

# Piotr Fast

---

## O dwóch przekładach wiersza Bułata Okudźawy "Wsiu nocz kriczali pietuchi"

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 2, 145-153

---

1977

Artykuł został 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.

O dwóch przekładach wiersza  
Bułata Okudźawy  
„Wsiu nocz kriczali pietuchi”

---

Piotr Fast

Twórczość Bułata Okudźawy, szczególnie poetycko-piosenkarska, cieszy się w Polsce bardzo dużą popularnością. Znakomita większość jego utworów została przełożona na język polski<sup>1</sup> — niektóre nawet kilkakrotnie. Tłumaczenia te nie doczekały się jednak — jak na razie — opracowania z punktu widzenia ich stosunku do tekstów rosyjskich.

W niniejszej pracy zestawione zostaną z oryginałem teksty dwu przekładów wiersza-piosenki poety *Wsiu nocz kriczali pietuchi*<sup>2</sup> autorstwa Seweryna Pollaka<sup>3</sup> i Ziemowita Fedeckiego<sup>4</sup>.

Oba teksty polskie stanowią z punktu widzenia ontologii przekładu serię zrealizowaną i otwierają serię potencjalną, która zgodnie ze stwierdzeniem E. Balcerzana „jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego”<sup>5</sup>. Każdy z tych przekładów realizuje inny stosunek do tekstu rosyjskiego. Jeżeli przyjmiemy za J. Łotmanem, że każdy element utworu poetyckiego, nawet taki, który w „normalnej” (potocznej) sytuacji językowej nie jest nośnikiem znaczenia, w tekście poetyckim znaczenie takie zyskuje<sup>6</sup>, to możemy stwierdzić, że odejście od normy oryginału na dowolnej płaszczyźnie tekstu może zmienić sens całości. Odejścia takie są jednak nieuniknioną koniecznością, gdyż przekład identyczny z oryginałem zrealizować się nie daje (byłoby to przepisanie tekstu pierwotnego). Dowodem na to niech będzie następujące rozumowanie:

Zgodnie z Jacobsonowskim schematem komunikacji literackiej, komunikację od autora przez tłumacza (który jest odbiorcą tekstu wyrażo-

---

<sup>1</sup> Zob. Z. Barański: *Stosunki literackie polsko-rosyjskie*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 1973, z. V, s. 9.

<sup>2</sup> B. Okudźawa: *20 piosenek na głos i gitarę*, Kraków 1970, s. 45.

<sup>3</sup> S. Pollak: *Przybliżenia*, Kraków 1973, s. 394.

<sup>4</sup> B. Okudźawa: *op. cit.*, s. 45.

<sup>5</sup> E. Balcerzan: *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 234.

<sup>6</sup> J. Łotman: *Analiz poetyckiego teksta*, Leningrad 1972, s. 36, 38.

nego w jednym kodzie i nadawcą w drugim) do odbiorcy można zilustrować następująco:

N	kontekst, komunikat	T	kontekst, komunikat	O
	kontakt, kod <sub>1</sub>		kontakt, kod <sub>2</sub>	

Za oczywisty stały współczynnik każdej komunikacji przyjąć należy kontakt, którego jakość nie wpływa na jakość komunikatu. Uznając tę oczywistość, nie będziemy posługiwać się tym wyznacznikiem celem uproszczenia naszego wywodu.

Jeżeli chcemy osiągnąć ekwiwalentność (identyczność funkcjonalną) tekstu oryginału i przekładu, to zmieniając jakość jednego z jego składników (kod), zmuszeni jesteśmy do takiej zmiany pozostałych (lub jednego z pozostałych), która kompensowałaby zmianę kodu. Logicznie rzecz biorąc, dysponujemy trzema możliwościami. Ze zmianą kodu następuje kompensująca zmiana (1) kontekstu i komunikatu, (2) tylko kontekstu lub (3) tylko komunikatu:

(1)	N	kontekst <sub>1</sub> komunikat <sub>1</sub>	T	kontekst <sub>2</sub> , komunikat <sub>2</sub>	O
		kod <sub>1</sub>		kod <sub>2</sub>	
(2)	N	kontekst <sub>1</sub> komunikat <sub>1</sub>	T	kontekst <sub>2</sub> , komunikat <sub>1</sub>	O
		kod <sub>1</sub>		kod <sub>2</sub>	
(3)	N	kontekst <sub>1</sub> komunikat <sub>1</sub>	T	kontekst <sub>1</sub> , komunikat <sub>2</sub>	O
		kod <sub>1</sub>		kod <sub>2</sub>	

Wypadek (2) można zgodnie z terminologią I. Rewzina i W. Rozencwejga nazwać interpretacją translatorską<sup>7</sup>, wypadek (3) zaś w pewnym przybliżeniu tłumaczeniem właściwym. Oba te typy dokonań translatorskich nie występują prawie nigdy w stanie czystym — są one jakby krańcowymi wzorcami, pomiędzy którymi mieści się większość tłumaczeń. Taki właśnie typowy przypadek ilustruje wariant (1). Tak więc, aby osiągnąć ekwiwalentność tekstu wyrażonego w kodzie<sub>1</sub> względem tekstu wyrażonego w kodzie<sub>2</sub>, wprowadza się zazwyczaj zmiany w zakresie tak kontekstu, jak i komunikatu.

Pozostawiając poza polem obserwacji naszej pracy wyodrębnione przez A. Popowića<sup>8</sup> płaszczyzny — socjalną i komunikacyjną procesu przekładu, skupimy uwagę na płaszczyźnie tekstowej badanych dokonań translatorskich. Będą nas więc interesować zmiany wpro-

<sup>7</sup> I. Rewzin, W. Rozencwejg: *Osnovy obszczego i maszynogo pieriewoda*, Moskwa 1964, s. 82.

<sup>8</sup> A. Popowić: *Rola odbiorcy w procesie przekładu poetyckiego*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971, s. 208.

wadzone przez tłumaczy na poszczególnych kolejno omawianych poziomach tekstu.

Zmiany transformacyjne najwyraźniej dają się wysledzić przy badaniu rytmiki tekstu. Tekst oryginału napisany jest wierszem jambicznym, przy czym w wersach nieparzystych jest to jamb czterostopowy, a w wersach parzystych — trójstopowy hiperkatakalektyczny (8 i 7 sylab). Tendencję rytmiczną jambu (metrum) tekst realizuje bardzo konsekwentnie. Ani razu nie pojawia się w nim akcent, który sprzeciwiałby się tej tendencji. Rytm wiersza jest więc absolutnie zgodny z jego metrum. Regularność taką wytłumaczyć można tym, iż tekst ten jest w zamiarze autora tekstem piosenki napisanej w metrum 4/4, co ustala silne miejsce taktu na co drugiej sylabie.

Przekład Fedeckiego ma identyczną konstrukcję metryczną, chociaż w kilku wypadkach zauważa się załamanie inercji rytmicznej wiersza. Odstępstwa od prawidłowości występują zawsze w pierwszej jednostce metrycznej (stopie) wersu i zazwyczaj (oprócz jednego) w sąsiednich pierwszych lub ostatnich dwóch wersach zwrotki. Rozbicie uporządkowania pierwotnego stanowi więc swego rodzaju system — jest uporządkowaniem wtórnym. Tekst ten stanowi, jak widać, przekład ekwilinearny i prawie absolutnie ekwirytmiczny<sup>9</sup>, co spowodowane jest niewątpliwie tym, iż tłumaczony był on jako tekst piosenki, której melodia narzucała pewne schematy rytmiczno-prozodyczne.

Mniej wierny pod względem liczby sylab i rytmiki okazuje się przekład dokonany przez Seweryna Pollaka. Tekst ten realizuje także schemat jambu w wersach nieparzystych czterostopowego, a w wersach parzystych trójstopowego. Jednakże w wersach nieparzystych jest to jamb hiperkatakalektyczny (9 sylab) w odróżnieniu od oryginału. Jambiczna inercja tekstu jest dość często rozbijana przez akcenty padające na słabe miejsca wersu. Odejścia od metrum tekstu nie są przy tym regularne jak to było w przypadku poprzednim, chociaż akcent trocheiczny pojawia się także co najwyżej w dwóch początkowych stopach wersu, w drugiej zaś tylko wtedy, gdy akcent trocheiczny występuje także w stopie pierwszej. Tekst przekładu Pollaka nie jest więc ekwilinearny, chociaż w zasadzie realizuje schemat rytmiczny zbliżony do oryginału. Brak ekwilinearności tłumaczenia spowodowany został niewątpliwie zmianą sposobu rymowania wprowadzoną przez autora przekładu.

Oryginał zawiera w każdej zwrotce rymy krzyżowe, na przemian męskie i żeńskie (taki sam schemat rymów realizuje Fedeck). W przekładzie Pollaka rymy są także krzyżowe, jednak wszystkie żeńskie. Zmiany wprowadzone przez tłumacza w przekładzie II usprawiedliwione są poniekąd zmianą funkcji tego przekładu. Nie jest on tekstem piosenki, ale „samodzielnym” wierszem, w związku z czym odejścia od norm oryginal-

<sup>9</sup> Zob. E. Balcerzan: *op. cit.*, s. 243.

nału na tym przynajmniej poziomie tekstu nie są tak łatwo zauważalne jak byłyby w przekładzie I. Odejścia te, inaczej mówiąc, „nie ujawniają się”, gdyż nie są weryfikowane przez schemat rytmiczny melodii.

Kompozycyjnie wszystkie trzy teksty są analogiczne. Funkcję rami kompozycyjnej pełnią w nich dwa pierwsze i dwa ostatnie wersy, pomiędzy którymi zawarte są, zbudowane w formie paralelizmu emocjonalno-nastrojowego, obszerne porównania.

Zajmijmy się najpierw ramą kompozycyjną wiersza:

„Wsiu nocz kriczali pietuchi  
I szejami motali  
[ . . . . . ]  
I potomu wsiu nocz, wsiu nocz  
Nie nastupało utro.”

Tak skonstruowany czterowiersz przekazuje pewien stan rzeczy. Otóż, podmiotowi lirycznemu tekstu całą noc przeszkadzał krzyk kogutów. Krzyk ten doprowadził do tego, iż w jego subiektywnym odczuciu czas do nastania poranka trwał bardzo długo.

W każdym z badanych tłumaczeń tak samo skonstruowany czterowiersz przekazuje informację za pomocą innych środków.

U Fedeckiego:

„Koguty piałły raz po raz  
W mrok wyciągając szyje  
[ . . . . . ]  
Dlatego pewnie błady świt  
Tak długo nie nadchodził.”

Pierwsze dwa wersy nie informują o tym, że rzecz dzieje się nocą, pomimo iż informacja ta organizuje całość wiersza. Pojawia się ona w formie peryfrazji dopiero na końcu wiersza.

Bliżej znaczeniowo oryginału znajduje się tekst Pollaka:

„Koguty piałły wciąż tej nocy  
i szyje przeginały  
[ . . . . . ]  
Dlatego właśnie przez noc całą  
poranek nie nadchodził.”

Zwrot „wciąż tej nocy” jest niewątpliwie zupełnie ekwiwalentny do „wsiu nocz”, chociaż drugi sugeruje nieprzerywalność i ciągłość „dziania się”. Jeszcze większą dowolność ukazywania sposobu akcji dopuszcza Fedecki, pisząc „piałły raz po raz”. Przy tym czasownik „piał” użyty przez obu tłumaczy nie odpowiada rosyjskiemu „kriczał”. Neutralnie, bez nacechowania stylistycznego, mówi się po rosyjsku „pietuch pojot” lub „kukariekajet” — użycie więc przez Okudźawę czasownika „kriczał”

nie jest przypadkowe, a ma na celu podkreślenie stosunku podmiotu wypowiedzi do dźwięku, który słyszy. Stosunek ten przez użycie czasownika „pisać” w obu przekładach został zmieniony. Podmiot w każdym z nich — inaczej niż w oryginale — nie ustosunkowuje się emocjonalnie do zachowania kogutów, nie ciąży mu ono. Taki stosunek podmiotu podkreślony jest także przez czasownik „motał”, oddający nerwowość i napięcie towarzyszące owej czynności. Ani słowo „przeginały” w tłumaczeniu Pollaka, ani „wyciągając” u Fedeckiego nie przekazuje nacechowania emocjonalnego tekstu. Emocjonalne nasycenie wypowiedzi podkreślone jest także przez trzykrotne powtórzenie w oryginale zwrotu „wsiu nocz”. W czterowierszu Fedeckiego nie spotykamy rytmizującego powtórzenia w materiale leksykalnym, zaś u Pollaka słowo „noc” pojawia się dwukrotnie, chociaż tylko raz z przydawką „całą”.

Komentarza wymaga także sposób przełożenia ostatniego wersu, zawierającego informację o tym, że noc się nie kończyła. We wszystkich trzech tekstach informacja ta przekazywana jest „nie wprost”. O tym, że wciąż trwa noc dowiadujemy się stąd, iż jeszcze nie nadszedł poranek. Przy takiej interpretacji tej części komunikatu należy uznać ekwiwalentność obu przekładów. W przekładzie Fedeckiego peryfrazującym „poranek” zwrotem „blady świt” spotykamy się dodatkowo z typową w przekładach poetyckich transformacją tekstu — inwersją. „Blady świt” występuje w przedostatnim wersie, podczas gdy jego odpowiednik u Okudźawy w ostatnim.

Po omówieniu ramy kompozycyjnej tekstu wypada bliżej przyjrzeć się jego części pozostałej.

Dwa ostatnie wersy pierwszej strofy zawierają porównanie zachowania się kogutów (o którym mowa na początku wiersza) do wygłaszania wierszy:

„Kak budto nówyje stichi  
Zakryw głaza czitali.”

Zestawmy to z tłumaczeniem Fedeckiego:

„Jak gdyby wiersze cały czas  
Recytowały czyjeś.”

W zacytowanym przekładzie brak informacji o tym, że wiersze, do których porównuje się krzyk kogutów są wierszami „nowymi” oraz, że wygłaszający je mają zamknięte oczy. Informacje te są dość istotne, ponieważ ukazują stan pewnego „zapamiętania” podmiotu czynności związanej z wygłaszaniem, do którego porównywane są koguty. Poza tym w wersie pierwszym spotykamy się ze zwrotem „cały czas” uzupełniającym i precyzującym „raz po raz”, użyte na początku tekstu.

Tłumaczenie Pollaka przekazuje informację o zachowaniu podmiotu czynności, nadaje mu jednak trochę inny sens:

„jak gdyby wpoi przymknawszy oczy  
wiersze wyrzaskiwały.”

Przetłumaczenie rosyjskiego „czitali” (zawierającego znaczenie i „czytały”, i „recytowały”, a najbliższe polskiemu „wygłaszały”) przez „wyrzaskiwały” nadaje zachowaniu podmiotu czynności cechę zaciętrzewienia, której nie ma w tekście Okudźawy i której unika także Fedeki.

Druga strofa wiersza Okudźawy przekazuje odczucia podmiotu tekstu dotyczący „jakości” dźwięku słyszanego przez bohatera:

„I było czo-to w krikie tom  
Ot jedkoj toj krucziny,  
Kogda sognuwszis' wchodiat w dom  
Stydias' siebia mužczyiny.”

Tłumaczenie Fedeckiego rozszerza pole semantyczne nakreślone przez metaforę zawartą w przytoczonym fragmencie tekstu. Zastępuje on bowiem zwrot „jedkaja kruczina” przez „chandrę męską i przepastną” oraz słowo „sognuwszis'”, sygnalizujące powrót do domu ukradkiem zwrotem „kiedy jak złodziej lub jak gość”. Mimo to zarówno z tekstu oryginału, jak i przekładu można wydzielić pewne wspólne pole semantyczne — archisemę<sup>10</sup>, które odpowiada w przybliżeniu następującemu fragmentowi rzeczywistości: „W dźwięku, który wydawały koguty, było coś z przygniatającego smutku, jaki odczuwają wracający ukradkiem do domu, wstydzący się swojego zachowania, mężczyźni”.

Takie samo wspólne z oryginałem znaczenie przekazuje tekst Pollaka, jednak słowo „kruczina” zastępuje on słowem „trucizna”, które pomimo zbieżności fonetycznej absolutnie nie oddaje znaczenia nacechowanego stylistycznie ludowo-poetyckiego „kruczina” bliskiego „chandrze” użytej przez Fedeckiego.

Porównajmy oba przekłady:

„W tym pianiu z chandry było coś  
Tej męskiej i przepastnej,  
Kiedy jak złodziej lub jak gość  
Drzwi się otwiera własne.”  
(Z. Fedeki)

„Ale coś było w owym wrzasku  
z tej gryzącej trucizny,  
gdy zakradają się o brzasku  
do domów swych mężczyźni.”  
(S. Pollak)

<sup>10</sup> J. Łotman: *op. cit.*, s. 76—77.

Następny fragment wiersza to znów metaforyczne określenie „sposobu zachowania się” dźwięku (piania kogutów):

„I był to krzyk daleko-daleko  
I padał tak że mimo,  
Kak gładzi gładzi w potłok  
Czużich i nielubimych,  
Kogda łaskał uże niewmocz  
I rasstawalsia trudno.”

Tłumaczenie Fedeckiego nie oddaje wprost stanowiącej podstawę porównania i zawartej w oryginale informacji o tym, że krzyk kogutów nie docierał wprost do podmiotu tekstu (Pollak oddaje to wiernie), lecz przekazuje ją za pomocą omówienia i to nieprecyzyjnie. Dokładniej jednak udaje mu się oddać znaczenie zwrotu „czużich i nielubimych” przez metonimię „niekochaną twarz i lok”, podczas gdy u Pollaka spotykamy lakoniczne, zawężające pole semantyczne porównania „niekochaną”. Obydwa przekłady przy tym korzystają w trzecim i czwartym wersie fragmentu z inwersji:

„Jak niekochaną twarz i lok  
Gładzi się patrząc w ścianę.”  
(Z. Fedeki)  
„Jak gdybyś patrząc w kącie odległy  
całował niekochaną.”  
(S. Pollak)

Rozwinięcie porównania w dwóch następnych wersach przekazane jest przez obu tłumaczy inaczej niż w oryginale:

„Kiedy pieszczota jest jak zgrzyt  
Ale brak sił na zdradę.”  
(Z. Fedeki)  
„gdy pięść już by się nie chciało  
a odejść się nie godzi.”  
(S. Pollak)

Rosyjskie „niewmocz” można przetłumaczyć na język polski jako „ponad siły”. Znaczenia tego w najmniejszej mierze nie oddaje żaden z przekładów. Użyte przez Fedeckiego „jest jak zgrzyt” określa nie możliwości podmiotu czynności, a jego do niej komentarz emocjonalny, zaś „już by się nie chciało” Pollaka oddaje jedynie niechęć w zachowaniu podmiotu. W oryginale ostatni fragment porównania przekazuje tylko pewien stan rzeczy bez emocjonalnego ustosunkowania podmiotu do niego, w obydwu tłumaczeniach zaś zauważa się odcień etycznego wartościowania („zdrada”, „odejść się nie godzi”). Mimo to oba przekłady oddają ambiwalentność i jakby niemożność wyjścia (tragizm?) z sytuacji zarysowanej w części określającej porównania, chociaż tekst Pollaka przez



użycie trybu warunkowego pozbawia ją jednoznaczności charakterystycznej dla oryginału.

Po omówieniu każdego z trzech występujących w tekście tropów warto jeszcze zwrócić uwagę na pewien szczegół. Otóż każdy z nich skonstruowany jest tak, iż wyraźnie wyodrębnione są części określone i określające. Przedmiotem określanym jest zawsze krzyk kogutów, który w oryginale oddawany jest konsekwentnie słowem „krik” („kriczali”, „w krikie”, „krik”). Konsekwencji tej brak w obydwu tłumaczeniach. U Fedeckiego: „piały”, „w pianiu”, „krzyk”; u Pollaka: „piały”, „wrzasku”, „krzyki”. Pojawienie się w przekładzie Pollaka słowa „wrzask” umotywowane jest przez występujące wcześniej porównanie do „wywrzaskiwania wierszy”, lecz zarówno u niego, jak i u Fedeckiego „krzyk” i „krzyki” egzystują jedynie jako fonetyczne skojarzenie z oryginałem bez uzasadnienia wewnątrztekstowego.

Jeśli chodzi o organizację fonetyczną tekstu Okudźawy, to jest on bez względu na podział stroficzny rozdzielony wyraźnie przez anaforyczne „i” rozpoczynające każde zdanie (równe tropowi), sygnalizujące nie tylko początek nowej jednostki syntaktycznej, ale i semantycznej:

„I było czo-to w krikie tom [...]”

„I był tot krik dalok-dalok [...]”

„I potomu wsiu nocz, wsiu nocz [...]”

Ponadto takie samo anaforyczne „i” łączy dwie pary wersów w strofie trzeciej i czwartej, potęgując wrażenie jednostajności i jakby fatalizmu zdarzeń opisanych w wierszu.

Autorzy obydwu tłumaczeń rezygnują jednakże z tego tak wyrażonego sposobu sygnalizowania początku nowych jednostek semantycznych. W każdym z nich analogicznie do oryginału anafora pojawia się tylko w dwóch pierwszych wersach trzeciej zwrotki, a i to uwarunkowana jest budową zdania i nie staje się nośnikiem tak ważkiej funkcji semantycznej.

Pomimo tak znacznych różnic — zarówno w sferze wewnętrznych prawidłowości tekstu, jak i znaczeń przez tekst implikowanych — pomiędzy oryginałem a badanymi przekładami, oba one w ogólnych zarysach są ekwiwalentne względem tekstu Bułata Okudźawy. Przekłady Fedeckiego i Pollaka oddają nastrój oryginału, a także jego znaczenia naddane, chociaż nie realizują konsekwentnie jego poetyki. Przesunięcia semantyczne zaobserwowane wewnątrz każdego z tłumaczeń nie powodują generalnej zmiany sensu tekstu, lecz jak gdyby „znoszą się” nawzajem.

Można by spróbować metodą eksperymentu<sup>11</sup> zestawić fragmenty poszczególnych przekładów i skonstruować w ten sposób tekst bliższy w szczegółach oryginałowi, jest to jednak zadanie wykraczające poza ramy niniejszego szkicu.

<sup>11</sup> Zob. E. Balcerzan: *op. cit.*, s. 261.

**Петр Фаст**

**О ДВУХ ПЕРЕВОДАХ СТИХОТВОРЕНИЯ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ  
„ВСЮ НОЧЬ КРИЧАЛИ ПЕТУХИ”**

**Резюме**

Любой перевод, даже самый гениальный, не тождествен оригиналу. В нем, под влиянием изменения кода, могут произойти изменения в плоскости контекста, коммуниката (Якобсон) или обоих одновременно. Обычно имеет место последний вариант.

Анализ двух переводов стихотворения Б. Окуджавы доказывает, что разные по существу художественные средства, которые применяются в плоскости фонетической организации текста, его ритмики, стилистики и семантики в конце концов передают смысл и эмоциональный климат текста. Семантические, фонетические и стилистические „сдвиги” как будто нейтрализуют друг друга не изменяя генерального смысла текста.

**Piotr Fast**

**ON TWO TRANSLATIONS OF BULAT OKUDZAWA'S POEM „WSIU NOCZ  
KRICZALI PIETUCHI”**

**Summary**

Every translation even the most excellent one, is not identical with the original text. Through a change in a code there could take place changes in the context or message layers or in both of them at the same time. The latter alternative is most commonly met.

The analysis of two different translations of B. Okudzhava's poem as presented in this article proves that different in its nature artistic means used in the phonetic, rhythmic, stylistic and semantic layer could adequately render the sense and the emotional climate of the original text. Semantic, stylistic and phonetic shiftings in these translations in a way „put up with” themselves, not changing the meaning of the poem.