

# Anna Legeżyńska

---

## Interpretacja translatorska w polskiej serii tłumaczeń "Dwunastu" A. Błoka

---

Studia Rossica Posnaniensia 11, 13-25

---

1979

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 LEGEŻYŃSKA

Poznań

INTERPRETACJA TRANSLATORSKA W POLSKIEJ SERII  
TŁUMACZEŃ DWUNASTU A. BŁOKA\*

I

Przekład stwarza tłumaczowi sytuacje dwuznaczne. Mowa oczywiście o dwuznaczności ról granych wobec tekstu tłumaczonego (choć może i w perspektywie etycznej status tłumacza byłby wart przedyskutowania). W jego działaniu ścierają się dwie sprzeczne intencje. Tłumacz pragnie wiernie, pieczołowicie — dążąc do ideału — odtworzyć strukturę i sensy dzieła oryginalnego w bliskim sobie systemie językowym. Z drugiej jednak strony, często ulega pokusie zagrania roli twórcy, grzeszy przebudowaniem pierwowzoru, wprowadza takie pierwiastki jawne bądź tylko implikowane, których tekst kanoniczny nie posiada. Najczęściej są to na pozór niewielkie modyfikacje stylistyczne, niewiele znaczące w mniejszych sekwencjach tekstu. Ale podsumowane, opisane jako styl przekładu i zderzone ze stylem oryginału niejednokrotnie „obciążają” literackie sumienie translatora nie umiejącego wytrwać na pozycji obiektywnego, posłusznego rekonstruktora woli autorskiej. „Tłumacząc Cortazara, nieraz przeżywam konflikt sumienia. Nigdy nie wiem, czy mam go zdradzić (a na złość sobie, na złość jemu i jego rozmaitym pretensjom, nie lubię go zdradzać), czy też oddawać myślowe łamańce (co wolno wojewodzie...), które co sztywniejszy krytyk mógłby uznać za nieznamość polskiego” — zwierza się Z. Chądzyńska<sup>1</sup>. Ten dylemat uległości i swobody wobec oryginału pojawia się w dziejach autorefleksji translatorskiej od dawna i wielokrotnie, formułowany półżartem i serio, w eseju i rozprawie, w marginalnych uwagach i uczonych pismach. Niemniej pozostawiamy na uboczu historię motywu traduttore-traditore, choć niewątpliwie spisanie takiej historii byłoby

\* Artykuł powstał w ramach problemu węzłowego 11.1 *Polska kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i percepcja*, zadanie badawcze X.4.01 *Dzieje sztuki translatorskiej w Polsce* pod kierunkiem doc. dra hab. E. Balcerzana.

<sup>1</sup> Z. Chądzyńska, *Sekwencje Cortazara*, „Literatura na świecie” 1973, nr 2, s. 105.

zajęciem nader interesującym. Zakładamy, że omawiana dwuznaczność sytuacji tłumacza w literackiej komunikacji jest zjawiskiem nieuniknionym, zwłaszcza w przekładaniu tekstów poetyckich. Niektórzy krytycy radykalnie wręcz oddzielają twórczy charakter tłumaczenia poetyckiego i odtwórczy epickiego. Przykładem niech będzie efektowna sentencja W. Żukowskiego: „Tłumacz prozy jest niewolnikiem, tłumacz wierszy — rywalem”<sup>2</sup>.

W repertuarze ról translatorskich: czytelnika, krytyka, wykonawcy czy „drugiego autora” mianownikiem wspólnym jest interpretacja, pojęta jako rekonstrukcja wewnętrznej intencji (albo inaczej — ukrytego sensu) dzieła literackiego. Nieprzypadkowo właśnie przekład nosi miano „szkoły interpretacji”, ponieważ umiejętność odnalezienia globalnego sensu utworu jest tutaj dopiero początkiem właściwej lektury i pracy tłumacza; w typowym odbiorze interpretacyjne scalenie staje się zarazem finałem kontaktu czytelnika z dziełem. Natomiast tłumacz niejako materialnie utrwała swoją koncepcję interpretacyjną pierwowzoru w postaci kolejnej wersji, nowego tekstu — czyli przekładu. Toteż wybrana przez niego możliwość odczytania pierwowzoru decyduje w konsekwencji również i o wyborze rozwiązań stylistycznych w translacji, od większych figur semantycznych poczynając (np. postaci), a na elementach mikrostylistyki (np. metaforyka) czy budowie wiersza kończąc.

Dialektyczne napięcie między makro- i mikrostylistiką dzieła oraz ich współzależność łatwo prześledzić, dokonując chociażby eksperymentu redukcji (albo inwersji czy amplifikacji) elementów na poziomie językowym. Jakiekolwiek interwencje tego typu zakłócają natychmiast, acz w różnym stopniu, semantykę utworu. By sięgnąć po przykład najprostszy: oto wprowadzenie zwrotu gwarowego do wypowiedzi postaci posługującej się do jakiegoś momentu wyłącznie językiem środowisk miejskich nie tylko ma wartość stylistyczną, lecz także każe odpowiednio interpretować idiolekt tej postaci, czasem pochodzenie, wykształcenie, etc. Tymczasem w przekładzie napięcie wewnątrzstrukturalne dzieła zyskuje szczególną rangę. Tłumacz musi bowiem uświadomić sobie fakt, iż wybrane przez niego konfiguracje stylistyczne zadecydują o znaczeniach układów większych, tym samym zaś także o czytelniczych (resp. odbiorców przekładu) interpretacjach. W pewnym sensie więc translator kształtuje nasze interpretacje i konkretyzacje.

Przedmiotem interpretacji w przekładzie są wszystkie składniki artystycznego przekazu. Krytyka tłumaczenia tropi i wyjaśnia na ogół operacje na poziomie stylu, ponieważ przy pomocy tej metody można w miarę precyzyjnie opisać proces translacji: wybrane i odrzucone możliwości rozwiązań stylistycznych (językowych). Warto wszakże decydować się nieraz na badanie efektów

<sup>2</sup> Cyt. z art. E. Balcerzana, *Tłumacze i tłumaczenia*, „Nurt” 1972, nr 5, s. 37.

tych wyborów; warto przyrzeć się, w jaki sposób zastosowane ekwiwalenty mniejszych jednostek dzieła wpływają na konstrukcję dużych figur semantycznych i w jaki z kolei sposób owe figury semantyczne ujawniają interpretacyjne działanie przekładającego.

Duże figury semantyczne<sup>3</sup> kierują uwagę m.in. w stronę świata przedstawionego<sup>4</sup>, którego kształt wylania się z mniejszych jednostek wypowiedzi. Nie zamierzamy tu rozstrzygać wciąż spornej kwestii stosunku literackiej (toteż fikcyjnej) rzeczywistości do świata istniejącego realnie poza dziełem. W perspektywie problematyki przekładu istotne są funkcje pełnione przez świat przedstawiony w utworze: poznawcza oraz ideologiczna. Żadna z nich nie włada dziełem całkowicie, aczkolwiek prymat którejkolwiek jest sprawą gatunku, problematyki i odbioru.

Praca niniejsza nie obejmuje analizy wszystkich aspektów świata kreowanego w utworze tłumaczonym. Spośród wielu problemów rekonstrukcji literackiej rzeczywistości (a tym samym i rekonstrukcji i funkcji poznawczej oraz ideologicznej dzieła) wybrane zostało jedno pytanie: w jaki sposób operacje językowe (stylistyczne) tworzą ideologię utworu przełożonego. Niezwykle dogodnym materiałem egzemplifikacyjnym wydaje się być poemat Aleksandra Błoka *Dwunastu*, przede wszystkim ze względu na występowanie w nim cech epickiej konstrukcji świata przedstawionego i typowych dla liryki chwytów stylistycznych. Dzięki temu nasze ostateczne konstatacje czynione po analizie przekładów będą miały — być może — wagę uogólnień teoretycznych, sprawdzalnych i wobec prozy, i wobec poezji tłumaczonej. Warstwa zdarzeń poematu Błoka jest zorganizowana dwuplanowo, bowiem szereg luźno związanych scen realistycznych dopełniają elementy symboliczne i obie płaszczyzny dopiero ujęte jako całość tworzą poznawczą funkcję utworu. Celowo jednak wyodrębniamy w toku analizy takie zjawiska, które pozwalają odczytać (wprawdzie niejednoznacznie) przesłanie ideologiczne *Dwunastu*, to zaś interesuje nas w takim stopniu, w jakim wpływa na przebieg procesu translacji. Innymi słowy, nie będziemy interpretować ideowej wykładni pierwowzoru, natomiast prześledzimy ogólnie taką interpretację, utajoną w stylistycznych i kompozycyjnych zabiegach trzech wybranych tłumaczeń: Karola Winawera, Seweryna Pollaka i Wiktora Woroszylskiego.

---

<sup>3</sup> Duże figury semantyczne pojmuję tu jako wyższe jednostki, konstruowane przez zdania i wypowiedzi, które mogą posiadać sens autonomiczny. I tak będą to postacie, narrator, zjawiska świata przedstawionego.

<sup>4</sup> Świat przedstawiony znaczy tyle, co „jeden z głównych składników treści dzieła, całokształt zaprezentowanych w nim zjawisk (stanów rzeczy, procesów, przeżyć, działań ludzkich), będący przedmiotowym korelatem semantycznej warstwy wypowiedzi literackiej”. Definiuję za autorami *Słownika terminów literackich* (Wrocław 1976, s. 448).

## II

Sztuka może przekazywać dowolną ideologię<sup>5</sup>, kształtującą pozaartystyczne postawy swych odbiorców, lecz jednocześnie sama może też podlegać sile określonych tendencji i przekonań społecznych. Ideologia w dziele literackim przejawia się w sposób najprostszypoprzez wybór tematu. A ponieważ, jak wnioskuję A. Hauser<sup>6</sup>, „sztuka jawnie tendencyjna często budzi niechęć, natomiast utajona ideologia nie napotyka oporu” „często perswazja ideologiczna jawi się w dziele implicite, uruchamiając złożony mechanizm kształtowania aksjologii czytelniczych nie tylko na poziomie makrostylistyki, ale i w obrębie mniejszych jednostek wypowiedzi artystycznej.

W *Dwunastu* sprzężone są obie strategie ideologiczne — jawna i utajona. Fabuła, szczególnie zaś plan postaci jest eksponentem rewolucyjnego tematu, ale też determinuje ukształtowanie stylu i kompozycję całego poematu. Dodatkowe komplikacje wprowadza obecność w wewnętrznym świecie utworu elementów symbolicznych, które reinterpretują sformułowaną ideologię poematu i tworzą specjalny zespół zjawisk tego świata, odnoszących się do zdarzeń właściwych (realistycznych) tylko pośrednio.

Gatunkowa<sup>7</sup> różnorodność poematu Błoka określa morfologię świata przedstawionego. W dwunastu częściach poematu można wyróżnić — achronologicznie — partie liryczne oraz epickie, a w obu tych grupach istnieje wiele rozmaitych cech stylistycznych i gatunkowych, uzasadniających dalsze podziały: pieśni 1 i 9 łączą się poprzez pierwiastki komizmu i groteski, 11 i 12 — poprzez apokaliptyczność, pozostałe (od 2 do 8 i 10) aktualizują przebieg fabularny cygańskiego romansu z tragicznym końcem. W związku z tym sekwencje zdarzeń układają się dość luźno w paralelne wątki, które zespala przestrzeń. Rodzajem wędrówki po tej przestrzeni — dodajmy zamkniętej, ponieważ tworzy ją obszar miasta, objętego rewolucją — staje się marsz bez określonego kierunku. Jego istotą jest zjednoczenie postaci w zwartym szeregu rewolucyjnym, a nie doprowadzenie do jakiegoś punktu docelowego, jak w przypadku wędrówki typowej. Tutaj wędrówka bohaterów motywowana jest przez pewną ideę, a nie konkretny cel; owa idea to realizacja haseł rewolucji, mająca prowadzić do pozytywnego przekształcenia ludzkiej egzystencji.

<sup>5</sup> Z wielu różnych pojęć ideologii przyjmuję to, które proponuje H. Markiewicz w: *Przekroje i zbliżenia stare i nowe*, Warszawa 1976, s. 255: „...uporządkowany zbiór idei (tj. twierdzeń ogólnych opisujących, interpretujących i oceniających rzeczywistość oraz wynikających stąd dyrektyw działania, głównie w sferze życia społecznego), który zgodny jest z uświadomionymi albo nie uświadomionymi potrzebami i interesami określonej grupy społecznej...”.

<sup>6</sup> A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 97.

<sup>7</sup> Morfologię poematu oraz rozróżnienie ideologii implikowanej i jawnej (sformułowanej) omawiam za: A. Popović, *Strategia ideologiczna i budowa postaci w tekście*. Nadbitka z tomu: *O interpretacji*. Tłum. B. Mytko-Szyk (maszynopis).

Pole wyborów translatorskich w procesie tłumaczenia poematu Błoka obejmuje kategorie następujące: czas historyczny przedstawionych zdarzeń, ideologię jawną i implikowaną, elementy symboliczne kreowanej rzeczywistości oraz styl pierwowzoru. Określenie dominanty kompozycyjnej w przekładzie będzie najważniejszym etapem rekonstrukcji translatorskiej interpretacji tekstu, a jednocześnie symptomem zawartej w przekładzie ideologicznej aksjologii tłumacza.

Określmy konteksty. Przekład *Dwunastu* został dokonany przez Karola Winawera (P<sub>1</sub>) w roku 1919<sup>8</sup>, tłumaczenia Wiktora Woroszyńskiego (P<sub>2</sub>)<sup>9</sup> i Seweryna Pollaka (P<sub>3</sub>)<sup>10</sup> powstały kilkadziesiąt lat później. Oryginał datowany jest rokiem 1918<sup>11</sup>. Wnioski wysnuć łatwo. Przekład Winawera i oryginał sytuują się w tym samym czasie historycznym (który jest prawie równoległy do czasu zdarzeń świata przedstawionego), a tylko w innej przestrzeni kulturowej. Dlatego też tłumaczenie pierwsze jest swego rodzaju komentarzem i do utworu Błoka, i do zawartego w nim problemu rewolucji. Przekłady Woroszyńskiego i Pollaka pozostają wobec O i P<sub>1</sub> w relacji pewnego dystansu historycznego, nadto przekład otwierający serię jest pierwszym świadectwem translatorskiej lektury oryginału w naszej literaturze. Początkuje tradycję tłumaczenia pierwowzoru, wobec której przekłady następne muszą się opowiedzieć. (W krytyce przekładu, jak sądzę, stosuje się na ogół uproszczony opis stosunku tłumaczenia do pierwowzoru, traktujący tekst inicjujący serię — nazwijmy go translatorskim inwariantem oryginału — opozycyjnie do pierwowzoru, tak jak tłumaczenia następne. Tymczasem ów pierwszy tekst przekładu znajduje się bliżej pierwowzoru i pełni rolę podobną do funkcji tekstu krytycznego, pośredniczącego między autorem i czytelnikiem, to znaczy narzuca swoisty i pierwszy niemal kanoniczny model lektury dzieła.)

Istotnym sygnałem interpretacyjnego działania tłumacza jest w *Dwunastu* przekład tytułu. W oryginale poemat nosi nazwę *Dwienadcat*, konotując kilka znaczeń: dwunastu bohaterów, dwanaście sekwencji fabularnych, dwanaście godzin, dwunastu apostołów. Tłumacząc tytuł, każdy z trzech translatorów ogranicza pole możliwych wyborów do postaci dwunastu rewolucjonistów, jak gdyby uzasadnieniem tego odczytania był tekst pierwowzoru:

Gulajet wietier, porchajet snieg!  
Idut dwienadcat' czelowiek.

Polski tytuł eksponuje jednocześnie i plan postaci realistycznych (jako sferę objętą strategią ideologiczną eksplikowaną), i plan znaczeń symbolicznych

<sup>8</sup> A. Błok, *Dwunastu*. Przeł. K. Winawer, Warszawa 1921.

<sup>9</sup> A. Błok, *Dwunastu*. W: Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej. Tłum. W. Woroszyński, Wrocław 1971.

<sup>10</sup> A. Błok, *Dwunastu*. W: Poezje zebrane. Przeł. S. Pciak, Warszawa 1960.

<sup>11</sup> А. Блок, *Двенадцать*. W: Собрание сочинений, т. 3, Москва 1960.

(dwunastu — to apostołowie rewolucji) jako sferę ideologii implikowanej. Nie sugeruje natomiast związku z poetyką i kompozycją pierwowzoru.

Układ zdarzeń we wszystkich trzech tłumaczeniach jest analogiczny do oryginalnego, dzięki czemu nie zmienia się wykładnia ideologii sformułowanej poematu Błoka: rewolucja stawia jednostkę w sytuacji wyboru między realizacją ogólnego celu a interesem prywatnym, nie pozostawiając możliwości rozwiązań kompromisowych. Bohater, Piet'ka, musi realizować słuszną ideę rewolucji nawet za cenę śmierci Katii, która sprzeniewierza się jego miłości. Wańka, rywal Piet'ki, jest reprezentantem postawy reakcyjnej, dlatego powinien zginąć. Jego izolacja ideologiczna jest powodem śmierci ważniejszym niż romans z Kat'ką. Tak więc wybór prywatny musi być podporządkowany idei kolektywnej, Piet'ka zabija Kat'kę nie tylko za zdradę erotyczną. Natomiast w interpretacji sensu symbolicznego *Dwunastu* Piet'ka traci indywidualność jako postać z własną „biografią” i jest tylko jednym z apostołów rewolucji. Przebieg zdarzeń dramatycznej historii miłości, zdrady i śmierci — jak powiedzieliśmy — został wiernie zachowany we wszystkich omawianych wersjach polskich poematu Błoka. Ale sam bohater uległ transformacji. W narracji oryginalnej jest on po śmierci ukochanej dziewczyny charakteryzowany następująco:

Lisz u biednego ubijey  
Nie widat' sowsiem lica...  
Wsio bystrieje i bystrieje  
Utorapliwajet szag.  
Zamotał płatok na szeje —  
Nie oprawitsia nikak... (O s. 353)

W przekładzie Pollaka opis postaci pozornie nie ulega zmianie, a przecież nie jest zupełnie tożsamy z rysopisem oryginalnym:

Twarz zabójcy *nieszczęsnego*  
*Nie do wiary jak zmieniona.*  
Idzie, idzie drogą *puszą*,  
Coraz przyśpieszając kroku.  
Szyja owinięta chustą —  
*Niewygasta żalność* w oku. (P<sub>3</sub> s. 77)

Podkreślone epitety sygnalizują utajone wartościowanie emocjonalne stanu bohatera. Z kolei w tłumaczeniu Woroszylskiego komentarz narratora, dodany przez tłumacza, wyraźnie już zmienia konstrukcję postaci i punkt widzenia w narracji:

Tylko jeden *spuścił* oczy,  
Tylko jeden — *jakiś inny*.  
*Jakby chciał przed zmorą uciec*  
Maszeruje coraz szybciej,  
A to *drepczy* coś zabójcę,  
*Ze mu całkiem zbrzydło życie...* (P<sub>2</sub> s. 239)

Wzorem dla tego opisu zdaje się być charakterystyka Piet'ki z pierwszego

przekładu Winawera, a może nawet ten typ romantycznego opisu jaki znajdziemy już w *Liliach* Mickiewicza:

Zbladła trupio twarz zabójcy,  
 Niby młotem wali skroń —  
 Jakby go coś z tyłu gnało,  
 Coraz szybszy stawia krok,  
 Dziwny dreszcz przejmuje ciało,  
 I upiorny straszny mrok! (P<sub>1</sub> s. 7)

W pierwowzorze stan bohatera opisywany jest zewnętrznie, by tak rzec — behawiorystycznie. W tłumaczeniach Winawera i Woroszylskiego następuje zdecydowana zmiana optyki opisu, postać jest ukazana z perspektywy jej przeżyć wewnętrznych domniemanych. Narrator kreowany przez tłumacza narzuca określony kierunek odczytywania psychologii bohatera, która w pierwowzorze w ogóle nie jest eksponowana. Translator zdradza w ten sposób znaczącą postawę interpretacyjną: traktuje bohatera jako charakter, a nie typ, typ w sensie „figury konwencji” znamiennej dla istniejących sposobów mówienia o zabójcy. Cechy indywidualne postaci, jej rozbudowana charakterystyka psychologiczna powodują neutralizację zamierzonej w pierwowzorze typowości, wręcz „plakatowości”. Rewolucjoniści są bowiem w oryginale prezentowani zewnętrznie i metonimicznie — jak na plakatach, widoczne są przede wszystkim tylko pewne charakterystyczne szczegóły, atrybuty podkreślające ich rodowód społeczny i rewolucyjną kondycję:

Wintowok czornyje remni,  
 Krugom — ogni, ogni, ogni.  
 W zębach — cigarka, primjat kartuz,  
 Na spinu-b nado bubnowyj tuz! (0 s. 350)

W przekładzie Pollaka autorska intencja w konstrukcji postaci jest zachowana najwierniej. Winawer wprowadza introwertyczny sposób przedstawienia bohatera pierwszoplanowego (Piet’ka), dając tym samym prymat jego biografii i dramatowi prywatnemu (sytuacja zdradzonego mężczyzny), a nie „biografii społecznej” (rola walczącego rewolucjonisty), co z kolei decyduje o dominacji wątku romansowego w splocie przedstawianych zdarzeń przekładu. Obserwujemy przeto odwrócenie oryginalnej hierarchii cech gatunkowych i osłabienie funkcji ideologicznej postaci. Także w tłumaczeniu Winawera ostro różnicuje się mowa postaci, w pierwowzorze jednolita stylistycznie dla wszystkich bohaterów. Piet’ka posługuje się tutaj stylem analogicznym do języka narracji obowiązującego w całym tekście przekładu, ten zaś zdradza konwencję literacką — wyraźnie młodopolską — i czasoprzestrzeń kulturową tłumacza, nie autora:

Towarzysze, — och, kochani —  
 Jam ją kochał z całej mocy!  
 Nieraz szczęściem my pijani,  
 Sny precudne śnili w nocy... (P<sub>1</sub> s. 8)



Kwestia ta w oryginale jest sformułowana bez użycia tak ekspresyjnych, nacechowanych emocjonalnie i stylistycznie określeń:

Och, towarzyszei, rodnyje,  
 Etu dziewczku ja lubił...  
 Noczki czornyje, chmielnyje  
 S etoj dziewczce prowadził... (0 s. 354)

Natomiast towarzysze Piet'ki mówią w tłumaczeniu Winawera, podobnie jak w pierwowzorze, językiem nasyconym elementem żargonu i kolokwializmami:

— Towarzyszu — cóż to tobie —  
*Takeś bracie strasznie skisł?*  
 Czyś po Kat'ce jest w żalobie,  
*Ze ci nos na kwintę zwiśł?*

Bohater na płaszczyźnie stylu przekładu  $P_1$  zostaje wyraźnie zindywidualizowany i wyłączony z grupy pozostałych rewolucjonistów. W tekście pierwowzoru, a także w dwóch następnych tłumaczeniach nie są oni językowo zróżnicowani.

Gdy mowa o ukształtowaniu stylistycznym przekładu Winawera, trzeba zwrócić uwagę na znamienne chwyt potęgowania zjawisk — hiperbolizację. Prześledźmy kilka przykładów:

$P_1$	Oryginał
Wichr cmentarny	Wieter
A plakat na sznurze, Litery potwornie duże (.....) Ten plakat, co w wichru drzeniu, Płsa się, wypręza się, ciska	Protianut kanat. Na kanacie plakat:
Oczy wzniesione w niebiosy! (...) A! to pisarz kwili, Bard dzielny!	...goworit wpołgołosa
Wściekłość pierś toczy Czarna, święta — Przygniata, tłoczy...	Złoba, grustnaja złoba Kipit w grudi... Czornaja złoba, swiataja złoba...

Hiperbolizacji najczęściej towarzyszą w tekście tego przekładu spore amplifikacje; wielość powtórzeń i zbędnych wykrzyknień typu: a!, ach!, och! sprawia, iż styl tłumaczenia staje się emfatyczny, a z językiem pierwowzoru koresponduje w stopniu niewielkim. Jednocześnie zabieg ten powoduje w tłumaczeniu wzmoczenie symbolicznego charakteru świata przedstawionego, który opisywany jest tak, by móc narzucać czytelnikowi pewne wartościowanie występujących w nim zjawisk rewolucyjnych. Rewolucja bowiem zyskuje

tu rangę groźnej i potężnej jak „wicher cmentarny” burzy dziejowej. Dlatego też drugoplanowe stają się cechy opisu realistycznego, np. ograniczona jest lokalizacja przestrzenna: oto w pierwowzorze burżuj stoi na rogu ulicy, w przekładzie Winawera zamiast miejsca przedstawione są reakcje postaci („burżuj z zimna skurczył szyję”) i aksjologia symbolicznych elementów świata przedstawionego („obok pies ponuro wyje — parszywy swój ociera włos”).

Jawna strategia ideologiczna w poemacie Błoka realizuje się poprzez wypowiedzi postaci (np. towarzysze Piet’ki przypominają mu, że rewolucyjne cele są wyższe i ważniejsze niż osobista tragedia) oraz w retoryce przytaczanych haseł, napisów na transparentach i quasi-haseł. Tłumacze przekładają je wiernie, bądź też stosują styl pieśni rewolucyjnych („Marsz, marsz — Roboczy ludu nasz” — przekład Woroszyłskiego). Natomiast główne, refrenowe hasło *Dwunastu* jest w poszczególnych wersjach polskich zróżnicowane w sposób wymagający komentarza:

Oryginał:

Rewolucjonnyj dierżitie szag!  
Nieugomonnyj nie dremlet wrag!

Przekład Winawera:

Rewolucyjny *grzmi* tupot nóg!  
*Nieustępliwy* wciąż *czyha* wróg!

Przekład Woroszyłskiego:

Z rewolucyjnych *nie* zboczcie dróg!  
*Nieustępliwy* *czyha* wróg!

Przekład Pollaka:

Rewolucyjny *równaj* krok!  
*Czujny* cię *śledzi* wroga wzrok!

Winawer w swoim tłumaczeniu zastosował transpozycję<sup>12</sup> z charakterystyczną, wcześniej sygnalizowaną hiperbolą, zaś osobowa forma czasownika została przekształcona w bezosobową. Nie jest to już przeto wezwanie kierowane do pewnego adresata, lecz konstatacja postronnego obserwatora. Woroszyłski hasło to również przełożył na zasadzie transpozycji, ale czasownikowa forma ujawnia adresata zbiorowego, zgodnie z intencją pierwowzoru. Z kolei w tłumaczeniu Pollaka zmiana polega na wprowadzeniu kategorii odbiorcy pojedynczego. Odnotowujemy więc transformację oryginalnej retoryki rewolucyjnej. Nadto w samym doborze epitetów widoczna jest aksjologia ideologiczna tłumacza,

<sup>12</sup> Termin J. Ziomek, który oznacza „sposób przekładania polegający na zastąpieniu jednego wyrazu, zwrotu lub wyrażenia innym, bliskoznacznym”. Zob. J. Ziomek, *Staff i Kochanowski. Próba zastosowania teorii informacji w badaniach nad przekładem*, Poznań 1965.

a również jego czas historyczny: w przekładzie Winawera hasła ideowe są tłumaczone, w przekładach Pollaka i Woroszyńskiego — wymieniane z „gotowymi”, istniejącymi w polskiej literaturze czy retoryce rewolucyjnej. „Nieugomonnij” (dosł. ugomit' — uspokoić) „wrag” w P<sub>1</sub> określany jest jako wróg „nieustępliwy”, w P<sub>2</sub> — „nieustępliwy” i „podstępny”, w P<sub>3</sub> — „czujny” i „nieubłagany”.

Najdobitniej jednak przejawia się translatorska wykładnia ideologicznego sensu *Dwunastu* w tłumaczeniu finału poematu, który stał się zresztą przedmiotem licznych dyskusji i hipotez interpretacyjnych w literaturoznawstwie ra-dzieckim.

Oryginał (s. 359):

...Tak idut dierzawnym szagom —  
 Pozadi- gołodnyj pios.  
 Wpieredi — s *krowawym* fłagom,  
 I za wjugoj niewidim,  
 I ot puli niewredim,  
 Nieżnoj postupju nadwjużnoj,  
 Snieżnoj rossypju żemczużnoj,  
 W bielom wienczikie iz roz —  
 Wpieredi — Isus Christos.

Przekład Winawera (s. 12); P<sub>1</sub>:

...Idą, krokiem tak *miarowym* —  
 Z tyłu głodny, *wstrętny* pies, —  
 A z sztandarem *purpurowym*, —  
 I zadymką otulony,  
 I od kul zabezpieczony,  
*Lekko idąc przez puchowe*,  
 Przez płateczki te *perłowe*, —  
 W wianku z róż, *kryjącym głóg*  
 W dal ich *wiedzie* Chrystus-Bóg!

Przekład Woroszyńskiego (s. 244), P<sub>2</sub>:

...Maszerują tak z *kurzawą*  
 A za nimi — głodne psisko,  
 A przed nimi — z *flagą krwawą*,  
 Pośród śniegu niewidzialny,  
 Pośród ognia nietykalny,  
*Nad padolem wrących burz*,  
 Scieżką *perel, ametystów*,  
 W *śnieżnobiałym* wianku z róż —  
 Prowadzi ich — Jezus Chrystus.

Przekład Pollaka (s. 83), P<sub>3</sub>:

...Idą, idą krokiem *twardym* —  
 Głodny pies za nimi goni,

Przodem — niosąc *krwawy* sztandar,  
 Za wicherą niewidzialny  
 I od kul nieosiągalny,  
 Lekką stopą nadśnieżywą  
 Przez *perliste rozsypisko*,  
 W wieńcu białych róż na skroni  
*Przodem idzie* — Jezus Chrystus.

Niewątpliwie najbardziej dokładne, choć mniej oryginalne, jest tłumaczenie Pollaka (P<sub>3</sub>), w którym właściwie nie ma śladów odmiennego podsumowania poematu. Dokładności stylistycznej odpowiada wierne przełożenie globalnego sensu dzieła. W przekładzie Woroszyńskiego (P<sub>1</sub>) podkreślone amplifikacje i modulacje zmieniają jedynie oryginalną stylistykę, natomiast przekład Winawera (P<sub>2</sub>) to już nie tłumaczenie dokładne, lecz interpretacja translatorska — o takim przesunięciu gatunku przekładowego decyduje stopień transformacji stylu pierwowzoru. Rekonstrukcję interpretacji translatorskiej pozwalają przeprowadzić kluczowe w tym fragmencie tekstu sekwencje: *Wpierziedzi s krowawym flagom* oraz *Wpierziedzi — Isus Christos*. Są one niejednoznaczne i stwarzają możliwość odczytania zjawisk świata przedstawionego na dwóch płaszczyznach — dosłownej bądź symbolicznej. *Krowawyyj* znaczy *krwawy*, ale też jest określeniem barwy. Winawer wybiera właśnie to znaczenie heteronizmu, redukując możliwość innej konotacji, a tym samym narzuca odbiorcy dosłowne odczytanie tekstu. Rekompensatą tej redukcji zdaje się być amplifikacja: *w wianku z róż, kryjącym głóg* (głóg jest rośliną ciernistą, symbolem cierpienia i bólu), połączenie to stwarza więc dodatkowe znaczenia w charakterystyce postaci Chrystusa. Elipsa w ostatnim wersie pierwowzoru jest najważniejszym elementem decydującym o kierunku całościowej interpretacji poematu Błoka; jest zadaniem dla czytelnika<sup>13</sup> — by użyć pojęcia z zakresu poetyki odbioru<sup>13</sup> — który w tłumaczeniach Winawera i Woroszyńskiego zostaje zwolniony z konieczności wyboru znaku istniejącego potencjalnie w tej eliptycznej konstrukcji. Może więc on interpretować postać Chrystusa jednoznacznie — jako prowadzącego rewolucjonistów, tymczasem pierwowzór i przekład Pollaka pozwalają na odczytanie inne — Chrystus idzie z przodu (niewidzialny dla samych rewolucjonistów). Wartość semantyczna obu heteronimów jest więc odmienna.

Obserwacja zachowań tłumacza jako interpretatora tekstu przekazującego określoną ideologię pozwala sformułować wnioski następujące:

1. Transformacje stylistyczne są głównym miernikiem sposobu realizacji strategii ideologicznej w przekładzie, podobnie jak w opisie funkcji poznawczej tłumaczenia, kategorii czytelnika wirtualnego czy obrazu tłumacza.

2. Utajona strategia ideologiczna w poemacie Błoka została w przekładach

<sup>13</sup> Autorem tego sformułowania jest E. Balcerzan, *Perspektywy poetyki odbioru*. W: Problemy socjologii literatury, Wrocław 1971, s. 86.

tu opisywanych zrekonstruowana wiernie ( $P_3$  — przekład Pollaka), bądź też przeformułowana ( $P_1$  — przekład Winawera). W konsekwencji morfologia świata przedstawionego pierwowzoru kształtuje się w każdym tłumaczeniu inaczej: w  $P_1$  eksponowane są jego elementy symboliczne, w  $P_2$  — realistyczne,  $P_3$  posiada konstrukcję fikcyjnej rzeczywistości analogiczną do pierwowzoru.

3. Zmiana strategii ideologicznej zamierzonej przez autora w pierwowzorze może być dyktowana w przekładzie wyborem innej dominanty konstrukcyjnej tekstu. W przekładzie Winawera jest nią przebieg zdarzeń świata przedstawionego, w przekładzie Woroszyńskiego — synkretyczność cech gatunkowych i stylistycznych oryginału, to znaczy poetyka poematu Błoka.

4. Odczytanie przesłania ideologicznego pierwowzoru warunkowane jest również przez czynniki pozaliterackie: czas historyczny tłumacza relatywizowany wobec czasu zdarzeń świata przedstawionego, albo też interpretacje strategii ideologicznej oryginału zawarte we wcześniejszych przekładach istniejącej już serii.

5. Tłumacz ujawnia swe „ambicje twórcze”, to znaczy szczególnie wyraźnie gra rolę drugiego autora tłumaczonego tekstu wówczas, gdy transformacje na poziomie mikrostylistyki dzieła powodują odkształcenie jego makrostylistyki (zob. przekład Winawera). Przekład staje się wówczas istotny przede wszystkim jako świadectwo lektury translatorskiej, a nie literacki wariant tekstu oryginalnego. Pozwala mówić o recepcji pierwowzoru, ale zaciera znak obcości tłumaczonego tekstu, który przestaje być wiarygodnym reprezentantem systemu innej literatury.

АННА ЛЕГЕЖИНЬСКА

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ПОЛЬСКОЙ СЕРИИ  
ПЕРЕВОДОВ ПОЭМЫ *ДВЕНАДЦАТЬ* А. БЛОКА

Резюме

Теоретическая проблема интерпретации литературного текста становится при переводе также и практической проблемой. Переводчик материально закрепляет свой индивидуальный способ понимания переводимого произведения — предлагает его очередной вариант, который в свою очередь в значительной степени детерминирует интерпретацию читателей (перевода). Поэтому интерпретация является основной и исходной операцией переводчика.

Исследователь перевода следит за интерпретационными шагами переводчика на всех уровнях текста. Малейшие отклонения в плане микростилистики вызывают обычно крупные деформации в плане макростилистики.

Анализ трех избранных переводов *Двенадцати* А. Блока позволяет сформулировать несколько выводов:

1. Стилистические трансформации в переводе могут оказывать влияние на форму крупных семантических фигур. Они могут также реинтерпретировать идеологическую стратегию подлинника.

2. Переводческая интерпретация четкой и имплицитной в подлиннике идеологической стратегии обусловлена также и внелитературными факторами, такими как, например, историческое время переводчика по отношению к событиям изображенного мира.

3. Рост „творческих амбиций” переводчика и слишком смелое авторское вмешательство по отношению к подлиннику могут привести к изменению жанра: перевод перестает быть собственно переводом и становится, так называемой, переводческой интерпретацией, лишенной литературной и культурной отчужденности.

## TRANSLATOR'S INTERPRETATION IN THE POLISH SERIES OF TRANSLATIONS OF *THE TWELVE* BY A. BLOK

by

ANNA LEGEŻYŃSKA

### Summary

The theoretical problem of interpretation of the literary text becomes a practical problem in the work of a translator. The translator records materially his individual way of understanding of the translated work — he proposes its subsequent variant, and this in turn determines to a great extent interpretations of the readers of the translation. That is why interpretation is a fundamental and initial operation of the translator for the further proceedings.

The researcher of a translation observes interpretive activity of the translator on all the levels of text. The smallest deformations in microstylistics usually result in significant consequences in macrostylistics.

The analysis of the three selected translations of *The twelve* by A. Blok is an occasion to formulate several theses:

1. Stylistic transformations in the translation may influence the form of large semantic figures. They may also reinterpret the ideological strategy of the original.

2. The translator's interpretation of the ideological strategy, open and implied in the original is also conditioned by factors outside the realm of literature, e.g. the historical time of the translator relativized in relation to the events of the presented world.

3. The rise of "creative ambitions" of the translator and the too far going interferences of the author of the translation into the original may result in the transfer of the genre: the translation is no longer the translation proper and becomes the so called translator's interpretation with the features of literary and cultural strangeness obliterated.