B. Pasternak skonstruował tę wypowiedź inaczej: połączył zaimek osobowy z imiesłowem przymiotnikowym w Imn. *Вы uznаны* w bezpośrednim zwrocie do uczestników wydarzeń, metaforycznie określanych jako *gałęzie* i *przechodzień*. Wypowiedź jest skierowana do konkretnego adresata, ale nie pozwala jednoznacznie wskazać, kim jest osoba mówiąca. Może ona być uczestnikiem wydarzeń, jak również podmiotem lirycznym relacjonującym swoje odczucia wewnętrzne. Ta złożona konstrukcja osoby mówiącej jest typowa dla ballady.

Дыра полыньи, и мерещится в музыке
Пурги: – Колянны, мы узнали твой адрес! –
Секиры и крики: – Вы uznаны, узники
Уюта! – и по двери мелом – крест накрест.

Czeluście połynji i z muzyką napiera
Zawiei: – Coligny, twój adres już znany!
Więźniowie zacisza, znamy was! – z siekierą,
Krzyk, kredą na krzyż, nad drzwiami, nad snami.

Что лагерем стали, что подняты на ноги
Подонки творенья, метели – спологоря.
Под праздник отправятся к праотцам правнуки.
Ночь Варфоломеева. За город, за город!

Kto podniósł je ze snu, zamiecie, te męty
Stworzenia, na nogi postawił plugastwo.
Prawnuki w praojców gościnie na święta.
To noc Bartłomieja. Za miasto, za miasto!

W czwartej strofie widać kulminację: wieloznaczna, symboliczna *zawieja* zamienia się w piekielny obraz zawieruchy. U B. Pasternaka funkcjonalnie użyty zwrot *дыра полыньи / otwór w zamrzniętej rzece* oddaje przerażający obraz tego „wyjącego” zjawiska przyrody. A. Pomorski zaś zintensyfikował potworność *zawiei*, korzystając z zasobu leksykalnego rodzimego języka i wprowadził do opisu *czeluście*¹⁷ *połynji*¹⁸. W dalszej części obaj autorzy zastosowali dramatyczną,

¹⁷ *Czeluść* – wielki otwór, wgłębienie; jama, głębia [Słownik języka polskiego... 1958, I, 1121].

¹⁸ *Połynja* – w okolicach podbiegunowych wielki kanał, jezioro wśród lodów, pokryte cienkim lodem [Słownik języka polskiego... 1908, IV, 554]; *полынья* – незамёрзшее или уже растаявшее место на ледяной поверхности реки, моря, озера [Кузнецов 2003, 911].

analogiczną konstrukcję obrazu w postaci mowy niezależnej. Oddają bowiem głos negatywnym bohaterom, sprawcom pogromu. Ich wypowiedzi brzmią groźnie i złowieszczo, jak poprzedzający je odgłos *zawiei*. Sprawców jest wielu, ujawniają się poprzez zastosowanie konstrukcji wypowiedzi z czasownikiem 1 os. lmn. czasu teraźniejszego. W dalszej części nagromadzone wyrażenia i wyrazy pośrednio nawiązują do rzezi z nocy św. Bartłomieja: z *siekierą, krzyk, kredą na krzyż*. Ewokują przerażające skojarzenia związane ze śmiercią i bezwzględnym mordowaniem ludzi. Zostały wiernie przetłumaczone z tekstu B. Pasternaka, natomiast szyk wyrazów został zmieniony. Ponadto A. Pomorski dodał wyrażenie *nad snami*, które implikuje motyw *snu*. Z jednej strony jest on odpowiednikiem metafizycznej przestrzeni, z drugiej zaś *sen* może być interpretowany jako metafora śmierci, co wzbogaciło warstwę znaczeń. W ten sposób tłumacz odsłania perfidny plan, wykorzystujący moment *snu*, ale przywołuje jeszcze drugą płaszczyznę metafizycznego bytu zła. Używa do tego konstrukcji pytania retorycznego *kto podniósł je ze snu, zamiecie, te męty stworzenia?* Z kolei w tekście oryginału *sen* jest tylko zasugerowany poprzez wprowadzenie wyrażenia odnoszącego się do sytuacji w obozie zbrodniarzy: *подняты на ноги / podniesieni na nogi*.

B. Pasternak nie konstruuje wypowiedzi w formie pytania retorycznego, ale w przeciwieństwie do A. Pomorskiego operuje czasownikiem czasu przyszłego. Osoba mówiąca, podobnie jak narrator wszystkowiedzący, zapowiada przyszłość, w której dojdzie do zbrodni, a jej ofiary pójdą w zaświaty, do krainy przodków. Mimo że autorzy używają dwóch analogicznych wyrazów *праотцам/praojców, правнуку/prawnuki* w budowaniu metafory, syntezującej odległe czasy i wydarzenia, to jednak jej warstwa semantyczna jest inna. U A. Pomorskiego ze względu na odmienną konstrukcję poetyckiej wypowiedzi sens metaforyczny jest bardziej złożony i odnosi się do zbrodniarzy, a nie do ofiar, jak w pierwowzorze: *prawnuki w praojców gościnie na święta*. Klamrą spinającą znaczenie tej metafory jest końcowy wers przetłumaczony dosłownie o identycznej konstrukcji. Łączy obrazy poetyckie i sugerowane wątki w jednoznaczność tematyczną: paryską rzeź nocy św. Bartłomieja z pogromem Żydów na terenach Rosji w 1905 roku. W ten sposób jednoznacznie ujawnia się kontekst historyczny utworu. Kompozycyjna i semantyczna funkcja ostatniej strofy oraz złożona kreacja osoby mówiącej prowadzą do skojarzeń z balladą. Dlatego można przyjąć, że A. Pomorski w tłumaczeniu oddał quasi-balladowy charakter oryginału. Nazwy własne miast przywołują nie tylko przestrzeń, lecz także kontekst kulturowy obejmujący różne narody.

Z powyższej analizy porównawczej wynika, że A. Pomorski próbuje maksymalnie przybliżyć tekst tłumaczenia do tekstu oryginału na wszystkich poziomach. Wiernie odtwarza układ stroficzny, stopę rytmiczną, zachowuje układ rymów, ale

konsekwentnie zastępuje rymy męskie i daktyliczne rymami żeńskimi. Na poziomie fonologicznym częściowo oddaje warstwę brzmieniową: rymy wewnętrzne oraz nagromadzenie określonych głosek, aliterację, powtarzanie zwrotów i wyrażeń w analogicznych miejscach. Nieliczne odstępstwa, redukcje, amplifikacje, podyktowane są regułami gramatycznymi języka polskiego oraz dążeniem do maksymalnej wierności na poziomie obrazów poetyckich.

Bibliografia

- Baczewska Anna. 1989. *Bili mnie po łapach* (wywiad z Adamem Pomorskim). „Kultura i Życie” nr 16: 10.
- Balcerzan Edward. 1998. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: Śląsk.
- Kuznecow Siergiej Aleksandrowiç. 2003. *Bolszoj tolkowyj słowar' ruskogo jazyka*. Sankt-Peterburg: Izdatiel'stvo „Norint” [Кузнецов Сергей Александрович. 2003. *Большой толковый словарь русского языка*. Санкт-Петербург: Издательство „Норинт”].
- Linde Samuel Bogumił. 1994–1995 (reprint). *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo „Gutenberg-Print”.
- Mirowicz Anatol. 2004. *Wielki słownik rosyjsko-polski*. Warszawa: Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”.
- Pasternak Borys. 1986. *Zamieć*. Tłum. Pomorski A. „Literatura na Świecie” nr 3: 71–72.
- Pasternak Borys Leonidowiç. 2003. *Polnoje sobranie soçinenij w 11 tomah*. Moskwa: Izdatel'stvo Slovo: t. 1: 440–441 [Пастернак Борис Леонидович. 2003. *Полное собрание сочинений в 11 томах*. Москва: Издательство Слово: т. 1: 440–441].
- Pomorski Adam. 1998. *O Sewerynie Pollaku (1906–1988) w dziesiątą rocznicę śmierci*. „Zeszyty Literackie” nr 62: 140.
- Reczek Stefan. 1968. *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Słownik języka polskiego*. 1861. Red. Zdanowicz A. i in. Wilno: Maurycy Orgelbrand.
- Słownik języka polskiego*. 1900–1927. Red. Karłowicz J., Kryński A.A., Niedźwiedzki W. Warszawa.
- Słownik języka polskiego*. 1958–1969. Red. Doroszewski W. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Słownik staropolski*. 1953–2002. Red. Urbańczyk S. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.
- Sriezniewskij Izmail Ivanowiç. 1895. *Materialy dla slowaria drierusskogo jazyka*. Sankt-Petersburg [Срезневский Измаил Иванович. 1895. *Материалы для словаря древнерусского языка*. Санкт-Петербург]
- Tihonow Aleksandr Nikolajewiç. 2004. *Frazeologičeskij słowar' sowremennogo ruskogo jazyka*. Moskwa: Izdatiel'stvo „Nauka”, Izdatiel'stvo „Flinta” [Тихонов Александр Николаевич. 2004. *Фразеологический словарь современного русского языка*. Москва: Издательство „Наука”, Издательство „Флинта”].
- Tresidder Jack. 2005. *Słownik symboli (ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach)*. Tłum. Stokłosa B. Warszawa: Wydawnictwo RM.

Summary

Adam Pomorski's Strategies of Translation based on a poem *Метель* by Boris Pasternak

The subject of this article's research is the problem of translation of poetic texts on the basis of a poem *Метель* by Boris Pasternak. The work aims to analyse certain mechanisms and processes involved in the translation of poetic texts which are not limited to the rhythmical layer but also include lexical and phonological dimension. The article examines strategies of translation created by Adam Pomorski, a critic, essayist and recognised translator of Russian, German and English belles-letters, and a chairman of the Polish PEN Club. Pomorski reckons that translation is a "reconstruction of the prototype" within the norms and conventions, while all rest is a result of individual style. While creating literature, some artists recall the sounds that they associate with the literary pictures. This way, the language goes beyond the semantic layer of a work, while trying to imitate the sounds through onomatopoeic words, acoustic expressions and also other ways that influence the rhythmisation of a poem and bring out the connotation to the musical side of things. We will try to investigate how the poetic word of a prototype changed upon a translation on the basis of a *Метель* poem Pasternak.

Key words: Boris Pasternak, Adam Pomorski, the strategies of translations, poetic text, semantic layer of the text

Kontakt z Autorką:
mplakueva@yahoo.com