

Anna Legeżyńska

Kryłow po polsku : teoretyczne problemy tłumaczenia bajki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 71/1, 123-151

1980

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ANNA LEGEŻYŃSKA

KRYŁOW PO POLSKU

TEORETYCZNE PROBLEMY TŁUMACZENIA BAJKI

Nadrzędną intencją metodologiczną jest w tych rozważaniach przyjęcie perspektywy komunikacji literackiej przy analizie tłumaczenia¹. Perspektywa taka pozwala traktować przekład niczym tekst względnie autonomiczny i obserwować postępowanie tłumacza jako twórcy przekładu artystycznego. Zarazem — nakazuje widzieć w odbiorcy kategorię osobową funkcjonującą i ważną w strukturze tekstu przetłumaczonego. Pojęcie twórczości nabiera w translatoologii szczególnego znaczenia i nie jest tożsame z pojęciem oryginalnej twórczości literackiej. W przekładzie bowiem twórczość możliwa jest przede wszystkim w planie mikrostylistyki utworu; ulegając redukcji na poziomie fabuły czy kompozycji tekstu — objawia się powyżej dzieła: w systemie tradycji literatury rodzimej. Przy tym partykularne rozwiązania językowe mogą sygnalizować określoną poetykę tłumaczenia, a także wpływać na kształt większych figur semantycznych. Dlatego będziemy mówić o tłumaczeniu, tekście i jego czytelniku na poziomie makrostylistyki, pamiętając, iż „na początku był styl”. Bo przekład jest właśnie sprawą stylu².

Najmniej istotny w tym szkicu będzie motyw monograficznego opisu historii tłumaczenia bajek Kryłowa w Polsce, który to motyw jest związany z realną, a nie wirtualną recepcją jego utworów. Wybrane przekłady kilku tłumaczy powinny zilustrować odmienne sposoby translatorskiego rozumienia gatunkowej swoistości bajki. Przekładanie takich utworów jest bowiem specyficznym zadaniem właśnie z powodu silnej, tradycją umocnionej kodyfikacji reguł gatunkowych. Należałoby więc

¹ Inspiracje takiego ujęcia problemu zaczerpnęłam z prac A. Popowicia: *Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego*. Przełożył J. Sławiński. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971, 205; *Model literárnej komunikácie a preklad*. W zbiorze: *Literárna komunikácia*. Martin 1973, s. 163.

² Parafrazuję tu tezę artykułu A. Popowicia *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze* (Przełożyła M. Papierz. W zbiorze: *Konteksty nauki o literaturze*. Wrocław 1973, s. 137).

odpowiedzieć na pytanie dla teoretyka przekładu dość elementarne: czy ograniczenia gatunkowe hamują, czy też pobudzają inwencję twórczą tłumacza? A następnie: czy tłumaczenie bajki przebiega według jakichś szczególnych reguł, czy też według zasad tłumaczenia poezji w ogóle?

Źródła popularności

Był czas, kiedy bajki Iwana Andriejewicza Kryłowa (1769—1844) stały się w Polsce bardzo znany fragment literatury rosyjskiej. Służyły one głównie jako teksty dydaktyczne i w owym typie twórczości zajmowały pozycję równie mocną, co bajkopisarstwo rodzime, polskie. Niejednokrotnie też były po prostu dogodnym materiałem do nauki języka rosyjskiego (np. w gimnazjach podczas zaborów).

Kryłow napisał ponad 200 bajek zawartych w 9 księgach, a zdecydowanie większą część tego zbioru już spolszczono. Najwcześniejsze tłumaczenia pochodzą z początku XIX wieku. Na liście polskich tłumaczy bajek Kryłowa znaleźli się m. in. Franciszek Salezy Dmochowski, Jan Maksymilian Fredro, Maurycy Hryniewicz (sporządził on pierwszy pełny przekład zbioru), Stefan Baryczka, ks. Ignacy Charszczewski — pod pseudonimem: Charix, Stefania Baczyńska, Benedykt Hertz (parafrazy), Stanisław Kaczkowski, Tadeusz Komar, Tadeusz Łopalewski. W roku 1951 Seweryn Pollak dokonał pierwszego przeglądu istniejących przekładów, wydając *Bajki wybrane* Kryłowa³ (w edycji tej dominują przekłady Kaczkowskiego), natomiast w 1961 r. Bohdan Galster opracował nową wersję takiego przeglądu, preferując już innych tłumaczy⁴. Pora zatem na refleksję ogólną: jakie są przyczyny popularności rosyjskiego pisarza?

Wydaje się, że trzeba tu zwrócić uwagę na dwa zjawiska. Po pierwsze: na sytuację bajki jako gatunku w literaturze XIX i XX wieku. Po drugie: na relacje między przekładem a tradycją literatury rodzimej.

Jedną z ważniejszych rewelacji literatury, a zwłaszcza poezji obecnego wieku było jej samookreślenie się jako „sztuki słowa”. Praktyczne konsekwencje takiej autoświadomości są powszechnie znane; przypomnijmy, że zmieniła się nie tylko hierarchia funkcji sztuki literackiej, lecz także rozbudziły się jej skłonności autoteliczne. Dalej: zakwestionowano powtarzalność rozmaitych schematów (w tym również gatunkowych) jako wyznacznik wartości artystycznej dzieła. Skupiając uwagę czytelnika na sobie samej, poezja odwróciła w znacznym stopniu jego

³ I. A. Kryłow, *Bajki wybrane*. Opracował i wstępem opatrzył S. Pollak. Warszawa 1951.

⁴ Zob. I. Kryłow, *Bajki*. Przełożyli S. Kaczkowski, S. Komar, T. Łopalewski. Wstęp i komentarze opracował B. Galster. Wrocław 1961. BN II 129.

zainteresowanie od rzeczywistości znajdującej się poza tekstem⁵. Z jednej strony, słabnie atrakcyjność takich wypowiedzi artystycznych, które funkcjonują — z natury swej — w konkretnych kontekstach: historycznych, społecznych, ideologicznych. Literatura „z odsyłaczami” zaczyna być niżej notowana od literatury „czystej”. Ale jednocześnie powstają programy artystyczne (ekspresjonizm, futurizm) postulujące właśnie tworzenie sztuki doraźnie użytecznej, wręcz agitacyjnej. Potęguje się zatem antynomia między dwoma biegunami powinności literatury, między pięknem a funkcjonalnością.

Bajka, gatunek o wyraźnej strukturze alegorycznej, staje się częściej obiektem obserwacji poetyki historycznej niż praktyki twórczej. W wieku XIX właściwie już zanika, traci swą czystość gatunkową, przejmując funkcję satyry albo literatury dydaktycznej dla dzieci. W literaturze polskiej przykładem bajek satyrycznych są utwory Benedykta Herta, Jana Lemańskiego, Juliana Ejsmonda; bajki dla dzieci tworzyli Stanisław Jachowicz i Artur Oppman⁶.

Większość wymienionych przekładów bajek Kryłowa powstaje na przełomie w. XIX i XX, kiedy to jeszcze gatunek ten krąży w literackim obiegu jako w miarę aktualny i skutecznie transponujący problemy realnego życia na grunt sztuki. W okresie międzywojennym i później kompetencje dydaktyczne bajki zacieśniają się do sfery oddziaływania przede wszystkim na szczególnego typu odbiorcę: naiwnego w sensie przygotowania czytelniczego. W takim przekonaniu utwierdzają tłumaczenia Charixa, a szczególnie Baczyńskiej, które rządzą się regułami translacji znamienymi dla literatury dziecięcej. Do zjawiska tego wypadnie jeszcze powrócić.

Przekład wobec tradycji

Jako drugie źródło literackiej kariery bajek Kryłowa w Polsce wskazaliśmy tradycję naszego bajkopisarstwa. Zawsze bowiem przekład opowiada się wobec tradycji literatury rodzimej w sposób znaczący, niezależnie od woli i świadomości tłumacza. Wydaje się, że można wobec tego, z pewnym ryzykiem uproszczenia, wyróżnić dwa rodzaje relacji:

1. Sytuacja „przekładu oczekiwanego” na mapie twórczości rodzimej. Tradycja jak gdyby przygotowana jest na pojawienie się tłumaczenia, którego inwariant gatunkowy był już realizowany, a zatem mieści się w horyzoncie oczekiwań odbiorcy. I tak: bajki Krasickiego, Trembeckiego, Naruszewicza, Mickiewicza i innych pisarzy polskich tworzą ciąg

⁵ O przemianach tych bardzo interesująco pisze P. Valéry (*Poezja i myśl abstrakcyjna*. W zbiorze: *Estetyka słowa*. Przełożyły D. Eska, A. Frybesowa. Warszawa 1971).

⁶ Zob. L. Łopatyńska, wstęp w: J. Lafontaine, *Bajki*. Przełożył S. Komar. Wrocław 1951, s. 47. BN II 60.

historycznego rozwoju tego gatunku, w którym jednak na pewnym etapie brakuje już świadomej kontynuacji (koniec XIX i początek XX wieku). Tłumacze sięgają po utwory Kryłowa w celu „przedłużenia” bajkopisarstwa polskiego, niekiedy są one materiałem uzupełniającym ten łańcuch o ogniwo w polskiej tradycji możliwe, choć dotąd nie występujące. W obu przypadkach tradycja rodzima „chce” przekładu, który został do niej włączony i uzupełniona literaturę narodową.

2. Sytuacja „ciała obcego” w twórczości rodzimej, która nie dysponuje odpowiednikiem gatunkowym proponowanego jej przekładu. Kompetencje odbiorcze zostają rozszerzone, utwór przetłumaczony inicjuje serię⁷ (istniejącą przynajmniej potencjalnie) dalszych przekładów, ale i serię podobnych realizacji oryginalnych. Funkcjonuje w systemie literatury narodowej głównie jako reprezentant kultury obcej, okaz przeniesiony, ale nie przyswojony przez tradycję rodzimą tak długo, aż nie rozpowszechnią się w niej własne realizacje podobnej matrycy gatunkowej (czy też stylistycznej). W takiej sytuacji znajdują się polskie przekłady literatury Dalekiego Wschodu (*haiku*), tłumaczenia epoki antycznej czy też licznych powieści nowatorskich, eksperymentalnych z literatury zachodniej. Nasza tradycja literacka tych przekładów nie „oczekuje”, one bowiem są aktualizacją obcych elementów literackich.

Przekładając bajki tłumacze zdradzają charakterystyczne tendencje: albo traktują je na zasadzie suplementu do tradycji polskiej, albo odczytują jako literaturę przede wszystkim dydaktyczną, z mało istotnym znakiem obcości kulturowej. Baczyńska i Charix wybierają z bogatego dorobku rosyjskiego pisarza głównie bajki będące realizacją tzw. wzorca lafontainowskiego (a więc bajki narracyjne, przeciwieństwo bajek epigramatycznych). Wolą też teksty słabo nacechowane kulturowo (mało rosyjskich realiów, idiomów itd.). Dmochowski, Kaczkowski, Łopalewski próbują umieścić bajki Kryłowa w polu doświadczeń czytelnika polskiego. Przypominają mu najcelniejsze osiągnięcia tego gatunku poprzez dobór stylu i kształtu wiersza w przekładzie, słowem, poprzez system aluzji do tradycji bajkopisarstwa rodzimego. Łagodzą „rosyjskość” utworu, neutralizują pierwiastki w zasadzie obce polskim poetykom (rezygnując np. z jambicznego toku oryginału). Tworzą „polskiego Kryłowa”. Jedynie Komar i — do pewnego stopnia — Baryczka tłumaczą tak, by czytelnik pamiętał, iż obcuje z pisarzem rosyjskim. Eksponują zatem cechy swoiste dla dzieł Kryłowa: styl „niski” wypowiedzi i sposób ukształtowania wiersza.

Niewątpliwie określenie dominanty translatorskiej decyduje o kierunku transformacji oryginału. Dominantę w tym wypadku pojmujemy

⁷ O serii jako sposobie istnienia przekładu pisze E. Balcerzan (*Oprócz głosu*. Warszawa 1971, s. 234).

jako główną zasadę konstrukcyjną utworu, którą tłumacz wyłania w toku analizy i interpretacji. Okazuje się, że przekłady podporządkowane dyrektywie wychowawczej zdradzają w większym stopniu proces interpretacji pierwowzoru, jakiej dokonuje tłumacz; cechują się też większymi deformacjami w sferze makro- i mikrostylistyki tekstu. Niejednokrotnie są po prostu bliskie parafrazom. Z kolei przekłady nastawione na reprezentowanie cech literatury rosyjskiej dramatycznie oscylują między artystycznością a wręcz nieporadnością czy niepoprawnością stylistyczną. Są, mówiąc sentencjonalnie, „wierne, ale brzydkie”. Natomiast w drugim typie przekładów bajek najbardziej interesujący okazuje się aktywny stosunek tłumacza do tradycji rodzimej, a także jego ambicje twórcze, jak gdyby próba dorównania poziomowi wybitnych bajek polskich. Przeprowadza się tu pasjonujący eksperyment spolszczenia utworów Kryłowa, które są tworzone od nowa, w naszym systemie literackim.

Bajka jako zadanie translatorskie

Konstrukcją bajki rządzi zasada alegoryczności. Alegoria występuje w trzech znaczeniach, jest bowiem tropem, przedmiotem przedstawionym albo też typem złożonej struktury znaczącej⁸. Nieraz jednak sprowadza się wyłącznie do alegorycznej architektury przedstawionego świata. Bajka wymaga ze strony odbiorcy przeprowadzenia szeregu operacji interpretacyjnych. Świat utworu jest tutaj tylko pierwszym planem (*signifiant*) znakowej struktury, wymagającym dopełnienia o plan drugi (*signifié*) — obraz rzeczywistości pozajęzykowej. W odbiorze dzieła oznacza to uruchomienie określonych kontekstów pozaliterackich: społecznych, ideowych, obyczajowych. Literalny sens bajki jest dopiero wskazówką do zrozumienia sensu globalnego, który należy wyinterpretować. Fikcyjny świat tłumaczy się nie na zasadzie wewnętrznego prawdopodobieństwa i zgodności, ale — jak zauważa Janina Abramowska — „logika płaszczyzny *signifié* decyduje o układzie i hierarchii elementów *signifiant*”⁹. Można zatem nieco eseistycznie rzec, iż przekładanie liryki jest przekładaniem metafory, przekładanie bajki — przekładaniem alegorii.

W „czystym” utworze lirycznym wewnętrzna rzeczywistość budowana jest na prawach poetyckich, nie wymaga przeto konfrontacji z realnym światem i nie musi być do tego świata bezpośrednim komentarzem. Niewątpliwie jest to mocno uproszczona charakterystyka związków między literaturą a rzeczywistością. W istocie każdy wiersz obok uogólnień zawiera pewną „dozę empirii”, której funkcja może być rozmaita,

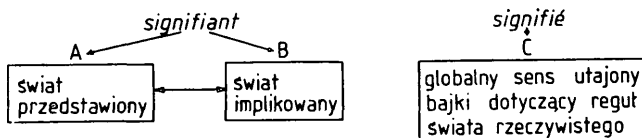
⁸ Referuję tu obserwacje J. Abramowskiej zawarte w jej artykule *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej* (w zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Wrocław 1977, s. 123—148).

⁹ *Ibidem*, s. 138.

w zależności od typu liryki¹⁰. Tymczasem mówimy o sytuacji niejako modelowej, w której tłumacz dąży przede wszystkim do uporania się z problemem ekwiwalencji języka poetyckiego. Poprzez interpretację stara się wydobyć z tekstu pierwowzoru reguły autorskiej manipulacji systemem językowym, które pozwalają osiągnąć efekt poetyckości w danym dziele. Konteksty pozaliterackie mogą służyć mu jedynie jako materiał pomocniczy do rekonstruowania wewnętrznej intencji twórczej¹¹. Interpretacja jest tu zatem taką fazą prac tłumacza, w której kształtuje się wybór dominanty konstrukcyjnej pierwowzoru. Ta z kolei stanie się dlań główną dyrektywą wyboru ekwiwalentów na poziomie mikrostylistyki.

Translacja bajki przebiega nieco inaczej. Tłumacz analizuje tekst, ale także i kontekst oryginału. Dopiero wówczas może wyinterpretować sens ogólny utworu. Przekładem objęty będzie zatem i komunikat artystyczny, i odpowiadająca mu realność pozaliteracka. Innymi słowy, tłumacz musi określić powtórnie kompetencje potencjalnego odbiorcy tekstu (tłumaczenia). Albo więc założy tożsamość, podobieństwo lub inną jeszcze relację łączącą kontekst pozajęzykowy pierwowzoru z kontekstem przekładu, albo też uzna, iż należy przebudować całą strukturę alegoryczną bajki wprowadzając inny plan oznaczany.

Na potrzeby opisu problemów przekładania bajki zbudujemy schemat alegorycznej struktury tego gatunku:



Części A i B są wobec siebie niezależne. Ich czasoprzestrzeń może być zupełnie odmienna i w gruncie rzeczy mało ważna. Obie części są zestawiane dzięki pewnemu podobieństwu: reguły rządzące światem A mogą być wariantem reguł obowiązujących w świecie B. Natomiast płaszczyzna *signifié*, pozaliteracki kontekst, pozwala owe reguły zaktualizować „tu i teraz”; czas i przestrzeń świata realnego stają się niezmiernie istotne, bo potwierdzają (bądź kwestionują) prawdziwość spostrzeżeń wpisanych w sam utwór.

Tłumacz musi zatem w przekładzie bajki pokonać dwa progi trudności: zrealizować ekwiwalencję stylu i ekwiwalencję kontekstów. W fazie interpretacji pierwowzoru jest on k o r e k t o r e m poczynań autora,

¹⁰ Zob. Т. Сильман, *Семантическая структура лирического стихотворения*. W: *Заметки о лирике*. Ленинград 1977.

¹¹ Rozróżnienie intencji zewnętrznej i wewnętrznej wprowadza E. Balcerzan w swojej pracy *Styl i poetyka dwujęzycznej twórczości Brunona Jasińskiego* (Wrocław 1968).

przebudowuje bowiem świat wewnętrzny oryginału tak, by stał się czytelny w kontekście pozaliterackim przekładu, tzn. w kontekście stworzonym przez inny czas i przestrzeń. Nadal musi być zachowany metaforyczny związek między światem literackim a realnym, toteż w imię takiej zależności tłumacz ma prawo dokonać zasadniczych transformacji w sferze makro- i mikrostylistyki pierwowzoru. Praktycznie typ translacji będzie uzależniony od preferencji wartości: historycznoliterackich lub „komunikacyjnych”. Jeśli tłumacz spróbuje ściśle zrekonstruować w przekładzie oryginalny układ płaszczyzn A, B i C (czyli relacje między rzeczywistością fikcyjną a rzeczywistością pozaartystyczną), to otrzymamy tzw. przekład historyzujący¹². Jeżeli zaś wartością preferowaną będzie porozumienie z czytelnikiem (przekładu), to powstanie tłumaczenie modernizujące, w którym dystans historyczny między światem utworu a światem czytelnika zostanie znacznie pogłębiony; plan *signifié* struktury bajki może być wówczas zupełnie inny niż w pierwowzorze, a tym samym dość odmienna interpretacja rzeczywistości ujawni się i w planie zdarzeń fikcyjnych — *signifiant*.

Odnotujmy jeszcze — nadal mówiąc o alegoryczności bajki — szczególną w przekładzie sytuację takiej odmiany alegorii, którą wcześniej nazwano przedmiotem przedstawionym¹³. Właściwe rozumienie tej alegorii możliwe jest wówczas, gdy odbiorcę i autora utworu literackiego (dzieła sztuki) łączy wspólna świadomość kulturowa. W procesie tłumaczenia okazuje się, że alegoryczność przedstawionych przedmiotów jest jak gdyby kilkustopniowa. Zilustrujemy to przykładem lwa często występującego w bajce — zwykle przedstawia on silnego władcę. Z komentarzy do bajek Kryłowa można zorientować się, o jakiego władcę (cara) chodzi¹⁴. Prawdopodobnie komentarza takiego nie potrzebuje czytelnik oryginałów, a w każdym razie wolno przypuszczać, że łatwiej mu będzie podstawić do tej alegorii właściwe sensy niż czytelnikowi przekładów. W jakimś zupełnie innym kręgu kulturowym, nieeuropejskim, czytelnik w ogóle nie będzie widział w lwie cara, lecz po prostu władcę (może lokalnego), może po prostu zwierzę, a nawet — tylko znak pusty. A zatem alegoryczne przedmioty przedstawione posiadają w bajce co najmniej dwie klasy cech:

- | | | | |
|-------|---|---|--|
| l e w | { | → | 1. Cecha prymarna
w kontekście ogólnokulturowym znaczy 'władca' |
| | | → | 2. Cechy sekundarne:
a) w kontekście kultury rosyjskiej znaczy 'car'
b) w kontekście historycznym znaczy 'car x' |

W przekładzie działa zasada uproszczenia sensu alegorycznego, cechy sekundarne może tłumacz zupełnie pominąć (świadomie) albo też wyeli-

¹² Zob. Popowić, *Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego*, s. 212.

¹³ Zob. Abramowska, *op. cit.*, s. 133—134.

¹⁴ Zob. Galster, komentarz w: *ed. cit.*, s. 85, 221.

minować niejako naturalnie, wskutek odmienności kontekstów kulturowych pierwowzoru i tłumaczenia. Oczywiście znów w praktycznych rozwiązaniach translatorskich kształtowanie alegoryczności przedmiotów przedstawionych może być stymulowane przez różne czynniki: nastawienie przekładu na egzotykę oryginału, zacieranie tej egzotyki, niepełną kompetencję kulturową tłumacza czy wreszcie wiedzę czytelnika o kontekście utworu obcego.

Pojęcie kontekstu wymaga już teraz pewnych uściśleń. A zatem kontekst to — przede wszystkim — system reguł kulturowych, które określają sposób czytania znaków funkcjonujących w danym społeczeństwie. Po drugie, kontekst to pozaliteracka rzeczywistość: zjawiska społeczne, polityczne, obyczajowe. Nietrudno zauważyć, że zadaniem tłumacza jest zrazu rekonstrukcja kontekstu w znaczeniu pierwszym. Znajomość tła polityczno-społeczno-obyczajowego jest drugorzędna i w praktyce przekładowej nie zawsze możliwa. Z tego, co powiedzieliśmy o kilkustopniowej alegoryczności bajki, wynika, iż prymarne cechy alegorii — przedmiotu przedstawionego — są wynikiem działania owych reguł kulturowych, które każą przypisywać określonym znakom odpowiednie sensy. Natomiast cechy sekundarne alegorii implikuje kontekst rozumiany jako zespół faktów tworzących konkretny kontekst historyczny utworu literackiego.

Dotychczas mówiliśmy o takim schemacie czytania bajki, który jest realizowany najczęściej: sytuacja przedstawiona w utworze implikuje pewien ogólny model sytuacji podobnych. Co prawda, można pod tę alegorię podstawić i sytuacje realne, lecz nie jest to niezbędny warunek interpretacji. Zdarza się jednak, że zamiast takiej konstrukcji pojawia się w bajce tylko maska alegoryczna¹⁵, bo sytuacja przedstawiona będzie bezpośrednią aluzją do zdarzeń konkretnych.

Ważnym elementem bajki jest morał, który często bywa oddzielony od reszty utworu graficznie i stylistycznie. Brzmi jak uogólnienie, pointa spraw i zdarzeń w bajce przedstawionych. Dlatego też jest semantycznie „zagęszczony”, niesie sensy i prawdy natury ogólnej, niekiedy zaskakujące, takie, jakich nie oczekiwało się czytając część fabularną. Może więc zawierać wskazówkę interpretacyjną, odnoszącą się do całego utworu.

Przekładanie morału w aspekcie teoretycznym koresponduje z problemami przekładania przysłów i aforyzmów. Według Jerzego Ziomka różnica między nimi polega na odmiennej motywacji.

[Aforyzm to] wyrażenie utarte, motywowane w sposób wystarczający w planie języka słownego [...].

— przysłowie zaś

składa się z dwóch planów.

Plan pierwszy — to plan języka słownego, który artykułuje plan drugi, nad

¹⁵ Określenie to zawdzięczam J. Abramowskiej (posłużyła się nim w dyskusji nad pierwszą wersją niniejszego artykułu).

nim nadbudowany. Nazwijmy ten plan planem sytuacyjnym i zdarzeniowym, w skrócie planem sytuacyjnym. Te dwa plany wypełniają całkowicie strukturę przysłowia¹⁶.

Autor tej wypowiedzi podkreśla nadto, iż niezwykle istotną właściwością przysłowia jest potoczność.

Morał bajkowy jest po trosze spokrewniony z aforyzmem i przysłowiem, ale nie tożsamy.

Pokrewieństwo z przysłowiem wywodzi się z podobieństwa budowy, bo morał także w niektórych bajkach może być odczytany w sposób właściwy i pełny dopiero w połączeniu z fabularną częścią bajki, która tworzy w tym wypadku wspomniany „plan zdarzeniowy”. Niemniej brak takiego planu nie decyduje o całkowitej niejasności morału, może on występować samoistnie, może być też bez egzemplifikacji.

Drugą cechą wspólną przysłowia i morału jest potoczność. W tym też trudność dla tłumacza. Morał nierzadko bywa zbudowany tak, jak gdyby był przysłowiem potencjalnym. W przekładzie ta część bajki często jest więc pozornie nie mową tłumacza, lecz „cudzą mową”, czerpaną z folkloru, z przysłów, bądź też staje się stylizacją takich nieautor-
skich wypowiedzi.

Natomiast zbieżności między morałem a aforyzmem obejmują sferę zjawisk stylistycznych. W aforyzmach (w stopniu większym niż w przysłowia-
ch) istnieje nadorganizacja wypowiedzi — rym i rytm mają za-
pobiegać rozluźnieniu tej konstrukcji, pozbawionej planu sytuacyjnego. Morał także posiada uporządkowanie naddane i tylko częściowo jest to konsekwencja wierszowego (na ogół) toku całej bajki, ponieważ takie uporządkowanie staje się tutaj jeszcze silniejsze, wyraźniejsze — wersy są krótsze i bardziej dynamiczne niż w części fabularnej, inaczej zrytmizowane i odmiennie zrymowane. Ponadto podmiot wypowiedzi występuje w morale jako mentor, podczas gdy w części fabularnej jest zazwyczaj tylko narratorem relacjonującym bieg zdarzeń.

Mówiliśmy już w przypadku translacji bajki o szczególnej konieczności odtworzenia i stylu (tekstu), i kontekstu pierwowzoru. Otóż wybór kontekstu dla alegorycznej struktury bajki tłumaczonej determinuje następnie i ukształtowanie stylistyczne przekładu. Jeśli bowiem przetłumaczona bajka będzie dialogiem z czytelnikiem, dla którego oryginał nie jest współczesny, to jej „metryka” (określona w pierwowzorze poprzez styl) jest także inna, z przekładu nie odczytamy już pierwotnego kontekstu historycznoliterackiego. Natomiast w sytuacji odmiernej, kiedy główną kategorią stymulującą poczynania autora będzie nie czytelnik potencjalny, lecz jakiegokolwiek cechy poetyki oryginału — można czytać przekład niczym palimpsest: przez styl tłumaczenia przezierny wówczas styl (domyślny) pierwowzoru.

¹⁶ J. Ziomek, *O przekładaniu przysłów*. W zbiorze: *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Wrocław 1973, s. 105.

Podkreślamy raz jeszcze, że wybór jednego z tych rozwiązań zależy poniekąd od właściwości samego utworu, jego szeroko pojętej zawartości. Ale w nie mniejszym stopniu wybór taki zależy również od prezentowanej przez tłumacza tzw. szkoły przekładu bądź też indywidualnie przyjętej poetyki tłumaczenia. Oto zdaniem Seweryna Pollaka:

tłumaczowi pod groźbą wyklęcia nie wolno spaczyć ideologicznej linii utworu, musi on starannie porównać swój „zegar poetycki” z tą godziną, którą wybiła autorowi jego epoka¹⁷.

Z kolei Kornel Czukowski, wybitny radziecki znawca problemów translacji, najwyżej ocenia w przekładzie to, co jest „wizytówką tłumacza”:

Recenzenci, krytykując ten czy inny przekład, zauważają w nim tylko omyłki językowe. Znacznie ważniejsze jest uchwycenie takich odstępstw od pierwowzoru, które są organicznie związane z osobowością tłumacza i odzwierciedlają ją, przysłaniając tłumaczonego autora. Najważniejszą rzeczą jest odnaleźć w odstępstwach od oryginału tę dominantę, przy pomocy której tłumacz narzuca czytelnikowi swoje literackie „ja”¹⁸.

Przytoczone opinie stykają się w jednym punkcie: doceniają rangę badawczych i twórczych powinności tłumacza, jego odpowiedzialność za ostateczny kształt przekładanego utworu. Zupełnie jednak inaczej wartościuje się tutaj typy translatorskich poczynań: dla Polaka wzorem jest tłumacz pokorny, dla Czukowskiego — krnąbrny, bo rywalizujący z autorem o wyeksponowanie swej osobowości literackiej¹⁹.

Warto zaakcentować jeszcze jeden aspekt tłumaczenia utworów bajkowych. Otóż immanentnie zawarty w nich program odbiorczy kierowany bywa do czytelnika „dwupostaciowego”, naiwnego i świadomego literackich konwencji. Odbiorca naiwny (dziecko) jest tu odbiorcą *po z o r n y m*, a „pożądanym” może być naturalnie tylko ten drugi. Wirtualnego odbiorcę pożądanego sygnalizuje głównie morał bajki, który jest pomostem między światem fikcji literackiej a światem rzeczywistości pozaartystycznej. Mechaniczne wyłączenie morału może spowodować ograniczenie instrukcji odbiorczej bajki do kompetencji czytelnika dziecięcego (wciąż myślimy tu o pewnej konstrukcji teoretycznej i potencjalnej; w praktyce lekturowej czytelnikiem naiwnym może być nie tylko dziecko). Tak też postępowali nieraz wydawcy bajek, którzy adresując je wyraźnie do dzieci, drukowali teksty niepełne, pomijając morał²⁰.

¹⁷ S. Pollak, *Z zagadnień teorii przekładu poetyckiego*. „Prace Polonistyczne” 1948.

¹⁸ Cyt. za wstępem w zbiorze: *Мачеуеуеуе непеуеуе*. Москва 1970, s. 3—4.

¹⁹ Podobną myśl w polskiej refleksji translato logicznej sformułował wcześniej I. Krasicki (*O przekładaniu ksiąg*. W zbiorze: *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440—1974. Antologia*. Opracował E. Balcerzan. Poznań 1977).

²⁰ Informuje o tym S. Baczyńska (wstęp w: J. A. Kryłow, *Bajki*. Warszawa 1948, s. 19).

Tłumacz może dokonać rozdzielenia dwoistej kategorii odbiorczej, gdy przekłada bajkę mając na uwadze jeden tylko typ czytelnika. O konstrukcji założonego w przekładzie modelu świadczyć będzie już nie tylko morał, lecz także i stylistyczne nacechowanie całości (w tym: nazwy osobowe, zdrobnienia i zgrubienia), realia kulturowe świata przedstawionego i wszelkiego rodzaju odwołania do kontekstów. Przekład bajki przeznaczony dla dziecka będzie przedstawiał świat autonomiczny, samowystarczalny w swej strukturze, bo jednoplanowy. Oczywiście w konsekwencji rozbiciu ulega alegoryczność tej struktury.

Bliżej Kryłowa

Wissarion Bielinski utrzymywał, że bajek Kryłowa nie należy w ogóle tłumaczyć²¹. Bariere nieprzekładności miał tu stanowić charakter języka pełnego idiomów, kancelaryzmów, potocznej frazeologii, znamieny dla różnych kręgów społeczeństwa rosyjskiego. Wiemy jednak, iż w polskiej literaturze pojawiło się sporo tłumaczeń, i to dość różnorodnych. Ich przegląd pozwala zaobserwować pewne prawidłowości, które zdają się mieć charakter uniwersalny; prawidłowości ogarniające szereg sytuacji przekładowych, które pojawiają się także poza tłumaczeniami z Kryłowa. Mowa tu o wariantach translatorskiej gry z tradycją.

Przekłady z Kryłowa mieszczą się w trzech grupach rozwiązań twórczych. Nazwijmy je tłumaczeniami „prezentującymi”, „adoptującymi” i „deformującymi”. Niech podstawą wyodrębnienia każdej grupy będą dwa kryteria: stosunek przekładu do polskiej tradycji literackiej oraz typ odbiorcy wirtualnego, jaki w tym przekładzie został skonstruowany wskutek określenia przez tłumacza najistotniejszej, jego zdaniem, zasady uporządkowania struktury pierwowzoru, czyli dominanty kompozycyjnej. Praktycznie bowiem konstrukcja potencjalnego czytelnika jest w tłumaczeniu warunkowana przez to, co tłumaczowi zda się w pierwowzorze artystycznie swoiste, niepowtarzalne i najważniejsze; słowem — to, dla czego warto obcy tekst przełożyć.

W grupie tłumaczeń „prezentujących” znajdują się przekłady, w których dominantą translatorską jest o b c o ś ć tłumaczonego tekstu. Oznacza to, że tłumacz próbuje eksponować konstytutywne cechy stylu pierwowzoru znamionujące inną kulturę literacką, inny język, inne konteksty, wreszcie zaś inną poetykę.

Z kolei przekład „adoptujący” oznacza w naszych rozważaniach rodzaj tłumaczenia, którego celem jest włączenie (swoista adopcja) tekstu obcej kultury do systemu literatury rodzimej. Translacja „deformująca” to taka, której konsekwencją są istotne transformacje struktury pierwowzoru, a w rezultacie także i uzurpowanie sobie przez tłumacza praw autorskich.

²¹ Zob. Galster, *ed. cit.*, s. 48.

Wypada jeszcze podkreślić, iż stosowana tu perspektywa synchronii powoduje pewne uproszczenie analizy wybranych tłumaczeń, lecz usprawiedliwia ją może główny cel rozprawy, jakim jest sformułowanie wniosków teoretycznych, a nie historycznotranslatorских.

W horyzoncie oczekiwań czytelnika polskiego mieści się najlepiej model bajki oświeceniowej: zbliżonej do utworów Ignacego Krasickiego. Pomijając tu bogatą problematykę historycznoliteracką, powiedzmy tylko, że poetyka klasycystyczna pozwala tak znamienne dla epoki Oświecenia funkcję dydaktyczną literatury realizować w bajce w ramach określonego repertuaru środków stylistycznych. Niemile widziany jest w tym repertuarze *dysonans* artystyczny — pomieszczenie mowy potocznej z mową wyczelowaną, poetyzmów z wulgaryzmami, stereotypu obrazowania poetyckiego (jak np. opis pejzażu) z realistycznymi scenami z życia bardzo zwyczajnych ludzi.

Słowem, obowiązuje zasada *decorum*. Nawiasem mówiąc, tłumaczenia bajek dokonane przez Franciszka Salezego Dmochowskiego doskonale ilustrują taką konwencję bajkopisarską²². Tłumacz stosuje ją *w b r e w o r y g i n a ł o w i*, wprowadza bowiem do swoich przekładów takie elementy artystyczne, które Kryłow *ś w i a d o m i e o d r z u c i ł*. Powstaje sytuacja paradoksalna: przekład przywołuje pewien system pozytywnych nawiązań do tradycji, chociaż w pierwowzorze istnieje on tylko jako system negatywny. Motywacji, rzecz jasna, szukać należy w ogólnej teorii tłumaczenia akceptowanej w Oświeceniu, która zezwala tłumaczowi na zabiegi „korektorskie” i adaptacyjne w stosunku do oryginału, w imię wyższej racji, jaką stanowi skuteczne oddziaływanie wychowawcze utworu.

Przekłady Stanisława Komara, „prezentujące”, opierają się na zasadzie rekonstrukcji reguł języka poetyckiego oryginału. Poetyka translacji jest w nich równoznaczna z poetyką antyklasycystyczną. Pierwsze „sygnały obcości” w tłumaczeniu pojawiają się już na poziomie składni i budowy wiersza:

Každy z dziwu wzrokiem toczy,
Gdzie się podział dar proroczy?
A przyczyna tkwiła w tym,
Ze bałwan był wydrążony, w środku siedział w nim
Kapłan, który przepowiadał.
Więc kiedy
Kapłan był człek rozumny, z tym nie było biedy.
Lecz gdy zasiadał dureń, wtedy
Bożek same głupstwa gadał.

(Wyroczenia)²³

²² Zob. Kryłow, *Bajki wybrane*, s. 24.

²³ Zob. Kryłow, *Bajki* (1961). Wszystkie dalsze cytaty z przekładów S. Komara pochodzą z tego wydania.

Ну так, что всякий дивовался,
 Куда пророческий в нем дар девался!
 А дело было в том,
 Что идол был пустой и саживались в нем
 Жрецы вещать мирянам.
 И так,
 Пока был умный жрец, кумир не путал врак;
 А как засел в него дурак,
 То идол стал болван болваном.
 (Оракул)²⁴

Inny przykład:

Jednak trzy garście piątaków
 Dają chłopu za dukat ów.
 „Czekajcie — myśli wieśniak — dacie drugie tyle,
 Gdyż taką rzecz obmyśliłem,
 Że mi go z ręki będą wyrwać na siłę”.
 I wzięwszy kredy i żwiru, i piasku,
 Natłukłszy cegły,
 Chłop dzieła dokonać chce.
 (Dukat)

Однако-ж пятков пригоршни трои
 Червонца на обмен крестьянину дают.
 „Постойте же — думает мужик — дают мне вдвое;
 Придумал кой-что я такое,
 Что у меня его с руками оторвут”.
 Тут, взяв песку, дресвы и мелу
 И натолкши крипча,
 Мужик мой приступает к делу.
 (Червонец)

W przytoczonych fragmentach tłumaczeń warto zauważyć rymy męskie, przerzutnie oraz składnię (i słownictwo) języka potocznego. Takie ukształtowanie wiersza niezupełnie pokrywa się z normą poezji klasycystycznej. Natomiast pozytywnym nawiązaniem do tradycji może tu być przywołanie struktury wierszowej popularnego w Oświeceni (i znamiennego właśnie dla tego gatunku) sylabowca nieregularnego.

Piotr Wiaziemski zauważył, że Kryłow swoje bajki opowiada i to wyróżnia go spośród innych rosyjskich bajkopisarzy²⁵. Istotnie, narrator w pierwowzorze jest postacią, nie mieści się w schemacie bajkowego opowiadacza. Ujawnia się on nie tylko poprzez pierwszoosobowe kategorie gramatyczne narracji (najczęściej w morale), ale i w sposobie emocjonalnego waloryzowania przedstawianych zjawisk (w części fabularnej). Tłumacz zgodnie z intencją pierwowzoru formuje podobny typ mowy poetyckiej. Język narratora stwarza tu iluzję języka

²⁴ Cytaty oryginalne w całym artykule pochodzą z wyd.: И.А. Крылов, *Басни*. W: *Сочинения*. Т. 2. Москва 1969.

²⁵ Zob. Galster, *ed. cit.*, s. 100.

mówionego, z czego wynikają konsekwencje istotne dla struktury całego przekładu. Przede wszystkim więc zamiast regularnego sylabowca, który w polskiej tradycji tłumaczenia Kryłowa jest wierszem najczęściej stosowanym, w wariacie tłumaczenia prezentującego pojawia się wiersz nieregularny, a w nim szczególną rolę odgrywa intonacja. Rozwiązanie takie jest najbliższe metrycznie pierwowzorowi, który został napisany tzw. wolnym jambem, doskonale oddającym tok mowy codziennej, a polszczyźnie obcym wskutek zasadniczych różnic akcentowych obu języków. Jamb w naszym języku raczej podkreśla nienaturalność wypowiedzi, miast ją tuszować (toteż przekłady Stefana Baryczki, konsekwentnie utrzymane w toku jambicznym, są wyrazem opaczności zrozumienia celowości chwytów stylistycznych — tu: wersyfikacyjnych — użytych w pierwowzorze).

W przekładzie „prezentującym” ekwiwalencja wierszowej organizacji bajki pojęta została jako tożsamość funkcji chwytów artystycznych oryginału i tłumaczenia, a nie identyczność samych chwytów. Stąd też wprowadzenie nieregularnego sylabowca z wyrazistą intonacją i licznymi przerzutniami prowadzi do podobnego efektu, jaki w tekście rosyjskim wywołał wolny jamb — narracja imituje język mówiony, gawędę:

Nie wiem dlaczego, lecz nie siedział długo
Na stodole owej
I wnet przeleciał na stodołę drugą.
Widząc to kwoka czubata
Do swojej kumy tak prawi:
„Za cóż to orła świat tak czci i sławi?
Czyż nie za to, że lata?
Lecz i ja, gdybym zechciała,
Z szopy na szopę też bym przeleciała”.

(*Orzeł i kury*)²⁶

Не знаю, что за мысль, но только что Орел
Немного посидел
И тут же на другой овин перелетел.
Увидя то, хохлатая соседка
Толкует так с своей кумой:
„За что Орлы в чести такой?
Неужли за полет, голубушка-соседка?
Ну, право, если захочу,
С овина на овин перелечу.

(*Орел и куры*)

Dzięki specyficznej intonacji również rymy, często parzyste i gramatyczne (lub przybliżone), a więc znów ekspresywne w swej sztuczności, tracą w przekładzie swą dobitność, nie ujawniają się tak natrętnie, jak mogłoby się to dziać przy zastosowaniu wiersza regularnego. Odnotujmy jednak, że w tłumaczeniach Baryczki taki sam rodzaj rymu bywa też zjawiskiem umacniającym rytmiczność, a więc literackość języka:

²⁶ Przekłady S. Baryczki cyt. z wyd.: Kryłow, *Bajki wybrane*.

Nie — już z Żaglami żyć nie chcemy,
 My same się na morza skierujemy.
 Przybądźcie więc, potężne huragany,
 Rozszarpcie Żagle na łachmany.

(*Armaty i Żagle*)

Нет, не хотим жить боле с Парусами:
 Со всеми мы без них управимся и сами;
 Леги же, помоги, могущий нам Борей,
 И изорви в клочки их поскорей!

(*Пушки и Паруса*)

Sytuacja opowiadania organizuje w przekładach Komara konstrukcję całego utworu. Narrator-gawędziarz przedstawia anegdoty tak, jak mógłby to zrobić opowiadacz w polskiej bajce: operuje idiomami, słownictwem potocznym, profesjonalizmami i rodzimymi nazwami własnymi. Podobnie dzieje się w przekładach Tadeusza Łopalewskiego:

Małpa na stare lata zaczęła widzieć gorzej,
 Od ludzi zaś się dowiedziała,
 Że w biedzie sobie pomoże,
 Gdy okulary będzie miała.
 Zdobywszy okularów dobre pół tuzina,
 Obracać je zaczyna:
 To do łba je przyciśnie, na ogon naniże,
 To je powącha, to poliże —
 Nie pomagają ani w żąb.
 „Tfu, psiakość — rzecz — ależ głąb
 Z tego, kto słucha ludzkich bredni.
 [.]
 I małpa klnąc siarczyście,
 Wyrznęła je o kamień tak,
 Że się rozprysły w drobny mak.

(*Małpa i okulary*)²⁷

Мартышка к старости слаба глазами стала;
 А у людей она слыхала,
 Что это зло еще не такой большой руки:
 Лишь стоит завести Очки.
 Очков с полюжины она достала;
 Вертит Очками так и сяк:
 То к темю их прижмет, то их на хвост нанижет,
 То их понюхает, то их полижет;
 Очки не действуют никак.
 „Тьфу пропасть! — говорит она — и тот дурак,
 Кто слушает людских всех врак:
 [.]
 Мартышка тут с досады и с печали
 О камень такхватила их,
 Что только брызги засверкали.

(*Мартышка и Очки*)

²⁷ Przekłady T. Łopalewskiego zawarte są w cytowanym wydaniu *Bajek* Kryłowa (1961).

Konstrukcja świata przedstawionego bajek Kryłowa w tłumaczeniach „prezentujących” przebiega według reguły odtwarzania zjawisk kulturowo neutralnych i w miarę zjawisk kulturowo nacechowanych. I tak postacie rosyjskie są zastąpione postaciami polskimi (Matrio — Małgosią, Triszka — Kubą, kot Waśka — kotem Filonem), a jeśli noszą imiona oryginalne, to tylko wówczas, gdy są one znane w obu kulturach (Miron, Damian, Piotr). Substytucja dotyczy tu zjawisk bardzo wyraźnie określonych kulturowo. Natomiast zjawiska międzykulturowe świata przedstawionego, uniwersalne, nie podlegają „korygującej” transformacji translatorskiej. Bogowie greccy pozostają nadal bogami greckimi, rycerz — rycerzem, a zwierzęta i rośliny — tymi samymi zwierzętami i roślinami. Ogólne tłumaczenie planu *signifiant* bajek Kryłowa nie ujawnia zdecydowanych przesunięć semantycznych, a to oczywiście dlatego, że gatunkowi temu właściwa jest schematyczność, umowność i powtarzalność (w różnych literaturach) fikcyjnego świata. Nietypowe cechy bajek Kryłowa, tzn. ukonkretnienie kulturowe i ludowość, są w przekładach „prezentujących” niwelowane. Z faktu tego można odczytać przebieg interpretacji translatorskiej: główną właściwością tych utworów jest nowatorstwo stylu, a nie kontekst kulturowy alegorycznej struktury bajki. Można zatem ów kontekst w przekładzie zuniwersalizować — to, co rosyjskie, można zastąpić polskim. To, co wspólne w obu kulturach, nie ulega zmianie.

Odbiorca wirtualny bajek Kryłowa jest czytelnikiem zaproszonym do zabawy rozszyfrowywania aluzji, podtekstów dotyczących świata autora i jego współczesnych. Odbiorca zaprojektowany w przekładach Komara ma kompetencje nieco bardziej skomplikowane. Plan *signifié* struktury alegorycznej w bajce jest dla niego hybrydalną przestrzenią kultury polsko-rosyjskiej, światem zaludnionym postaciami o polskich imionach, w którym jednocześnie istnieje car, „ucha”, „Kaukaskie Góry” i Morze Kaspijskie. Dla czytelnika bajek-tłumaczeń kontekst utworu, plan *signifié*, ulega jak gdyby podwojeniu, a nadto tłumacz nadaje owemu czytelnikowi status *o b s e r w a t o r a* zderzeń zjawisk kulturowych i tradycji literackich. Odbiorca przekładu czyta bajki Kryłowa poprzez bajki w polskiej kulturze już istniejące. Będzie to naturalnie także właściwością pozostałych typów odbiorcy w przekładach „adoptujących” i — w pewnym stopniu — „deformujących” (zastrzeżenie pojawia się dlatego, że zamierzamy mówić dalej również o bajce z adresatem dziecięcym). W przekładach Komara czytelnik jest dodatkowo jeszcze prowokowany do obserwacji cech literackich bajki — jej konstrukcji, wiersza i języka. Obserwacja ta przebiega na zasadzie porównania przekładu z modelem bajki wpisanym w horyzont oczekiwań odbiorcy²⁸.

²⁸ Problematykę horyzontu oczekiwań czytelnika omawia R. Handke (*Kategoria horyzontu oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Wrocław 1977).

Wcześniej wyraziliśmy przypuszczenie, że modelem oczekiwanym w odbiorze przekładu bajek Kryłowa będzie polska bajka oświeceniowa. Możliwe jednak, że nie zbudowana regularnie bajka epigramatyczna, lecz właśnie bajka lafontainowska jest modelem bardziej rozpowszechnionym — wyjaśnienie tej kwestii odłożmy. Na potrzeby analizowanej tu problematyki przyjmujemy wzorzec bajki regularnej i stylistycznie jednorodnej, zbudowanej według zasady *decorum*.

W wariancie tłumaczeń „prezentujących” mieszczą się również teksty Baryczki, w których wyeksponował on cechy swoiste pierwowzoru nazwane „obcością”. Błąd tłumacza polega jednak na tym, że kulturową i językową specyfikę pierwowzoru sprowadził do zjawiska wierszowego — rytmu jambicznego. Stosując w swych przekładach ów tok rytmiczny i zachowując pewne realia kulturowe (głównie nazwy własne) napisał bajki, które pozbawione są wewnętrznej intencji twórczej pierwowzoru.

Obraz tłumacza w przekładach Komara najwyraźniej rysuje się w drugiej części bajki — w morale. Reguła translacji jest tu identyczna z opisaną już dominantą translatorską części fabularnej: tłumacz dąży nadal do rekonstrukcji swoistości poetyckiego języka oryginału. Translatorska interpretacja nauk moralnych jest wiernym odczytaniem sensu, nie zaś jego przekształceniem. Tłumacza zdaje się absorbować przede wszystkim budowa morału, nie funkcja łącznika między światem fikcji a światem realnym. Badacze twórczości Kryłowa podkreślają w jego bajkach autonomię morałów, które stały się porzekadłami, krążącymi w obiegu kulturowym samodzielnie, bez macierzystej części fabularnej utworu²⁹. W przekładach „prezentujących” moral budowany jest również z intencją podkreślenia jego niezależności semantycznej i stylistycznej. Bardzo często po nieregularnym sylabowcu części fabularnej moral przyjmuje tok sylabowca regularnego; stylistycznie ukształtowany jest tak, by swą aforystycznością narzucił się pamięci czytelnika jako informacja główna w całym utworze:

U ludzi zwyczaj panuje inny:
Kto pokorniejszy, ten jest zwykle winny.
(*Mór wśród zwierząt*)

И в людях так же говорят:
Кто иссмирней, так тот и виноват.
(*Мор зверей*)

Od takich sąsiadów niech nas Bóg zachowa.
(*Osiół i słowik*)

Избави, бог, и нас от этаких судей.
(*Осел и соловей*)

Choć się śmieją z samochwała,
Nieraz w podziale cząstka przypadnie mu mała.
(*Zając na łowach*)

²⁹ Zob. Galster, wstęp. w: *ed. cit.*

Над хвастунами хоть смеются,
А часто в дележе им доли достаются.
(Заяц на ловле)

Tłumacz dąży do ujęcia morału w taki kształt stylistyczny, by stał się — jak go poprzednio nazwaliśmy — przysłowiem potencjalnym. Poza tym ta część bajki w przekładach opisywanego wariantu cechuje się pewną antynomią wewnętrzną: zdradza twórcze zabiegi tłumacza modelującego ekwiwalent języka poetyckiego obcych tekstów, ich „mowę własną”. Z drugiej zaś strony pozoruje się istnienie w tej mowie pierwiastków „nieautorskich”, anonimowych, bo będących częścią frazeologii ogólnej (np. „niech nas Bóg zachowa”). Takie idiomy, porzekadła i związki frazeologiczne, wmontowane w morał jako „mowa cudza”, ciekawie komplikują wielogłosowość przekładu. Jednocześnie stwarzają okazję do przyjrzenia się drugiej grupie polskich wersji bajek Kryłowa.

Między mową własną a cudzą

Ideą główną, która determinuje przebieg operacji translatorskich w przekładach Stanisława Kaczkowskiego (i do pewnego stopnia Tadeusza Łopalewskiego) jest poszukiwanie stanu równowagi między polską tradycją literacką a obcością tłumaczonych bajek. W rozdziale poprzednim nazwaliśmy tę grupę tekstów przekładem „adoptującym”. Tłumacz realizuje w nich zasadę „złotego środka”, próbuje bowiem kształtować styl swojego przekładu na bazie poetyki synkretycznej — oznacza to sposób interpretacji i tłumaczenia z pamięcią o wielu stylach, gatunkach i utworach utrwalonych w tradycji literatury polskiej.

Po pierwsze zatem w przekładach „adoptujących” najsilniejsza jest pamięć o typie bajki Krasickiego (chodzi tu nie konkretnie o bajki epigramatyczne czy *Bajki nowe*, lecz o pewien ogólny schemat gatunkowy zgodny z regułami klasycyzmu). Pełna akceptacji postawa narratora wobec świata i łagodzenie dysonansów stylistycznych przywodzą na myśl poetykę klasycystyczną (która w przekładach „prezentujących” była poetyką negowaną). Ale w przekładach tego samego tłumacza pojawiają się również stylistyczne wzmocnienia w stosunku do oryginału i przekładów poprzednio opisywanych:

Pod starym Dębem świnia, ćpa ją c niestrudzenie,
Na żarła się żołędzi aż po samo gardło,
Aż ją sparło.
Za czym, gdy się wyspała, dźwignęła się z ziemi
I ślepiami wokoło wodząc kaprawemi,
Zaczęła ryjem Dębu podgryzać korzenie.
(*Swinia pod Dębem*)³⁰

³⁰ Tłumaczenia S. Kaczkowskiego przytaczam za edycją *Bajek wybranych* Kryłowa.

Свинья под Дубом вековым
 Наелась желудей досыта, до отвала;
 Наевшись, выспалась под ним;
 Потом, глаза продравши, встала
 И рылом подрывать у Дуба корни стала.
 (Свинья под Дубом)

Przekład Komara, stylistycznie bliższy oryginałowi, brzmi tak:

Świnia pod dębem starym
 Najadła się żołądzi aż do przesylenia
 I wyspawszy się bez miary,
 Rozchyliła oczu szpary,
 Wstała i nuż ryć po dębu korzeniach.
 (Świnia pod dębem)

W wariancie przekładu „adoptującego” tłumacz eksponuje w mowie narratora nie tylko zgrubienia i wulgaryzmy, lecz także zdrobnienia. W efekcie powoduje to wzmocnienie waloryzacji emocjonalnej zjawisk świata przedstawionego. Nie ulegają one wskutek tego odkształceniu, precyzuje się jednak postawa narratora wobec opisywanej rzeczywistości. Dodajmy jeszcze, że znamioną cechą jego mowy jest skłonność do archaizacji. W przekładach Kaczkowskiego narracja i typ narratora-gawędziarza są mocno akcentowane jako cechy swoiste pierwowzoru. Jeśli jednak w tłumaczeniach „prezentujących” potoczność wypowiedzi narratora była u wspólnie s n i o n a, to w przekładach adoptujących jest ona stylizowana:

Małpa w starości na oczy zapadła.
 Ależ że już w przódzi
 Słyszała nieraz od ludzi,
 Że nie jest to zło jeszcze takiej wielkiej miary
 I trzeba jeno włożyć okulary,
 Wydostała skądś zatem tych szkieł z pół tuzina;
 Kręcić nimi zaczyna:
 To k'ciemieniu przyciśnie, to na ch wost naniże,
 To powącha, to polize,
 Nie działają okulary.

(Małpa i okulary)

Stylizacja w przekładach Kaczkowskiego realizowana jest najczęściej poprzez wprowadzanie do tekstu archaizmów leksykalnych i fleksyjnych, co służy tuszowaniu indywidualnego stylu tłumacza.

Między pierwowzorem a przywoływaną w przekładzie tradycją powstaje pewnego rodzaju napięcie, kiedy tłumacz stosuje dla opisanej narracji — zamiast swobodnego wiersza z intonacją mowy potocznej — regularny wiersz sylabiczny o typowych dla poezji polskiej długościach: 8-, 9-, 11- i 13-zgłoskowiec. W wierszu tym rym nie jest już niepozorny jak w tłumaczeniach „prezentujących”, lecz przeciwnie — staje się elementem nacechowanym, rytmizacyjnym:

Jechały raz z garnkami ładowane firy,
 Gdy im wypadło zjeżdżać z stromej góry,
 To zostawiwszy inne na górze na krótko,
 Gospodarz jął sprowadzać pierwszy wóz leciutko.
 (Wozy)

С горшками шел обоз,
 И надобно с крутой горы спускаться.
 Вот, на горе других оставя дожидаться,
 Хозяин стал сводить легонько первый воз.
 (Обоз)

Wydaje się natomiast, że rym męski pojawiający się — choć nieczęsto — w morałach tłumaczonych przez Kaczkowskiego jest pozostałością językowych i wersyfikacyjnych cech pierwowzoru. Pełni jednak szczególną funkcję mnemoniczną. Potęguje lapidarność i wewnętrzną dynamikę tej części bajki, która powinna utrwalić się w świadomości czytelnika jako myśl ważna, godna zapamiętania:

Mruczał pod nosem (znał widocznie świat):
 „Kogo wróg zachwala, w tym pewien bądź zdrad”.
 (Lew i Lampart)

Примолвя про себя (как видно, знал он свет):
 „Кого нам хвалит враг, в том, верно, проку нет”.
 (Лев и Барс)

Kiedy u ludzi zgody brak,
 I praca im nie idzie w smak:
 Nie pracą ona dla nich będzie, lecz katuszą.
 (Łabędź, Szczupak i Rak)

Когда в товарищах согласья нет,
 На лад их дело не пойдет,
 И выйдет из него не дело, только мука.
 (Лебедь, Щука и Рак)

Bywa tak i u ludzi; niejeden się sroży,
 U drugich widząc pełno plam,
 A weźmie się do dzieła sam,
 Zrobi to sto razy gorzej.
 (Wozy)

Как в людях многие имеют слабость ту же:
 Все кажется в другом ошибкой нам;
 А примешься за дело сам,
 Так напоказишь вдвое хуже.
 (Обоз)

Trzeba podkreślić, że w porównaniu z innymi tłumaczeniami (Baryczki, Trzeciaka, Komara) rym męski jest w przekładach Kaczkowskiego zjawiskiem stylistycznie drugorzędym; dominuje zdecydowanie rym żeński jako właściwy wersyfikacji polskiej, zgodny z naturą akcentową polskiego języka. Znamienne jest również, że tłumacz ten unika rymów

przybliżonych (u Komara było ich sporo). Ponieważ rymy męskie i przybliżone są — generalnie rzecz biorąc — cechą wersyfikacji nowszej, współczesnej Kaczkowskiemu, można wnioskować, że ich odrzucenie to wynik świadomego wyboru tradycji wiersza dawnego i jeszcze jeden dowód stylizacji w tłumaczeniu „adoptującym”.

Osobliwością przekładów Kaczkowskiego jest humor znamieny dla oryginału (w którym niejednokrotnie przeradza się w ironię), a tylko sporadyczny w innych tłumaczeniach polskich. Humor ten ma naturę językową, powstaje na styku dwóch stylów: potocznego i wykwiutnego, archaizowanego (np. w bajkach *Parnas*, *Osiół*). Gdyby trzeba było znaleźć w tradycji prototyp dla takiego komizmu, jakim operuje tłumacz, to należałoby zapewne sięgnąć do twórczości Aleksandra Fredry.

Opisane dotąd operacje translatorskie wariantu przekładów „adoptujących” wpisywały bajki Kryłowa w polskie konteksty literackie. Powiedzieliśmy jednak na początku rozdziału, że tłumacz dąży do zachowania w przekładzie stanu równowagi między tym, co kulturowo obce, a tym, co wyprowadzone z tradycji rodzimej. Równowaga taka jest osiąganą przez uruchomienie zjawisk literackich mocno związanych z naszą tradycją i — jednocześnie — łagodzenie obcości. Odbywa się to na dwóch poziomach struktury bajki: stylu i konstrukcji świata przedstawionego.

Ukształtowanie stylistyczne przekładów Kaczkowskiego już z grubsza opisaliśmy. Dodajmy do tego jeszcze jedną uwagę o tłumaczeniu idiomów. W przekładach Komara idiomy pierwowzoru ulegały daleko idącej redukcji. Natomiast w tłumaczeniach Kaczkowskiego znacząca jest amplifikacja. Wyrażenia idiomatyczne oryginału są niemal zawsze zachowane, gdy chodzi o idiomy wspólne obu kulturom, bądź też zastępowane równoważnymi idiomami języka polskiego. Nadto tłumacz wprowadza zwroty idiomatyczne tam, gdzie Kryłow nie posłużył się analogicznymi elementami, ale cały utwór uzasadnia i usprawiedliwia ich użycie. Bardzo rzadko idiomy oryginału bywają pominięte.

Subtelne potęgowanie idiomatyczności przekładu jest u Kaczkowskiego wynikiem właśnie łagodzenia kulturowej odrębności oryginału, ponieważ tekst tłumaczenia dzięki zwrotom charakterystycznym tylko dla danego języka znacznie mocniej zakorzenia się w czasie i przestrzeni kulturowej przekładu. Poza tym wraz ze wzrostem idiomatyczności tekstu wzrasta stopień trudności, jakie musi pokonywać tłumacz; dlatego w tłumaczeniach Kaczkowskiego „przekładowa natura” tekstu i jego wtórność są znacznie lepiej zatuszowane niż w przekładach Komara. To już niby nie tłumaczenia, ale utwory oryginalne.

Podobnie kształtuje się sfera realiów kulturowych świata przedstawionego. Wszędzie gdzie tylko jest to możliwe, nazwy własne ulegają spolszczeniu. Zwierzęta i ludzie noszą popularne, zadomowione w naszej kulturze imiona (Azor, Mruczek, Kary, Bryś, Maciej, Damian). Pojawia-

jące się w bajkach Kryłowa przedmioty nacechowane kulturowo również zastąpione są — przynajmniej w zakresie nazw — takimi, które czytelnik już zna z kontekstów rodzimych. Np. „czerwoniec” jest w przekładzie Kaczkowskiego dukatem (a nawet „dusiem”), słynna zaś Damianowa „ucha” — po prostu „zupą rybną” z „leszczyka, sandacza, karpika i kawałka lina”.

Reguła zastępowania realiów kulturowych obcych — polskimi utrwaliła się w translatologii oświeceniowej (a w praktyce stosowano ją jeszcze wcześniej). Tłumacze bajek Kryłowa na ogół podtrzymują ją konsekwentnie, nawet w takim typie przekładu, który ma prezentować przede wszystkim cechy swoiste oryginału (zob. teksty Komara). Działa tu jak gdyby prawo „zmniejszania oporu” w procesie włączania przekładu do tradycji literatury rodzimej. Nadto specyfika gatunkowa bajki pozwala tłumaczowi elementy świata przedstawionego zamienić bez szkody dla globalnego sensu utworu, jeżeli tylko przebieg zdarzeń w części fabularnej będzie potwierdzeniem ogólnych reguł rządzących planem *signifié* bajki. Tak również należy rozumieć wolność tłumacza w odniesieniu do tego gatunku: jeśli tylko zachowane są pierwotne (właściwe oryginałowi) zależności między planem oznaczającym a planem oznaczanym struktury bajkowej, to przekład jest zgodny z wewnętrzną intencją pierwowzoru, nawet w razie daleko posuniętej deformacji świata przedstawionego. Jest to jak gdyby pierwszy stopień wierności, wierności merytorycznej. Chodzi jednak przecież o wierność literacką, tzn. odpowiedniość języka poetyckiego — dlatego też plan *signifiant* w bajce nie może ulec destrukcji całkowitej.

Na odrębny komentarz zasługuje w przekładach Kaczkowskiego kreacja bohaterów. Dialogi i monologi postaci są źródłem informacji nie tylko o zdarzeniach i sytuacjach, lecz także o „społecznym” statusie samych interlokutorów:

„Hej, kumoterku, gdzie to tak lecisz, do biesa?”

Zapytał Suseł Lisa.

„Kumciu, moje kochanie.

Skrzywdzili mnie, skazali na wygnanie.

Mówią, że za łapówki.

Ty wiesz, że sędzią był w kurniku.

Roboty miałem bez liku,

Nie zszedłem jednak z placówki”.

(*Lis i Suseł*)

W przekładzie Komara potoczność i poufałość dialogu bohaterów jest w tym fragmencie zniwelowana, i to tylko wskutek usunięcia zdrobnienia oraz wprowadzenia zwrotu niepotocznego:

„Gdzież to, na nic nie bacząc, tak pędzisz przez las?”

Suseł lisa pyta raz.

„Och, kumie, to za łapówki
Wygnali mnie, niesłusznie c z y n i ą c m i w y m ó w k i”.
(*Susel i lis*)

„Куда так, кумушка, бежишь ты без оглядки?”—
Лисицу спрашивал Сурок.
„Ох, мой голубчик-куманек!
Терплю напраслину и выслана за взятки”.
(*Лисица и Сурок*)

Bywa w przekładach Kaczkowskiego i tak, że postać mówi językiem zupełnie dla siebie „niestosownym”:

„Cóż to u ciebie, powiedz no mi W a ś ć,
Z a p a s j a t a k a, żeby kury kraść?”
Rzekł Chłop do Lisa, z którym spotkał się pod lasem.
(*Chłop i Lis*)

„Скажи мне, кумушка, что у тебя за страсть
Кур красть? —
(*Крестьянин и Лисица*)

Najbardziej znaczącą w tych tłumaczeniach cechą języka postaci z ludu, jak też języka zwierząt jest występowanie zdrobnień („kumciu”, „sąsiaduniu”), natomiast rozmówcy o innej przynależności społecznej posługują się formami również inaczej nacechowanymi („Waść”, „dobrodzieju”, „przyjacielu”). Podobna prawidłowość, nie zachowana w pozostałych przekładach, panuje również w oryginale.

Ambicje i kompetencje twórcze tłumacza ujawniają się najwymowniej w sposobie translacji morału, w którym kondensują się wszystkie ważniejsze znamiona stylu przekładu „adoptującego”. Wzrasta stopień regularności wiersza: wers staje się nieomal zawsze całością syntaktyczną (przerzutnie występują tu niesłychanie rzadko), a rymy — parzyste lub krzyżowe — wzmacniają rytmiczność wypowiedzi.

Słaba motywacja związku między morałem a częścią fabularną jest cechą pierwowzoru, co podkreślali już badacze literatury rosyjskiej. Morał w przekładach Kaczkowskiego jest częścią stylistycznie niezależną od reszty utworu (nawet mimo takich sytuacji, gdy wiąże się z częścią fabularną wspólnym rymem). Można go traktować jako mikroopis pewnej sytuacji ogólnej i wystarczy nieraz wyłączenie bodaj jednego wyrazu, by związek morału z częścią fabularną stał się zupełnie luźny (w poniższych przykładach wyrazy te ujmujemy w nawias ⟨ ⟩):

Przyjaciół ⟨takich⟩ dziś na świecie wiele.
Ale te ich przyjaźnie wszystkie jednakowe:
W słowach to zda się jeden duch w dwoistym ciele,
Lecz spróbuj kość im rzucić, żrą się jak psy ⟨owe⟩.
(*Przyjaźń psów*)

Podobnie w przypadku bajki cytowanej tu już poprzednio (w innym przekładzie):

Bywa <tak i> u ludzi; niejeden się sroży,
 U drugich pełno widząc plam,
 A weźmie się do dzieła sam,
 Zrobi to sto razy gorzej.

(*Wozy*; por. *Овоз* cyt. na s. 164)

Natomiast w tłumaczeniach Komara zaobserwować można tendencję do wzmocnienia związku morału z częścią fabularną poprzez ujednoczenie stylu obu części bajki. Dlatego też morał w przekładzie „prezentującym” z trudem zachowuje cechy *quasi*-przysłowia; jego aforystyczność niknie w stylistyce całego utworu. W przekładach Kaczkowskiego właśnie morał niesie główne informacje, wobec których część fabularna bajki pełni rolę egzemplifikacji. Równie dobrze jednak morał ów mógłby opisywać daną regułę czy sytuację ogólną samodzielnie, na zasadzie skrótu fabularnego:

Chciałbym tu, o niczyjej nie myśląc przyganie,
 Przypomnieć jedno tylko, bardzo stare zdanie:
 Głupiec rozumu przez to nie nabędzie,
 Że zmieni miejsce i gdzie indziej siedzie.

(*Parnas*)

W polu translatorskich rozwiązań tłumaczenia „adoptującego” mieszczą się także przekłady Franciszka Salezego Dmochowskiego. Podobieństwo reguł translacji wynika w tych tekstach z przyjętej przez tłumacza koncepcji pogodzenia poetyki oryginału z repertuarem chwytów literackich potwierdzonych przez polską tradycję. Różnica polega na tym, że pewne elementy językowe, które w przekładach Kaczkowskiego są wynikiem stylizacji, pojawiają się w tekstach Dmochowskiego jako polszczyzna współczesna tłumaczowi. Dmochowski pisze bajki Kryłowa na nowo, według zasad tłumaczenia oświeceniowego: przebudowuje zupełnie strukturę wierszową, wprowadza całkowicie polskie realia kulturowe, wreszcie bardzo dowolnie interpretuje morał. Oto przykład:

Również i przesąd oświacie nie sprzyja.
 Zacięty w niebacznej dumie,
 Wszelkim nowościom i postępom łaje.
 Bo ich ocenić i użyć nie umie.

(*Małpa i okulary*)

К несчастью, то ж бывает у людей:
 Как ни полезна вещь — цены не зная ей,
 Невежда про нее свой толк все к худу клонит;
 А ежели невежда познатней,
 Так он ее еще и гонит.

(*Мартышка и Очки*)

Ten sam fragment w przekładzie Kaczkowskiego brzmi następująco:

Niestety, bywa tak i pośród ludzi:
 Rzecz, by najlepsza, w prostaku nie wzbudzi

Szacunku ani wiary; on bowiem o niej sobie
 Zawsze wszystko w najgorszym przedstawi sposobie —
 A jeżeli ma przy tym i do władzy klucze,
 Nie tylko nie zrozumie, jeszcze i potłucze.

Podsumujmy wnioski dotyczące grupy przekładów, które w całej serii spełniają warunki tłumaczenia „adoptującego”: nadrzędną ideą translatorską staje się zacieranie odrębności literackich i kulturowych oryginału. Realia świata przedstawionego ulegają przepolszczeniu. Budowa wiersza oparta jest na prawidłowościach typowych dla wersyfikacji polskiej. Wirtualny czytelnik musi w tym przekładzie rozpoznać system aluzji do tradycji literatury polskiej. Na „mowę cudzą”, mowę autora oryginału nakłada się „mowa własna” tłumacza, która może przejawiać się rozmaicie: od translatorskiej korekty budowy wiersza oryginału i reinterpretacji sensów zawartych w morale — aż po jawny komentarz w samym utworze³¹. W przekładach takich tłumacz, wciąż poszukując miejsca dla przekładanego tekstu w tradycji rodzimej, współzawodniczy z twórcą oryginału o finalny kształt dzieła. Kategoria autora staje się niejednoznaczna. Krzyżują się style, konwencje, epoki. Nasila się polifoniczność przekładu.

Odbiorca upozorowany

W polu naszych obserwacji pozostaje jeszcze trzeci typ przekładu, który nazwaliśmy „deformującym”. Powiedzmy od razu, że ma on dwie odmiany: tłumaczenia dla dorosłych (teksty Charixa) i tłumaczenia dla dzieci (teksty Baczyńskiej). Cechą wspólną jest tu podporządkowanie manipulacji przekładowych dominującej funkcji dydaktycznej, która w pierwowzorze nie odgrywa głównej roli.

I Baczyńska, i Charix operują poetyką, którą określilibyśmy nieco metaforycznie — jako neutralną wobec tradycji. Nie ma zatem w tych przekładach śladu systemowych i świadomych aluzji do literackich doświadczeń rodzimych; a jeśli są, to mają charakter przypadkowy. Tłumacze bazują głównie na współczesnym sobie języku literackim (tzn. dwudziestolecia, okresu drugiej wojny światowej i pierwszych lat powojennych). Posługują się także pewnymi odmianami funkcjonalnymi polszczyzny (gwara, żargon, kancelaryzmy).

Indywidualne różnice wynikają z predylekcji obojga tłumaczy do odmiennych stylów: „wysokiego” i „średniego”, co jest wynikiem różnicowości adresów czytelniczych. Charix wprowadza do swoich tłumaczeń mowę wyszukaną, odmienną od języka potocznego — toteż kiedy pojawiają się raptem prozaizmy i zwroty potoczne, powstaje dysonans styli-

³¹ Dotyczy to szczególnie tłumaczeń Dmochowskiego. Zob. Kryłow, *Bajki wybrane*, s. 50. W bajce *Przyjaźń psów* tłumacz wyjaśnia genezę imion bohaterów wersem „za wierszopisów przykładem...”

styczny. Kreowany przez tłumacza narrator jest tylko głosicielem nauk moralnych, a jest to rola zubożona w stosunku do pierwowzoru. Ten sam tłumacz wzmacnia regularność wiersza oryginału, wyrównując długość wersu (najczęściej posługuje się 8-, 11- lub 13-zgłoskowcem). W połączeniu z częstotliwością rymów parzystych i rzadkością przerzutni wywołuje to efekt monotonii rytmicznej, tak obcej bajkom Kryłowa i większości przekładów polskich.

Bardziej interesującą odmianę tłumaczeń „deformujących” stanowią przekłady Baczyńskiej, adresowane do odbiorcy dziecięcego. Dlatego zajmujemy się nimi dłużej, pomijając szczegółową analizę tekstów Charixa³².

Powiedzieliśmy wcześniej, że wirtualny czytelnik bajki jest „dwupostaciowy”, albowiem odbiorcą pozornym tego gatunku może być dziecko, pożądanym zaś — adresat dorosły, świadomy konwencji łączenia obu planów alegorycznej struktury bajki. Powiedzieliśmy także, iż najprostszym sposobem programowania zachowań lekturowych czytelnika dziecięcego jest prezentacja tylko części fabularnej utworu, bez morału. Można jednak utrzymać reguły czytania typowe dla literatury dziecięcej nie ograniczając schematu gatunkowego bajki — i tak właśnie dzieje się w przekładach Baczyńskiej.

Bajki Kryłowa nie kryją szczególnych sygnałów, które nakazywałyby przesunąć je poza krąg literatury dla dorosłych. Czytelnik pozorny, dziecko, jest w nich tylko konstrukcją hipotetyczną, dopuszczalną, ale nie eksponowaną. Natomiast tłumaczka przekształca tę potencjalną cechę gatunkową w cechę jednostkową; kompetencje czytelnika dorosłego przekłada na instrukcję czytelniczą dla odbiorcy dziecięcego. W strukturze przekładu można teraz wyraźnie oddzielić elementy podporządkowane regułom literatury dziecięcej i elementy pochodne wobec poetyki oryginału. Elementy nacechowane to styl, konstrukcja postaci i narratora; elementy nie nacechowane to budowa wiersza i realia kulturowe świata przedstawionego.

Już obserwacja wyboru tekstów do tłumaczenia wykazuje, że Baczyńska preferuje bajki „zwierzęce” i fabularnie dynamiczne, w których dialogowa struktura przeważa nad komentarzem narratora, a zdarzenia dzieją się szybko.

Bohaterowie bajek Kryłowa tracą w tym przekładzie cechy „socjologiczne” swego języka, natomiast eksponowana jest ich — by tak rzec — baśniowa parantela. „Niedźwiedź” staje się „misiem”, „pies” — „pieskiem”, „kot” — „kotkiem”, „szczupak” — „szczupaczkim”, *etc.* Zdrobienia pojawiają się dość często także w pierwowzorze, lecz jako element stylizacji ludowej. W przekładach Baczyńskiej *deminutiva* są wyróżnikiem stylu utworu podobnie jak w baśni albo w ogóle w tzw. książecz-

³² Przekłady I. Charszczewskiego zob. w wyd.: Kryłow, *Bajki wybrane*.

kach dla dzieci. Jednocześnie wprowadzenie zdrobnień jest sposobem modelowania światopoglądu czytelnika na prawach prostej aksjologii: to, co zdrobniałe w nazwie, przedstawia zwykle sferę wartości pozytywnych (dobroć, prostoduszność, bezbronność), a pozostałe zjawiska przynależą do sfery wartości negatywnych bądź neutralnych (nawet wtedy, gdy z kontekstu całego utworu należałoby odczytać ironię czy ocenę negatywną).

W uwagach wstępnych do całego zbioru (które badacz może traktować jako sformułowaną poetykę przekładu) tłumaczka motywuje swoją strategię następująco:

Dziecko patrzy na świat zwierząt inaczej niż człowiek dorosły. Wkłada w ten świat treść własnych przeżyć i doskonale go rozumie [...]. I dlatego dziecko wchodzi w świat bajki Kryłowa jak w świat swoich największych zainteresowań. Te wszystkie nieporadne, ufne misie, te sprytnie i chytne lisy, te wilki okrutne, te biedne, skrzywdzone owieczki, niechlujne i obzarte świny, wierne i jazgotliwe pieski i pocieszne, głupie małpy — to świat tak zrozumiały, tak interesujący, taki wesoły³³.

Aby świat bajki stał się „wesoły” i „zrozumiały”, tłumaczka dokonuje dalszych uproszczeń w budowie pierwowzoru. Redukuje rym niedokładny na rzecz rymów pełnych (parzystych bądź krzyżowych). Dość często wprowadza rym męski — ale w funkcji czynnika dynamizującego wiersz i ułatwiającego zapamiętanie tekstu. Styl także poddany jest retuszowi według wymogów literatury dziecięcej — zgrubienia i wulgaryzmy ulegają daleko posuniętej redukcji. Ekwiwalentem ich mają być zwroty idiomatyczne czy żargonowe z potocznej polszczyzny (np. „bzdury plotą”, „no siup”, „uświniona”). Translatorska „mowa własna” przejawia się w modyfikacji oryginalnych tytułów (zamiast „Damianowa ucha” — „Gościnnie kum Bazyl”, zamiast „Ciekawy” — „Muzeum”). Kuriozalnym przykładem translatorskiej interpretacji wpisanej w tekst przekładu są też błędy logiczne. Czytamy oto:

Gdy z Grecji bogi wyrzucono,
A ziemię ich do ludzi się przeniosły,
(*Parnas*)³⁴

Когда из Греции вон выгнали богов
И по мирянам их делить поместья стали,
(*Парнас*)

Za przekład poprawny należy uznać wersję Kaczkowskiego:

Kiedy wygnano z Grecji, a ich ziemię
Między ludzkie zaczęto dzielić pokolenie,

W innej znów bajce sąsiad Prot jest tak natrętnie zapraszany przez kuma Bazylego do zjedzenia zupy rybnej, że

³³ *Ibidem*, s. 20.

³⁴ Zob. Kryłow, *Bajki* (1948).

Ulega prośbom znów i bierze talerz — Prot,
 Zbiera ostatek sił i zjada go do żdźbła.
 (*Gościnniej kum Bazylu*)

Однако же еще тарелку он берет:
 Сбирается с последней силой
 И — очищает всю. (.....)
 (*Демьянова уха*)

Błędy takie nie wprowadzają do artystycznego komunikatu „szumu”, który uniemożliwiłaby porozumienie z odbiorcą, ale implikują obraz tłumacza jako nadawcy tego komunikatu — nie przestrzegającego wierności oryginałowi.

Istotną właściwością bajki tłumaczonej dla dzieci jest uproszczenie jej dwuplanowej struktury alegorycznej. Nie dzieje się to jednak na zasadzie prostej redukcji (np. odcięcia morału). W przekładach Baczyńskiej zwracają uwagę stylistyczne chwytły ujawniania narratora i jego komentarze łączące klamrą podobieństwa świat bajki ze światem pozaliterackim:

Broń Boże, bym obrazić miał kogoś porównaniem,
 Lecz świnia — krytyk, moim zdaniem,
 Który ze wszystkiego potrafi sztydzić
 I dar ma — w każdej rzeczy jeno złe widzieć.
 (*Świnia*)

Не дай бог никого оравнении мне обидеть!
 Но как же критика Хавроньем не назвать,
 Который, что ни станет разбирать,
 Имеет дар одно худое видеть?
 (*Свинья*)

My ludzie też skłonność mamy do tego,
 Że w bliźnich wszystko zdaje się błędem nam.
 (*Tabor*)

Как в людях многие имеют слабость ту же:
 Все кажется в другом ошибкой нам;
 (*Обоз*)

Narrator wyręcza tutaj czytelnika w konieczności interpretowania świata przedstawionego bajki jako egzemplifikacji praw panujących w świecie rzeczywistym, a sformułowanych w morale. Połączenie obu planów struktury alegorycznej odbywa się w samym tekście i odbiorca nie musi odwoływać się do pozaliterackiego kontekstu, by zrozumieć sens globalny utworu.

Rzecz znamienita: w niewielkim zbiorze przekładów Baczyńskiej sporo jest takich bajek Kryłowa, które w ogóle nie mają eksplikowanego morału, część fabularna bajki jest więc samoistną całością; literacki świat jest autonomiczny i jednoplanowy. Znów oto wybór tekstów tłumaczonych podporządkowany został preferencjom odbiorcy wirtualnego.

Takie są, z grubsza biorąc, cechy trzeciego rodzaju polskich przekładów z Kryłowa. Ponieważ pojawiają się tu i zjawiska typowe już dla parafrazy, pomijamy dalsze uwagi płynące z analizy tłumaczeń Baczyńskiej — przekład literatury dla dzieci wymaga osobnego studium.

W przedstawionym materiale można zaobserwować kilka prawidłowości potwierdzających się jako reguły ogólne:

1. Kodyfikacja gatunkowa bajki może być czynnikiem ułatwiającym tłumaczenie, lecz jednocześnie decyduje o „ubezwłasnowolnieniu” tłumacza, który pokonuje siłę tradycji gatunku w kręgu literatury europejskiej, siłę tradycji literatury rodzimej i wreszcie styl oryginału. Za tymi barierami niknie jego „mowa własna”. Można by rzec, iż bajka staje się gatunkiem sprzyjającym zachowaniu anonimowości twórczej tłumacza.

2. Rodzime realizacje wzorca gatunkowego bajki są dla tłumaczy równie silnym stymulatorem operacji translatorskich, jak oryginał. W strukturze przekładu ścierają się zatem dwie sprzeczne tendencje: obcość i rodzimość. Przekład powinien reprezentować literaturę obcą, a „chce” reprezentować — rodzimą. Napięcie to odzwierciedla się w stylu tłumaczenia, które staje się hybrydalnym połączeniem odmiennych literatur, kultur i typów odbioru.

3. Tłumacz może przekroczyć rygory gatunkowe oryginału modyfikując konstrukcję narratora, postaci i odbiorcy wirtualnego. Operacje te odbijają w przekładzie najwyraźniej, a w konsekwencji mogą spowodować zmianę wewnętrznej intencji utworu i jego poetyki.