

# Anna Bednarczyk

---

## Świece trzykrotnie wypalone

---

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica 1, 159-173

---

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA BEDNARCZYK  
(Łódź)

### ŚWIECE TRZYKROTNIE WYPALONE

„Mamy jeszcze w pamięci tamte wieczory [...] kiedy sami [...] zaczęliśmy pojmywać ginące w szumie amatorskich nagrań słowa śpiewającego poety [...]” – pisał o swoim spotkaniu z piosenką Włodzimierza Wysockiego jeden z jego tłumaczy – Wojciech Paszkowicz<sup>1</sup>.

Jednak piosenka, o której chcę mówić, nie musiała się „ukrywać”, nie słuchano jej ukradkiem, istniała oficjalnie. *Оплавляются свечи*, bo o niej mowa, to spokojny, liryczny refleksyjny wiersz o przemijaniu, napisany siedmiosylabowym hiperkatektycznym anapestem w wersach nieparzystych i sześciowersowym anapestem w parzystych. Schemat ten powtarza się w poszczególnych zwrotkach i w następujących po nich refrenach z tą tylko różnicą, że przedostatni wers refrenu rozszerza się do szesnastu sylab, a więc do pięciostopowego anapestu za sprawą czterokrotnego powtórzenia kończącego wers słowa „*уходим*”. Dzięki takiej rytmizacji tekst piosenki może być wykonywany w dość wolnym tempie na trzy czwarte. Zauważmy, że hiperkateleksa występująca w nieparzystych wersach całego tekstu wpływa niejako na złagodzenie frazy muzycznej, natomiast pewien „nerw” wprowadzają do niej podwójne anapesty, powtarzające się w zakończeniach refrenów.

Ich „ostrość” jest o tyle bardziej wyrazista, że po powtarzającym się rytmicznie zakończeniu trzeciego wersu: „*уходит, уходит, уходит, уходит*”, wywołują one wrażenie zgrzytu, pęknięcia struny, dysonansu. Można interpretować je jako swoiście maskowane przeciwstawianie się powracającej, łagodnej melodii. O ile ten nakładający się na tekst powtarzający się rytm zbliżony do walca można by odbierać jako pogodzenie się z przemijaniem, z nieuchronnym nadejściem przyszłości, która zresztą, o czym przekonamy się jeszcze rozpatrując tekst leksykalno-semantyczny, jest niczym innym jak

---

<sup>1</sup> W. Paszkowicz, *Nie wyrzekniemy się pieśni*, „Akcent” 1987, nr 2, s. 22.

powtarzalnością, to kończący każdy z trzech refrenów „zryw” wydaje się odpowiednikiem niezgody, protestu, niezależnie od tego, że słowa, o których mowa, powtarzają tę samą myśl:

Что придет, все равно,  
Пусть придет что-нибудь,  
Пусть придет что придет.

Wyrazem protestu uzewnętrzniającym się w warstwie muzycznej utworu są także burzące jednostajny rytm piosenki synkopy.

*Оплавляются свечи* Wysockiego tłumaczone były na język polski trzykrotnie jako: *Wytapiają się świece* przez cytowanego już W. Paszkowicza<sup>2</sup>, *Na szczytnych parkietach...* w wykonaniu Wacława Kalety<sup>3</sup> i *Wosk topnieje ze świec* w przekładzie Andrzeja Mandaliana<sup>4</sup>. Już w tłumaczeniu tytułów obserwujemy znaczące rozbieżności, od nich więc rozpoczniemy analizę przekładów.

Rosyjskie *Оплавляются свечи* w filologicznym tłumaczeniu najbliższe są chyba paszkowiczowskiemu *Wytapiającym się świecom*, choć w tradycji języka polskiego świece raczej się „wypalają” niż „wytapiają”. Z drugiej jednak strony obraz „wypalających się świec” nie przywiódłby odbiorcy na myśl deszczu, który „стекает на плечи серебром с эполет”, czy łez, z którymi kojarzą się „wytapiające się (płaczące) świece”, ginące tak samo jak „золотое вино бродящее в агонии”, „олени в предсмертном томлении”, a nawet „воспаленный закат” raniony „острыми стрелами”.

Drugi z prezentowanych tytułów *Na szczytnych parkietach...* kieruje uwagę odbiorcy nie na topiące się, gasnące, umierające świece, będące przecież symbolem życia, ale na „szczytnie parkiety”, a przecież „старинный паркет” nie musi być wcale „czarny”. Wydaje się więc, że W. Kaleta już w tytule zmienił rolę, występujących w wierszu rekwizytów. Przy takim ich rozstawieniu tok myśli odbiorcy nie będzie szedł od symbolu umierającej świece – życia poprzez inne motywy wyrażające przemijanie, ale jego zainteresowanie wzbudzi to, co dzieje się na szczytnych parkietach.

Powróćmy do świec, występujących w trzecim z wymienionych tytułów. *Wosk topnieje ze świec* to chyba najbardziej konkretny i dokładny opis przedstawionej sytuacji, nie zmieniający (przynajmniej w tytule) rozkładu akcentów semantycznych wiersza, ale też najmniej romantyczny i tajemniczy, pozbawiony otoczki dwuznaczności oryginalnego tytułu.

<sup>2</sup> W. Wysocki, *Wytapiają się świece*, tłum. W. Paszkowicz, [w:] idem, *Ballady i piosenki*, Kraków 1986, s. 147.

<sup>3</sup> W. Wysocki, *Na szczytnych parkietach...*, tłum. W. Kaleta, [w:] idem, *Ballady i pieśni w przekładzie Wacława Kalety*, Rzeszów 1989, s. 31.

<sup>4</sup> W. Wysocki, *Wosk topnieje ze świec*, tłum. A. Mandalian, [w:] idem, *Głos gitary tłucze w mur. 30 piosenek na głos i gitarę*, Kraków 1989, s. 83.

Reasumując, najodpowiedniejsza wydaje się konstrukcja tytułu przedstawiona odbiorcy polskiemu przez W. Paszkowicza, propozycję A. Mandaliana uznać trzeba przynajmniej za neutralną (poprawną), natomiast tytuł nadany piosence przez W. Kaletę działa, jak się wydaje, destrukcyjnie na całość semantyczno-asocjacyjnej konstrukcji utworu, ponieważ burzy ją już na wstępie.

Rozpatrzmy następnie leksykalno-semantyczny tekst wiersza, który we wszystkich trzech przypadkach jest przedłużeniem obrazu wyrażonego w tytule i jego polskie wersje. Oto zwrotka pierwsza oryginału wraz z refrenem:

Оплавляются свечи  
На старинный паркет.  
Дождь стекает на плечи  
Серебром с эполет.

Как в агонии бродит  
Золотое вино.  
Пусть былое уходит, уходит, уходит, уходит  
Что придет, все равно.

i jej polskie odpowiedniki:

Wytapiają się świece  
Na wiekowe parkiety  
Ciurkiem spływa po plecach  
Srebrny deszcz z epoletów.

Jak w agonii się pieni  
Złote wino w pucharze...  
Niech się stare odmieni, odmieni, odmieni,  
Co ma nadejść – nieważne.

(W. Paszkowicz)

Na szczerniałych parkietach  
Wosk świeczników sprzed lat.  
Srebrny deszcz w epoletach  
Z ramion spływa jak grad.

Już w agonii dzień brodzi,  
W złotym winie we mgłę,  
Przyszłe w przeszłość odchodzi...  
Niech nadejdzie, co chce.

(W. Kaleta)

Parkiet blaskiem się mieni,  
wosk topnieje ze świec,  
szamerunkiem z ramienia  
srebrny skrapla się deszcz.

Już się sfermentowało,  
 złote wino, czas pić!...  
 Co się stało, to stało się, stało się, stało się, stało...  
 Co ma być, to ma być

(A. Mandalian)

Oryginał, jak już wspomniano, wykorzystuje symbol wypalającej się świecy do snucia refleksji o życiu, śmierci, przemijaniu i powtarzalności. Kolejny obraz wypływa z poprzedniego, zastępując go. Jeśli świece topią się i umierają, to wosk z nich spływa na parkiet, i nie bez znaczenia jest podkreślenie jego „wiekowości”. To dawny parkiet, na który spada też srebrny deszcz, bo przecież nie zatrzymuje się on „дождь с эполет” na ramionach. Jest to więc parkiet, na którym tańczyli oficerowie, na którym stali pijąc wino („золотое вино”), co podkreśla jego świetność i związek z przeszłością.

Kolejnym obrazem jest obraz wina, który przypomina o umieraniu („как в агонии бродит золотое вино”), a jednocześnie o narodzinach, bo przecież brodzenie wina to jego narodziny. I stąd dopiero wypływa autorskie westchnienie: „Пусть былое уходит [...]” natychmiast przerywane myślą, że przecież coś musi jeszcze nastąpić, zastępując to, co odeszło („что придет, все равно”), ale musimy też zauważyć, że poeta wyraża tymi słowami swoją obojętność w stosunku do nadchodzącego. Nie jest to więc proste pogodzenie się z losem, ale rezygnacja połączona z niezgodą, nie tyle na to co przyjdzie, ile na to, że nie będzie to już to samo co odeszło, a skoro tak to nie ma znaczenia co tę przeszłość zastąpi. Zobaczmy jak ten schemat realizują polscy tłumacze:

Pierwszy – W. Paszkowicz w zasadzie odtwarza przedstawioną kompozycję wiersza. Jego świece wytapiają się na wiekowe parkiety, na które spływa też deszcz srebra z epoletów. Następnie pojawia się w tekście obraz złotego wina, które jednak nie brodzi ale „pieni się w pucharze” jak w agonii. Odtworzone zostały obrazy: świecy jako symbolu życia i jej wypalania się, obrazy będące metaforą umierania. Parkiety zachowały arystokratyczną świetność i są jedynym bodaj trwałym elementem przedstawionego w tej części wiersza świata, w którym przemija przecież i srebro (epoletów) i złoto (wina), a puchar z pewnością jest nietrwały. Rosyjskie wyrażenie „дождь стекает на плечи серебром с эполет” przekształciło się wprawdzie w: „ciurkiem spływa po plecach srebrny deszcz z epoletów”, ale nie wpłynęło to na zmianę obrazu poetyckiego, ani sensu wypowiedzi. Pewne wątpliwości natury estetycznej może budzić jedynie określenie „ciurkiem”, które wydaje się zbyt potoczne, a co istotniejsze osłabia wprowadzoną przez W. Wysockiego tożsamość kropel wosku i deszczu („ciurkiem” to struga, lejąca się, a nie kapiąca czy skraplająca się ciecz). Inną, zasługującą na uwagę zmianą w stosunku do oryginału jest zastąpienie rosyjskiego słowa „плечи” – „ra-

miona" polskimi „plecami”. Można by potraktować ją jak typowy błąd wynikający z mylącego podobieństwa słów „плечи” i „plecy”, ale wydaje się, że zmiana taka w konkretnym omawianym przypadku jest uzasadniona. Usprawiedliwia ją uzyskany dzięki wprowadzeniu polskiego słowa „plecy” efekt brzmieniowy, zachowujący miękkie dźwięki oryginału (powtarzające się spółgłoski -л-, spółgłoski szczelinowe w połączeniu z bezdźwięcznymi np. w słowach: „свечи”, „стекает”, „дождь” i podwojenie zbitki -лл- w słowach „оплавляются” i „плечи”. Natomiast niewątpliwie do zmiany obrazu poetyckiego prowadzi zastąpienie przez W. Paszkowicza „brodzącego”, a więc tworzącego się dopiero, rodzącego się wina winem „pieniącym się w pucharach”.

O ile obraz W. Wysockiego przywodzi na myśl rodzenie się ze śmierci „как в агонии бродит”, to tekst przekładu przywołuje moim zdaniem nie tyle niewłaściwe co zbyt bulwersujące asocjacje, a mianowicie „pienie się ze złości” i „toczenie piany z ust” w agonii, choć oczywiście także takie neutralne skojarzenia jak „piana z piwa” czy „pienie się szampana”. I wreszcie dwa ostatnie wersy refrenu. Z tłumaczeniem ostatniego z nich trzeba się zgodzić, choć dokładniej byłoby: „co nadejdzie – nieważne”, natomiast w wersji przedostatnim przekład zmienia sens oryginału, ponieważ „odmienienie się starego” nie jest równoznaczne z jego „odejściem”. Można oczywiście zastanawiać się, czy tłumacz nie użył określenia „niech się odmieni” w przestarzałym już znaczeniu „niech zniknie, szczerźnie” i wtedy jego przekład byłby całkowicie uprawniony, jednak wydaje się, że znakomita większość odbiorców nie kojarzy tego znaczenia słowa „odmienić się”.

Przejdźmy do kolejnego tłumaczenia wykonanego przez W. Kaletę. Pominę „szczerniałe parkiety”, o których wspomniałam już wcześniej. Zauważmy jednak, że rozpoczęcie piosenki takim obrazem spowodowało, że spływający na parkiet wosk odbiorca kojarzy raczej z brudem niż z symbolem przemijania. Łzy zmieniły się więc w brudne plamy na zniszczonej podłodze. Podobnie „deszcz srebra z epoletów” przeistoczył się w „deszcz spływający z ramion jak grad”, co budzi wątpliwości zarówno natury semantycznej, i lingwistycznej, jak i asocjacyjnej – trudno bowiem wyobrazić sobie „spływający grad”, grad, który zwykle spada, uderza, wali, tłucze, ale nie spływa. Możemy się tylko domyślać, że krople deszczu były rozmiarów kulek gradowych albo też słychać było, jak uderzają one o parkiet, ale to tylko nasze domysły. Snucie takich domysłów dopuszcza W. Kaleta nie tylko w tym jednym przypadku. Na przykład zamiast „wina brodzącego w agonii” proponuje on polskiemu odbiorcy obraz „umierającego dnia” (z tym, że czasownik „brodzić” występuje tu raczej w znaczeniu błdzi, niż dojrzewa, fermentuje). Zaznaczmy też, że ten dodany „umierający dzień” został włączony do tekstu W. Kalety o dwie zwrotki za wcześnie. W. Wysocki bowiem dopiero w ostatniej zwrotce opisze podobne wydarzenie.

Zauważmy też, że ten brodzący w agonii dzień brodzi „w złotym winie, we mgle”, co jest nowością w stosunku do oryginału i tym bardziej zaciera dwuznaczność czasownika „brodzić”. Pozostało nam jeszcze ustosunkować się do przekładu dwu ostatnich wersów strofy, z których pierwszy naznaczony jest, jak się zdaje, chochlikiem drukarskim, stąd czytamy w nim: „przysze w przeszłość odchodzi”, choć w kolejnych refrenach W. Kalety w przeszłość odchodzi „przesze”. Odnajdujemy też, że mamy tu do czynienia z ukonkretnieniem tekstu (W. Wysocki nie podaje dokąd odchodzi przeszłe – „былое”), które nie burzy jednak sensów ani obrazów poetyckich, a dodatkowa, zawarta w nim aliteracja wzmaga wrażenie spokoju i powtarzalności. W ostatnim wersie pierwszej zwrotki W. Kaleta, tak jak wcześniej W. Paszkowicz, nie decyduje się na przekład dosłowny, ale tłumaczy słowa rosyjskiego poety „niech nadejdzie, co chce”, co moim zdaniem odtwarza myśl oryginału.

Trzeci z tłumaczy piosenki to A. Mandalian, u którego, jak już zauważyliśmy, omawiając przekład tytułu „parkiet” i „świeca” stały się równoważne. Trzeba jednak przyznać, że w kolejnych wersach tłumacz starał się przywrócić wierszowi W. Wysockiego symbolikę przemijania. Interesujący jest tu obraz „srebrnego deszczu skraplającego się szamerunkiem z ramienia”. Są więc konkretne krople deszczu i konkretyzacja jego pochodzenia („szamerunek”). Niestety nagromadzenie spółgłoski -r: „szamerunkiem z ramienia srebrny skrapla się” spowodowało zaburzenie ładu w obrębie warstwy fonicznej. Wątpliwości budzi też utracenie przez tłumacza motywu jednoczesnych narodzin i śmierci wina, który powtarzał wcześniejszą symbolikę wypalającej się świecy oraz dodanie od siebie wezwania do uczy: „czas pić!”. Także przedostatni wers refrenu poprzez zastąpienie trybu rozkazującego oznajmującym przywołuje obraz nieco różniący się od oryginalnego, choć oczywiście zarówno stwierdzenie „co się stało, to stało [...]”, jak i rosyjskie „пусть былое уходит” wyrażają zgodę na odejście przyszłości. Różnica polega przede wszystkim na tym, że w wersji polskiej to odejście już się dokonało i zgoda na nie nie ma żadnego znaczenia. Kończące refren, a zarazem pierwszą zwrotkę gorzkie „co ma być, to ma być” też nie jest dosłownym przekładem z Wysockiego ale ekwiwalentnie odtwarza sens słów rosyjskiego poety.

A oto kolejna zwrotka rozpatrywanej piosenki:

И в предсмертном томленьи,  
Озираясь назад  
Убегают олени,  
Нарываясь на залп.

Кто-то дуло наводят  
На невинную грудь.  
Пусть былое уходит, уходит, уходит, уходит  
Пусть придет что-нибудь.

Paszkowicz tłumaczy ją:

I w przedśmiertnej udręce  
W tył się wciąż oglądając,  
Giną reny w ucieczce.  
Z pierwszą salwą padając.

Ktoś już lufę kieruje  
Między oczy niewinne...  
Niech się stare odsunie, odsunie, odsunie,  
Niech nadzieje to inne.

Pomijając niezbyt dobrze brzmiący w wersji polskiej rym gramatyczny „ogładając – padając”, zamianę „jeleni” na „reny”, co przenosi akcję na Północ i „pierwszą salwę”, która zresztą nieco tylko modyfikuje znaczenie, konkretyzując je, watę (słowo „wciąż”) w drugim wersie i niezgrabne sformułowanie „[...] w przedśmiertnej udręce w tył się wciąż oglądając [...]” (rosyjskie „назад” należało by raczej tłumaczyć „za siebie”) przekład zwrotki jest poprawny. Także w refrenie obserwujemy drobną, nieznaczącą semantycznie zmianę, a mianowicie lufa skierowana jest „między oczy niewinne”, a nie „на невинную грудь”. Poważniejsze zastrzeżenia budzi natomiast tłumaczenie dwu ostatnich wersów refrenu, gdzie Paszkowicz wprowadził zwrot „niech się stare odsunie” burząc przy tym konsekwentną u Wysockiego powtarzalność wyrażenia „пусть былое уходит”. Odsunięcie się sugeruje nie tyle odejście, ile zrobienie miejsca dla czegoś nowego, w dodatku czegoś, czego się przynajmniej domyślamy „to inne”. Rosyjskie „пусть придет что-нибудь” („cokolwiek”) nie pozwala nam się niczego domyślać, rozwija ono ten sam motyw, który odczytaliśmy w puencie pierwszego refrenu – co przyjdzie jest obojętne, i który usłyszymy jeszcze w końcu piosenki – niech nadzieje to, co ma nadejść. I właśnie w puencie piosenki odnajdziemy myśl, przywołaną przez Paszkowicza już w drugiej zwrotce.

Spójrzmy teraz na przekład W. Kalety:

W przedśmiertnym zdumieniu  
– Trwoga w oku, huk serc! –  
Pędzi stado jeleni  
Wprost pod salwę na śmierć.

Kurek ręka odwodzi  
Pierś niewinną na cel...  
Przeszłe w przeszłość odchodzi...  
Czerń nastanie czy biel?

Już w pierwszym wersie polskiego tekstu obserwujemy niezręczność językową – „przedśmiertelne”, a nie „przedśmiertne” zdumienie i zastąpienie



„zdumieniem” „udręki” (ros. „томление”). Kaleta rysuje też niezwykle dynamiczny, ekspresywny i emocjonalny bardziej niż oryginalny obraz jeleni pędzących „po śmierć” z „trwogą w oku” i „z hukiem serc”. Jelenie W. Wysockiego biegną naprzód uciekając przed śmiercią, oglądają się za siebie i wbiegają pod salwę. Uciekając przed śmiercią biegną więc na jej spotkanie, a spokój i bezpieczeństwo zostają za nimi, w przeszłości, którą porzucili. Wydaje się, że ukonkretnienie (wyjaśnianie) tej sytuacji przez tłumacza nie było potrzebne. Zauważmy też, że użyte przez W. Kaletę wyrażenie „pędzi stado [...] wprost pod salwę, po śmierć” jest chyba najbardziej obrazowym i jednoznacznym spośród trzech porównywanych opisów ucieczki jeleni. Podkreślmy także emocjonalność, jaką wprowadzają do tekstu Kalety równoważniki zdań. Ma to miejsce zarówno w tekście zwrotki – „Trwoga w oku, huk serc”, jak i refrenu – „Pierś niewinną na cel”. W refrenie tym W. Kaleta zastępuje naprowadzanie lufy („дуло наводит”), czyli celowanie, „odwodzeniem kurka”, co wzmocnione jeszcze wyrażeniem „na cel” (domyślne – „brać”) wywołuje u odbiorcy obraz podobny do wywoływanego przez tekst rosyjski. Zastrzeżenia budzi jednak puenta refrenu. Zadane przez tłumacza pytanie o to co ma nadejść („czern nastanie czy biel?”). W odróżnieniu od oryginalnego „пусть придет что-нибудь”, które nie stawia pytania, ale wyraża zgodę na nadejście czegokolwiek (byle tylko nadeszło), tekst przekładu to właśnie pytanie i dotyczy ono symbolicznego wyboru między dobrem i złem (czern i biel).

Rozpatrzmy obecnie trzecie z tłumaczeń, a więc wersję A. Mandaliana:

Myląc ślad, w okamgnieniu  
 umykając spod luf,  
 rwą przez chaszczę jelenie  
 śmierć wychodzi na łów.

Zbyt niewinna to szyja,  
 bu przed strzałem się skryć...  
 Co minęło niech mija, niech mija, niech mija  
 Co ma być, to ma być.

W przytoczonym fragmencie obserwujemy dużą ilość tekstu odautorskiego, a raczej odtranslatorskiego (tłumacz jest jego autorem). Są to „mylące ślad jelenie”, które „rwą przez chaszczę”, czy „śmierć wychodząca na łów”. Pewnym problemem sensologicznym jest wypowiedź zajmująca trzy pierwsze wersy zwrotki. Nie wiadomo bowiem, czy jelenie „w okamgnieniu umykają spod luf”, czy też „w okamgnieniu mylą one ślad”. Niejasność spowodowana została niezgodnością zakończenia zdania i frazy muzycznej (po słowach „w okamgnieniu” występuje pauza muzyczna). Innym brakiem przekładu jest zniknięcie obrazu oglądających się za siebie jeleni, które uciekając przed śmiercią wbiegają pod salwę. Samo „umykając spod luf” nie obrazuje przedstawionego przez rosyjskiego barda tragicznego finału ucieczki. Swoistą

próbą zachowania tego sensu jest wprawdzie późniejszy obraz „szyi zbyt niewinnej, by skryć się przed strzałem”; jest to jednak obraz nienaturalny (trudno zrozumieć, dlaczego myśliwi mierzą właśnie w szyję?), a sformułowanie niejasne (czyżby szyja bardziej winna miała większe szanse na przeżycie?). Kończąc refren powtarzające się słowa „co minęło, niech mija” oraz powtarzające puentę pierwszego refrenu „co ma być, to ma być”. Wydaje się, że Mandalian postanowił w ten sposób kompensować odwrotną niejako kompozycję oryginału, w którym trzykrotnie powtarza się przedostatni wers refrenu, a ostatni wers nieznacznie się zmienia (o czym już wspominałam).

A oto rosyjski tekst ostatniej zwrotki piosenki:

Кто-то злой и умелый,  
Веселясь, наугад  
Мечет острые стрелы  
В воспаленный закат.

Слышно в буре мелодий  
Повторение нот...  
Пусть бывшее уходит, уходит, уходит, уходит  
Пусть придет, что придет,

w której po śmierci świata rzeczy w zwrotce pierwszej (świeca) i przyrody w drugiej strofie (jelenie) umiera świat symbolizowany przez zachód słońca. Przy czym sprawcą wszystkich tych śmierci jest człowiek. To on spowodował śmierć przedmiotów, zamordował zwierzęta, a teraz bezmyślnie (dla zabawy) dobija umierający już („воспаленный”) dzień, wieczór, a może słońce...

Piosenkę zamyka jednak zapowiedź powrotu (odrodzenia się) przeszłości („слышно [...] повторение нот”), a kolejna zgoda na jej odejście połączona jest z oczekiwaniem nadejścia czegośkolwiek: „пусть бывшее уходит [...] пусть придет что придет”. Jak rozwiążali to tłumacze? W. Paszkowicz pisze:

Uśmiechnięty, skupiony,  
Ktoś przebiegły i szczwany  
Zatrutymi strzałami  
Razi zachód czerwony

Słysząc w burzy melodii  
Nuty stale te same...  
Już minione odchodzi, odchodzi, odchodzi  
Co ma przyjść niech się stanie.

W. Kaleta:

Kto zabawy tej mistrzem,  
(W jego oku zły cień)  
Miota strzały ogniste,  
Gdzie dopala się dzień...

Burza dźwięków urodzi  
 Nowy motyw. Wnet drgnie...  
 Przeszło w przeszłość odchodzi...  
 Co nadejdzie? Kto wie?,

a A. Mandalian:

Ktoś z biegiłością przezorną,  
 nie celując, jak stał,  
 szyje w zorzę wieczorną  
 piorunami złych strzał.

Burzę dźwięków przebiła  
 z dawnych nut snuta nić!...  
 A co było, to zbyło się, zbyło się, zbyło się, zbyło...  
 Będzie to, co ma być!

O ile W. Wysocki pisał o kimś złym i zręcznym (potrafiącym strzelać z łuku), kto nie celując, dla zabawy strzela w zachodzące słońce, to u W. Paszkowicza ten „ktoś” staje się kolejno: „uśmiechnięty”, co jeszcze daje się wy tłumaczyć użyciem przez autora oryginału słowa „веселясь”, choć zawęży jego znaczenie: „skupiony”, czemu przeczy rosyjskie „наград”; „przebiegły i szczwany”, z których pierwsze prawdopodobnie powstało za pomocą następującego ciągu skojarzeń: skoro „умелый” to „zręczny”, więc także „biegły” w czymś, a stąd już niedaleko do „przebiegłego” (to oczywiście tylko teoretyczne spekulacje), a drugie kojarzy się z przebiegłym i tworzy rym ze „strzałami”. W. Kaleta czyni owego „kogoś” „mistrzem tej (jakiej?) zabawy”, a w jego „oku” umieszcza mistyczny „zły cień”. A. Mandalian natomiast każe mu „szyć piorunami złych strzał w zorzę wieczorną z biegiłością przezorną”, co doprawdy trudno wytłumaczyć inaczej niż rymem do „wieczorną”. Niezbyt dobrze brzmi także w lirycznej piosence W. Wysockiego użyte przez A. Mandaliana potoczne określenie „nie celując, jak stał”.

Poważniejsze są jednak zastrzeżenia odnoszące się do przeniesienia cechy charakteryzującej człowieka na rzecz. W. Wysocki opisuje złego zabójcę, A. Mandalian zle strzały, przenosząc w ten sposób na przedmiot część odpowiedzialności za spowodowanie zabójstwa. Zauważmy, że pozostali tłumacze także wzmagają emocjonalność obrazu zastępując „ostre strzały” „zatrutymi” – W. Paszkowicz i „ognistymi” – W. Kaleta, nie zmieniając jednak semantyczno-asocjacyjnego rozkładu akcentów oryginału.

W ten sposób rozpoczynając od osoby zabójcy, poprzez narzędzie zbrodni dotarliśmy do ofiary, którą jest „воспаленный закат”, czyli „zachód czerwony” (W. Paszkowicz), „dopalający się dzień” (W. Kaleta) albo „zorza wieczorna” (A. Mandalian). Pierwszy przekład zawęży nieco znaczenie słowa „воспаленный”, co nie miałoby szczególnego znaczenia

gdymy nie utrata jednego z powtórzeń W. Wysockiego, a mianowicie obrazu „płonącego”, „rozpalonego” zachodu w finale piosenki, który powtarza obraz płonących w strofie pierwszej świec. Tego właśnie powtórzenia w tłumaczeniu W. Paszkowicza zabrakło. Z kolei przekład W. Kalety konkretyzuje tekst. Jego „воспаленный закат” to nie cały świat, ale jedynie umierający dzień. Trzeba jednak przyznać, że zaproponowany obraz doskonale mógłby współbrzmieć ze wspomnianymi już wypalającymi się świecami, których niestety w pierwszej zwrotce tekstu W. Kalety zabrakło. Natomiast „zorca wicczożna” A. Mandaliana to chyba najmniej adekwatny ekwiwalent rosyjskiego obrazu. Zawęża go on do kończącego się dnia, zaciera emocjonalność (zorca nie jest ani rozpalona, ani dopalająca się, ani czerwona, co sugerowałoby krew z ran zadanych przez strzały) i nie zachowuje omawianego już odwołania do wypalających się świec.

Wydaje się, że cała ostatnia strofa oryginału wraz z refrenem to metafora powtarzalności wszystkiego. Obok bowiem opisanego już powrotu do początku piosenki obserwujemy w niej powtórzenie słowa „powtórzenie” – „повторение нот”, które słyszymy w zamieci (natłoku) melodii („буря мелодий”), kolejne powtórzenie przedostatniego wersu refrenu i myśli zawartej w wersie ostatnim, a także podwojenie słowa „придет” w puencie piosenki. Zauważmy też, że ostatni wers jest w pewnym sensie powtórzeniem puenty z pierwszego i drugiego refrenu jednocześnie. Rozpoczyna go „пусть придет” z drugiej, a wieńczy „что придет” z pierwszej strofy. W ten sposób wszystko powtarzając się powraca do początku. W. Paszkowicz zastępuje powtarzalność nut „nutami stale tymi samymi”, co wprawdzie nie odtwarza dokładnie słów i kompozycji, ale wiernie przekazuje obraz poetycki oryginału. Tłumaczenie puenty refrenu jest poprawne, choć modyfikuje tekst, wprowadzając tryb oznajmający na miejsce rozkazującego („пусть былое уходит” – „już minione odchodzi”) i nie odtwarza wszystkich powtórzeń W. Wysockiego. W przekładzie A. Kalety natomiast w ogóle zabrakło odtworzenia powtarzalności. Zamiast niego mamy w tłumaczeniu „nowy motyw” urodzony przez „burzę dźwięków”. Trudno też domyśleć się, co: „burza dźwięków”, czy „nowy motyw”? „zaraz drgnie”. Poza tym, tak samo jak w poprzedniej strofie, W. Kaleta kończy refren, a zarazem całą piosenkę pytaniem „co nadejdzie – kto wie?”, wypaczając w ten sposób autorską kompozycję wiersza. Wersja A. Mandaliana także niedokładnie odtwarza powtórzenie odnoszące się do nut, choć „burza dźwięków” przebita w niej zostaje „nicią snutą z dawnych nut”, a więc odnajdujemy tu symbol narodzin ze śmierci i powtórzenia. Natomiast puenta piosenki w tłumaczeniu A. Mandaliana zachowuje prawie wszystkie elementy powtarzalności oryginału.

Odnotujmy na marginesie, że wszyscy tłumacze przekładają rosyjskie „буря” jako „burza”, choć dosłownie słowo to może oznaczać „zamieć”.

Z pewnością jednak przekład taki jest uzasadniony zarówno troską o odtworzenie brzmienia oryginału, jak i faktem, że po polsku można powiedzieć „burza dźwięków” w znaczeniu „natłok”, trudno natomiast byłoby w tym miejscu zastąpić to wyrażenie „zamięcią”.

Po tej wycieczce w stronę leksyki i semantyki wróćmy do problematyki odtworzenia wersyfikacji i tekstu muzycznego. Pierwszy z omawianych przekładów autorstwa W. Paszkowicza w charakterystyczny dla tego tłumacza sposób wyrównuje wersy rosyjskie w zwrotce, zastępując na przestrzeni całego tekstu wersy sześciosylabowe siedmiosylabowymi z hiperkataleksą. Zmiana ta spowodowana jest trudnością, jaką sprawia polskiemu tłumaczowi odtworzenie rosyjskich rymów męskich, stąd też posłużenie się hiperkataleksą, a w konsekwencji zastąpienie oryginalnych rymów męskich polskimi żeńskimi. Usprawiedliwiają je zarówno różnice językowe, jak i tradycja translatorska, a także towarzyszący wierszowi tekst muzyczny. Zwróćmy uwagę na wokalne wykonanie utworu, gdzie obserwujemy przeciąganie (podwajanie) ostatnich samogłosek w nieparzystych wersach piosenki. W. Wysocki śpiewał więc:

„На ста - рин - ный пар - ке - ет”,  
 „Се - реб - ром с з - по - ле - ет”,  
 „Зо - ло - то - е ви - но - о”

Natomiast w ostatnim wersie robił pauzę po pierwszych trzech sylabach:

„Что при - дет (-) все рав - но”.

Dzięki temu Paszkowicz miał gdzie „zmieścić” dodatkowe sylaby:

„На ста - рин - ный пар - ке - ет”  
 „Na wie - ko - we - par - kie - ty”,  
 „Что при - дет (-) все рав - но”  
 „Со ма па - дејс на - деј - dzie”.

Do takiej interpretacji skłania nie tylko magnetofonowy zapis piosenki w wykonaniu autora, ale także jej dwa polskie opracowania muzyczne<sup>5</sup>.

Odnotujmy też, że na miejscu rosyjskich rymów dokładnych w omawianym przekładzie pojawiły się rymy przybliżone: „świece” – „plecach”, „parkiety” – „epoletów”, „pucharze” – „nieważne”, „udręce” – „ucieczce”. Zwykle są to asonanse. W tłumaczeniu W. Paszkowicza zdarzyła się też pewna niekonsekwencja kompozycyjna, a mianowicie rymy okalające zamiast

<sup>5</sup> Zob. opracowanie muzyczne A. Warchoła w: W. Wysocki, *Ballady i pieśni...*, s. 31 i J. Butryma w W. Wysocki, *Głos gitary...*, s. 82–83.

krzyżowych w trzeciej zwrotce, gdzie odpowiednikami rosyjskich: „умелый”, „наугад”, „стрелы”, „закал” (abab) stały się: „skupiony”, „szczwany”, „strzałami”, „czegwony” (abba).

W tłumaczeniu W. Kalety zachowany został oryginalny układ wersyfikacyjny, odtworzono spadki oksytoniczne, a co za tym idzie rymy męskie z wiersza rosyjskiego. Są to często rymy dokładne (zarówno męskie, jak i żeńskie), ale także asonanse: „mgle” – „chce”, „serc”, „mistrzem” – „ogniste”, czy nawet „rymy muzyczne” oparte na powtarzającym się akcencie muzycznym w obu frazach, jak w przypadku pary „zdumieniu” – „jeleni”.

Z podobną sytuacją spotkamy się w polskim tekście A. Mandaliana, w którym na miejscu rosyjskich rymów dokładnych np. „паркет” – „эполет” mamy polskie „świec” – „deszcz”. Poza tym A. Mandalian, podobnie jak W. Kaleta, zachował oryginalny schemat wersyfikacyjny.

Na jednej z konferencji translatorskich Edward Balcerzan zaproponował swego czasu spojrzenie na przekład tekstu literackiego pod kątem konstrukcyjnej, rekonstrukcyjnej i dekonstrukcyjnej postawy tłumacza, stwierdzając jednocześnie, że podstawą translacji pozostawać powinna rekonstrukcja, konstrukcja (inwencja autorska tłumacza) jest czasem koniecznością, a dekonstrukcja to możliwość, z której lepiej nie korzystać<sup>6</sup>. Gdyby w takim aspekcie rozpatrywać trzy omawiane przekłady, trzeba by przyznać, że wszystkie w zasadzie realizują pierwszą część powyższego twierdzenia – u ich podstaw leży próba rekonstrukcji.

Przed wszystkim wszystkie wersje odtwarzają piosenkę W. Wysockiego nie naruszając jej przynależności do gatunku poezji śpiewanej. Jednak w pierwszym z tłumaczeń (W. Paszkowicz) rekonstrukcja dotyczy w pierwszym rzędzie warstwy semantycznej, fonicznej i asocjacyjnej ze szczególną dbałością o zachowanie stosowanych przez autora oryginału powtórzeń. W drugim (W. Kaleta) rekonstrukcji podlega przede wszystkim warstwa meliczna i wersyfikacyjna. Obrazy poetyckie oryginału modyfikowane są na granicy rekonstrukcji i konstrukcji (zastrzeżenia budzi np. użycie w drugiej strofie wykrzykników). Trzeci z przekładów (A. Mandalian) zwraca również szczególną uwagę na rekonstrukcję warstwy melicznej, choć nie zaniedbuje on także tekstu literackiego. Przewaga tekstu muzycznego jest tu jednak wyraźna i wyraża się np. w powtarzalności linii melodycznej dwu ostatnich wersów w refrenach przy jednoczesnych różnicach leksykalno-semantycznych między przekładem i oryginałem. Przy czym pewne zmiany tekstu słownego w tłumaczeniu można uznać za kompensację różnych nieściśłości W. Wysockiego.

<sup>6</sup> Myśl ta została zaczerpnięta z referatu E. Balcerzan, *Rosyjskie „Urodziny” Wisławy Szymborskiej*, [w:] *Polityka a przekład*, red. P. Fast, „Śląsk”, Katowice 1996, s. 127–140.

Można np. uznać dwukrotne powtórzenie ostatniego wersu strofy w przekładzie za kompensację powtarzającego się w piosence Wysockiego wersu przedostatniego (trzy razy).

Z punktu widzenia konstrukcji najciekawszy wydaje się przekład W. Paszkowicza z opisaną już zmianą wersyfikacyjną. Konstrukcje W. Kalety oscylują na granicy dekonstrukcji. Szczególnie jeśli uwzględnimy aspekt foniczny, wprowadzenie do wyciszonego, refleksyjnego tekstu elementów ekspresji (wykrzykniki, pytania, porównania wprowadzające „skojarzenia dźwiękowe”, np. deszcz spadający „jak grad”). Z kolei w tłumaczeniu A. Mandaliana opisana już rekonstrukcja warstwy melicznej „wymusza” na tłumaczu wprowadzenie do płaszczyzny słownej pewnych elementów konstrukcji np. zmiany form gramatycznych (tryb oznajmiający zamiast rozkazującego), a co ważniejsze może ona prowadzić do dekonstrukcji w obrębie płaszczyzny semantycznej, jak to się dzieje wtedy, gdy pauzy muzyczne wypadają w innych miejscach niż znaki przestankowe w tekście polskim. Jeśli jednak rozpatrywać nie tyle destrukcyjne działanie tłumacza, ile świadomą, jak się wydaje, dekonstrukcję, to w wersji W. Paszkowicza będzie to z pewnością zburzenie ładu wersyfikacyjnego (myślę tu nie o zmianie rymów męskich na żeńskie, ale o jednorazowym wprowadzeniu do wiersza rymów okalających). W wersji W. Kalety jest to przede wszystkim zburzenie logicznego ciągu asocjacji, zagubienie symboliki powtarzalności życia i śmierci i dynamizacji tekstu leksykalno-semantycznego, podczas gdy w oryginale dynamika opiera się wyłącznie na operowaniu hiperkatalaksą i wykorzystaniu tekstu muzycznego, w tym posłużeniu się synkopami. W ostatnim z omawianych tłumaczeń o dekonstrukcji możemy mówić szczególnie tam, gdzie nieuzgodnienie znaków przestankowych i pauz muzycznych wywołało trudności w odbiorze tekstu literackiego, o czym już wspominałam.

Na koniec pozostało już tylko wytłumaczyć się z tytułu. Trzykrotnie wypalone świece to trzy różne przekłady i trzy różne postawy translatorskie, a jednak każde z tych tłumaczeń niezależnie od swoich braków posiada zalety, które sprawiają, że jest ono akceptowane przez odbiorcę polskiego. Możliwe, że dopiero ich kompilacja spełniłaby warunki „przekładu idealnego”, jeśli taki wzorzec jest osiągalny, a może należałoby „wypalić” świece Wysockiego jeszcze raz?

Tymczasem „trzy” to także liczba zwrotek w piosence, odpowiadająca trzem różnym śmiertcom: w wymiarze mikro (rzeczy), ziemskim (przyroda) i makro (kosmos), dążącym do powrotu poprzez narodziny z chaosu. „Trzy” to liczba dobra, bo magiczna...

Autor serdecznie dziękuje za konsultację profesor Państwowej Szkoły Muzycznej im. H. Wieniawskiego w Łodzi pani Monice Spryszyńskiej.

Анна Беднарчик

### ТРИЖДЫ ОПЛАВЛЕННЫЕ СВЕЧИ

Песня Владимира Высоцкого *Оплавляются свечи* – это лирическое стихотворение о сменяющих друг друга жизни и смерти, о человеке, убивающим мир предметов, природы и космос, о повторении всего.

Стихотворение написано двухстопным анапестом, в нечетных строках гиперкатаlecticским. Сопровождающий его музыкальный текст написан в напоминающем вальс ритме 3/4. Следует отметить, что лексическое ударение соответствует музыкальному.

Рассматриваемая песня три раза переводилась на польский язык. Это были переводы Бойцеха Пашковича, Вацлава Калеты и Анджея Мандаляна.

Два из них сохраняют версификационную схему подлинника, один (В. Пашковича) заменяет ее повторяющимися равными семислоговыми строками, заменяя одновременно русские мужские рифмы польскими женскими, что, однако, не нарушает музыкального пласта произведения.

Основным элементом лексикально-семантического плана песни является цепочка ассоциаций, повторяющих образы-символы смерти и жизни, и вместе с тем символизирующая повторение. Рассматриваемые переводные тексты в разной степени соблюдают эти образы и эту композицию В. Высоцкого.

Несмотря на то, что переводчики по-разному использовали стратегию реконструкции, конструкции и деконструкции текста в переводе, по-разному отнеслись к музыкальному плану произведения, и несмотря на то, что в их *Оплаwiających się świecach* появились разного рода ошибки и неточности, отметим, что все они пытались, как нам кажется, передать основную мысль стихотворения В. Высоцкого и его форму – форму авторской песни.