

Grigorij Krużkow

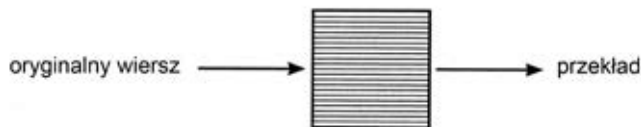
## Cztery eseje o przekładzie (w tłumaczeniu Leokadii Styrz-Przebindy)

### Przekład a mechanika kwantowa

*Pojęcie można mieć o Dancie  
jedynie w połączeniu z kwantem.  
Osip Mandelsztam, Rozmowa o Dancie<sup>1</sup>.*

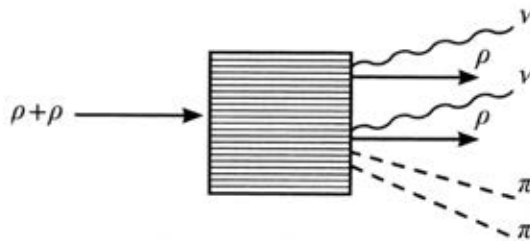
#### Prawa zachowania

Przekład wierszy jest procesem dosyć zagadkowym. Wszystko, co się wtedy dzieje w głowie poety-tłumacza, to, by tak rzec, *rzecz sama w sobie*. Wiadomo jedynie, że był oryginał i oto mamy teraz przekład. Graficznie proces ten można przedstawić następująco:



<sup>1</sup> „Дант может быть понят лишь при помощи теории квант”. О. Мандельштам, *Сочинения: Стихотворения, Проза, Эссе*, составитель Л. Быков, Екатеринбург: У-Фактория, Москва: АСТ, 2008, с. 683. Тłum. motta L. S-P. Cytowane słowa pochodzą z brulionu Mandelsztama i nie weszły do ostatecznej wersji jego słynnego eseju *Rozmowa o Dancie*. Ryszard Przybylski, jego pierwszy polski tłumacz, od razu wyjaśnia sedno: „Szczegóły utworu będzie porównywał Mandelsztam do cząstek energii, do kwantów, wyrzucanych przez atom w momentach przejścia z jednego stanu w drugi i charakteryzujących te stany”. O. Mandelsztam, *Słowo i kultura. Szkice literackie*, przeł. i komentarzem opatrzył R. Przybylski, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 211. Przypisy, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od tłumaczki.

A w środku klasyczna czarna skrzynka, czyli nieznaną mechanizm przejścia ze stanu początkowego w końcowy. Jako że autor jest pierwotnie z wykształcenia teoretykiem fizyki, może poświadczyć, że właśnie tak zaczyna się analiza każdego procesu w mikrofizyce. Na przykład zderzenia dwóch protonów:



I znów w środku czarna skrzynka, jako że szczegółowa teoria oddziaływań subatomowych dotychczas nie powstała. Czy jednak oznacza to, że nie da się powiedzieć nic miarodajnego o takich wzajemnych oddziaływaniach i ich skutkach? I że przy określonym stanie początkowym możliwy jest dowolny stan końcowy?

Odpowiedź fizyki brzmi jednoznacznie: nie, nie dowolny. Są pewne ogólne prawa, którym podlega każdy taki proces. Te ogólne prawa zwane są *prawami zachowania*. Mają one fundamentalny charakter i stanowią jeden z trzech filarów, na których opiera się współczesna fizyka (dwa pozostałe to teoria względności oraz fizyka kwantowa).

Spośród praw zachowania dwa są najważniejsze: prawo zachowania energii i prawo zachowania pędu. W wyniku zderzenia może powstać dowolna liczba nowych cząsteczek, ale suma ich energii musi pozostać równa sumie energii zderzonych protonów. Nie powinna ulec zmianie również siła impulsu – pęd – ani w liczbowym, ani w wektorowym ujęciu, tzn. zarówno pod względem wielkości, jak i kierunku.

Te prawa ustanowiła sama natura, a fizycy tylko się ich domyślili, sprawdzili potem po wielokroć i odtąd uwzględniają je we wszystkich swoich teoriach i przewidywaniach.

A teraz o przekładzie poetyckim.

W tym przypadku chodzi oczywiście nie o prawa przyrody, tylko o te reguły, które leżą u podstaw rzemiosła, czy może raczej sztuki przekładu. A są one tak samo niewzruszone jak prawa przyrody. Co więcej, najważniejsze z nich tak samo można nazwać prawami zachowania energii i pędu!

Pierwszą rzeczą, którą należy ocalić w przekładzie artystycznym, jest siła, energia oryginału. Jeśli cięty aforyzm, słowa namiętności, smutku zostaną oddane po rosyjsku mdło, bez wyrazu, nienaturalnie pod względem językowym – co to zmienia? Absolutnie wszystko! Błyskotliwość zmienia się w płytkość, czułość stanie się bezczelnością, szczerłość – prostactwem. Czyli wszystkie znaki tekstu przekształcą się w swoją odwrotność. Trudno sobie wyobrazić większą zdradę wobec oryginału. Słaby przekład nigdy nie może być wierny, to założenie *a priori* przed każdą wnikliwą analizą. Fizyk zaś w ogóle nie przystąpi do rozważania prawdopodobieństwa jakiegokolwiek zdarzenia, jeśli zobaczy, że jest ono *energetycznie niemożliwe*.

A więc prawo zachowania energii oryginału.

Druga rzecz, którą tłumacz musi mieć na względzie, to ocalenie poetyckiego zamiaru autora. Wiadomo, że zachowanie każdego elementu z osobna i wszelkich odcieni znaczeniowych jest nierealne. Rozłożony i scalony na nowo wewnątrz czarnej skrzynki wiersz powinien zachować podstawowy kierunek ruchu, główny pęd odpowiednio równoważący wszystkie znaczeniowe impulsy i akcenty oryginału.

A więc prawo zachowania pędu.

Jednakże zarówno prawo zachowania energii, jak i prawo zachowania pędu w przypadku przekładu nie mogą być dotrzymane w sposób absolutny.

Po pierwsze konieczne będzie wzięcie poprawki na brak *elastyczności*. Tak jak w fizyce energia kinetyczna zostaje zachowana w całości tylko w przypadku pełnej elastyczności zderzenia, podobnie również w przekładzie część energii oryginału zwykle przepada. (Ale przepada wewnątrz „czarnej skrzynki”, czyli pozostaje w tłumaczu – chciałoby się zatem wierzyć, że przyczynia się do wzmożenia jego energii wewnętrznej i zwiększa tym samym jego potencjał). Do zadań tłumacza należy maksymalne zmniejszenie strat wynikających z owego braku elastyczności.

Po drugie – trzeba wziąć poprawkę na *wiatr i prądy*. Kinetyczne reguły zachowania mogą być zakłócone i w tym przypadku, gdy ruch odbywa się nie w próżni, ale w określonym środowisku. Zachodzi wtedy konieczność uwzględnienia jego własnych poruszeń, nie mówiąc już o tarciu. Tak samo w przekładzie: wektor sensu przesuwają się pod wpływem takich czynników jak: własności języka przekładu, indywidualny styl tłumacza, przyjęte rozwiązania artystyczne. Tłumaczowi pozostaje więc kontrolowanie kierunków wiatrów i prądów „wewnątrz samego siebie”, by nie dopuścić do zbyt dużego dryfowania.

### *Zasada nieoznaczoności*

Pierwszy, od razu nieprzyjemny, fakt, przed którym staje każdy praktyk przekładu poetyckiego polega na tym, że całej informacji zawartej w oryginale nie da się przekazać w przekładzie. Dążenie do tego, by jak najdokładniej przełożyć jeden fragment, doprowadza do zaburzenia innego fragmentu, który go dopełnia. Straty są nieuchronne – w każdym z wariantów powstaje konieczność wyboru, trzeba iść na kompromis. Weźmy na przykład taką parę jak *brzmienie* i *znaczenie*. Jeśli refren słynnego wiersza Edgara Alana Poe *Bells, bells, bells* przełożymy jako „Dzwony, dzwony, dzwony”, metrum i melodia zostaną bezpowrotnie stracone. „Dzwon, dzwon, dzwon” bardziej pasuje brzmieniowo, zwłaszcza długością dźwięku, ale znaczenie nie jest tutaj tożsame. „Bił, bił, bił” lub „Bies, bies, bies” byłoby prawie idealne brzmieniowo, ale jakże dalekie znaczeniowo. Prawdopodobnie najlepiej wybrać z tych wersji kompromisowe „dzwon”, a przesunięcie znaczeniowe jakoś później kompensować w innych miejscach przekładu<sup>2</sup>.

2 W poemacie E. A. Poe, *Kruk*, Stanisław Barańczak zamiast dosłownego odpowiednika słynnego refrenu *Nevermore*, wykorzystał twórczo, głównie z powodu waloru onomatopeiczności, nieoczywisty, ale

Inny przykład elementów konkurujących to znaczenia dwóch rymowanych wersów dwuwiersza lub połówek czterowiersza. Oto wiersz Blake'a *On the virginity of the Virgin Mary and Johanna Southcott* składający się zaledwie z czterech wersów. Jego rosyjski przekład jest dziełem Wiery Potapowej.

What'er is done to her she cannot know,  
And if you'll ask her she will swear it so:  
Whether 'tis good or evil, none's to blame.  
No one can take the pride, no one the shame.

Sama nie wie, co stało się z nią,  
Nawet czy za sprawą dobrą, czy złą.  
I nie masz za to winić kogo  
Ani też wstydzic się, niebogo<sup>3</sup>.

Zwróćmy uwagę, jak wiernie są przetłumaczone dwa ostatnie wersy. *Blame* po angielsku to po rosyjsku „укоп”, *shame* – „позор”. Tłumaczka wykorzystała nadarzającą się okazję do zachowania nie tylko znaczenia, ale i faktu rymowania się tych dwóch pojęć. Oczywiście rzadko może się tak tłumaczowi poszczęścić, właściwie tylko całkiem wyjątkowo. W pierwszych dwóch linijkach już takiego podarunku nie dostaje i musi się opowiedzieć, który wers będzie miał znaczenie zasadnicze dla przekładu. Tutaj wybrana została pierwsza linijka – przełożona naprawdę wiernie (dodano tylko słowa *dobro* i *zło*, przeniesione z trzeciego wersu; tym samym wynika trudność z rymem do *zła* i trzeba było wprowadzić *gładkie czoło* [jako *niezmacony spokój* – L. S-P]<sup>4</sup>, którego nie ma w oryginale. Oczywiście pod względem artystycznym to jak najbardziej uprawniona *otsiebiatina*, niemniej jednak widać, że zaczyna działać zasada konkurencyjności: udało się maksymalnie zbliżyć do oryginału w pierwszym wersie – a już trzeba się było oddalić od ścisłych znaczeń w drugim.

---

uzasadniony wariant – *Kres i krach*. S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Wydawnictwo a5, Poznań 1992, s. 297–299. Innym twórczym wariantem jest rosyjski „приговор” („wyrok”), który zastosował tu, zamiast dosłownego „никогда”, Wiktor Toporow w swym przekładzie z 1988 roku. Patrz: Э.А. По, *Ворон*, издание подготовил В. И. Чередниченко, Российская академия наук и издательство Наука, Москва 2009, s. 115-118. Wersja elektroniczna URL: <http://adebiportal.kz/upload/iblock/56c/56c59732dbdf8a7abea161ddoff13d11.pdf>, s. 95-98 (dostęp: 24.08.2021). Poemat *Kruk* doczekał się kilkudziesięciu rosyjskich tłumaczeń.

3 Tłum. L. S-P. Por. rosyjską wersję tłumaczenia Potapowej:

Содеяли с нею добро или зло?  
Не знает сама; безмятежно чело.  
И некому это поставить в укор:  
Ничья тут заслуга, ничей тут позор.

4 Zob. rosyjską wersję w poprzednim przypisie. Uwagi Krużkowa odnoszą się bowiem bezpośrednio do tłumaczenia Potapowej.

A w ogóle (skoro już odsłaniamy tajniki warsztatu) tłumacz częściej zaczyna od końca. Typowym przykładem może być rosyjski przekład *Noclegu w drodze* Burnsa:

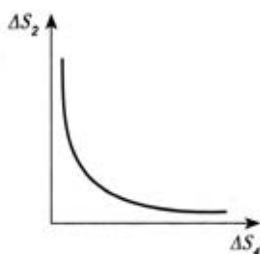
I bow'd fu' low unto his maid  
And thanked her for her courtesie,  
I bow'd fu' low unto his maid  
And bade her mak' a bed for me.

Nieuchronność powtórzenia pierwszego i trzeciego wersu powoduje, że zaczynają ze sobą konkurować wers drugi i czwarty. Im dokładniej przetłumaczymy czwarty wers, tym trudniej będzie sprostać podobnej dokładności w drugim. Samuel Marszak w swoim przekładzie, do czego ma całkowite prawo, przyjmuje jako podstawowy punkt odniesienia końcówkę:

Nisko się pokłoniłem tej,  
Co w zamieć ocaliła mnie  
Grzecznie się pokłoniłem jej  
Prosząc, niech przenocuje mnie<sup>5</sup>.

Zauważmy, że treść drugiego wersu musiała zostać pominięta. (Owszem, Marszak rekompensuje w mistrzowski sposób tę utratę, wprowadzając w trzeciej linii słowo „учтиво”. Ale to już jednak inna rozmowa – o sposobach kompensacji tego, co gdzieś przepadło). Gdyby zaś, odwrotnie, spróbować zachować w pełni drugą linijkę wiersza, nieuchronnie zaczęłaby się rozmywać, odchodzić od oryginału czwarta – nie da się pociągnąć w dół jednocześnie obu szal wagi, nie łamiąc dźwigni.

Jeśli przesunięcie znaczenia w wersie  $n$  oznaczmy  $\Delta S_n$ , to sytuację można przedstawić graficznie następująco:



Ten obraz odpowiada formule hiperboli  $S_{2 \times} \Delta S_4 = const$ . Ale to przecież właśnie zasada nieoznaczoności, całkowicie analogiczna do tej z zakresu fizyki! Przypomnij-

5 Tłum. L. S-P. Por. przekład Marszaka:

Я низко поклонился ей,  
Той, что спасла меня в метель,  
Учтиво поклонился ей  
И попросил постлать постель.

my, jak została ona sformułowana na gruncie mechaniki kwantowej. Nie da się jednocześnie ustalić współrzędnej i prędkości elektronu; istnieją wielkości dodatkowe, w przypadku których dokładność wyznaczenia jest podporządkowana wzajemnym oddziaływaniom typu  $\Delta y \times \Delta p = const$ .

Jak widać, zasada nieoznaczoności działa również w dziedzinie przekładu poetyckiego. I tu bowiem istnieją dodatkowe (korelujące) wielkości: znaczenie i brzmienie słowa, znaczenia rymowanych wersów itd.

To podobieństwo nie jest przypadkowe. Przypomnijmy, jak się formułuje zasadę nieoznaczoności z punktu widzenia eksperymentu. Narzędzie, którym mierzymy położenie elektronu, zakłóca jego ruch. Właśnie dlatego, im dokładniej uda się uchwycić jego współrzędne w przestrzeni, tym bardziej nieokreślona staje się rola jego prędkości. Dokładnej i pełnej informacji o systemie i tak nie sposób uzyskać, jeśli narzędzie jej zdobycia jest skorelowane pod względem energetycznym z tym systemem.

Ale przecież przekład to także proces przekazu informacji, w którym narzędzie (język przekładu) jest systemowo skorelowane z systemem (język oryginału). Przekazując – i tym samym unieruchamiając w zapisie – znaczenie jednego parametru, wprowadzamy do systemu zakłócenie, które psuje inne, sprzężone z nim parametry.

Analiza procesu pomiaru w fizyce jednoznacznie prowadzi do mechaniki kwantowej, do pojęcia funkcji falowej. Dokładnie tak samo analiza procesu przekładu prowadzi do *falowej teorii przekładu*. W zgodzie z tą teorią wiersz powinien być opisywany nie jako system z kompletem raz ustalonych parametrów, ale jako „pakiet falowy”, niosący funkcjonalną treść utworu.

### *Ucho igielne przekładu*<sup>6</sup>

Oto na czym polega jeden z eksperymentów ilustrujących falową naturę elektronu. Przelatuje on przez wąski otwór w płytce i lokuje się na postawionym za nią ekranie.

Wydawałoby się, że powinien trafić w punkt O leżący na osi jego ruchu, prawda? Ale doświadczenie pokazuje, że elektron może trafić gdziekolwiek! Jedyne, co da się przewidzieć, to tylko prawdopodobieństwo trafienia w to lub inne miejsce ekranu.

---

6 Występuje tu nawiązanie do późnego wiersza Yeatsa, z 1935 roku, związanego z jego fascynacją filozofią Indii. Stał się on mottem przedstawianego eseju Krużkova, w innej jego edycji. Por. URL: [http://folioverso.ru/misly/2008\\_12/kruzhkov.htm](http://folioverso.ru/misly/2008_12/kruzhkov.htm) (dostęp 1.06.2021):

Ушко иглы

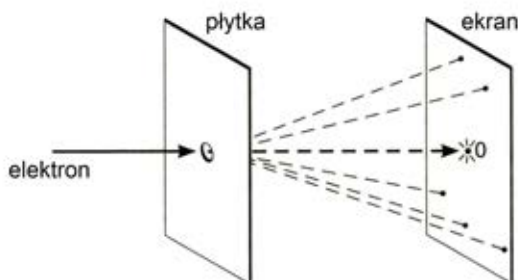
Весь этот бурный бытия поток

Сперва в ушко игольное протек.

Все, что на свет рождается из мглы,

Должно прорваться сквозь ушко иглы.

У.Б. Йейтс, *Полнолуние в марте*, [w:] *Ястребиный источник*. URL: <http://maximalibrary.org/knigi/genre/b/468020?format=read> (dostęp 18.08.2021). Ciekawe, że tytuł ostatniej książki przywoływanego już przeze mnie (w kontekście pokrewieństwa poglądów) Wiesława Myśliwskiego – również brzmi *Ucho igielne*.



Dzieje się tak dlatego, że przelatując przez otwór elektron ustala swe współrzędne w płaszczyźnie ekranu i, zgodnie z zasadą nieoznaczoności, całkiem nieokreślona staje się poprzeczna składowa jego pędu (i prędkości).

Dokładnie tak samo, przechodząc przez ucho igielne przekładu, wiersz może znaleźć się bardziej na lewo, na prawo, powyżej lub poniżej linii osiowej. Tak oto okazuje się, że przekład to nic innego jak eksperyment, który udowadnia *falową naturę wiersza*. To nie komplet wszystkich dających się zmierzyć wielkości określa jego istotę, nie martwy inwentarz, ale funkcjonalna postać, coś w rodzaju  $\psi$ -funkcji w mechanice kwantowej.

Analogie między prawami przekładu a prawami mechaniki kwantowej mają jeszcze głębsze podłoże. Chodzi o to, że i fizyczne oddziaływanie cząsteczek na siebie, i przekład można rozpatrywać jako szczególne przypadki uniwersalnego procesu przekazywania informacji. Tak jak na podstawie promieni kosmicznych – będących skutkiem oddziaływań fizycznych – można wyciągać wnioski dotyczące procesów zachodzących w kosmosie, tak samo na podstawie przekładów można wnioskować o procesach zachodzących w literaturze obcojęzycznej. W obu przypadkach działają wspólne prawa.

Powyższe rozważania odnoszą się tylko do poezji – jako że mechanika kwantowa też opisuje przede wszystkim mikroobiekty. Przejście do skali makro oznacza już odejście od praw dotyczących kwantów i przeniesienie się na grunt fizyki klasycznej. To zakłada już, nawiasem mówiąc, sama zasada nieoznaczoności, która w postaci bardziej ścisłej musi uwzględniać stałą Plancka  $h$  oraz masę  $m$ :

$$\Delta x \cdot \Delta v = \frac{h}{m}$$

gdzie  $x$  to współrzędna, a  $v$  to prędkość.

Jeśli masa  $m$  jest duża, to  $\Delta x \cdot \Delta v$  dąży do zera i efekty kwantowe tracą znaczenie. Innymi słowy, ciało o bardzo dużej masie zachowuje się według praw klasycznych, bez efektów kwantowych. A tylko w przypadku małych mas dochodzą do głosu specyficzne efekty kwantowe.

Rolę masy w przekładzie gra *długość najmniejszego możliwego do odbioru autonomicznego elementu tekstu*. W wierszach jest to wers, a w prozie – większy fragment, akapit lub rozdział. Gdy ta wyróżniająca wielkość jest nieduża, to znaczy, gdy tekst ma wyraźnie zaznaczoną budowę atomową – zaczynają działać prawa nieoznaczono-

ności. I tak właśnie ma się rzecz z poezją. Im mniejsza długość wersu, tym ostrzejsza falowa natura wiersza. A w heksametrze, gdzie wersy są długie, efekty kwantowe zostają osłabione i łatwiej wtedy można przekazać dodatkowe, konkurujące elementy wiersza. W prozie z kolei jednostki tekstu są jeszcze większych rozmiarów – efekty kwantowe więc praktycznie tu giną, a na pierwszy plan wysuwają się klasyczne, newtonowskie reguły przekładu.

### Dopisek tłumaczkii

Z treścią tego eseju, opublikowanego najpierw w piśmie „Chemia i życie”, ściśle koresponduje końcowy fragment innego, późniejszego już artykułu Grigorija Krużkova pt. *Prospero i Ariel. Uwagi o Audenie*, również z tomu *Księżyc i dyskobol (Луна и дискобол)*.

Pewien mój znajomy matematyk, znany uczony – któremu nieobca była też poezja – napisał mi, że niedawno natknął się na wiersz Audena *Po przeczytaniu encyklopedii fizyki współczesnej dla dzieci* i był zdumiony, jak trafnie przekazał w nim Auden istotę mechaniki kwantowej. W swoim wierszu poeta dziękuje Bogu, że stworzył go jako człowieka średnich rozmiarów – ani zbyt dużego, ani zbyt małego: w sam raz, aby z przyjemnością mógł się oglądać w lustrze i uświadamiać sobie, że posiada wystarczającą masę, by istnieć tam, gdzie jest, a nie być rozmazanym, jak jakaś miazga w przestrzeni. I właśnie to „sufficient mass to be altogether there” – „o wystarczającej masie, żeby móc tu być w całości”, bardzo mną wstrząsnęło, pisze ów matematyk, bo nie spotkałem dotąd poety, który w takim stopniu zgłębiłby myśl Heisenberga. Właściwie Auden napisał nie jeden, ale wiele wierszy, w których widać jego naukowe nastawienie. Zawsze podkreślał, że między nauką a sztuką nie ma sprzeczności, w czym zgodny jest z Nielsem Bohrem, jeszcze jednym ojcem mechaniki kwantowej (obok Heisenberga i Schrödingera), który sformułował swoją uogólnioną zasadę komplementarności jako wniosek dotyczący całej filozofii. Głosi on, że racjonalne i intuicyjne podejście uzupełniają się nawzajem<sup>7</sup>.

Jest to, moim zdaniem, cenne uzupełnienie, gdyż uzasadnia dodatkowo stanowisko Krużkova dotyczące kwantowej natury przekładu poetyckiego, a jego pogląd o bliskich związkach fizyki i poezji podzielał nie tylko Mandelsztam, ale i Auden.

### *Przekład i Eros*

Przez długi czas kultura Zachodu promieniowała na inne obszary, była stroną przekazującą, a kultura Rosji (szerzej – Europy Wschodniej) – przyjmującą. Pomijając pojedyncze przykłady oddziaływania odwrotnego (Dostojewski, Tołstoj, Czechow),

<sup>7</sup> Г. Кружков, *Луна и дискобол. О поэзии и поэтическом переводе*, Издательство РГГУ, Москва 2012, s. 235.



Rosja pozostawała prowincją Europy. Odsuwając na bok kwestie ambicjonalne, zobaczymy, jakie wynikły stąd istotne korzyści dla kultury rosyjskiej. Wyostrzyła ona swoje możliwości percepcyjne, rozwinęła umiejętność przyswajania i wchłaniania nowego. Stąd też waga rosyjskiej szkoły tłumaczeniowej. Na przestrzeni przynajmniej dwóch i pół wieku, gromadząc doświadczenia tłumaczeniowe – najpierw z niemieckiego (za cara Piotra i jego córki Elżbiety), potem z francuskiego i wreszcie z angielskiego – najwyższych osiągnięć doczekała się dopiero w czasach radzieckich, które stały się, paradoksalnie, epoką mistrzostwa przekładowego w Rosji.

Zachód natomiast, przyzwyczajony do swej centralnej roli w kulturze, w znacznym stopniu zatracił zdolność asymilacji obcego (nieużywany organ nieuchronnie słabnie). Dlatego też, choć w naszym stuleciu literatura rosyjska nieraz mogłaby stać się dlań pożytecznym zastrzykiem (szczególnie w dziedzinie poezji, niedomagającej w zachodnim świecie) to napotykała ona przeszkodę w zadzierzgnięciu takiej odwrotnej więzi. Moim zdaniem, Zachód pozostał w tyle co do teorii i praktyki przekładu artystycznego. Sławistyka – oddajmy jej sprawiedliwość – zrobiła na Zachodzie bardzo dużo, zwłaszcza gdy u nas w kraju ideologia prawie całkiem zdławiła literaturoznawstwo. Jednakże bez szerokiego audytorium, pozostając jedynie nauką, nie mogła zrodzić praktycznej szkoły przekładu podobnej do rosyjskiej. A do prawdziwej wymiany doświadczeń w poezji same przekłady filologiczne nie wystarczą. Potrzebne są pełnokrwiste teksty poetyckie.

Na przykład poeci angielscy, instynktownie garnący się w latach 1960–1980 do wierszy Pasternaka, Mandelsztama, Cwietajewej, musieli wierzyć rusycystom na słowo, że jest to dobra poezja, bo przekłady bynajmniej tego nie potwierdzały. *Nothing comes across* („nic nie zostało w przekładzie”) powiedział Ted Hughes po lekturze Mandelsztama po angielsku. I była to szczerza prawda. Srebrny wiek i cała najlepsza poezja rosyjska następnych dziesięcioleci aż do naszych czasów pozostają dla Zachodu jeśli nie „światem utraconym”, to „rzeczą samą w sobie”, niedostępną w bezpośrednim kontakcie emocjonalnym – wszak może go dać jedynie przekład artystyczny.

Ale tu zaraz się pojawia (nie tylko u nich, ale i u nas) stare pytanie: po co pośrednik – poeta wstawiający *odsiebiatinę* do autorskiego tekstu – skoro my sami możemy się zapoznać z tym, co dosłownie powiedział autor?

I od nowa trzeba na to pytanie odpowiadać. Bo czas to osiadający nieustannie kurz i nawet rzeczy całkiem przejrzyste stopniowo się zaciemniają, wymagają ponownego wyjaśnienia.

Sprawa komplikuje się coraz bardziej, ponieważ odchodzą, prawie już zniknęli, wielcy mistrzowie, „strażnicy ognia” – nestorzy naszego cechu, który przez całe dziesięciolecie był chyba najmocniejszym przyczółkiem rosyjskiej tradycji poetyckiej. Bez Siergieja Szerwińskiego, Arkadiusza Sztejnberga, Arseniusza Tarkowskiego, Wilhelma Lewika, Siergieja Oszerowa, Lwa Ginzburga, Jurija Korniejewa, Elli Linieckiej, Siergieja Pietrowa, Efima Etkinda, Dawida Samojłowa (można wyliczyć jeszcze wielu) zostały naruszone i pękły niektóre słupy nośne, a za chwilę może runąć cały budynek...

Nadchodzi koniec „pięknej epoki” przekładu, pokrywającej się mniej więcej z okresem istnienia państwa komunistycznego. Ze względu na pewne złożone uwarun-

kowania (między innymi sprawy prestiżowe), reżim chronił tę oazę kultury – wraz z Teatrem Wielkim i paroma innymi placówkami. Mówiąc to, w żadnym stopniu nie chcemy lekceważyć ani osiągnąć poetów-tłumaczy, ani ich cichego sprzeciwu i dzielnego przetrwania. Chociaż wielu i tak dosięgła zguba, jak Walentego Stienicza i Benedykta Lifszycy, a wielu odbyło katorgę, jak Arkadiusz Sztejnberg.

Niezależnie od wszystkiego, tamta epoka przeminęła i można już teraz pisać jej historię. To jednak, co zostało stworzone, przetrwało. Nie tylko w książkach, ale i jako – bezpieczna na poły – tradycja.

Podobnie jak i samo rzemiosło – ono wszak istnieć musi.

Co stanowi rację bytu (*raison d'être*) dzieła przekładu? To samo, co miłości: pociąg do piękna. To uczucie nieświadome, przejaw wszechobecnego Erosa, który rządzi światem. Tak jak człowiekowi oglądającemu piękny obraz nie wystarczy napawać się jego pięknem – urzeczenie stopniowo przemienia się w dążenie do zawładnięcia przedmiotem zachwytu – tak samo poeta, zakochując się w cudzym, ale pięknym dziele, dąży do tego, aby to „nie swoje” uczynić swoim, złączyć się z nim i dowieść swej siły, możliwości zawładnięcia „nie swoim”. Element agresji jest tu bezwzględnie obecny. Ale i element podległości. Zawładnąć – ale i poddać się, dobrowolnie ograniczając swą wolność. Przekład jest aktem miłości<sup>8</sup>. Pierwszy przetłumaczony wiersz zostaje w pamięci na całe życie, tak jak i pierwsza miłość. Nawet przychodzi w tym samym wieku co pierwsza miłość. I tak samo nagle, naturalnym biegiem rzeczy.

Kusi nie tylko cudza myśl, ale i cudzy rytm. Tak ustawia się głos, stroją się wewnętrzne liryczne struny. Od najdawniejszych czasów przekładano z miłości. Co popchnęło rzymskiego lekkoducha do przetłumaczenia na łacinę dyszącej żarem mowy greckiej (jońskiej) poetki?

Wydaje mi się samym bogom równy  
mężczyzna, który siadł naprzeciw ciebie,  
i słowa twoje przyjmuje z zachwytem,  
w oczarowaniu.  
Słodkim uśmiechem budzisz w nim pragnienia  
lecz w piersi mej drży serce pełne lęku,  
i gdy na ciebie patrzę, głosu z krtani  
dobyć nie mogę,

---

8 Nasuwa się tu odniesienie do George'a Steinera, który nawet idzie dalej i w swej znanej monografii *Po wieży Babel* dodatkowo podkreśla ambiwalencję uczuć tłumacza: „...oryginał w procesie przekładu może jawić się jako nieprzyjazny i uwodzicielski zarazem, tym samym, za św. Augustynem, teoretyk uwyrażnia skojarzenia przekładu z aktem seksualnym”. B. Szumański, *Przekład jako gra w pożeranie*, [w:] *Reguły gier. Między normatywizmem a dowolnością w przekładzie*, red. P. Fast, T. Markiewka, J. Pisarska, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2016, s. 44. W ujęciu Steinera tłumaczowi towarzyszą trzy główne emocje: „agresja, a więc złość, chęć inkorporacji, zatrzymania, a więc przywiązanie, oraz smutek...”. Tamże, s. 43. Przy tym występuje nie tylko smutek porażki (za Ortegą y Gassetem), ale i po sukcesie – augustiańska *tristitia*.

zamiera słowo, dreszcz przenika ciało,  
albo je płomień łagodny ogarnia,  
ciemno mi w oczach, to znów słyszę w uszach  
szum przejmujący<sup>9</sup>.

Czy natchnieniem do przetłumaczenia tych wersów była dla Katullusa Lesbia, czy same wiersze Safony? Wydaje się, że mimo wszystko natchniony był nie tyle ziemską namiętnością do kogoś, ile miłością do boskich wierszy greckich, które wywołują i ogień w żyłach, i przenikający szum w uszach, i ciemność przed oczami.

Za którąkolwiek wersją by się opowiedzieć, przekład jest dziełem miłości – niczym innym. Pomyślmy tylko, w jak bliskie, intymne stosunki wchodzi tłumacz z oryginałem. Żaden literaturoznawca nie wpatruje się tak usilnie w każde słowo, nie wyczuwa wszystkich jego niuansów. Nie darmo mówi się, że przekład jest wyższym stadium lektury.

Tak poznać – aż po najmniejszy pieprzyk, po każdy gest – tak żywo odbierać można, tylko kochając, jednocząc się z ukochaną istotą.

I nie jest to miłość bezowocna, wszak rodzi się z niej nowe życie: wiersz. Owszem, w pewnym sensie jest to „skrzyżowanie” dwóch poetów, ale z jakąż ciekawością wpatrujemy się w takie „skrzyżowanie”, nie tylko rozpoznając w dziecięciu cechy obojga „rodziców”, ale i dostrzegając w nim godność odrębnego, samodzielnego istnienia!

Tę metaforę można by rozszerzać w nieskończoność. Wszystko, co właściwe miłości mężczyzny i kobiety, w całej krasie da się też ujrzyć w przekładzie. Potwierdzenie własnej wartości, zuchwałość. Niezrażanie się pozorną nieprzystępnością, dążenie do swego. Im trudniejszy cel, tym bardziej kuszą. Tak jak w bajce – doskoczyć na koniu aż do szczytu wysokiej wieży, rozwikłać zagadki, uporać się z zadaniem nie do wykonania.

Oto na przykład *Polowanie burgrafa* Wiktora Hugo. Niekończące się rymy typu echo:

Jęków ofiary nie słyszą w głuszy  
Uszy.  
Cóż, nikt oprawcom użyć broni  
Nie broni. Kto pierwszy nóż, by wbić w serce ofierze  
Bierze?  
Burgrafa to prawo zawsze i teraz –  
Raz!<sup>10</sup>

I tak, bez najmniejszego potknięcia, na przestrzeni pięćdziesięciu strof! Czyż to nie iście rycerska dzielność przetłumaczyć coś takiego? Arcydzieło! Ale jednocześnie i zabawa. Nieodłączna również, trzeba przyznać, w miłości. A zazdrość? Tak, najpraw-

<sup>9</sup> Safona, *Pieśni*, wstęp i opracowanie A. Nawrocki, przeł. J. Brzostowska, Wydawnictwo Książkowe Ibis, Warszawa 1993, s. 21. Krużków posługuje się wysoko przez siebie cenioną wersją Siergieja Oszerowa.

<sup>10</sup> Przekład mój, L.S-P (za wersją Michaiła Dońskiego, przytaczaną przez Krużkowa).

dziwsza. Ileż tu zderzeń, namiętności, psucia się wzajemnych stosunków. Niejeden tłumacz odnosi się do „swoich” poetów jak rozjuszony samiec w legowisku, broniący swego haremu. Nie rusz tego, co przełożyłem, ani mi się waż!

Chociaż i tu obowiązuje pewna hierarchia. O ile zabieranie się przez kogoś nowego do tłumaczenia niewielkiego wiersza jest jeszcze dopuszczalne jako incydent (porwał się człowiek z motyką na słońce!), o tyle zamiar dokonania nowego przekładu poematu czy dramatu jest już przyjmowany jako działanie, delikatnie mówiąc, nieprzyjazne.

Eros ma również swoją odwrotną stronę. Wenus niebiańska i Wenus ziemską. W ziemskim połączeniu nie da się wyeliminować pewnej dysharmonii, wstydlivej strony, podlegającej drwinie, wyśmianiu. Tak więc Katullus drażni się najpierw z przyjacielem:

Gdyby, Flawiuszu, ukochana twoja  
miała powabu więcej, więcej *charme*'u,  
sam byś się zdradził, milczeć byś nie zdołał.  
Widocznie kochasz jakąś dziewczkę marną,  
wychudłą w febrze – aż wstyd się przyznawać.  
Bo że nocami samotnie nie ślęczysz  
milczące leże krzykiem nam oznajmia,  
wonne girlandy, syryjskie olejki,  
miękkie poduchy tu i ówdzie trochę  
zgniecione, wreszcie łóżko na osłabłych  
nogach, skrzypiące, na bok przechylone<sup>11</sup>.

by za chwilę w tym samym wierszu już chcieć go wychwalać:

Żaden wstyd przecież mówić o tym, żaden!  
Więc? Przecież taki nie byłbyś wymięty,  
gdybyś ochoczo nie szukał igraszek.  
Toteż czy dobrze, czy źle ci się darzy,  
opowiedz druhom. A ja gładkim wierszem  
pod niebo twoje przygody wystawię<sup>12</sup>.

Podobnie u Puszkina, pomimo jego wielkiego poruszenia wywołanego przetłumaczeniem *Iliady* przez Gnidicza:

Słyszę milknący dźwięk boskiej greckiej mowy;  
Wielkiego starca cień przeczuwam w serca drgnieniu<sup>13</sup>.

pojawia się nagle kpiarski ton (po prostu nie sposób się powstrzymać!):

11 Katullus, *Poezje wszystkie*, przeł. G. Franczak, A. Klęczar, Homini, Kraków 2013, s. 235.

12 Katullus, tamże.

13 Przeł. L.S-P.

Ślepy na jedno oko był Gnidicz, tłumacz całkiem ślepego – Homera,  
Jednym więc tylko bokiem styka się z pierwowzorem jego przekład<sup>14</sup>.

I wcale nie chodzi o jakąś szczególną prześmiewczość ze strony Puszkina, lecz o to, że miłość – a więc i przekład – z zasady łatwo zranić, co wynika z ich nieidealnej istoty, łączącej w sobie dwie natury.

Istnieje jeszcze inna, ciemna strona Erosa: pokrewieństwo Miłości i Śmierci, narodzin i rozpadu. Czyż nie o tym właśnie mówi Robert Graves w wierszu *To Bring the Dead to Life?*

Ale, wskrzeszając, pamiętaj:  
Mogła, która dała mu schronienie,  
Nie znosi pustki;  
Odtąd w jego zetlałym całunie  
Legniesz ty sam<sup>15</sup>.

Czy nie stąd bierze się strach młodych, awersja do zajmowania się przekładem – jako formą samounicestwienia?

Ach, dlaczego najlepsze lata  
Za nie swoje sprzedałem słowa?  
Te przekłady wschodniego świata,  
Jakże od was boli dziś głowa.

– pisał Arseniusz Tarkowski<sup>16</sup>. To on rzucił kiedyś w rozmowie: „Zewsząd te rozczulające słowa: ach, rosyjska szkoła przekładu, jakaż ona niepowtarzalna... Zamknęli poetom usta, a potem się dziwią, skąd tylu wspaniałych tłumaczy!”

Także i to trzeba więc brać pod uwagę: praca tłumacza stanowi w dużym stopniu sublimację – i dla czytelników, i dla autorów – w epoce cenzury, politycznego, politycznego oraz wszelkiego innego ucisku. Otwiera się tu szerokie pole dla freudowskich analiz.

14 Znany wyłącznie z rękopisu dwuwiersz Puszkina z 1830 roku. Przeł. L.S-P.

15 Przeł. L.S-P, ściśle za Krużkowem, który nadał wierszowi tytuł *Воскрешение* (*Wskrzeszenie*). Por. jedyny dotąd polski przekład autorstwa Bolesława Taborskiego, u którego wiersz nosi tytuł *Wrócić życie umarłym*.

Więc daj mu życie, lecz wiedz,  
Że grób, który go mieścił,  
Może nie będzie teraz pusty:  
Ty w jego poplamione szaty  
Owinięty będziesz leżał

(R. Graves, *Poezje wybrane*, wybór, przekład i słowo wstępne B. Taborski, PIW, Warszawa 1977, s. 54).

16 Wiersz *Tłumacz* (1960). Przeł. L.S-P.

Począwszy od 1919 roku, czyli od założenia przez Maksyma Gorkiego Biblioteki Światowej Literatury, poprzez boom lat trzydziestych aż do końca lat siedemdziesiątych, w epoce, gdy przekład – a już szczególnie tłumaczenie „literatur narodów ZSRR” – przekształcił się w istny przemysł, znaczenia nabrali aspekt kupna-sprzedaży miłości, czyli prostytucja. Choć mogło to równie dobrze współistnieć z prawdziwą pasją i natchnieniem. I jedno, i drugie często potrafił w sobie pogodzić ten sam człowiek: dziś robię to dla pieniędzy, a jutro już naprawdę, z serca. Jednym słowem, gdy wrócę z ulicy, będę szczerze kochać swego męża. Początek takich poetyckich bachanalii na skalę przemysłową dostrzegł Osip Mandelsztam jeszcze w 1933 roku:

Tatarzy, Ukraińcy, Nieńcy,  
Także uzbecki cały lud,  
I nawet nadwołżańscy Niemcy  
Czekają na tłumaczy trud.  
I może być, że w tej minucie  
Na język Turków właśnie mnie  
Jakiś Japończyk przeniósł z czuciem,  
Wniknąwszy w samej duszy sens<sup>17</sup>.

Tak, owa druga strona medalu może wyglądać i odstraszająco, i komicznie. Jednak pominąć ją milczeniem znaczyłoby sprzeniewierzyć się prawdzie. Ale podobnie jak istnienie najstarszej profesji świata nie jest w stanie skazić istoty wiecznego Erosa, tak przyziemne strony życia rosyjskich tłumaczy nie usuną tego, co leży u jego podstaw – żywiołu przyciągania i miłości.

## *Przekład a nieśmiertelność*

### *I*

W dawnych czasach, gdy mieszkaliśmy niedaleko siebie, widując się prawie codziennie, Aleksander Aronow próbował (i mam to cały czas w pamięci) oświecić mnie w kwestii nieśmiertelności – nawet nie po to, by rozstrzygnąć ten skomplikowany problem, lecz by po prostu odpowiednio go ująć. „Czymże jest moje Ja? – zapytywał. – Jeśli, powiedzmy, nie daj Boże, jutro stracę rękę lub nogę, to czy dalej pozostanę sobą? Wygląda na to, że tak. A więc nie wszystko, z czego się składam, jest niezmiennie i konieczne. Istnieje jakieś główne jądro, a wokół niego masa czegoś płynnego, podlegającego zmianie. Ale co to za jądro? I czyż nie jest ono bardziej nieuchwytnie niż moje ręce, nogi czy moja biegłość w grze w szachy? Inaczej mówiąc, czy nie jest ono nieśmiertelne?”

---

17 O. Mandelsztam, *Poezje*, wybór, redakcja i posłowie M. Leśniewska, przeł. T. Nyczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 375.

## II

Każdy, kto chciałby uczciwie i logicznie wyrokować w kwestii nieśmiertelności, stanie w obliczu tego niepodważalnego faktu, którym jest rozpad powłoki cielesnej. Powstaje zasadnicze pytanie: czy to najważniejsze, co istniało wewnątrz owej powłoki, może przetrwać także po jej unicestwieniu? Czy może ono istnieć, przybierając zupełnie inne formy materialne, składając się już z innych atomów oraz ich konfiguracji?

Ale przecież praktycznie w analogiczny sposób stawia się pytanie o przekładalność poezji: czy może przetrwać wiersz, wcielając się w inny język, w nowe słowa oraz ich konfiguracje? Owe dwie kwestie pozostają, jak się okazuje, w bezpośrednim związku: jeśli możliwa jest nieśmiertelność, to i przekład jest możliwy. I vice versa.

## III

A zatem czysto literaturoznawcze pytanie – czy przekład jest możliwy? – okazuje się całkowicie zależne od postawy filozoficznej pytającego, a w pewnym sensie i od jego poglądu na nieśmiertelność duszy.

A kiedy za natury krainą już będę,  
Nigdy formy z natury wziętej nie przybiore.  
Jak u greckich złotników tak formę wyprzędę  
Wplatających w emalię liść i złotą korę<sup>18</sup>.

W tym wypadku wyrażenie „za natury krainą” (*once out of nature*) w równej mierze można rozumieć jako śmierć i jako przekład. Zwróćmy uwagę na podwójną funkcję „greckich złotników”. W pierwszej interpretacji złotnikiem jest poeta, który musi zawczasu, przed utratą swej cielesności, zdążyć się wskrzesić, wcielić w stworzone przez siebie arcydzieło. W drugiej interpretacji „greckim złotnikiem” jest tłumacz. Możliwość przywrócenia do życia zależy teraz od jego starań. Staje się on nie tylko sobowtórem poety, ale także narzędziem Opatrzności.

## IV

W istocie rzeczy Yeats powtarza tylko formułę poetyckiej nieśmiertelności Horacego i Puszkina jako „duszy zaklętej w lirę”: nieśmiertelność poety zależy od nieśmiertelności jego dzieła. Nie musi to być nieśmiertelność w sensie chrześcijańskim, chociaż czasem i tak bywa, tyle że dochodzi wówczas do ideowego zgrzytu. Bo nawet dusza pogańskiego poety, która z dogmatycznego punktu widzenia ulega zatraceniu, z innej perspektywy nie całkiem ginie, a może nawet nie ginie wcale. Zostaje bowiem ocalona

18 W.B. Yeats, *Odjazd do Bizancjum. Wieża, przekład i wstęp Cz. Miłosz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 23.

w jego „lirze”. Nie trzeba żadnej filozofii, by intuicyjnie pojąć, że dusza i lira to dwa różne byty, co więcej – dusza większa jest niż lira. I proszę! Oto mniejsze może stanowić większe. Tak jak kompot z jabłek w perspektywie długiego trwania może zastępować jabłko. Poezja okazuje się więc poniekąd ziemskim konserwantem duszy.

## V

Jeśli wiersz ma nie tylko swą realną cielesność (słowa i dźwięki), ale i duszę, to jest on przekładalny na mocy immanentnej „przekładalności” (nieśmiertelności) duszy.

O nieśmiertelności w kategoriach przekładu literackiego pisał John Donne:

Cała ludzkość jest dziełem jednego autora i tworzy jeden tom. Nie wrywa się danego Rozdziału z księgi za każdym razem, gdy umiera Człowiek, tylko przekłada się go na inny, lepszy język<sup>19</sup>.

Można tę metaforę odwrócić i powiedzieć tak: podobnie jak sama dusza nie ginie, ale zostaje „przełożona” z jednego języka na drugi (z ziemskiego na anielski), tak i wiersz nie ginie w procesie przekładu, lecz zyskuje nowe wcielenie. Oczywiście, i w jednym, i w drugim przypadku zakładamy zarówno istnienie ziarna prawości w tym bycie, co dąży do nieśmiertelności, jak i „prawidłowość” samego aktu przejścia w nowy stan (śmierci, przekładu). W przeciwnym razie całe to rozumowanie upada, a spełnia się tylko przepowiednia o gehennie ognistej.

## VI

Jeśli jednak wiersz nie posiada wspomnianych wyżej dwóch wymiarów: duchowego i cielesnego, jeśli jest według angielskiego określenia *skin-deep*, czyli jego głębia nie przekracza grubości zewnętrznej warstwy słownej, wtedy zniszczenie „naskórka” czy „skóry” nieodwracalnie niszczy obiekt i przekład jest niemożliwy.

Ktoś mógłby się sprzeciwić, chcieć utrzymywać, że dusza wiersza zawiera się właśnie w jego słowach, tak że nie można zmienić ani litery, nie niszcząc tej kruchej duszy. Moim zdaniem jednak taka czołobitność względem litery stanowić może niebezpieczną herezję materialistyczną. Bywa ona czasem popierana rozumianym powierzchownie poglądem Brodskiego, głoszącego, że poeta jest jedynie narzędziem języka. Jednakże „pogaństwo” Brodskiego, jego „materializm”, to tylko forma głęboko romantycznego światopoglądu poety. Usilna, mordercza wręcz niekiedy praca

---

<sup>19</sup> *Medytacja XVII*, przeł. L. S-P (za Krużkowem). Por. też wersję Piotra Plichy. „Kiedy Kościół składa człowieka do grobu, akt ten dotyczy i mnie, cała bowiem ludzkość pochodzi od jednego autora i stanowi jeden tom. Ilekroć umiera człowiek, jeden rozdział nie zostaje wydarty z księgi, lecz podlega przekładowi na doskonalszy język – i każdy rozdział musi to spotkać”. J. Donne, *Medytacje. Alembik śmierci*, przeł. i wstępem opatrzył P. Plichta, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2014, s. 147.



z tłumaczami jego wierszy na angielski, przekładanie samego siebie, wreszcie próby tworzenia wierszy w obcym języku – są tego wymownym świadectwem. Przypuszczam, że Brodski w ostatecznym rozrachunku zgodziłby się z poglądem Meraba Mamardashvilego, iż poezja leży głębiej niż słowa. Ona tylko „wybiera środki, którymi można odślaniać i wyjaśniać poetyckość, istnieje niezależnie od języka”<sup>20</sup>. To zaś oznacza, że z zasady jest przekładalna, ponieważ potrafi zrzucić z siebie dawną cielesność słowną i przeistoczyć się w nową.

## VII

Walery Briusow w słynnym artykule o przekładzie *Fiołki w tygł*u cytuje Shelleya:

Dążenie do przetłumaczenia utworów poety z jednego języka na drugi jest tym samym, co wrzucenie fiołka do tygła w celu odkrycia podstawowej zasady decydującej o jego barwie i zapachu. A roślina musi powstać na nowo z własnego nasienia, bo inaczej kwiatu nie wyda<sup>21</sup>...

Tłumacze Srebrnego Wieku, walcząc z rozpowszechnioną wcześniej – w epoce upadku rosyjskiego wiersza – tradycją wolnego, przybliżonego przekładu liryki, podkreślali konieczność stosowania w tłumaczeniu metody naukowej. Nikołaj Gumilow przedstawił nawet w punktach te elementy oryginału, które „obowiązkowo trzeba oddać” w przekładzie: 1. liczba wersów, 2. metrum i rozmiar wiersza, 3. układ rymów, 4. typ *enjambement*, 5. rodzaj rymów, 6. słownictwo, 7. typy porównań, 8. chwyt poetyckie, 9. zmiany tonacji.

Dziwne, że ograniczył się do dziewięciu zasad – jeszcze jedna i byłby cały dekalog: „dziesięć przykazań tłumacza”. Z kimś takim, jak Gumilow, wydawałoby się, trudno polemizować. Jego „punkty” jednak stanowią jedynie arytmetykę tłumaczenia, która może zbijać z tropu, jeśli nie weźmie się pod uwagę istnienia algebry, fizyki i metafizyki przekładu.

Algebra przekładu to harmonia wszystkich części, którą można uchwycić tylko na poziomie całości, intuicyjnie. Fizyka przekładu to owe prawa zachowania (szczególnie zachowania energii), o których mówiłem w eseju o mechanice kwantowej i przekładzie<sup>22</sup> – najbardziej nawet poprawny formalnie przekład jest bez nich fałszywy i oszczerczy względem autora. Metafizyka – ukryte pokrewieństwo dusz i porozu-

20 M. Мамардашвили, *Философия – это сознание вслух*, „Юность”, 1988, s. 10. Przep. autora.

21 Przekład za Krużkowem L. S-P; por. tłumaczenie tego znanego cytatu o nieprzekładalności z innym – bezpośrednio z języka angielskiego: „Stąd daremność tłumaczenia: równie rozsądnie byłoby wrzucić fiołek do tygła, żeby odkryć formalne zasady jego koloru i zapachu, jak usiłować przeszczepić z jednego języka do drugiego twórczość poety. Roślina musi znów wystrzelić z ziarna, inaczej nie wyda kwiatu...”. K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 11.

22 Chodzi o prezentowany tu jako pierwszy esej *Przekład a mechanika kwantowa*.

mienie między poetami. Przypomnijmy jeszcze raz konstatację Shelleya: „Roślina powinna powstać na nowo ze swego nasienia”. Słowo „na nowo” potwierdza, że nie mówi się tu wcale o czymś niemożliwym. Wiersz nadaje się do rozkrzewiania, tak jak roślina. Wydaje nasiona, które zapadają w duszę czytelnika (a potencjalnie – tłumacza). A potem wszystko zależy już od tego, gdzie padły ziarna – „na miejsca skaliste, gdzie niewiele miały ziemi”<sup>23</sup>, czy na dobry grunt.

## VIII

Duchowe zjednoczenie z tłumaczonym poetą to bynajmniej nie mistyka i nie szarlataneria, ale konieczność w procesie przekładu. Tłumacz jest wykonawcą testamentu autora i pragnie, by jego wola się spełniła. Przekłada w zgodzie z sumieniem, radzi się w myślach swego dalekiego „pracodawcy”, uzgadniając z nim każdą swoją – większą czy mniejszą – decyzję. Wyczuwa, gdy autor się jeży, słyszy jego sarkastyczne „pfe!” albo protekcyjnalne „nieźle”. A przecież tak łatwo wpaść w sidła zdrady. Toteż niech nigdy nie usypia świadomość własnej omylności. Gdyby usnęła, znaczyłoby to, że tłumacz poległ. Jest duchowo martwy.

## IX

Jedno wszak jest pocieszające: dziewicza, nieskażona przekładem poezja w przyrodzie nie istnieje. Poezja to spotkanie dwóch kosmosów – przełożenie z jednego systemu na drugi. Czytelnik i tak każdorazowo przekłada wiersz na swój własny język i pojęcia. Dla jednego te oto wiersze znaczą jedno, dla drugiego – całkiem coś innego. A co z językiem martwym albo archaicznym? Zauważmy, że angielski czytelnik Chaucera ma wybór. Po pierwsze, może czytać poetę w oryginale, zmagając się ze stroną dźwiękową i zaglądając co chwilę do glosariusza. To oczywiste, że jego odczucia będą nader odległe od tych, które mieli współcześni Chaucera. Czyta on już nie to, co zostało stworzone przez poetę. Słowa niby te same, lecz poemat inny, bo nie jest już możliwy dawny sposób lektury. Po drugie, może skorzystać z przekładu na współczesny angielski. Ale to też nie najlepsze wyjście – przekłady na bliskie sobie języki rzadko się udają (przywołajmy choćby rozczarowanie wierszami Tarasa Szewczenki po rosyjsku).

I oto mamy do czynienia z sytuacją zgoła paradoksalną – czytelnik obcy bywa niekiedy w bardziej korzystnej sytuacji niż ten anglojęzyczny. Wcale niewykluczone, że rosyjski przekład *Troilusa i Criseidy* dokonany przez Marinę Borodicką, autentycznie wyrastający „z własnego nasienia”, jest bardziej „prawdziwym Chaucerem” niż jego angielski pierwowzór. Poemat żyje dalej – przyobleczony w nową cielesną postać, w innym czasie, w innym miejscu, ale przecież swoim oryginalnym, pełnokrwistym życiem.

---

23 Ewangelia według św. Mateusza 13,5. Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu.

## X

Po raz drugi wypada się tu odwołać do Meraba Mamardashvilego: „Byt utworów jest w gruncie rzeczy próbą ich interpretacji i zrozumienia, polegającą na podstawianiu w formie wariacji naszych własnych stanów, będących w rzeczywistości formą istnienia utworu. Inaczej można to wyrazić tak: moje myślenie o Hamlecie stanowi sposób jego istnienia”.

Te słowa pasują jak ulał do przekładu. Rzecz jasna, nieśmiertelność w stanie czystym – „bez domieszek” – w życiu się nie zdarza (co próbowałem wykazać w eseju *Przekład i Eros*). Ale domieszka cudzej duszy to niezbyt wysoka cena za przedłużenie istnienia własnej, a ponieważ za zjednoczenie dusz odpowiada kosmiczny żywioł Erosa, nie wiadomo nawet, czy jest to koszt czy zysk, zubożenie duszy czy jej wzbogacenie.

## XI

Tłumaczenie jest podobne do zlania się z sobą dwóch rzek, z których jedna staje się od tej chwili dopływem i traci swe imię, a druga ogromnie, dodając sobie sił i chwały.

## XII

Tak więc byliżby tłumacze ledwie „końmi pocztowymi oświecenia”<sup>24</sup>? Czy raczej „greckimi złotnikami”, przekuwającymi w biegu niestrudzone pegazy?

\*

Te trzy artykuły były pisane w różnym czasie i do różnych wydań. Pierwszy do pisma „Chemia i życie” (wbrew odstrasżającemu tytułowi było to jedno z najbardziej wolnomyślnych, humanistycznych duchem czasopism lat 70. i 80). Drugi do włoskiego pisma „Europa”, a trzeci do książki *Anglosachab*. Jednak wszystkie one wynikają z takiego samego sposobu podejścia do tematu i, jak sądzę, dopełniają się nawzajem.

Pierwszy artykuł podąża tropem analizy procesów pomiaru w fizyce, który prowadzi do stwierdzenia falowej natury systemów w fizyce i nieuchronności kwantowej mechaniki w odniesieniu do mikroświata. Analogicznie, analizując proces przekładu, odkrywamy falową naturę wiersza, którą lepiej daje się opisać nie jako newtonowską cząsteczkę, ale jako „kwantową wiązkę” informacji.

W artykule drugim traktuje się *Eros* jako przyczynę przekładu. Przetłumaczony wiersz okazuje się żywym „szczepem” oryginału, a tłumacz jest jego drugim „rodzicem”, którego rysy odbijają się z konieczności w dziecku. Ale przecież i nieśmiertelność człowieka w jego potomstwie nie jest możliwa bez domieszki wniesionej przez obce geny. Eros daruje nowe życie, ale nie tożsame ze starym, lecz zmienione, zgodnie

---

<sup>24</sup> Słynna fraza Puszkina.

z regułami miłości i przypadku. Twój syn nigdy nie jest wyłącznie twój. Stanowi jednak twą kontynuację.

Wiedział to dobrze Yeats, pisząc w swym testamencie poetyckim *U podnóża Ben Bulbenu*:

Po wielokroć umiera człowiek, by znów gościć  
W życiu, gdzie wchodzi między dwie wieczności:  
Pochodzenia i własnej istoty.  
Starożytna Irlandia wiedziała już o tym<sup>25</sup>.

Ale Yeats wiedział jeszcze jedno: dusza ludzka z tego, co z nią było wcześniej, wiele zapomina:

Cóż więc nam pozostaje, gdyśmy już u kresu?  
W sukcesie lub porażce widać ślady męki.  
Chyba stary dylemat – pusta kiesza  
Lub dnia próżność i nocne sumienia udręki<sup>26</sup>.

Wszystko ma swą cenę, a jej istotną część stanowi skrucha i wstyd tłumacza (o czym nieraz wspominałem).

Metody i styl w przedstawionych tu esejach wyraźnie się różnią. Można rzec, że ich rozpiętość pozwala objąć swym zasięgiem obszar trójcy nauk: fizyki, biologii i metafizyki. Jednakże wypływające wnioski – w swym głównym zarysie – są zgodne. Jeśli możliwa jest nieśmiertelność – czy to duszy, czy to gatunku – nawet za cenę pewnych strat – to jest możliwy i przekład. Albowiem życie wymaga ofiar, żeby się odradzać, budzić wciąż na nowo.

---

25 *U podnóża Ben Bulbenu*, przeł. L. Marjańska, [w:] W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, wybór tekstów W. Rulewicz, T. Wyżyński, oprac. W. Rulewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 257. W tej wersji gubi się, niestety, metrum oraz odniesienie do platońskiej duszy i anamnezy. Są one natomiast w pełni ocalone w tłumaczeniu Krużkova, ściśle odtwarzającym i treść, i metrum (tradycyjny dla angielskiego wiersza trochej):

Человек – в цепи звено,  
Ибо в нем заключено  
Два бессмертья: не умрет  
Ни душа его, ни род.

26 *Wybór*, przeł. T. Rybowski, [w:] W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, wybór tekstów W. Rulewicz, T. Wyżyński, tamże, s. 173. Celna puenta w tym fragmencie w tłumaczeniu Krużkova brzmi: „и утешенья, сколько ни живи,/ не обретешь ни в детях, ни в любви”.

## Stworzyć czy odtworzyć? O nowych przekładach Eugeniusza Oniegina

Każda opinia o przekładzie dzieła klasyki odbija siłą rzeczy ogólne nastawienie krytyka do kwestii tłumaczenia. W przedmowie do swojej wersji *Eugeniusza Oniegina* (1955) Vladimir Nabokov pisze: „Gdy ktoś pragnie przetłumaczyć na inny język arcydzieło literatury, powinien jedynie wykonać następujące zadanie: odtworzyć z absolutną wiernością cały tekst i nic oprócz tekstu”<sup>27</sup>. Jednak ów wyznaczony przez Nabokova warunek nie da się spełnić ani teoretycznie, ani praktycznie. Żaden angielski tekst, z tysiąca powodów, nie jest i być nie może dokładnym odtworzeniem tekstu rosyjskiego. Poza tym, gdy używamy słowa *tekst* powstaje wyobrażenie linearnego porządku słów podlegających „odtworzeniu”, podczas gdy utwór poetycki posiada ogromną ilość związków wertykalnych, czym zasadniczo różni się od prozy. Odtworzenie w przekładzie „absolutnie wiernie” wszystkich związków horyzontalnych i wertykalnych jest niemożliwe. Wyklucza się to na mocy reguły analogicznej do zasady nieokreśloności w mechanice kwantowej: „nie można zmierzyć jednocześnie pędu i położenia cząsteczki”.

Utworu poetyckiego nie da się więc żadną miarą *odtworzyć*, można go jedynie *stworzyć na nowo*. A to wymaga bycia poetą – to znaczy trzeba dysponować wyobraźnią, wyczuciem oraz wrażliwością językową poety. Droga tłumacza przebiega między dwiema skrajnościami. Stara się on pogodzić to, co prawie niemożliwe do pogodzenia: wolność i wierność, treść i formę poetycką oryginału, ale przede wszystkim ma ocalić jego pierwotny charakter i naturalność. Tłumacz ma przejść w niewymuszony sposób po napiętej linii, z taką lekkością, jakby szedł po twardym gruncie. W przypadku *Eugeniusza Oniegina* jest to szczególnie ważne – wszak tą niewymuszoną lekkością oddycha tu czytelnik jak powietrzem. Wiadomo jednak, że osiągnięcie takiej lekkości łatwo nie przychodzi. Mamy przecież w pamięci słowa Yeatsa:

Linijkę... nawet miesiąc męcz,  
Lecz jeśli w niej nie ma wybuchu olśnienia  
To na nic cierpliwość i twoje ślęczenie<sup>28</sup>.

Obok przekładu artystycznego, którego zadaniem jest zapoznanie czytelnika z arcydziełem literatury jako takim (przekazanie całego zasobu zawartej w nim informacji, nie tylko rzeczowej, ale i estetycznej), istnieje też przekład dosłowny, nazywany czasem skromnie filologicznym. Nie może on stanowić nic innego, jak tylko komentarz do dzieła. I taki jest właśnie przekład Władimira Nabokova, nie zachowujący poetyckiej

27 *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, Oxford University Press, 2006, p. 384. Przyp. autora.

28 W.B. Yeats, *Przekleństwo Adama*, przeł. L. S-P, za rosyjską wersją G. Krużkova. Por. *Проклятие Адама*, URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kruzhkov3-2-4.html> (dostęp 1.06.2021).

formy oryginału. Henry M. Hoyt w swoim nie tak dawnym przekładzie *Eugeniusza Oniegina*<sup>29</sup> zdecydował się pójść śladem Nabokova, to znaczy poświęcić rymy dla dosłownej zgodności słów, skrupulatnie jednak zachowując, w odróżnieniu od Nabokova, metryczny wzorzec oryginału. Wybierając ten pośredni wariant, wpadł jednak w pułapkę. Sumiennie kopiuje on nie tylko czterostopowy jamb oryginału, ale także rozmieszczenie klauzul, to znaczy schemat przeplatania rymów męskich i żeńskich w strofie onieginowskiej: *fmfm, fmm, fmmf, mm*. Taki układ jest u Puszkina bezpośrednim następstwem układu rymów onieginowskiej strofy, a także reguły wymiany, która nie dopuszcza do zestawiania dwóch męskich lub żeńskich końcówek, jeśli się one nie rymują. Dlatego też schemat tejże strofy – *abab cddd effe gg* – bezwzględnie prowadzi też do takiego właśnie schematu klauzul. Po prostu jedno jest tu następstwem drugiego. Gdy tylko tłumacz zacznie przestrzegać takiego wzorca, w strofie ożywa *duch rymu* i od razu rodzi się silne nastawienie na tekst rymowany. A gdy to raz po raz zawodzi [jak u Hoyta – L. S-P], czujemy się oszukani. Na przykład:

The lofty passion not possessing  
To risk his life for sounds, He was  
Unable iambs to distinguish  
From trochees, struggle though we might [...].

Inaczej mówiąc, brak rymów w schemacie przyjętym przez Hoyta nie jest neutralny w stosunku do tekstu, ale okazuje się strategią dotkliwie ujemną, wywołującą ponadto efekt komiczny, co już całkiem nie na miejscu. Oddziaływanie estetyczne *Oniegina* jest bowiem nierozzerwalnie związane z tą niezwykłą zręcznością, z jaką autor, prowadząc swych bohaterów ścieżkami swej poetyckiej powieści, kreśląc różnorodne obrazy lub żartując mimochodem, jednocześnie podrzuca i łapie piłeczki rymów. Ten cyrkowy trik towarzyszy nam bez ustanku w toku całej opowieści: żonglerka prowadzona jest bowiem nienagannie, a my nie tylko chłonimy opowieść, ale i dajemy się zauroczyć tym czarom rąk jej autora. Natomiast przekład Hoyta sprawia wrażenie roboty klauna, który z uporem godnym lepszej sprawy podrzuca raz za razem piłeczki, ale je upuszcza, znów podrzuca i znów upuszcza na arenę.

Przekład Stanleya Mitchella<sup>30</sup>, opublikowany przez wydawnictwo Pingwin, jak mi wiadomo, zdobył pozytywne opinie u czytających po angielsku rosyjskich odbiorców. Tak więc może on dołączyć do najlepszych przekładów *Eugeniusza Oniegina*: Waltera Arndta, sir Charlesa Hepburna Johnstona<sup>31</sup>, Jamesa Falena. Musimy jednak zauważyć, że każdy nowy przekład dzieła klasyki stawia przed autorem tłumaczenia zadanie o większym stopniu trudności, jeśli nie chce on powtarzać rozwiązań

29 A. Pushkin, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, transl. by H.M. Hoyt, Indianapolis 2008. Przyp. autora.

30 A. Pushkin, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, transl. by St. Mitchell. L., 2008. Przyp. autora.

31 Chodzi o przekład Johnstona z 1977 roku. Natomiast z przekładem Arndta (1963), jak wiadomo, ostro polemizował Nabokov.

wynalezionych przez poprzedników. Pasternak, przełożywszy w ciągu kilku miesięcy *Hamleta* Szekspira, stracił potem dwa razy więcej czasu na usunięcie wykrytych przez siebie zbieżności z innymi tłumaczeniami. Chcąc przewyciężyć tę trudność, Mitchell dopuszczał w swym przekładzie rymy niepełne, typu *face – peace, honour – demeanor, lesson – desolation*, co pozwoliło mu zejść z utartych ścieżek. To wyraźnie uwspółcześniło jego tekst, jakkolwiek uczyniło go też nieco niechlujnym, na przykład gdy *Oniegin* rymuje się z *taken* albo *waking*. W przedmowie Mitchell podkreśla, że dążył do „odtworzenia prostoty, naturalności i precyzji puszkinowskiego utworu”. Tyle że precyzja u Puszkina to nie tylko dokładność opisów i określeń, ale i dokładność rymów, co więcej, u Puszkina: *trafność rymu zaświadcza o trafności sensu*. Tłumacz pisze w swej przedmowie: „Starałem się wykorzystać język współczesny, unikając zarówno wyrażen archaicznych, jak i ultranowoczesnych”. Nie ustrzegł się jednak zarzutów dotyczących niekonsekwencji. Krytyk w piśmie „Independent” napisał: „Cóż to za język współczesny, skoro autor używa takich słów jak: *morn, wondrous, beheld, thither?* Jego przekład przyjemnie się czyta, ale gwoli sprawiedliwości trzeba powiedzieć, że język Mitchella brzmi bardziej staromodnie niż język Puszkina<sup>32</sup>.”

Gdyby te zarzuty były słuszne, to skłonny byłbym nawet pogratulować Mitchellowi, że jego intuicja tłumacza wzięła górę nad jego początkowymi założeniami: przekład *Eugeniusza Oniegina* na „oczyszczony z poetyzmów” język współczesny byłby katastrofą. Cały poemat Puszkina to genialna gra stylów – od klasycznego do romantycznego, od wyszukanego języka salonów po prosty język ludowy. To czyni nawet *Oniegina* pewnego rodzaju konspektem literatury rosyjskiej jako całości, nadaje poematowi tę wielowymiarowość, która Annie Achmatowej kazała wypowiedzieć w uniesieniu te słowa:

I już o nic głos serca nie prosił,  
Gdy piekący żar wypadło pić...  
„Oniegina” ogrom się unosił  
Nad mą głową, pozwalając żyć<sup>33</sup>.

Przekład Mitchella z reguły wypada tym lepiej, im bardziej odchodzi od dosłowności. Tak jak w judo obowiązuje zasada: poddać się, aby wygrać, podobnie i w przekładzie – oddalić się, aby się przybliżyć. Na początku listu Tatiany do Oniegina nie ma słowa „naiwność”, ale Mitchell wstawia je i przekład na tym zyskuje:

I write to you – what mor eis needed?  
What else is tere that I could say?  
It’s in your power, I concede it,  
To punish my naïveté.

<sup>32</sup> Tłumaczę za Krużkowem, powołującym się na: Carol Rumens, „The Independent”, 2008, 24 Nov.

<sup>33</sup> Anna Achmatowa, *Pasmo czterowierszy, VIII* (tłumaczenie własne, L. S-P). Por. oryginał: URL: <https://stihirus.ru/stihi/ahmatova-anna/verenica-chetverostishiy> (dostęp 1.06 2021).

Osiąga większą bezpośredniość i siłę wyrazu, niż bardziej dosłowny przekład Fallena:

I'am writing you this declaration –  
What more can I in candour say?  
It may be now your inclination  
To scorn me and to turn away...

Porównując przekłady Mitchella i Fallena, niełatwo zdecydować, komu należy przyznać palmę pierwszeństwa; jedne fragmenty wypadają lepiej u pierwszego, inne u drugiego. Weźmy taki przykład:

Perhaps some future ignoramus  
(A flattering hope!), when I am famous,  
Will point my portrait out and plead:  
„This was a poet, yes indeed!”

W tym czterowierszu dwie pierwsze linijki wyjąłem z przekładu Mitchella, a dwie następne z Falena. U Mitchella wersy końcowe brzmią: *Will point to my illustrious portrait / And say: now that man was a poet*. Rym *portrait – poet* nie pasuje tutaj moim zdaniem, nawet nie ze względu na jego niepełność, ale z uwagi na fakt, że Mitchell na ogół ściśle przestrzega zasady wymienności rymów żeńskich i męskich. Gdy nagle się jej sprzeniewierza, staje się to zbyt widoczne.

Trudno mi wyrażać sądy ostateczne, skoro angielski nie jest moim językiem ojczystym. Przekład Mitchella jest świeży, pełen wyrazu, jest w nim dużo błyskotliwych rozwiązań; czasem widać i to, co zostało przejęte od Falena – i rymy, i całe dwuwiersze (na przykład końcówka *Dedykacji*, końcówka strofy I, XX). Język Mitchella rzeczywiście brzmi bardziej współcześnie, z kolei przekład Falena wydaje się bardziej melodyjny i jako całość bardziej wyważony, a jego intonacja bliższa jest Puszkiniowskiej. Tłumacz dał wyraz swemu przekonaniu, że najważniejsze jest „pozostanie wiernym pewnej tajemnicy oryginału<sup>34</sup>”.

Osobiście skłaniałbym się ostatecznie do postawienia wyżej przekładu Falena. Ale dobrze, że pojawia się jeszcze jeden doskonały przekład [Mitchella – L. S-P] i czytelnicy mają możliwość dokonywania własnych wyborów. To wspaniale, że zainteresowanie *Eugeniuszem Onieginem* nie gaśnie ani w Anglii, ani w Stanach Zjednoczonych i wciąż podejmowane są nowe próby przeniesienia owego „unoszącego się ogromu” Puszkiniowskiego poematu do żywiołu angielskiej mowy. Anglojęzyczni poeci winni są teraz rewanz – wszak *Wędrówki Child Harolda* i *Beppo* zostały przełożone na rosyjski przez Wilhelma Lewika w sposób iście wirtuozowski.

34 Tłumaczę tę frazę za Krużkowem, powołującym się na: A. Pushkin, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, transl. by J.E. Falen. Oxford 1998, p. XXVI.



## STRESZCZENIE

### *Cztery eseje o przekładzie*

Przedstawiam tu swoje tłumaczenie czterech esejów Grigorija Krużkowa o przekładzie. Jest to cykl uzupełniających się nawzajem trzech artykułów: *Przekład a mechanika kwantowa*, *Przekład i Eros*, *Przekład a nieśmiertelność* oraz recenzja tłumaczeń Puszkiniowskiego *Eugeniusza Oniegina* na angielski. Refleksja ich autora dotyczy tak ogólnej natury przekładu, jak i analizy artystycznej konkretnych przykładów z anglojęzycznej poezji w tłumaczeniu na rosyjski, a w tekście ostatnim – odwrotnie – różnych wersji przekładu arcydzieła klasyki rosyjskiej na język angielski. Krużkow to oryginalny poeta i tłumacz o wielkim dorobku. Przekładał poetów różnych epok, od Donne’a, Keatsa, Szekspira, Yeatsa, Dickinson po Joyce’a, Kiplinga, Frosta, Heaneya. Ze względu na niezrównane kompetencje praktyczne i teoretyczne autora, od lat prowadzącego swoją pracę przekładową i równoległe badawczą, a także zajmującego się własną twórczością poetycką, teksty te otwierają przed wrażliwym czytelnikiem świat poezji wraz z tajemnicami warsztatu tłumacza.

## SŁOWA KLUCZOWE

Eseje Krużkowa o przekładzie, przekład a nieśmiertelność, przekład i Eros, filologiczny przekład na angielski Puszkiniowskiego poematu *Eugeniusz Oniegin* – autorstwa Nabokowa.

## ABSTRACT

### *Four Essays on Translation*

I present here my translation of four essays by Grigory Kruzhkov on translation. It is a series of three complementary articles: *Translation and Quantum Mechanics*, *Translation and Eros*, *Translation and Immortality*, and a review of Pushkin’s translations of *Eugene Oniegin* into English. The author’s reflection concerns both the general nature of the translation and the artistic analysis of specific examples from English-language poetry translated into Russian, and in the last text – conversely – various versions of the translation of the masterpiece of Russian classics into English. Kruzhkov is an original poet and translator with great achievements. He translated poets of various eras, from Donne, Keats, Shakespeare, Yeats, Dickinson to Joyce, Kipling, Frost, and Heaney. Due to the unparalleled practical and theoretical competences of the author, who for years has been carrying out his translation and research work, as well as creating his own poetry, these texts open up to the sensitive reader the world of poetry along with the secrets of the translator’s arts of Kruzhkov himself.

## KEYWORDS

Kruzhkov’s essays on translation, translation and immortality, translation and Eros, philological translation into English of Pushkin’s poem *Eugene Oniegin* – by Nabokov.