

Anna Bednarczyk

Uniwersytet Łódzki
anna.bednarczyk@uni.lodz.pl
ORCID: 0000-0003-2761-8647

***Два часа в резервуаре* Iosifa Brodskiego vs. wariant Wiktora Woroszylskiego *Две godziny в сборнике* jako przykład tłumaczenia elementów intertekstualnych i „intertekstualizowanego” tekstu**

...ten wymóg sensu (a w wypadku literatury – prawdopodobieństwa) zakłada równoważność *signifié* niezależnie od różnicy *signifiant*. Inaczej mówiąc, model transformacyjny (równoważność elementu przekształconego i rezultatu) jest ważny jedynie na płaszczyźnie sensu (mówienia) i prawdopodobieństwa (retoryki)¹

1. Problem – obraz wstępny

Analizując konkretny, wybrany przeze mnie tekst Iosifa Brodskiego², nie będę się odwoływać do wszystkich istniejących prac poświęconych zagadnieniu intertekstualności i jej typów, także tak ważnych jak badania Ju-

¹ J. Kristeva, *Problemy struktrowania tekstu*, tłum. W. Krzemiń, „Pamiętnik Literacki” LXIII, 1972, z. 4, s. 238.

² И. Бродский, Иосиф, *Два часа в резервуаре*, 1965, <http://iosif-brodskiy.ru/stikhotvoreniia-i-poemy/dva-chasa-v-rezervuare.html> [dostęp 16.08.2023]. Dalej w tekście zgodnie z tym wydaniem.

lii Kristevej³, Henryka Markiewicza⁴, Michała Głowińskiego⁵ czy Ryszarda Nycza⁶, nie chcę bowiem powtarzać tego, co odnaleźć można w licznych rozprawach innych badaczy. W prezentowanych niżej rozważaniach odwołuję się przede wszystkim do propozycji Gerarda Genette'a, który w opublikowanych w 1982 r. *Palimpsestach*⁷ wyróżnił pięć typów intertekstualności (intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, hipertekstualność, architekstualność), a pięć lat później uszczegółowił swoją koncepcję w *Seuils*⁸, proponując badania nad różnorodnymi typami paratekstów, stosując przy tym metaforę progę. Uwzględniam również badania nad przełożeniem się intertekstualnego nasycenia tekstu oryginału na przekład, które Anna Majkiewicz⁹ prezentowała swego czasu, analizując polskie tłumaczenia prozy Elfriede Jelinek, jak również prace Elżbiety Skibińskiej poświęcającej wiele uwagi translatorskim relacjom w zakresie paratektu, nie tylko jako autorka artykułów¹⁰, ale również jako redaktorka dwu tomów badań na ten właśnie temat¹¹.

W tym miejscu trzeba odnotować, że tego typu wycinkowe badania dokonywane są przez różnych teoretyków przekładu na materiale różnych języków i rodzajów tekstu. Często prezentują one interesujące próby zbudowania ogólnej koncepcji tłumaczenia w zakresie problemu, jakim są intertekstualne relacje między tekstem pierwotnym a jego innojęzycznymi wariantami. Przykładem mogą być artykuły Bożeny Tokarz¹², Tamary

³ J. Kristeva, *Problemy strukturywania tekstu*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” LXIII, 1972, z. 4, s. 233–250.

⁴ H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.

⁵ M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

⁷ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, T. Strzyżyński, wyd. I. Tenże Gdańsk 1982, *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, Paryż 2014.

⁸ G. Genette, *Seuils*, Paris 1987.

⁹ A. Majkiewicz, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Warszawa 2008.

¹⁰ Zob. np.: E. Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, [w:] Taż, *Przypisy tłumacza*. Wrocław-Kraków 2009, s. 7–19; Taż, *Komwicky z okładki. O wydawniczych paratektach francuskich przekładów powieści Tadeusza Komwickiego*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2011, t. 17, s. 179–192.

¹¹ Zob. np.: E. Skibińska, *Przypisy tłumacza*, Wrocław-Kraków 2009; Taż „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 17 *Parateksty przekładu*. Kraków 2011.

¹² B. Tokarz, *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 8, cz. 1, *Parateksty w odbiorze przekładu*, s. 16–35.

Brzostowskiej-Tereszkiewicz¹³, Edwarda Balcerzana¹⁴, każdy w inny sposób prezentujący interesujące zjawisko przekładowe, czy też książka Marty Kaźmierczak, która rozpatrywała przekładalność intertekstu na konkretnym, lecz jakże szerokim przykładzie twórczości poetyckiej Bolesława Leśmiana, przede wszystkim w wersjach rosyjsko- i anglojęzycznych¹⁵. Nie sposób wymienić tu wszystkich prac, które omawiają, analizują bądź wspominają o rozpatrywanym przeze mnie zagadnieniu w kontekście translacji. Przywoływane w tekście publikacje pozwalają jednak naszkicować ramy oglądu danego zjawiska, co postaram się uczynić na przykładzie wskazanego już wiersza Brodskiego i jego tłumaczenia autorstwa Wiktora Woroszyłskiego *Dwie godziny w zbiorniku*¹⁶.

Wracając do koncepcji Genette'a, dla prezentowanych tu rozważań niewątpliwie interesujące są przypadki intertekstualności¹⁷ wyrażające się poprzez obecne w wierszu Brodskiego cytaty i aluzje, jak również widoczne w wierszu rosyjskiego poety nawiązania do innych tekstów, które podejmują podobną tematykę, przede wszystkim odnoszące się do postaci Fausta. Można tu mówić o całej serii hipotektów, które poprzedziły powstanie badanego wiersza.

Biorąc pod uwagę przekładoznawczy charakter prezentowanych badań, trzeba zauważyć, że będzie mnie interesować przede wszystkim tłumaczenie wymienionych elementów na język polski. Warto więc przyjrzeć się przekładowi Wiktora Woroszyłskiego¹⁸ w kontekście jawności tekstu, która w przekładzie winna być większa niż w oryginale, o czym pisał Edward T. Hall¹⁹, ale też, na co w kontekście translacji zwraca uwagę wspomniana już Majkiewicz, pisząc choćby o konieczności wykorzystania przez

¹³ T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Parateksty w przekładzie literaturoznawczym*, „Między Oryginałem a Przekładem” t. 17. *Parateksty przekładu*, 2011, s. 217–229.

¹⁴ E. Balcerzan, *Literatura z literatury (przekład jako cytat)*, [w:] Tenże, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 162–179.

¹⁵ M. Kaźmierczak, *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2012.

¹⁶ I. Brodski, *Dwie godziny w zbiorniku*, przeł. W. Wiktor, [w:] W. Woroszyłski, *Moi Moskale. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej. Od Puszkina do Ratuszyńskiej*, Wrocław 2007, s. 385–390. Dalej w tekście cytuję zgodnie z tym wydaniem.

¹⁷ Pewien problem stanowi w tym wypadku homonimiczność terminu intertekstualność w szerokim rozumieniu oraz jej zawężenie do obecności w danym tekście cytatu, plagiatu, aluzji.

¹⁸ I. Brodski, *Dwie godziny w zbiorniku*...

¹⁹ E. T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, Warszawa 2001, s. 105.

tłumacza neutralizacji relacji intertekstualnej oraz jej egzotyzacji²⁰. Trzeba tu uwzględnić całe spektrum możliwości, jakie dają przekładającemu język i kultura tłumaczenia. Dlatego też zgadzam się całkowicie z badaczką, która uważa, że „czytanie intertekstualne” powinno prowadzić do wykrycia znaczeniowoczej roli, jaką elementy intertekstualne pełnią w tekście, i z tym, że „efekt procesu translacji” jest wypadkową wielu wpływających na tekst czynników, a „Intertekstualna optyka patrzenia na zjawisko przekładu otwiera przed translatologami nowe perspektywy badawcze”²¹. Niemniej, w każdym badanym przypadku perspektywy te są nieco inne, zależąc zarówno od ich autora (odautorskie, edytorskie), jak i przynależności do różnych kodów semiotycznych. W jednej z wcześniejszych prac interesowały mnie właśnie decyzje tłumacza, dlatego też wyróżniałam w niej parateksty translatorskie (wprowadzone do przekładu przez przekładownicę)²², dzieląc tego typu zjawiska na werbalne i niewerbalne. Jednak, jak już zauważałam, realizacja translatorska w każdym przypadku może być inna, co proponuję przebadać na podstawie polskiego wariantu wspomnianego już wiersza Brodskiego *Два часа в резервуаре*²³, który Wiktor Woroszyłski zamieścił w autorskim tomie przekładów poezji rosyjskiej²⁴.

Wiersz ten w całości stanowi rodzaj parodii, nie tyle konkretnego tekstu, ile różnych dzieł literackich podejmujących motyw faustyczny. Nawiązania do nich są różnorodne, dlatego też tłumacz winien każdorazowo podejmować decyzję odnośnie do tłumaczenia konkretnego elementu wiersza.

2. Brodski i Woroszyłski – rodzaje nawiązań intertekstualnych

Przystępując do analizy translatologicznej, wypada zauważyć, że cały tekst Brodskiego zwraca uwagę czytelnika zarówno na literacki motyw Fausta, jak i na postać doktora Johanna Geорга Fausta, który według legendy był filozofem, magiem i alchemikiem, a żył w latach 1480-1536. Postać ta niewątpliwie wpłynęła na wiersz Brodskiego, który odwołując się do literackich obrazów Fausta stworzył cały „faustowski” łańcuszek postaci,

²⁰ A. Majkiewicz, *Intertekstualność – implikacje...*, s. 177–179.

²¹ Tamże, s. 309.

²² A. Bednarczyk, *Polskie parateksty „Poematu bez bohatera” Amy Achmatowej*, „Między oryginałem a przekładem”, XVII. *Prateksty przekładu*, E. Skibińska red., Kraków (2011), s. 49.

²³ И. Бродский, *Два часа в резервуаре*... Dalej cytuję zgodnie z tą publikacją.

²⁴ I. Brodski, *Dwie godziny w zbiorniku*... Dalej cytuję zgodnie z tym wydaniem.

wykorzystując przy tym szereg elementów intertekstualnych związanych jednym motywem. Faust stał się bowiem pretekstem do powstania wielu prac literackich oraz muzycznych, z czego poeta rosyjski skorzystał, wprowadzając do swojego utworu odwołania do niektórych z tych utworów, co rozpatrywali liczni rosyjscy²⁵ badacze. Spróbuję zatem określić ich rodzaje i sposób przekładu.

Pierwszym takim elementem jest motto „Мне скучно, бес...” pochodzące z wiersza Aleksandra Puszkina *Сцена из Фауста*, gdzie wypowiada je właśnie doktor Faust²⁶. Woroszyłski tłumaczy te słowa: „Nudzę się, diable...”, choć można było wykorzystać tłumaczenie Puszkiniowskiego utworu autorstwa Juliana Tuwima²⁷, gdzie brzmią one: „Nudzę się, czarcie”. Później w tekście polskiego tłumacza diabeł (diabli) pojawia się częściej niż czart (czarci). Możliwe więc, że niewykorzystanie istniejącego tłumaczenia wynikało z liczebnej „przewagi” diabłów. Możliwe też, że Woroszyłski nie chciał wprowadzać do swojej pracy nazwiska innego tłumacza. W obu wariantach językowych cytaty z Puszkina opatrzone nazwiskiem autora (А. С. Пушкин – А. S. Puszkina). Niemniej, polski czytelnik raczej nie skojarzy *Sceny z Fausta*, która nie należy do znanych w Polsce wierszy rosyjskiego romantyka.

Jednak ten właśnie cytat jest jedynym, który niejako określa całość tekstu, podobnie jak liczne wtręty z języka niemieckiego. Wtrętów tych nie będę omawiać, ponieważ nie stanowią one odniesień intertekstualnych, choć w obu językowych wariantach wywołują podobne skojarzenia, ponieważ język niemiecki tworzy w nich rodzaj ogólnego kulturowego intertekstu – w słowiańskiej tradycji diabeł często przedstawiany był jako Niemiec (ubrany w niemiecki strój). Ponadto Faust kojarzony jest z przedstawicielem tej narodowości, podobnie jak Goethe – autor najbardziej znanego dzieła, podejmującego motyw faustowski.

Przejdę więc do elementów intertekstualnych, które zostały włączone do wiersza Brodskiego. Są to zarówno nieokreślone nawiązania do Fausta,

²⁵ Zob. np.: В. Шитова, *Образ Фауста в стихотворении «Два часа в резервуаре» И. А. Бродского*, [w:] ред. Г. Ахметова, Галия, *Современная филология: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь 2014 г.)*, Уфа 2014, s. 92-95, <https://moluch.ru/conf/phil/archive/108/5362/> [dostęp 15.08.2023].

²⁶ А. Пушкин, *Сцена из Фауста*, 1826, http://dugward.ru/library/pushkin/pushkin_scena.html [dostęp 15.08.2023].

²⁷ А. Puszkina, *Scena z Fausta*, przeł. J. Tuwim, 2015, <http://gatczynna.blogspot.com/2015/02/sztuka-ziewania-przemijania.html> [dostęp 15.08.2023].

które nie wskazują na żaden określony tekst literacki, jak i elementy lokalizowane literacko. Do pierwszych należy nazwisko Faust pojawiające się już w pierwszych słowach wiersza:

Iosif Brodski

Их бин хотеть, геноссе официрен,
дем цайт цум **Фауст** коротко шпацирен²⁸.

Tłum. Wiktor Woroszyński

ich möchte chciał, Genossen
Offizieren, inkaustu lyknać
i zum **Faust** euch führen.

Zostało ono przez Woroszyńskiego przetransliterowane, podobnie jak pozostałe nazwiska realnie istniejących postaci, które odnotują nieco później.

Elementów lokalizowanych jest o wiele więcej. Już w drugiej części tekstu znajdujemy na przykład biograficzne informacje dotyczące Johanna Wolfganga von Goethego. Dotyczą one wizyty Goethego w Krakowie, są również wskazaniem na profesję Fausta, będącego magiem i alchemikiem. W ten sposób poeta, który alchemikiem nie był, ale interesował się geologią, został w jakimś stopniu utożsamiony z bohaterem swojego dramatu.

Iosif Brodski

Но подчиняясь польской пропаганде,
он в **Кракове** грустил о фатерланде,
мечтал о **философском диаманте**

Tłum. Wiktor Woroszyński

Nie ulegając polskiej propagandzie,
w **Krakowie** marzył był o Vaterlandzie, i o
filozoficznym śniąc diamencie

Warto zauważyć, że Goethe przybył do Krakowa w 1790 r. Wizyta poety trwała tylko trzy dni (5–7 września 1790) i jej celem była przede wszystkim kopalnia soli w Wieliczce. Niemniej, w Krakowie poeta zwiedził Collegium Maius oraz izbę zwaną Alchemią. W kontekście przekładu trzeba zauważyć, że niezależnie od jego dosłowności i tego, że mowa tu o Polsce, tożsamość skojarzeń wywołanych u czytelników oryginału i tłumaczenia nie jest wcale oczywista. Natomiast w obu wariantach językowych prawdopodobnie pojawi się skojarzenie z alchemikiem Georgiem Faustem (Jerzym Sabellicusem) poszukującym kamienia filozoficznego²⁹ i, według legendy,

²⁸ W prezentowanym tekście nie odnoszę się do wtrętów w języku niemieckim, do ich poprawności, ani do przekładu na język polski. Wszystkie wytłuszczenia w tekście – A.B.

²⁹ W wierszu to „diament filozoficzny” – w tłumaczeniu „filozoficzny diament”.

studiującym magię, a także nauczającym przybywających do niego uczniów właśnie w Krakowie.

W oryginale pojawiły się także nawiązania do myśli René Descartes'a: „познавал **картезианства** сладость”, „**когито эрго сум**” oraz pruskiego generała Carla Phillipa Gottlieba von Clausewitza (Боевая хитрость,/которой отличался **Клаузевиц**,/была ему, должно быть, незнакома), dla którego pokój był zawieszeniem broni między dwiema wojnami, a wojnę traktował jak dalszy ciąg polityki przy użyciu innych środków. Zostały one przełożone adekwatnie („słodką myśl mu była **kartezjańska**”; „**cogito ergo sum**”; „Lecz doktryna/ niezwykle chytra mistrza **Clausewitz**/ zgola mu obca, wolno mniemać, była”). W obu wypadkach to przykład aluzji, w obu też intertekstualna informacja wyrażona została takim samym rodzajem intertekstu (wskazanie na koncepcję filozoficzną; cytat; nazwisko będące aluzją do myśli/cytatu). Warto przy tym zauważyć, że i w rosyjskiej, i w polskiej wersji myśl Kartezjusza sformułowana została w języku łacińskim, choć zarówno w języku rosyjskim, jak i w polskim istnieją odpowiedniki tych słów (Я мыслю, следовательно, я существую – Myślę, więc jestem).

Jeszcze jednym obecnym w rozpatrywanym tekście cytatem są słowa „юбер аллес”: „Германия, конечно, **юбер аллес**/ (В ушах звучит знакомый венский вальс.)”, odsyłające czytelnika do znanej niemieckiej pieśni *Das Deutschlandlied*³⁰, a jednocześnie kojarzące się z Wiedniem i z walcem. Polski przekład w dużym stopniu zachowuje oba te skojarzenia, choć zamiast Wiednia pojawiła się w nim pozytywka:

Deutschland, ma się rozumieć, **über alles**.
(Lecz walcem dźwięczał pozytywki walec.)

Cytatów tego typu jest w wierszu więcej. Trzeba tu odnotować wprowadzenie do tekstu sloganu z czasów I wojny światowej – „Gott strafe England”. Interesujące, że autorem wiersza *Hassgesang gegen England (Hymn nienawiści)*, którego słowa zostały sparafrazowane i wykorzystane jako slogan, był niemiecki Żyd Ernst Lissauer, a ich adresatem w utworze Brodskiego jest Francis Bacon:

Герр доктор чертит адрес на конверте:
«**Готт штрафе Ингланд, Лондон, Франсис Бекон**».

³⁰ Pieśń ta znana również pod tytułem *Das Lied der Deutschen* w latach 1918-1933 była hymnem Republiki Weimarskiej, w latach 1933-1945 hymnem III Rzeszy, a od 1952 hymnem RFN.

To „pomieszanie kulturowe” wzmagą obraz Żydówki podającej omlet z boczkiem, co przeczy zasadom judaizmu, a także nawiązania do kultury arabskiej, do czego jeszcze wrócę.

Tłumaczenie polskie odwzorowuje wymienione obrazy. Pojawia się w nim Żydówka wnosząca patelnię smażonego bekonu („*jüdisch' Frau*”), depesza do Kairu i list do Bacona z frazą „*Gott strafe England*”.

Zauważę w tym miejscu, że „pomieszanie kulturowe”, o którym mowa, można również zaobserwować przy okazji kolejnego cytatu, a mianowicie przypisywanych Juliuszowi Cezarowi słów: „Przybyłem, zobaczyłem, zwyciężyłem” („*вени, види, вици*”) skojarzonych z damskim buduarem, które znalazły się w depeszy wysłanej do Kairu. W tym samym kontekście odnajdziemy je również w tłumaczeniu:

Iosif Brodski

Он взял букет и в будуар девицы
отправился. **Унд вени, види, вици.**

Tłum. Wiktor Woroszyłski

Wówczas z bukietem w dłoni do dziewicy
wpadł buduaru. **Veni, vidi, vici.**

W wierszu napotykałyśmy też trawestowaną frazę z *Fausta* Goethego „*Остановись, мгновенье, ты прекрасно*”, która w polskim wydaniu *Dwu godzin w zbiorniku* brzmi: „Chwilo, zatrzymaj się, tak jesteś piękna!”. Podobnie jak w wypadku epigrafu z Puszkina, tłumacz włączył do przekładu swoje własne słowa. Biorąc pod uwagę, że istnieje około dziesięciu polskich tłumaczeń *Fausta*, a interesująca nas wypowiedź brzmi w nich podobnie (na przykład w tłumaczeniu Emila Zygałowicza „*Trwaj chwilo, o chwilo, jesteś piękna!*”³¹, a w spektaklu Polskiego Teatru Telewizji z 1976 r. w tłumaczeniu Grzegorza Królikiewicza i Ryszarda Kościńskiego: „*Trwaj chwilo, jesteś piękna*”³²), należy zaakceptować tę decyzję.

Bardziej zawołowanym cytatem są wzorowane na „*Art-as-Art*” Ada Reinhardta³³, słowa „*Искусство есть искусство есть искусство*”. Tłumacz przełożył je prawie dosłownie: „*Gdyż sztuka to jest sztuka to jest sztuka*”. W tym kontekście warto też wspomnieć o ukochanej *Fausta* Małgorzacie, której imię poprzedza określenie „*айне кляйне фройляйн*” (**айне кляйне**

³¹ J. W. Goethe, *Faust*, przeł. E. Zygałowicz, 1926, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/goethe-faust-czesc-pierwsza.html> [dostęp 15.08.2023].

³² Tenże, *Faust*, przeł. G. Królikiewicz i R. Kościński, Polski Teatr Telewizji 1976.

³³ Cyt. za: B. Rose, „*Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*”, New York 1875, s. 53.

Фройляйн Маргарита). Tłumaczenie odwzorowuje oryginał, zastępując tylko imię bohaterki jego polskim odpowiednikiem – Małgorzata:

I późno zrobił to odkrycie,
iż **gibt's ein kleines Fräulein Małgorzata**.

Wypada odnotować, że dzięki określeniu „айне кляйне” rosyjski wariant może kojarzyć się dodatkowo z serenadą Wolfganga Amadeusa Mozarta *Eine kleine Nachtmusik*, co trudniej jest zauważyć w polskiej propozycji.

Poza mniej lub bardziej jawnymi czy zawoalowanymi cytatami w wierszu Brodskiego napotyamy aluzje do pewnych tekstów literackich bądź odniesień kulturowych. Należą do nich:

1. Jawne aluzje wyrażone poprzez nazwisko samego doktora Fausta i twórców, którzy poświęcili swoje utwory tej postaci: Goethego, Thomasa Manna (*Doktor Faustus* 1947), Charlesa-Françoisa Gounoda (opera *Faust* 1859), Christophera Marlowe'a (*Tragiczne dzieje doktora Fausta* 1588), a także imiona znanych starożytnych lekarzy Avicenny (Ibn Siny) oraz Galena (Claudiusa Galenus). W tym wypadku skojarzenie z Faustem oparte jest na związku z medycyną. Odnotuję, że we wszystkich wspomnianych wypadkach Woroszyłski stosuje zapis nazwisk łączką.
2. Niezbyt jawne skojarzenie kulturowe z niejednoznacznym odczytem. Mam tu na myśli słowa odnoszące się do Gounoda, który „смутил свою артистку” (zaniepokoił swoją artystkę), a w wariancie polskim „aktorke w kłopot wprawił”. Możliwe, że jest to aluzja do Pauline Viardot, która na wieść o ślubie kompozytora z Anną Zimmerman podarowała narzeczonej bransoletkę, zwróconą jej następnie przez muzyka. Możliwe też, że idzie tu o słowa przyszłej teściowej, która miała powiedzieć Gounodowi, że powinien „albo oświadczyć się, albo przestać kompromitować jej córki”³⁴.
3. Niejawne nawiązanie, kojarzące się jednocześnie z dwoma tekstami, czego przykładem jest gra słów „вальтер” i „вальтер-клозет” (przeróbka słowa „ватер-клозет”):

³⁴ G. Predota, *The Family is Excellent* Charles Gounod and Anna Zimmerman, 2018, <https://interlude.hk/family-excellent-charles-gounod-anna-zimmerman/> [dostęp 15.08.2023].

Iosif Brodski

Он **вальтер** достает из теплых брюк
и навсегда уходит в **вальтер-клозет**.

Tłum. Wiktor Woroszyński

Ze skrytki **parabellum** wnet wywleka
i znika, póki czas, w **waterklozecie**.

Broń w oryginale może być wiązana z *Cierpieniami młodego Wertera* Goethego, którego bohater popełnia samobójstwo. Natomiast WC z *Nowymi cierpieniami młodego W* Ulricha Planzdorfa, którego bohater czyta książkę Goethego w toalecie³⁵. Dlatego też zastąpienie rosyjskiej nazwy „вальтер” (*Walther P38*) polskim „parabellum” (*P08*) jest całkowicie uzasadnione. Pomijając zastąpienie ciepłych portek („теплые брюки”) skrytką, w polskim tekście zabrakło tylko odtworzenia gry słów „вальтер” – „вальтер-клозет”. Zmiany te nie są jednak rozpatrywane w niniejszej pracy, a skojarzenie z utworami Goethego i Planzdorfa jest możliwe.

4. Aluzja, będąca nawiązaniem do ballady *Die Kraniche des Ibykus*³⁶ (*Żurawie Ibika*) Friedricha Schillera z 1797 r.:

Iosif Brodski

Унд **ивиковы злые журавли**,
из **веймарского** выпорхнув тумана,
[...]
И не спасла нас зоркость **Эккермана**.

Tłum. Wiktor Woroszyński

żurawi zaś Ibikusowych klucz
z weimarskich mgieł wzbijając się
świtaniem
[...]
i na nic twa wnikliwość, **Eckermannie**.

Czytelnikowi oryginału żurawie Ibikusa mogą również kojarzyć się z rosyjskim tłumaczeniem autorstwa Wasyla Żukowskiego (1813 r.), jednak dla odbiorcy polskiego skojarzenie może odnosić się wyłącznie do ballady Schillera. Wypada też zauważyć, że polskie przekłady tego dzieła nie cieszą się w Polsce taką popularnością jak tłumaczenie Żukowskiego Rosji czy ZSRR.

5. Wywołane w tekście aluzje do książki i faktów biograficznych, jakie pojawiają się dzięki wprowadzeniu przez Brodskiego nazwiska Johanna

³⁵ U. Plenzdorf, *Nowe cierpienia młodego W*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1974.

³⁶ F. Schiller, *Die Kraniche des Ibykus*, 1797, https://de.wikisource.org/wiki/Die_Kraniche_des_Ibykus [dostęp 15.08.2023].

Petera Eckermanna, mieszkającego w Weimarze przyjaciela Goethego i autora książki o poecie (*Gespräche mit Goethe*).

6. Aluzje wywołujące przeniesienie skojarzenia z jednego podmiotu na inny, czego przykładem jest nieobecny w *Fauście* Goethego inkub, który pojawił się na miejscu wywoływanego przez Fausta homunkulusa. Istnieje prawdopodobieństwo, że poeta przeniósł jedno zjawisko na drugie na zasadzie skojarzenia z magią³⁷. Inkub to demon przybierający postać człowieka, a homunkulus humanoidalny twór magiczny. Tłumaczenie adekwatnie odtwarza oryginał:

Iosif Brodski

Фройляйн, скажите: вас ист дас
«**инкубус**»?
Инкубус дас ист айне кляйне
глобус.

Tłum. Wiktor Woroszyłski

Fraülein, und was bedeutet ein **Inkubus**?
Inkubus das must sein ein kleiner
Globus.

Myśl o skojarzeniu z magią zdają się potwierdzać inne obecne w tekście rekwiizyty, takie jak koty, często kojarzone z czarnoksięstwem (Две черных пасти произносят: «мяу» – w polskim tekście to dwie czarne miauczące paszce), a także z siłą nieczystą, jak szara czarownica, która w oryginale asocjacyjnie łączy się z kotem, a w tłumaczeniu została zastąpiona „plamista strzygą”. Przekład polski niewątpliwie wzmacnia te „magiczne asocjacje”. Przykładem może być też „kół” pod poduszką, zastępujący topór („колун”):

Iosif Brodski

В ногах мурлычет **серая колдунья**.
А под подушку положил **колун** я...

Tłum. Wiktor Woroszyłski

W nogach **plamista strzyga** mruczy
śpiewnie.
Mam pod poduszką **kół**, ciosany, pewny.

Ta diabelska obcość przejawia się także w innych, wspomnianych wcześniej pozatekstowych aluzjach kulturowych. Są to arabskie koronki („В глазах – **арабских кружев** чертовщина”), kordobski rysik („В руке

³⁷ Podobnie funkcjonują niektóre inne skojarzenia niezgodne z powszechnie przyjętymi, np. filozoficzny kamień w tekście Brodskiego (i w przekładzie Woroszyłskiego) nazywany jest filozoficznym diamentem. Moim zdaniem podkreśla to związek twórczości Brodskiego z poezją Osipa Mandelsztama, obfitującą w nietypowe, niestandardowe asocjacje.

дрожит **кордовский черный грифель**”), które wraz z arabskim pochodzeniem Mefistofelesa, noszącym tu imię Mefa syna Stofela („**арабский представитель Мef-ибн-Стофель**”), tworzą obraz egzotycznej, a zarazem wskazującej na obcość istoty diabła, utożsamiając również dwu bohaterów wiersza (Fausta i Mef-ibn-Stofela – Mefistofelesa). Trzeba przyznać, że wszystkie te intertekstualne elementy powinny być zrozumiałe dla polskiego odbiorcy, o ile posiada on tę samą wiedzę, jaką dysponuje odbiorca oryginału.

Decyzja translatorska sprowadza się więc do trzech problemów. Po pierwsze – zrozumieć pochodzenie i znaczenie danego intertekstualnego elementu oraz powiązać go z faustowskim motywem. Po drugie – odnaleźć polskie ekwiwalenty innojęzycznych wtretów, które są elementami intertekstualnymi. Po trzecie – dostosować polski tekst do formy wiersza. Woroszyński stara się spełnić te warunki. W jego wariacie pojawiają się potrzebne skojarzenia, w większości powtarzające oryginał, choć z pewnymi przesunięciami. Zacytuję w tym miejscu cztery wersy, w których zaobserwować można te przesunięcia (brak arabskich koronek oraz pantofel szyty kordobskim ściegiem, który pojawił się na miejscu kordobskiego rysika, a także emisariusz egipski na miejscu arabskiego), a jednocześnie dosłowne odtworzenie imienia Mefistofela w „arabskiej formie”:

W oczach – diabelstwo cyfr, czarno na białym.

Kordobskim ściegiem szyty drży pantofel.

Z kąta – w natchniony się wpatruje profil

egipski emisariusz Mef-ibn-Stofel.

Nie wpływają one na całość obrazu, chociaż pewne zatarcie „arabskości” łągodzi nieco „diabelską obcość” widoczną w oryginale.

W wierszu znajdujemy także inne odwołania do wiedzy kulturowo-historycznej, a mianowicie informację o tabace czy też tytoniu („бушевала глаукома,/ чума, холера унд туберкулезен./Он защищался шварце папиросен”) uważanych w XVIII w. za lekarstwo, co zostało wprawdzie zachowane w wariacie polskim (gdy szalała szkarlatyna,/dżuma czy jakaś inna żółta febra,/ nic prócz tabaki czarnej do ust nie brał.), prawdopodobnie jednak wiąże się z błędem tłumacza, który nie zauważył, że w języku rosyjskim tytoniowi i tabace odpowiada jedno słowo: „табак”. Warto przy okazji zauważyć, że Goethe nie cierpiał zapachu nikotyny, powyższa wiedza nie

dotyczy więc jego osoby, choć może odnosić się do „dowolnego z Faustów” (postaci autentycznej czy bohaterów dzieł literackich) bądź do diabła, który często wyobrażany jest jako palący fajkę lub cygaro. Należy również odnotować, że część zawartej w tekście informacji kulturowej jest fałszywa, na przykład krakowskie dyplomy doktora Fausta.

Ponadto warto zwrócić uwagę na obecną w wierszu grę nazwą miesiąca wrzesień, który z jednej strony może być kojarzony z trzydniowym pobytem Goethego w Krakowie we wrześniu 1790 r., o którym była już mowa, a z drugiej strony – z początkiem II wojny światowej, na co wskazuje powiązanie z tytułem niemieckiej gazety „Völkischer Beobachter”, od 1920 r. organu prasowego NSDAP. Odniesienia te zostały dosłownie odtworzone przez Woroszylskiego, dzięki czemu zachowany został oryginalny przekaz wiersza:

Iosif Brodski

Опять **зептембер**. Скука. Полнолуние.
[...]
Яволь. **Зептембер**. Портится характер.
Буксует в поле тарактящий трактор.
Их либе жизнь и «**Фелькиш Беобахтер**».

Tłum. Wiktor Woroszylski

Znowu **September**. Nuda. Księżyc
w pełni. [...]
September. Bitte. Psuje się character.
Buksuje w polu terkotliwy traktor.
Ich liebe życie, „**Völkisch' Beobachter**”.

3. Wnioski końcowe

Powyższe rozważania wyraźnie dowodzą, że tłumacz starał się zachować intertekstualne skojarzenia obecne w oryginale Brodskiego i stosował przy tym różne metody translacji, dzięki czemu polski odbiorca otrzymał tekst adekwatny na poziomie asocjacyjnym.

Tłumacząc cytaty, znane w wielu kulturach, Woroszylski starał się przełożyć je zgodnie z kanonicznym tłumaczeniem, które powinno być znane odbiorcy docelowemu, jak w wypadku słów Juliusza Cezara czy Kartezjusza, ale również cytatu z pieśni *Das Deutschlandlied*. Podobnie postępował z nazwami miejscowości i nazwiskami wprowadzonymi do tekstu przez Brodskiego. Jeśli jednak nie miał pewności co do wiedzy potencjalnego odbiorcy tłumaczenia, a tekst nie wymuszał dosłownej translacji, dobierał wariant zrozumiały dla polskiego czytelnika, a jednocześnie wywołujący podobne skojarzenia. Przykładem mogą być wykorzystane w epigrafie sło-

wa Puszkina. Wprawdzie odbiorca polski zapewne nie zna utworu rosyjskiego romantyka, jednak prawidłowo włączy wspomnianego w nim diabła do łańcucha asocjacji związanych z motywem siły nieczystej. Wydaje się też, że można wyróżnić charakterystyczne dla wiersza Brodskiego motywy i w przypadku wiersza tak nasyconego elementami intertekstualnymi nie rozpatrywać decyzji tłumacza ze względu na stopień jawności kolejnych nawiązań, ale widzieć je w kontekście budowy w tłumaczeniu łańcucha skojarzeń podobnego do tego, jaki odnajdujemy w oryginale. W danym wypadku są to: łańcuch skojarzeń związany z siłą nieczystą, asocjacje odnoszące się do motywu faustowskiego oraz do rzeczywistości, uwzględniając przy tym wyraźnie sygnalizowane w oryginale przemieszanie kulturowe.

Jak się okazuje się, translator przekazał w całości elementy tworzące w wierszu obraz siły nieczystej, niezależnie od zauważalnych w wariacie polskim mikroprzesunięć. Poza łączącym się z magią motywem faustowskim, który należało zachować w przekładzie, i który został zachowany, wraz uwzględnieniem trawestowanych cytatów, aluzji, wprowadzonych do tekstu nazwisk, Woroszyłski odwzorował cały ciąg diabelskich skojarzeń, związanych z czarnoksięstwem obrazów, a także nakładający się na nie język niemiecki (w pewnej mierze język diabła). Odtworzył też realia, jakie współtworzą w oryginale obraz przemieszania kulturowego i uzupełniają wspomniane ciągi asocjacji. Także i tu można zaobserwować zarówno transkrypcję („юбер аллес” – „über alles”), dosłowne tłumaczenie („Искусство есть искусство есть искусство” – „Gdyż sztuka to jest sztuka to jest sztuka”), jak i mniejsze bądź większe odstępstwa od pierwowzoru („В ушах звучит знакомый **венский вальс**” – „Lecz **walcem dźwięczał pozytywki walec**”; „серая колдунья” – „plamista strzyga”; „колун” – „kół”), a nawet zatarcie skojarzeń (np. z *Eine kleine Nachtmusik* Mozarta) bądź gry słów, ponieważ nie wpływa to na asocjacje odnoszące się do całości utworu.

Przeszkadzają mi natomiast dwie obserwowane w tłumaczeniu Woroszyłskiego zmiany, a mianowicie skrytka na miejscu ciepłych portek i zastąpienie rysika pantoflem. Pierwsza „wygładza” styl wypowiedzi, druga zaciera nawiązanie do zawodu Goethego. Nie wypaczają jednak kontekstu i nie wpływają na sens wypowiedzi.

Podsumowując wypada skonstatować, że całość tekstu została przełożona kreatywnie i adekwatnie. Nie to jest jednak najważniejsze. O wiele bardziej interesujące są wnioski odnoszące się nie do tłumaczenia elementu

intertekstualnego, ale do tekstu nasyconego elementami intertekstualnymi. Wydaje się, że w takim wypadku, jakim jest również badany wiersz, warto analizować właśnie cały tekst oraz ogólną odpowiedniość intertekstualną, a zarazem asocjacyjną obu wariantów językowych.

Rozpatrując translację z tego punktu widzenia, możemy pominąć pytanie nie tylko o odpowiedniość konkretnych elementów tekstu, ale również o konieczność ich przekładu, w świetle ich zrozumienia czy też niezrozumienia przez odbiorcę docelowego. Ważniejsze jest bowiem takie odtworzenie siatki intertekstualnych asocjacji, aby razem wpływały one na potencjalnego czytelnika i pozwalały mu odczuć z jednej strony intertekstualność tekstu, a z drugiej jego ogólne sensy. Ale też stworzenie takiego łańcucha asocjacji, który pozwoli od pierwszych do ostatnich słów danego utworu śledzić łańcuch wzajemnych powiązań, rozumieć pełnione przez nie funkcje i poszukiwać hipotekstów podobnie, jak czyni to odbiorca oryginału.

Anna Bednarczyk

***Два часа в резервуаре* by Iosif Brodski vs. its variant by Wiktor Woroszyński
Dwie godziny w zbiorniku as an example of translating
intertextual elements and an intertextualized text**

The article considers the translation by Wiktor Woroszyński of various types of intertextual elements included by Iosif Brodski in his poem *Два часа в резервуаре* (In English – Two hours in the tank). Regardless of the different translation decisions and noticeable associative shifts that concern specific intertextual elements, the translation as a whole should be considered successful. Nevertheless, in the course of the analysis, the author comes to the conclusion that in the case of an intertextualized text (one that is saturated with intertextual elements), the preservation in the translation of the associative chains that make up the network of intertextual associations is more important than the adequacy of the specific elements of the text.

Keywords: Iosif Brodski, Wiktor Woroszyński, poetry, translation, intertextuality, adequacy

Słowa kluczowe: Iosif Brodski, Wiktor Woroszyński, poezja, tłumaczenie, intertekstualność, odpowiedniość