

Natalia Jarosz

### Model świata przedstawionego w przekładzie poetyckim

„Sposoby widzenia rzeczywistości, a w efekcie również sposoby konstruowania sceny, są oczywiście kwestią wyboru obserwatora i nie ma raz na zawsze obowiązującego schematu, z góry narzucającego mu taki, a nie inny sposób widzenia”<sup>1</sup>. Ponadto dany wybór perspektywy obserwacji otaczającej nas rzeczywistości (bądź świata realnego, bądź literackiego, w tym szczególnie mnie interesującego — poetyckiego) jest zdeterminowany konwencjonalnością sposobów postrzegania faktów rzeczywistych przez określony język, w którym jest „usytuowany” tłumacz-odbiorca tychże rzeczywistości. Każde wydarzenie świata realnego, dotykając nas pośrednio lub bezpośrednio i przez to interpretowane nami różnorako, stanowi określony wyimek rzeczywistości, która w dziele literackim niejako decyduje o „zawartości” i kształcie jego świata fikcyjnego, osadzonego — i przez to uniwersalnego (oryginalnego) — w danej kulturze, tradycji literackiej i wreszcie — historii.

Zarówno autor oryginału, jak i tłumacz tegoż dzieła, są „wytworami” określonej kultury tak literackiej, jak i społeczno-obyczajowej. Dlatego też w procesie tworzenia tekstu artystycznego kierują się oni przede wszystkim własną (indywidualną) wrażliwością poetycką na otaczający świat, posługując przy tym językiem osobniczym, właści-

<sup>1</sup> E. Tabakowska, *Struktura wydarzenia w literackim tekście narracyjnym jako problem przekładu*, [w:] *Przekładając nieprzekładane*, red. W. Kubiński, O. Kubińska, T.Z. Wołański, Gdańsk 2000, s. 23.

wym dla danej chwili inwencji twórczej, aktu literackiego, który w takim rozumieniu staje się niejako emanacją postawy jednostkowej i kulturowej twórcy. Jest on niejako głównym „nosi-cielem informacji” nie tylko o stanie fizycznym i emocjonalnym bohaterów, wydarzeniach, lecz również o uwarunkowaniach społecznych, kulturowych, politycznych itd., które stanowią w dziele literackim szczególnie ważną płaszczyznę jego struktury kompozycyjnej, decydują i przede wszystkim — determinują użycie takich, a nie innych charakterystycznych dla danej społeczności, kultury, obyczajowości czy wręcz epokowości środków komunikacji językowej. Ten fakt następnie wpływa na zaistnienie określonej, wymuszonej niejako przez sam utwór literacki obrazowości świata poetyckiego czy ogólnie literackiego. Stąd konkretny czytelnik, podobnie jak autor danego dzieła, osadzony w określonej społeczności i szeroko pojętej kulturze, zdolny będzie jedynie do konkretnej, indywidualnej, odpowiadającej jego światopoglądowi oraz wynikającej z jego własnego doświadczenia językowego i bytowego percepcji i wyobrażenia, i dalej — rozumienia konkretnego utworu artystycznego. Ten sam czytelnik odbiera przecież znaczenia wyrażen słownych, stanowiących strukturę językową i pojęciową utworu, w swoim umyśle za pomocą „konceptualizowania / obrazowania tego właśnie wyrażenia językowego”<sup>2</sup> jako desygnatu znanej mu co najmniej dobrze rzeczywistości pozaliterackiej, rekonstruując przy tym model świata<sup>3</sup> przedstawiony np. w tekście poetyckim. Stąd interesującym wydaje się rozumienie świata przedstawione-

<sup>2</sup> W. Kubiński, *Kognitywna teoria przekładu: nieuchronna oczywistość czy bezużyteczna mrzonka?*, [w:] *Przekładając nieprzekładane*, red. W. Kubiński, O. Kubińska, T. Z. Wołański, Gdańsk 2000, s. 53.

<sup>3</sup> Zgodnie z koncepcją Iwanowa i Toporowa model świata jest „[...] programem zachowania dla jednostki i dla grupy, jako że określa sposób operacji, służących oddziaływaniu na świat, oraz reguły ich wykorzystania i ich motywację. Model świata może realizować się w rozmaitych formach ludzkiego zachowania i w rezultatach tego zachowania (np. w tekstach językowych, instytucjach społecznych, zabytkach kultury materialnej); [...] wszelką taką realizację nazywamy tekstem”; [w:] S. Barańczak, *Poetycki model świata a problemy przekładu artystycznego*, [w:] *Wielojęzyczność literatury a problemy przekładu artystycznego*, red. E. Balcerzan, Wrocław 1984, s. 207.

go jako „sfery kontaktu czytelnika z autorem”<sup>4</sup>, kiedy to indywidualna poetka wrażliwość danego czytelnika zaczyna „współpracować” z wrażliwością i artyzmem autora, pozwalając jego odbiorcy na własną różnorodną i wielopoziomową interpretację. O ile w danej kulturze i języku, w których funkcjonuje konkretny oryginał, relacja autor → czytelnik jest w pewien sposób prosta, klarowna, „jednokierunkowa” i światopoglądowo „zanknięta”, z jednej strony — dopuszczająca, co prawda, różnorodność odbioru określonego aktu twórczego czytelnikiem, z drugiej zaś — mieszcząca się niejako w wyraźnie określonym normami kulturowo-obyczajowymi obszarze mentalnym i wyobraźniowym, wspólnym dla danego autora i czytelnika, o tyle proces tworzenia i interpretacji przekładu artystycznego w obcym języku (zarówno obcojęzycznym odbiorcą, jak i samym twórcą przekładu) jest bardziej złożony, bowiem tłumacz zmuszony jest do uwzględnienia:

1. „dwukierunkowości” aktu tłumaczenia poetyckiego, tj. autor oryginału ← tłumacz → odbiorca obcojęzyczny;
2. obcości (nierządki — wręcz nieprzystawalności) dwóch tradycji literackich; obyczajowych i kulturowych, w których funkcjonują oryginał i przekład;
3. własnej i czytelniczej wrażliwości literackiej w procesie „prawidłowego” i uzasadnionego określonymi normami kulturowo-wyobraźniowymi oraz historycznymi, organizującymi dany język, odbioru tekstu oryginału za pośrednictwem jego tłumaczenia. Istotnym przy tym wydaje się to, iż ten sam autor przekładu poetyckiego jest zmuszony być zarówno odbiorcą tekstu oryginału, jak i twórcą nowego dzieła literackiego — przekładu, który spełnia jednocześnie funkcję wórnego „tworzywa” artystycznego — tzw. *po-oryginatu*, jak i staje się w danym języku, na który został przetłumaczony określony tekst, *oryginałem*. Tak czy inaczej tłumacz tekstu poetyckiego musi dokonać „swoistej rekonstrukcji modelu świata

<sup>4</sup> A. Legeżyńska, *Architektura świata przedstawionego w przekładzie*, [w:] *Wielojęzyczność literatury a problemy przekładu artystycznego*, red. E. Balcerzan, Wrocław 1984, s. 185.

implikowanego w tekście oryginału<sup>5</sup>, tj. odtworzyć i odczuć jak najwięcej język i mikromodel społeczno-kulturowy, polityczno-historyczny, do których należą autor i czytelnik oryginału. Inaczej mówiąc, tłumacz dokonuje przekładu nie tylko z języka na język, lecz również — i przede wszystkim — z kultury na kulturę. Przy czym ważnym jest, po pierwsze, ustalenie przez tłumacza subtelnych, a zarazem bardzo mocno osadzonych w rzeczywistości zarówno we-wnatrzliterackiej, jak i pozaliterackiej konkretnych relacji między „Ja” — tj. podmiotem lirycznym, a „Ty / Wy” — światem zewnętrznym; po drugie, właściwa (moim zdaniem, podjętowa w większości przyradków intuicją) interpretacja tłumacza „filozoficznego”, głęboko subiektywnego poglądu autora oryginału na opisywany przez niego stan rzeczy, przedmiot itp. Przechodząc poprzez kolejne, wymienione wyżej etapy pracy nad tekstem oryginału tłumacz wreszcie odkrywa esencję utworu danego poety — dotyka specyficznego poetyckiego ujęcia światopoglądu wybranego autora. I, im bardziej jednak poezja jest „poetycka” [...], tym bardziej domaga się od swojego tłumacza wyobrażenia własnie owej najgłówniejszej metody przekładu: docierania do „modelu świata” oryginału poprzez analizę jego wewnatrztekstowych stosunków komunikacyjnych oraz form organizacji języka przekładu — a następnie organizowania struktury i języka przekładu według homologicznych zasad<sup>6</sup>, uwzględniając przy tym, rzecz jasna, indywidualizm i mentalność danego autora oryginału. Stąd tłumacz tekstu poetyckiego, pragnąc maksymalnie wiernie odwzorować model świata oryginału, boryka się często z poważnymi trudnościami, które tkwią przede wszystkim w obiektywnych różnicach dwóch systemów językowych, i dalej — w obiektywnych różnicach pomiędzy dwoma systemami tradycji literackiej i społeczno-kulturowej<sup>7</sup>. Owe różnice uwzględniane są odmiennymi zasadami organizacji językowego obrazo-

wania i ujawniania specyfiki myślenia danego narodu, m.in. zasadami organizacji także języka poetyckiego, w którym funkcjonuje tekst oryginału bądź jego przekład. Problemu podobnego i zarazem odmiennego sposobu konstytuowania (modelowania) świata przedstawionego w tłumaczeniach tekstu poetyckiego scharakteryzować na przykładzie analizy porównawczej dwóch odrębnych przekładów wiersza B. Okładzawy pt. „Полночный троллейбус”. Ich autorami są A. Mandalian („Остатні толейбус”) i L. Lewin („Рћдноснy толейбус”). Zanim jednak przejdę do bezpośredniej analizy porównawczej wymienionych wyżej trzech tekstów scharakteryzuję teść konkretnego tekstu oryginału, podstawa której jest prosta, rozornie nieskomplikowanej obraz ustroniego posnego miasta-Moskwy, rozjaśnionego jedynie światłem latarni, ulicami którego jedzie ostatni rosyjski toлейбус. Uczestnikiem tego wydarzenia jest sam podmiot liryczny, rzeczonywistego wydarzenia jest sam podmiot liryczny, który bardzo wyraźnie podkreśla swoją obecność w owym moskiewskim toлейбусie:

*Когда мне невмочь пересидеть беду,*

*Когда подступают отчаянье,*

*Я в синий троллейбус сажусь на ходу,*

*В последний,*

*В случайный.*

*Последний троллейбус, по улице мчи,*

*Верши по бульварам круженье,*

*Чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи*

*Крушенье,*

*Крушенье.*

*Полночный троллейбус, мне дверь отвори!*

*Я знаю, как в зыбкую полночь*

*Твои пассажиры — матросы твои —*

*Приходят*

*На помощь.*

<sup>5</sup> S. Barańszak, *Poetycki model świata a problemu przekładu artystycznego...*, op. cit., s. 207.

<sup>6</sup> S. Barańszak, *Poetycki model świata a problemu przekładu artystycznego...*, op. cit., s. 209.

<sup>7</sup> S. Barańszak, *ibidem*, s. 208-209.

Я с ними не раз уходил от беды,  
Я к ним прикасался плечами...

Как много, представьте себе, доброты

В молчанье,

В молчанье.

Полночный троллейбус плывет по Москве,

Москва, как река, затухает,

И боль, что скворченок стучала в виске,

Стихает,

Стихает.

Autor wiersza, wedrując w trolejbusie po pospnych ulicach Moskwy, przeżywa duchowe rozterki, niemość i zmęczenie przyspieszającym prostego Rosjanina realiami ówczesnej rosyjskiej rzeczywistości. W swoich rozmyślaniach o sensie własnego istnienia i bytu Władimir Okudźawa na moment zapomina o otaczających go realiach i przenosi się w sferę wspomnień i asocjacji, postzegając pasażerów wspomnianego rosyjskiego trolejbusu jako *matrosów*, których on zna osobiście i darzy bezgranicznym zaufaniem:

Я с ними не раз уходил от беды,

Я к ним прикасался плечами...

Как много, представьте себе, доброты

В молчанье,

В молчанье.

Ci *matrosy* — żołnierze stanowią dla autora wiersza niejako „gwątanję” skutecznej i koniecznej pomocy, wsparcia dla tych wszystkich żyjących rozbitków, dla których ów moskiewski trolejbus jest ostatnią deską ratunku — ucieczką przed życiowymi niерowodzeniami i lekami, przed zimną ciemnością obojętnej rosyjskiej powszedniości. Rosyjski *matros* jest bowiem słowikiem ‘doświadczonym życiem, wietrum, statym i odważnym’, posiadającym ‘niеродważalny autorytet i honor’, co potwierdzają również inne teksty Iłerskie, zamieszczone m.in. w słownikach języka rosyjskiego:

*Матросский полк, прошедший свой путь до конца,*

*обрацается к Вам — потомству.*

(dosl. „maturski ręk, który przeszedł swoją drogę do końca, zwraca się do Was — potomstwu”).

*Клянись! — отвесть старый балтиец и даже выткнулся  
по-матросски, произнося это слово.*

(dosl. „Przysięgam! — odrozwiedział starą wojska baltuski, który nawet wurgostował dumnie się, mówiąc to słowo”) [SRJЯ, t. 6, s. 712]<sup>8</sup>.

Ronald w obrębie rola semantycznego danego leksemu mieszczą się również takie seshu kopotaujące jak ‘sida fizyczna, moc duchowa, zdowie, estetyczny wzgląd, odrpność psychiczna’:

*Виднелись кражистые, плотно сбитые [...] фигуры матросов:  
синели на белых матросских отложенье воротнички*

(dosl. „Widoczne były kregre, mocno ściśnięte w szteregu [...] ciała maturszy; błękitniady na białyach ubiogach maturskich wukładane kohnierze”) [SRJЯ, t. 6, s. 711], a także ‘wesolość, beztroska i zadziorność’ rosyjskiego супонни анализowanego wугаду морячок:

*По селу гуляет красивый морячок —*

*Ленты за стиною, шапка на бочок.*

*На лице улыбка, сокольный взгляд.*

*Ордена, медали на груди горят.*

(dosl. „Ро wsi przeschadza się śliczny maturszyk — wstążki za plecami, czarka przekręcona. Na twarzu uśmiech, соколе spojzenie. Ordery, medale płoża na pięrsiach.”) [SRJЯ, t. 6, s. 1284].

Obok doskonałości fizycznej i duchowej, odwagi i poświęcenia, wesolości i beztroski tak interpretowanego danego leksemu, *matros*

<sup>8</sup> W dalszej części niniejszego artykułu będę posługiwac się następującymi skrótami:

SRJЯ — *Словарь современного русского литературного языка*, Москва — Ленинград

СИЭ — *Историко-этимологический словарь русского языка*, ред. П. Я. Черных, Москва 1994

ССРЯ — *Словарь синонимов русского языка*, ред. В. В. Розанова, Ленинград 1970.

w kulturze rosyjskiej jest również człowiekiem 'prostym, przeciętnym', należącem do *prostego naroda* (dosł. „prostego narodu”), i przez to doskonale rozumiejący potrzebę i problemu innych zwykłych ludzi. Ścisłej mówiąc, jest on uosobieniem 'prostoty psychicznej i intelektualnej'. Potwierdzają to zarówno rosyjskie definicje słownikowe: *матрос* — 'рядовой военного флота или низший служаший судовой команды в гражданском флоте' (dosł. 'zwykły szeregowy marynarki wojennej lub żołnierz najniższego stopnia wojskowego') [СИЭ, t.1, s. 515], uwzględniając przy tym etymologiczne imputowanie danego leksemu holenderskim wyrazem *маат*, tj. *матврийц* (w znaczeniu 'współtowarzysz'), *команьон* (w znaczeniu 'коллега'), jak również liczne rosyjskie teksty literackie, eksponujące przynależność rosyjskiego *матроса* do *русского простонародья* (dosł. „prościsłwa Rosjan”):

[*Бояман Жуков*] держал себя в отчуждении от матросов, чтобы не уронить престижа власти, „связавшись” с *необразованной и грубой „матросней”*

(dosł. „[Wosman Żukow] stronił się od marynarzy, ponieważ nie chciał stracić prestiżu własnej władzy, wiążąc się z nieuczyształoną i nieokształconą „grupą marynarzy”) [СРЛЯ, t. 6, s. 712]

В этой книге будут действовать корабли, механизмы и люди.

*Люди — обыкновенные люди в формахках и бутлах.*  
*в бесконечных с ленточками.*

(dosł. „W tej książce zostaną opisane statki, mechanizmy, a także ludzie. Ludzie — zwykli ludzie w uniformach i kitlach marynarskich, w marynarskich czapkach z wstążkami”) [ССРЯ, t. 1, s. 531]

*От него сильно пахло смолой.*

*Его пропитаны были и его широкие жилистые руки,*  
*и его рабочая, когда-то белая,*  
*наруссинная голландка, и штаны.*

(dosł. „Od niego mocno pachniało smołą. Nię były przesiąknięte zarówno jego duże żyłaste ręce, jak również całe ubranie, w którym

pracował — do niedawna białe holenderka i spodnie”) [ССРЯ, t. 1, s. 531].

Nie dziwi nas zatem to, że В. Okudźawa na „rozkładzie” swojego ostatniego przyradkowego miejskiego trolejbusu umieścił właśnie omówch odrognych na stres, zabarowanych w bitwie i mieszczącich, doświadczonych życiowo współprasażerów — żołnierzy, którzy dzięki swojej ludzkiej prostocie i zwykłości jako jedyni są zdolni udzielić właściwej pomocy potrzebującym — tonacym w zimnych rosyjskich ciemnościach rozbitkom.

Schronienia udziela im również zwykły, znany do znudzenia przeciętnemu mieszkańcowi Moskwy *синий тrolejбус*, który w krótkim momencie realnej nieobecności podmiotu lituszniego w świecie rzeczywistym zmienia swoją postać — gubiąc ociężałość i powzedniość, on miękko i lekko rymie po ulicach piosenego miasta, przeobrażając się w statek gatowniczy:

*Полночный тroleйбус плывет по Москве,*  
*Москва, как река, затухает [...].*

Rejzaż Moskwy również się zmienia: przez ciemnek sekundy wuobraznia poeta łączy siedlu miejskie i rzeszne — Moskwa staje się rzeką, fale której spokojnie się kołyszają i rowoli ustają, przynosząc ulgę wzburzonemu myślom podmiotu lituszniego. Ten obraz zostaje dodatkowo wzmożonemu metaforą *синего тroleйбуса*, kolor którego jest nie tylko realnym desygнатem rzeczywistego wyglądu danego środka komunikacji miejskiej, lecz również „pośnikiem” wtórnym, bardzo wyraziście skojarzeń tegoż koloru z rosyjską lekcyjką wodną<sup>9</sup>.

Uspokojonu autor wiersza zaszuła stopniowo rowtascać do rzeczywistości, wygląda przez okno trolejбуса i obserwuje gasnące mostkiewskie światła wydającego się ze snu miasta:

*Полночный тroleйбус плывет по Москве,*  
*Москва, как река, затухает,*  
*И боль, что сквореченком стучала в виске,*  
*Стухает,*

<sup>9</sup> Szerzej o semantyce rosyjskich leksemów *синий* i *голубой* w dalszej części artykułu.

## Стихаем.

Podsumowując powyższą analizę wiersza B. Okudźawy można powiedzieć, iż struktura kompozycyjna modelu świata przedstawionego w tekście otuginału wuyląda następująco:

1. zdeteminowany, zagubiony i niespokojny podmiot liryczny „садится на ходу” w ostatni przyradkowo naroktany синий толейбус;
2. wedrując po nocnej Moskwie podmiot liryczny poddaje się kontemplacji nad sensem własnego istnienia, przywołując w swojej wyobraźni nakładające i warpiukujące się wzajemnie образы *матросов-зодниеру*, toлейбус-стаіку гатовниезего oraz Моску-рзеки;
3. podmiot liryczny, wуцзепрану интенумносіа własnych przemysłей i асоціаці, „іколусану” роволют ролузаніем сіе москiewskiego toлейбусу, стопніowo роураса до гóпнoвагі дуchoвей i психичезней — до рзесуувіезего стану, jakim są w дапым прырадкау јазда оуым толейбусем oraz обсерваца будза-сего сіе реалнего міста.

Z całą ревносіаіа потуу *рзеки*, а шерzej — *воду*, јест обеспу w wіерзу Булата Okudźawy, о сзут швідасзу пзусіе ррез ауора отугінаіу такіх вугазóу јак, пр. *крушенье*, *матросы*, (рошредніо, ррезе *надеженіе* сіе семантуесных асоціаці ууміеніонух вугzej двóбух росујскіх лексемóу) *зйбкая полночь*, *плыть*, *Москва-река*. Wато једнак становезо родркешііс, із óу образ міста-рзеки јест u Булата Okudźawy досуі невугазпу, цлоту — та *рзека* сіагле гдзіеš заніка, губі сіе рошрод мочно зааксентоуанух ррез ауора реаліóу рзесуувіезего, намасалнего і веруіікоуанего ррез росујскіего обдіорце тего тексту стану „дзіеяцух сіе” вударзеп: подміот лірчез-пу wсіада до остатнего москiewskiego толейбусу, кóуу настерпіе, wіезіе го усталонą трасą данего міста. Wszakże лексему *крушенье*, *матросы*, *зйбкая полночь* ір. сіадајај сіе на образ морской катарстрофу, једнак Булат Okudźawa докoпнје w тым образіе своістей селекціи cech копотасујных тпу „небезречезнштво, згроза (і z міні zwіязана сіемнось), chaos”, кóре w консеквенціи јачзу z міосагуміи

beпошредніе zagrożenie dla zdrowia психичезнего, і даlej — жусіа ludzkiego — змечезеніем, ніемоца, апатіа дуchową. Dla ауора wіер-sza істоіне są рзесуувіезе ррезжусіа ұтаріоннего, нешчерсіішвего звуулкего сзłowіека, осачоннего шаросіаіа міејскіх реаліóу, кóуу w gorąceзе роѕуікуіуаи ұсправедліуіеніа dla своіх вешнетрпных лёкóу uсіека до „стану небути” — вубоуразіні:

Полночный троллейбус плывет по Москве,

Москва, как река, затухает,

И боль, что скворечником стучала в виске,

Стихаем,

Стихаем.

Zatem model świata przedstawionego w wіерзу Булата Okudźawy w swojej struktуре, mówіаце најогóінеј, zawіера веруіікоуане аспекту вударзепіа рзесуувіезего (і: поней wedróўкі толейбусем ро Moskwіе), јадрем кóрего јест вубоуразіа родіотіу лірчезнего, вуувоујаса копіезне до оіагніеціа вешнетрпней дуchoвей і психичезней һатпoніи асоціаціе тпаговего „колусаніа” (і даlej — “засу-рпаніа, ұспрокојеніа”) z фалані рзеки. Reasumując, ten model świata poetуцкiego будіја реалне факту ресероуанеј родіотем лірчезлут рзесуувіезосіі: рor. синий троллейбус (уруоуу колоу dla росујскіего толейбусу), я е синий троллейбус сажушь на ходу, [...] полночный троллейбус, мне дверь отвори, [...] Москва, как река, затухает (вугазне одвоіаніе сіе до географісних аспектов міста, боwіем Москва лежу над рзека о теј sameј назвіе). Ове реаліа w спосóб озууувісу zostау нејако „префіітowane” ррез вубоуразіне ауора wіерша, консекwentніе евокујаце асоціаціе сзутелніка данего міста z рзека.

Z podobną kompozycją, strukturalną modelu świata przedstawionego spotykamy się w tłumaczeniu L. Lewina pt. „Рóпноспу толейбус”. Otóу маму до сзуліеніа z рзесуувіезым образом ревнего „одінка” жусіа родіотіу лірчезнего, кóуу w chwііі жуіеювей розрасзу шука гатпнку на рокадзіе *біекінего* толейбусу, нагле ррезуууајаце-го „свој биег” і забіертајацего боһатера wіерша w далсазу родрóз:

Гды јуз сіе не іміем оредзіі од биед

*I wyrwać nie mogę się z matni,  
Błękitny trolejbus przerywa swój bieg,  
Trolejbus  
Ostatni.*

*Zabiera mnie z sobą i dalej znów mknie,  
Okreźne swe trasy wciąż kreśli,  
By zabrać tych wszystkich, co w nocnej dziś mgle  
Porażkę  
Ponięśli.*

Podczas tej podróży — ucieczki przed uciążliwą powszedniością życia podmiot liryczny przenosi się myślami w sferę fantazji, wspomnień:

*Róhnośny trolejbus nadzieźdza w sam czas.  
Wiem, wozie mój, chłodną róhnośną  
Współpasazerowie — żeglarze twych tras  
Przychodzą z pomocą.*

*Ja z nimi od kłesk uchodziłem nie raz,  
Przyciskam się do nich ramieniem...  
Tak wiele ma w sobie dobroci i łask  
Milczenie,  
Milczenie,*

które pomagają mu odależyć wewnętrzną równowagę duchową, na brać sił i „zaakceptować” otaczającą rzeczywistość. Jego wędrowka po nocnej Moskwie dobiega końca, niebezpieczna gorączka myśli i wyobraźni powoli ustaje. Podmiot liryczny uświadamia sobie, iż:

*Róhnośny trolejbus po Moskwie wciąż gna  
I Moskwa jak rzeka się zwiija,  
I ból, co uparcie pod skronią ma druga,  
Przemija,  
Przemija.*

Podobnie jak w wierszu B. Okudźawy tłumacz zachował dwudzielną strukturę tekstu oryginału, przeprowadzając asocjacyjne para-

lele najpierw między mknącym po nocnej Moskwie trolejbusem i wzburzoną wyobraźnią utrapionego bohatera, później — między „zwijającym się” falami rzeki i wewnętrznym uspokojeniem zmęczonego człowieka. Również motyw rzeki w tłumaczeniu L. Lewina jest słaby, wyciszony. Obecność rzeczniczego krajobrazu Moskwy zaznaczona jest tu jedynie użyciem nielicznych wyrażen językowych, wywołujących ogólne asocjacje z wodą, np. *носна мгла, жегларе твоих трас, Москва как река się звиija*. Autor tłumaczenia dąży do maksymalnie wiernego odtworzenia świata przedstawionego oryginału, kreśląc obraz rzeczowego, namacalnego miasta i trolejbusu, którego interpretacja w danym przekładzie jest nieco odmienna. *Тrolejбус* L. Lewina jest *błękitny*, podczas gdy w oryginalnej mamie do czupnienia z *синий* (ciemnoniebieskim) kolorem tegoż pojazdu. Istotnym jest, iż w języku rosyjskim przymiotniki *синий* i *золубой* nie są wyrazami bliskoznacznymi. O ile współczesna polszczyzna nazwy *niebieski* i *błękitny* tak-tuje jako kolory synonimiczne, wykazujące kontekstową tożsamość<sup>10</sup>, o tyle w potocznym (codziennym) języku rosyjskim nastąpiło rozszerzenie znaczeń na dwie kategorie lekсыkalne równorzędne w spektum słonecznym: *синий* i *золубой*, co uwatpinowane jest różnym stopniem natężenia intensywności barwy niebieskiej. Stąd semantykę koloru niebieskiego w języku rosyjskim obowiązuje zasada „jasny to dobry” — „ciemny to zły”, wskutek czego leksem *золубой* nabiera wyrażnie cech pozytywnych<sup>11</sup>, podczas gdy *синий* przeważnie jest wartościowany negatywnie<sup>12</sup>. Ponadto warto zaznaczyć, iż kolor nie-

<sup>10</sup> R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995.

<sup>11</sup> Jedynie nieliczne rosyjskie teksty artystyczne mogą poświadczać ujemne wartościowanie nazwy *золубой* jako koloru pod jakimś względem niepełnowartościowego, wyblakłego lub „odmiennego” (np. *золубой* jako określenie homoseksualisty) lub *бледная от зноя золубяна небда* (dosłownie *bladły od upału błękitni nieba*) [СРЛЯ, t. 3, s. 241].

<sup>12</sup> Powyższe rozważania, dotyczące koloru *niebieskiego* w językach polskim i rosyjskim, zostały poparte licznymi przykładami kontekstowych użycy danych leksemów, zawartymi w mojej pracy magisterskiej pt. „Porównawczy polsko-rosyjski opis semantyki nazw barw”, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. R. Tokarskiego w 2000r.

*bieski* w obu językach posiada podstawowy prototyp — *niebo*, przy czym ‘niebo bez chmur, jasne, pogodne’. Współczesną polszczyznę obowiązuje ogólna tendencja pozytywnego wartościowania podstawowej nazwy *niebieski* na skutek oczywistego jej odniesienia do ‘czystości i doskonałości nieba’, natomiast w języku rosyjskim ten prototyp łączy się niemalże wyłącznie z nazwą *голубой*, przywołując asocjacje ‘szczęśliwości, spokoju, bez troski’, jak i ‘ciszy, nostalgia’. W tym obrębie cech konotacyjnych mieści się niewątpliwie również polski *biełki* jako jasny odcień barwy niebieskiej. Stąd L. Lewin przypisuje moskiewskiemu *тролейбусowi* odcień *бієлінны*, decydując się tym samym na nadanie mu wzmocnionej ‘niebiańskiej, boską równowagą wszechświata’ symboliczności, bezpośrednio uwarunkowanej pozytywnymi konotacjami ‘bez troski i ciszy’ rosyjskiej barwy *голубой*. *Тролейбус* tłumacza, który na krótką chwilę „przerzywa swój bieg”:

...*Бу забраць тых wszystkich, co в поасней дзій мгле*

*Porażkę*

*Ponieśli...*

i dalej „znów mknie [...] wciąż gna”, w kontekście *niebieskiej - niebiańskiej* semantyki kolorystycznej staje się ostoją wewnętrznego emocjonalnego wyciszenia bohatera, podczas gdy u B. Okudźawy ów zwykły i realny *тролейбус*, „płynący po Moskwie”, przeobraża się w statek ratowniczy i wyrażnie łączy się z lekсыką wodną. Ta łączliwość zostaje dodatkowo wzmocniona asocjacją konotacyjną rosyjskiej nazwy *синий з морзем*, por. *синий* — „[...] цвета моря” [СИЭ, t. 2, s. 163], i dalej *рзекą*, której miarowe „kółysanie” uspokaja podmiot liryczny. Zatem semantyka leksemu *тролейбус* w obu tekstach kształtuje się na zupełnie różnych poziomach interpretacyjnych. W tłumaczeniu L. Lewina symbolika danego wyrazu wznosi się konsekwentnie ku ‘niebiańskiej, boskości’, i dalej — ‘opróżnieniu wyższej, gwarantującej szczęśliwość i wybawienie z utrapień doczesnych’, dzięki czemu:

a) wzrasta niejako skuteczność niesionej przez moskiewski *тролейбус* pomocy zagubionym, nieszczęśliwym ludziom;

b) ów rosyjski *тролейбус* daje bezpośrednio ukojenie zmęczonym zmysłom i myślom bohatera.

Natomiast B. Okudźawa tworzy prosty w swej strukturze metaforyczny obraz „morskiego” („riecznego”) i zarazem bardzo „ludzkiego” *синею морнеўбуса* — statku ratowniczego, który jedynie zabiera na swój pokład zrozpaczonego rozbitka, odnajdującego duchowy spokój w „usypiającym” *кółысану* fal *Москвы-реку*.

Z dotychczasowych rozważań wynika, iż jądrem wizji poetyckiej obu autorów jest *moskiewski troлейбус*. Jednak o ile w oryginalnym obrazie *рзeczны* Moskwy jest ewokowany („napędzany”) głównie sekcją wyrażen wywołujących u czytelnika asocjacje z *водą, рзекą* itp.), o tyle w przekładzie L. Leniwa motyw *żегларза* (nie *тролейбуса*) wartkuje wtórnie modelowanie świata przedstawionego jako obrazu (podobnie jak w tekście oryginalnym — wyciszzonego, lekko zarysowanego) *міаста-рзекі*, po którym „gna” ów *тролейбус*. Ponadto szczególnie interesującym wydaje się fakt, iż autor przekładu zastąpił rosyjski leksem *марпос* ekwiwalentem *żегларз*, który jako współpasażer lirycznego podmiotu przychodzi z pomocą życiowym rozbitkom. Wydałoby się, iż bezpośrednim odpowiednikiem słownikowym danego leksemu jest w języku polskim wyraz *marynarz*. Dlaczego więc tłumacz decyduje się na takie zmiany?<sup>13</sup> Otóż kluczem do uzyskania odpowiedzi na to pytanie jest pole semantyczne, w obrębie którego mieszczą się analizowane jednostki lekсыkalne. Jak już wspominałam, rosyjski *марпос* jest zarówno ‘człowiekiem, pełniącym czynną służbę wojskową’, jak i ‘osobą doświadczoną życiem, wiecią, stałą, odważną, posiadającą ‘nepodważalny autorytet i honor’, i dalej — ‘prostą, należącą do pospółstwa’, podczas gdy polski *marynarz* jest konotacyjnie stosunkowo pusty, „obojętny”, odsyła jedynie do asocjacji ze sferą wyłącznie profesjonalną, por. „*marynarз* — człowiek należący do załogi statku lub okrętu...”, „... w marynarce handlowej: nieoficer-

<sup>13</sup> Z podobną próbą zastąpienia rosyjskiego leksemu *марпос* ekwiwalentnym derywatem *żегларза* spotykamy się w tłumaczeniu A. Mandaliana pt. „Ostatni *тролейбус*”

ski stopień służbowy szeregowego pracownika pokładowego”<sup>14</sup>. Jedynie *żeglarz* jako leksem znaczeniowo pokrewny, posiadający takie cechy konotacyjne jak ‘okaz zdrowia, człowiek wysportowany, wiódący intensywne życie, energiczny; sportsmen’<sup>15</sup>, w pewnym obszarze semantycznym (wspólnym, aczkolwiek nie analogicznym) może uchodzić za substytut rosyjskiego wyrazu *матрос*, motywowanego dodatkowo w przypadku oryginału kulturowym odniesieniem do „ПРОСТОГО РЫССКОГО НАРОДА” — istoty, ostoi rosyjskości. Użytkownikowi języka polskiego taki kontekst interpretacyjny analizowanych leksemów jest obcy<sup>16</sup>. Dlatego też L. Lewin w swoim tłumaczeniu decyduje się na zastąpienie okudżawowskiego *матроса* ekwiwalentem *żeglarz*, wybierając przy tym konieczne do względnej adekwatności pojęciowej i semantycznej przekładu i oryginału cechy znaczeniowe wyżej wymienionych polskich określeń.

O ile motyw *żeglarza* ewokuje w tekście L. Leniwa krajobraz rzeczny miasta, o tyle obraz DNA, rozbitków, promu i żeglującej „ratowniczej” załogi w przekładzie A. Mandaliana pt. „Ostatni trolejbus” przyczytna się do powstania diametralnie różnej niż w oryginale wizji poetyckiej. Swoją rolę światła tłumacz buduje wzdłuż płaszczyzny horyzontalnej: tworząc namacalny obraz *Москвы-рзетки* autor niejako „odbija” od dna, następnie wspina się wyżej — sprostżega tonących *розбитков*, idących na dno, wstępuje na pokład *прому-тролейбуса*, dla którego bezpośrednio zagrożenie stanowią fale *взбраней* rzeki. Ów *тролейбус-пром* jest zarówno „ucieczką przegranych”, zagubionych w ciemnościach obojętnego miasta, jak i symbolicznym pomostem łączącym dwie wzajemnie nakładające wizje realnej Moskwy i nieokreślonej, wzbudzającej w podmiocie lirycznym egzystencjalny lęk rzeki:

<sup>14</sup> Słownik współczesnego języka polskiego, red. B. Dunaj, t. 1, s. 496.

<sup>15</sup> Słownik antonimów, red. A. Dąbrowska, E. Geller, Warszawa 1995.

<sup>16</sup> Warto podkreślić, iż w języku polskim leksem *żeglarz* otwiera dodatkowe konotacje zarówno wolnej, nieograniczonej przestrzeni (por. *żeglować po internecie*), jak i wypoczynku, swobodnego relaksu „dla duszy i ciała”, rozrywki, podczas gdy semantyce rosyjskiego wyrazu *матрос* tego typu skojarzenia są obce.

*Mój promie północny, żeglujesz przez noc*

*I nie dbasz: głęboka czy płytką,*

*Gdy zbierasz nas wszystkich — idących na dno*

*Z buhwarów*

*Rozbitków ...*

*Uciezko przegranych, gościnnie twój próg,*

*A Moskwa jak rzeka wzbрана,*

*I ból, co od rana pod stronią się tkłł —*

*Ustaje*

*Do rana.*

Co więcej, w przekładzie A. Mandaliana realność miasta zupełnie zanika — Moskwa staje się niebezpieczną rzeką, znajdującą się w ciągłym niestającym ruchu, niemalże rwącym potokiem, podczas gdy świat B. Okudżawy jest wyciszony, nocny, „stabilny”, zupełnie zwyczajny, podporządkowany logicznemu następstwu spokoju i duchowej równowagi bohatera po gorączce jego myśli. Świat poetycki A. Mandaliana jest groźny, nieokreślony, niebezpieczny, niejako zapięty w mrocznych głębinach ludzkiej niemocy i egzystencjalnej rezygnacji, nieubłagane pochłaniających owych życiowych rozbitków, „tonących śród [rosyjskiej] nocy”. Dla nich już nie ma ratunku, bowiem ich „gościnnym progiem”, jak na ironię losu, jest trolejbus — „ucieczka przegranych”. Dlatego też podmiot liryczny tłumacza nie znajduje ukojenia dla swojej zmęczonej duszy — jego ból ustaje jedynie do rana.

W procesie przekładu tłumacz staje często w obliczu trudnych wyborów translacyjnych. Zarówno pragnienie tworzenia indywidualnej wizji poetyckiej, oparte na jednostkowej percepcji literackiej i kulturowej, jak i potrzeba możliwie adekwatnego (nie dosłownego) odzwierciedlenia modelu świata przedstawionego, i dalej — atmosfery emocjonalnej oryginału zmuszają twórcę przekładu do dokonania selekcji leksykalno-semantycznych, tak i do kształtowania odmiennego spojrzenia na artystyczny kształt i strukturę swego dzieła. Dlatego też nieścisłość obrazowa analizowanych w niniejszym artykule tekstów poetyckich wynika przede wszystkim z obcości obyczajowej, organi-

znijącej kulturze polska i rosyjską i kształtującej mentalność użytkowników obu języków (zarówno nadawcy, jak i odbiorcy), co w koncepcji wrytuwa w sposób decydujący na „ogólny” i odmienny kształt wizji poetyckich.

## LITERATURA

1. A. Роровиџ, *Model komunikacji literackiej a przekład*, [w:] *Z teorii i historii przekładu*, red. J. Baluch, Kraków 1974.
2. B. Okładzawa, *Pieśni, ballady, wiersze*, red. A. Mandalian, Kraków 1996.
3. B. Okładzawa, *Wiersze i riosenki*, Warszawa 1967.
4. *Год без Окуджаавы*, „Літаратурное абозрэнне”, 1998, nr 3.
5. *Проблему теорії літератури*, red. Н. Маркієвіч, t. 2, Wrocław 1976.
6. *Przekładając nieryzekładanie*, red. W. Кубаński, O. Кубаńska, T.Z. Waloński, Gdańsk 2000.
7. R. Tokarski, *Semantyka wari w wsródczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995.
8. B. Иванов, В. Топоров, *Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы*, [w:] *Структурная типология языков*, Москва 1966.
9. *Wielojęzyczność literatury a problemu przekładu artystycznego*, 10. 3. Паперный, *За столом семи морей*, [w:] *Единое слово*, Москва 1983.

LUBELSKIE MATERIAŁ Y NEOFILOLOGICZNE NR 26, 2002

Anna Kucharska

## La transformation de Pantalon chez Carlo Goldoni

Toute la création de Carlo Goldoni tire son origine de la tradition de la commedia dell'arte qui est une forme théâtrale née dans la rue et se caractérise par la présence des types<sup>1</sup>. Dans le présent article on se concentrera sur le personnage de Pantalon et sur son évolution à partir de la commedia dell'arte jusqu'à la comédie goldonienne et pendant la réforme de celle-ci. Bien entendu, il ne s'agira que de systématiser les faits et de puiser largement dans la riche bibliographie relative à ce sujet.

Il semble impossible de négliger à cette occasion la présentation de toute la réforme dont Goldoni s'est rendu célèbre. Bien que Pantalon constitue le but des réflexions suivantes, sa métamorphose est liée avec d'autres changements qui se déroulent dans une perspective plus vaste. Comme on l'observera dans la suite, le caractère de Pantalon est strictement attaché à celui de toute la bourgeoisie et au changement de sa structure des valeurs. Consciente de tous ses facteurs on procédera d'abord à la présentation des détails du programme de la réforme.

Dans la commedia dell'arte on note la présence des vieillards dont le but ne consiste qu'à faire obstacle à l'amour. Originellement et pour longtemps l'un d'eux porte le nom de Magnifico<sup>2</sup>. Ce type de vieillard

<sup>1</sup> Guy Leclerc, *Les grandes aventures du théâtre*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1965, p. 69

<sup>2</sup> Mario Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, Sansoni Editore, Firenze, 1982, p.82