

Olga Letka-Spychała
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Obraz Kaukazu w polskich przekładach wierszy *Кавказ і Посвящение к поэме «Демон»* Michaiła Lermontowa

*„Выбор того элемента, который считаешь
наиболее важным в переводимом произведении,
составляет метод перевода”¹.*

Walerij Briusow

Wprowadzenie

Stanisław Barańczak w *Małym, lecz maksymalistycznym Manifestie translatologicznym* pisał, że tłumaczenie poezji jest aktem szczególnej interpretacji. Jej efektem jest powstanie analogicznego i analogicznie funkcjonującego tekstu w innym języku. Nie sam proces objaśniania, ale jego rezultat podlega ocenie. Głównym jej kryterium jest „wierność wobec sensu” będącego składnikiem tożsamości utworu. Z tego względu głównym zadaniem wyrastającym przed tłumaczem jest zidentyfikowanie przez niego w tekście oryginalnym nośników znaczenia oraz czynników sensotwórczych zamkniętych przez Barańczaka w pojęciu dominanty semantycznej. Właściwe jej rozpoznanie dostarcza tłumaczowi „klucz do całokształtu sensów tekstu poetyckiego”², wpływa na jego zrozumienie i późniejszą translatorską reekspresję³.

¹ B. Брюсов, *Фиалки в тигеле*, http://dugward.ru/library/brusov/brusov_fialki_v_tigle.html, (dostęp: 20.04.2024).

² S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczy wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” nr 3, 1990, s. 11.

³ Problem dominaty został poruszony w wielu rosyjskojęzycznych pracach teoretycznych autorstwa Jurija Tynianowa (zob. J. Tynianow, *Oda jako gatunek retoryczny*, przeł. Z. Saloni, [w:] R. M. Mayenowa, Z. Saloni (red.), *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970, 281–314), Wilena Komissarowa (zob. В. Комиссаров, *Современное переводоведение*, Москва, ЭТС, 2002). Leonida Barchudarowa (zob. Л. Бархударов, *Язык и перевод (Вопросы общей*

Opierając się na tej koncepcji, w niniejszym szkicu chciałabym prześledzić sposoby rekonstrukcji dominanty semantycznej w polskich przekładach wierszy Michaiła Lermontowa. Oglądowi poddam dwa utwory *Кавказ* (1830) i *Посвящение к поэме «Демон»* (1838). Pierwszy z nich został przetłumaczony przez Leopolda Lewina, drugi – przez Zbigniewa Bieńkowskiego. Wybór tych tekstów do analizy został dokonany w oparciu o następujące kryteria:

- zawartość tematyczna: Kaukaz stanowi nadrzędny element w utworach i jest ważnym nośnikiem sensów;
- zawartość brzmieniowo-semantyczna: efektywne wykorzystanie dźwięków i obrazów w celu budowania poetyckich opisów „południowej krainy”;
- zawartość emocjonalna: wysoki stopień ekspresywności ujawniającej wewnętrzne przeżycia bohatera lirycznego i jego stosunek do Kaukazu.

W niniejszej rozprawie omówię warstwę formalną, ponieważ zgadzam się tezą Friedricha Schleiermachera o potrzebie „odtworzenia muzycznych aspektów oryginału” głównie ze względu na to, że służą one jako kluczowe nośniki precyzyjnego wyrażenia znaczenia⁴. Innym omawianym przeze mnie aspektem będzie warstwa przedstawieniowa utworów tłumaczonych i określenie stopnia równoważności pomiędzy Lermontowskimi obrazami Kaukazu a ich translatorskimi re-wizualizacjami. Prezentację poszczególnych przekładów poprzedzi przybliżenie sylwetek polskich tłumaczy.

Translatorskie zmagania Leopolda Lewina i Zbigniewa Bieńkowskiego

Najwcześniejsze przekłady utworów Lermontowa pojawiły się w Polsce tuż po jego śmierci. W 1842 roku w czasopiśmie „Atheneum” ukazał się *Więzień* w tłumaczeniu Floriana Jałowieckiego. Rok później almanach „Jutrzenka” opublikował *Sztylet* w interpretacji Pauliny Krakowowej. W 1844 roku wyszedł pełny przekład *Bohatera naszych czasów* w wykonaniu Teodora Kona. W kolejnych latach wśród tłumaczy mierzących się z tekstami Lermontowa znaleźli się m.in.: Teofil Lenartowicz, Stefan

и частной теории перевода), Москва, Международные отношения, 1975. Na gruncie polskim kwestią tą zajmowali się m.in. Tadeusz Szczerbowski (zob. T. Szczerbowski, *O terminie „dominanta” w teoriach języka, literatury i przekładu*. Anna Bednarczyk. „W poszukiwaniu dominanty translatorskiej”, *Przekładaniec* nr 20, 2009, s. 175–182) oraz Anna Bednarczyk (zob. A. Bednarczyk, *Jeszcze raz o dominancie. Piosenka autorska – dominanta meliczna*, „Między Oryginałem a Przekładem” nr 18, 2012, s. 39–57; A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa, PWN, 2008). Na szczególną uwagę zasługuje zaproponowane przez badaczkę rozróżnienie na dominantę translatorską – „wyznacznik ekwiwalencji tekstu lub tego jego elementu, który rozpatruje krytyk” oraz dominantę translatoryczną „wyznaczającą cele wybrane przez tłumacza lub krytyka, realizowane przez tłumaczenie w kulturze przekładu”.

⁴ M. Weyland, *Przekładając Pana Tadeusza*, [w:] O. Kubińska, W. Kubiński (red.), *Przekładając nieprzekładalne III. O wierności*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2007, s. 240.

Żeromski, Anna Kamieńska czy Czesław Mąkowski⁵. Do tej grupy należeli również Leopold Lewin i Zbigniew Bieńkowski, których dorobek artystyczny, oprócz własnej twórczości, objął również przekłady i prace redakcyjne.

Leopold Lewin (1910–1995) był poetą i eseistą, który zadebiutował w 1929 roku wierszem *Wyrąb lasu*, opublikowanym w „Głosie Literackim”. Do 1939 roku pracował jako dziennikarz w Warszawskiej Informacji Prasowej. Po wybuchu II wojny światowej przeniósł się do Lwowa i pozostał w nim po zajęciu miasta przez ZSRR. W 1940 roku władze sowieckie skazały eseistę na pięć lat przymusowych robót w obozie pod Archangielskiem. W 1941 roku, po ogłoszeniu amnestii i zwolnieniu z odbywania kary, Lewin wstąpił do 5 Dywizji Piechoty Armii Polskiej. Ze względów zdrowotnych przeniósł się do Kazachstanu, gdzie najpierw pracował w punkcie ewakuacyjnym, następnie pełnił funkcję sekretarza w Delegaturze Polskiej. W 1942 roku został aresztowany pod zarzutem zdrady stanu i skazany na karę śmierci. Rok później opuścił więzienie i zaangażował się w działalność kulturalną. Kierował teatrem polskim i biblioteką w Dżambule. Pełnił funkcję redaktora naczelnego wydawnictwa literackiego Głównego Zarządu Polityczno-Wychowawczego Wojska Polskiego. Współpracował z „Głosem Ludu” i „Naszą Myślą”, należał do kolegium redakcyjnego i był kierownikiem działu radzieckiego i literatur krajów socjalistycznych tygodnika „Kultura”. W tym czasie był również zastępcą redaktora naczelnego miesięcznika „Literatura na Świecie”⁶.

W okresie stalinizmu napisał poematy *Słowo o Karolu Świerczewskim* (1949) i *Poemat o Dzierżyńskim* (1951). Ponadto był autorem zbioru wierszy *Sny o powrocie* (1948), *Na mojej ziemi* (1966) i *Wyznania* (1968)⁷. Jego spuścizna artystyczna obejmowała również przekłady – głównie – z języków niemieckiego (m.in. poezji Rainera Marii Rilkego) oraz rosyjskiego. Na szczególną uwagę zasługują tłumaczenia utworów Ilji Erenburga (*Lew na placu*), Konstantina Simonowa (*Iwan i Maria*), Maksyma Gorkiego (*Zykwowie*), Włodzimierza Majakowskiego (*Włodzimierz Iljicz Lenin*). Lewin przełożył teksty poetyckie akmeistów – Nikołaja Gumilowa, Anny Achmatowej i Osipa Mandelsztama oraz utwory Michaiła Lermontowa: *Poetę*, *Balladę*, *Elegię*, *Ofiarowanie*, *Pierwszą miłość*, *Do ślicznotki*. Swoje przekłady publikował na łamach wielu cenionych czasopism, takich jak: „Szpilki” (1946), „Nowiny Literackie” (1947–1948), „Dziennik Literacki” (1948–1950), „Nowa Kultura” (1950–1963), „Twórczość” (1950) i „Życie Literackie” (1956–1958).

Zbigniew Bieńkowski (1913–1994) był poetą, eseistą, tłumaczem i krytykiem literackim. Zadebiutował w 1939 roku wierszami *Nad rzeką* i *Wtedy*, które opublikował w piśmie „Okolice Poetów”. Po II wojnie światowej, oprócz działalności literackiej, pełnił rozmaite funkcje w redakcjach czasopism w kraju i za granicą. Współpraco-

⁵ Z. Bieńkowski, *Wstęp*, [w:] M. Lermontow, *Wybór poezji. Liryki*, t. 1, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, s. 16.

⁶ *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 5, L–M, Warszawa, WSiP, 1997, s. 76–79.

⁷ T. Słabczyński, *Słownik pisarzy polskich*, współpraca B. Chicińska, Warszawa, Wydawnictwo GŁO-BOGRAF, 2001, s. 21–22.

wał z tygodnikiem „Odrodzenie”, pełnił funkcję redaktora periodyku „Polska i Świat” (Paryż), był sekretarzem, recenzentem i autorem tekstów do „Twórczości”. W 1964 roku został uhonorowany nagrodą przyznaną przez PEN CLUB za przekłady z literatury francuskiej. Tłumaczył poezję Victora Hugo, Jules’a Supervielle’a, Charles’a Baudelaire’a oraz Saint-Johna Perse’a. Przetłumaczył również poemat *Demon*. *Opowieść wschodnią* Lermontowa oraz wiersze *Modlitwa*, *Mój demon*, *Nie ufaj sobie*, *Zza grobu* oraz *Ostatnia droga*.

Na jego twórczość literacką złożyły się zbiory wierszy: *Kryształ cienia* (1938), *Sprawa wyobraźni* (1945), tomy esejów poświęcone literaturze zachodniej – *Piekła i Orfeusza* (1960) i polskiej – *Poezja i niepoezja* (1967)⁸.

„Kaukaz” po polsku

Badacze dziedzictwa literackiego Lermontowa słusznie akcentują ogromny wpływ i rolę kaukaskich doświadczeń w jej kształtowaniu. Posłużyły one za źródło inspiracji w każdym obszarze aktywności pisarskiej – począwszy od poematów (*Chadzi Abrek*, *Izmaił Bej*, *Demon*), wierszy (*Kaukaz*, *Do Kaukazu*, *Wschód na Kaukazie*) po powieści (*Bohater naszych czasów*). Rozpiętość gatunkowa, jaką reprezentował klasyk, dawała mu możliwość wielostronnego ujmowania i portretowania wschodnich pejzaży, obyczajów, rytuałów oraz mentalności rdzennych mieszkańców obcych obszarów. Jego wczesna liryka nacechowana młodzieńczą wrażliwością i subtelnością, prezentowała przeżycia rodzące się pod wpływem kontaktu z orientalną przestrzenią. Wspominał o tym Nikołaj Brodski:

Кавказ – «суровый царь земли» подарил подростку множество ярких впечатлений, вызвал в нем напряженную деятельность разнообразных эмоций. Восторг и страх, неясные мечты об иной жизни, тревожные стремления к чему-то, чего нельзя выразить словом, но что томит ожиданием прекрасного, не похожего на обыденность, – все это прорывалось в его воображении, в его мыслях, неоформленное, спутанное в сложном клубке томящих настроений⁹.

Dla Lermontowa przyroda Kaukazu była obiektem kultu. W swoich utworach opiewał jej piękno i czcił doskonałość. Była ona idealnym tłem do budowania kontrastów, wyjaskrawienia ułomności oraz negatywnych emocji. Na przykład odwzorowywaniu poetyckich obrazów kaukaskich chmur i gwiazd często towarzyszą mieszające się ze sobą odcienie zazdrości i zachwytu. Fizyczne pragnienie wolności, której symboliczną reprezentacją są góry, pokrywa się z marzeniem o swobodzie twórczej dającej poecie możliwość wyrażania własnych myśli¹⁰. Kaukaz był urzeczywistnie-

⁸ T. Słabczyński, *Słownik ...*, s. 171.

⁹ Л. Бродский, М. Ю. Лермонтов. *Биография 1814–1832*, т. 1, Москва, Издательство Правда, 1954, с. 30.

¹⁰ Э. Хидирова, *Поэтический мир М. Ю. Лермонтова*, „Cuadernos de Rusística Española” № 6, 2010, с. 160.

niem tego dążenia. W wierszu *Żegnaj mi Rosjo nieumyta...* poeta zestawił kaukaskie góry z Rosją – „ojczyznę panów i niewolnych”¹¹. Wyraził nadzieję, że górskie zwaliska udzielią mu schronienia przed wszystkosłyszającymi uszami i wszechwidzącymi oczami rosyjskich baszów.

Wiersz *Kaukaz* (1830) upamiętnia podróż Lermontowa do Mineralnych Wód, którą poeta odbył w 1825 roku. Piękno górskich krajobrazów silnie podziało na zmysły i wyobraźnię młodego poety i zrodziło w nim niesłabnące uwielbienie do tego regionu. To uczucie unaocznia fraza *Люблю я Кавказ* konsekwentnie wyodrębniona graficznie i tym samym zamykająca każdą z trzech strof:

Хотя я судьбой на заре моих дней,
О южные горы, отторгнут от вас,
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз:
Как сладкую песню отчизны моей,
Люблю я Кавказ.

В младенческих летах я мать потерял.
Но мнилось, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас.
За это люблю я вершины тех скал,
Люблю я Кавказ.

Я счастлив был с вами, ущелия гор;
Пять лет пронеслось: все тоскую по вас.
Там видел я пару божественных глаз;
И сердце лепечет, вспомя тот взор:
Люблю я Кавказ!...¹².

Zwraca uwagę trzykrotnie odwołanie do gór będących reprezentacją wyobrażenia Kaukazu. Na tę synergię zwrócił uwagę Daniele Artoni, który w swych rozważaniach posłużył się pojęciem wyrastającego z romantyzmu rosyjskiego „mitu kaukaskich gór”, które swą wzniosłością, świeżością i dzikością dorównują Alpom¹³. Myśl o ich szczególnym znaczeniu w całej twórczości autora *Demona* wybrzmiała także w artykule Susan Layton *The Creation of an Imaginative Caucassian Geography*¹⁴. Według badaczki z Puszkiniowskiego *Jeńca Kaukazu* zrodziła się cała „rosyjska poezja gór”. Wraz z jego pojawieniem się został wykreowany koncept południowej granicy utoż-

¹¹ M. Lermontow, *Żegnaj mi Rosjo nieumyta...*, przeł. A. Kamińska, [w:] *Wiersze...*, s. 186.

¹² М. Лермонтов, *Кавказ*, Интернет Библиотека Андрея Комарова, <https://ilibrary.ru/text/1082/p.1/index.html>, [dostęp: 22.01.2024].

¹³ D. Artoni, *Dust and Stone: Caucasian Sketches in Lermontov, Mandelstam and Grossman*, „Samizdat” (XI), 2016, s. 65.

¹⁴ S. Layton, *The Creation of an Imaginative Caucassian Geography*, „Slavic Review” No 3, vol. 45, 1986, p. 473.

samianej z obszarem wzniosłej dzikości. Delimitacja terytorium wyznaczana przez istnienie owej granicy pozwalała na metaforyczne oddzielenie tego, co obce od tego, co swoje, tego co znane od tego, co nieznanne. Obraz południowych rubieży został nacechowany dość silnym ładunkiem emocjonalnym, co więcej, poeta obdarzył go w swych utworach pewną dwuznacznością. Dziewiczy, nieodkryty obszar i kaukaskie szczyty oplotła więc gęsta sieć sprzecznych skojarzeń: strachu i męstwa, życia i śmierci, odwagi cywilnej, inspiracji artystycznej, władzy i wojowniczości, poddaństwa i tchórzostwa.

Przyjrzyjmy się bliżej wierszowi. W pierwszej zwrotce podmiot liryczny zwraca się bezpośrednio do południowych gór (*о южные горы*), wyrażając przekonanie, że ten, kto ujrzał je choćby raz w życiu, nigdy o nich nie zapomni. W dalszych reminiscencjach przywołuje wierzchołki skał (*вершины скал*), którym wyznaje miłość, oraz górskie wąwozy (*горные ущелья*) napawające go szczęściem. Doświadczanie wspinałości gór uzmysławia bohaterowi, że są dla niego niedostępne, co tworzy poczucie niewidocznej bariery, której bohater liryczny nie jest w stanie pokonać.

Na tle estetycznych rozważań autor *Demona* rozwija wątek autobiograficzny. Powraca myślami do trudnych chwil z dzieciństwa związanych ze śmiercią matki. Traumatyczne doznania łagodzi obcowanie z egzotyczną, uduchowioną przyrodą posiadającą u Lermontowa cechy żywej istoty. Tak jest, na przykład, ze stepem imitującym głos ukochanej rodzicielki. Kaukaz stanowi dla poety także źródło intymnych wspomnień. W ostatnim wersie przywołuje on tajemniczą „parę boskich oczu” przyprawiających go o „drżenie serca”. Z zapisków Lermontowa dowiadujemy się, że należały one do dziewięcioletniej dziewczynki, jego pierwszej miłości, o czym sam mówił poeta: „Кто мне поверит, что я знал уже любовь, имея 10 лет отроду”¹⁵.

Dzięki wysiłkom translatorskim Leopolda Lewina wiersz ten dotarł również do polskiego czytelnika, otrzymując następujące brzmienie:

Choć mnie losy w zaraniu życia oddaliły
Od ciebie, południowy skalny krajobrazie –
Kto raz ujrzał, trwa zawsze we wspomnień ekstazie.
Jak słodką, nieśmiertelną pieśń ojczyzny miłej,
Kocham ciebie, Kaukazie!

Niebiosa już w dzieciństwie matkę mi zabrały;
Lecz gdy siedział o zmierzchu na omszałym głazie,
Jakbym ujrzał jej postać w stepowym obrazie –
Za to was pokochałem, niebosiężne skały,
Kocham ciebie, Kaukazie!

¹⁵ М. Лермонтов, *Автобиографические заметки*, Фундаментальная Электронная Библиотека Русская Литература и Фольклор, <https://feb-web.ru/feben/lermont/texts/lerm06/vol06/le6-385-.htm?cmd=p6> (dostęp: 30.04.2024).

Szczęśliwy byłem z wami, dzikie uroczyska;
Pięć lat mija, a myślę wciąż o krajobrazie,
Gdziem ujrzał dwoje oczu o boskim wyrazie;
Serce drży, gdy w marzeniu ich spojrzenie błyska –
Kocham ciebie, Kaukazie!¹⁶.

Przed przystąpieniem do analizy wiersza, powróćmy na chwilę do myśli Briusowa o metodzie przekładu. Ten wybitny, rosyjski symbolista stwierdził, że jest ona determinowana przez wybór takiego elementu, który tłumacz uznaje za najważniejszy w przekładanym tekście. Może nim być obraz, format wiersza, styl, dynamika, rymy lub brzmienie słów, jednakże tylko jeden lub – w najlepszym wypadku – dwa z nich zostaną odtworzone w przekładzie¹⁷. W przypadku tłumaczenia Lewina dostrzegamy, że warstwa formalna, a ściślej siatka metryczna, nie została ocalona. Wykorzystuje on format wiersza sylabicznego, w którym w poszczególnych wersach występuje po trzynaście sylab. Wyjątek stanowi ostatni z nich liczący siedem sylab. U Lermontowa mamy do czynienia z czterostopowym katalektycznym amfibrachem, natomiast powtarzając się wers w każdej zwrotce jest amfibrachem dwustopowym.

Kolejną rozbieżność prezentują rymy oraz ich rodzajowe warianty. Poeta stosuje rymy męskie i ujmuje je w schemat ABBAB. Ważnym brzmieniowo-semantycznym znaczeniem obdarza nie tyle ostatni wers, zawierający wyznanie miłości *Люблю я Кавказ*, o ile wieńczący go wyraz *Кавказ*. To na nim, w zasadzie, opiera się cała relacja współbrzmienia stworzona z leksemami: *вас – раз – Кавказ* (w pierwszej zwrotce); *час – глаз – Кавказ* (w drugiej zwrotce); oraz *вас – глаз – Кавказ* (w ostatniej zwrotce). Zbieżność akustyczna pomiędzy ostatnią zgłoską w tym wyrazie a monosylabami kształtuje charakterystyczny rytm wiersza wyróżniający się miarowością i konsekwencją.

Zestawienia słów zaproponowane przez tłumacza zawierają rymy żeńskie i obejmują jednostki o niestąłej liczbie sylab (dwie, trzy, cztery). Wprowadzone translatorские modyfikacje wpływają na dynamikę wiersza, która ulega „spowolnieniu”. Inna jest także jakość uzyskanych w przekładzie dźwięków. U Lewina pojawiają się zestawienia o ścisłym obszarze współdźwięczności: *krajobrazie – ekstazie – Kaukazie, głazie – obrazie – Kaukazie, krajobrazie – wyrazie – Kaukazie, błyska – uroczyska*, ale odnotowujemy również sekwencję słów o odleglejszym brzmieniu: *oddaliły – miłej* (w pierwszej strofie). Wspomnianą apostrofę, „Kocham ciebie, Kaukazie!” wzmacniają dodatkowe eksklamacje oraz doprecyzowanie jej adresata za pomocą zaimka „ciebie”. Deklaracja ta, w porównaniu z oryginałem, staje się bardziej emocjonalna i osobista.

Translatorские zmiany objęły również obszar poetyckich re-wizualizacji. Tematy-zacja gór, funkcjonujących w poezji Lermontowa jako emblemat Kaukazu, nie jest w przekładzie tak wyraźnie wyeksponowana jak w oryginale. W przypadku bezpośredniego zwrotu lirycznego „ja” – o, *южные горы*, który odnajdujemy w pierwszej

¹⁶ M. Lermontow, *Kaukaz*, przeł. L. Lewin, [w:] *Wiersze i poematy*, Warszawa 1980, s. 19.

¹⁷ В. Брюсов, *Фигулки...*

strofie oryginału, zastosowanie funkcjonalnego ekwiwalentu – „o, południowe góry” byłoby logicznym rozwiązaniem. Jednakże tłumacz decyduje się na autorską interpretację i wprowadza koncept „południowego skalnego krajobrazu”, który wywołuje skojarzenia ze znacznie rozleglejszym polem widoku obejmującym nie tylko jeden z jego składników, czyli skały, ale również ukształtowanie powierzchni, szatę roślinną lub wody powierzchniowe.

Ta szeroka perspektywa zostaje przez tłumacza zaprezentowana także w drugiej strofie, rozpoczynającej się poetyckim stwierdzeniem „niebiosa zabrały” (matkę). Punktem widokowym staje się tu omszały głaz wprowadzony do scenerii jako środek kompensujący opuszczenie motywu wierzchołków skał. Aby zaakcentować położenie przestrzenne bohatera znajdującego się WYŻEJ niż jest to przedstawione w oryginale, tłumacz decyduje się umieścić go NA głazie, z którego podziwia nie góry, a bezkresny step. Zmiana formy ukształtowania terenu z górzystej na płaską oddają spokój, z jakim bohater kontempluje przestrzeń. Długie wpatrywanie się w równinny horyzont sprzyja pojawieniu się złudzenia optycznego – w oddali bohater liryczny dostrzega sylwetkę matki – jej głosu jednak nie słyszy. Zastąpienie iluzji słuchowej wizualną współgrą z zamysłem tłumacza dążącego do wyostrenia w przekładzie tego, co wiąże się z percepcją wzrokową. Zaznacza się to w warstwie językowej dzięki trzykrotnemu wykorzystaniu czasownika „ujrzeć” występującego w kontekstach: „ujrzałem południowy skalny krajobraz” (I zwrotka), „ujrzał jej postać” (II zwrotka), „ujrzał dwoje oczu” (III zwrotka) a także dzięki zastosowaniu wyrażenia „dwoje oczu o boskim wyrazie” i „spojrzenie błyska”.

Lewin przemodelował kaukaską przestrzeń, wprowadzając do niej nowe elementy będące, nierzadko, źródłem innych niż w oryginale, konotacji. Zamiast górskich wąwozów (*ущелия гор*), za którymi tak bardzo tęskni bohater liryczny, pojawiają się dzikie uroczyska kojarzące się raczej z terenem zalesionym, ciemnym i tajemniczym. Ich obraz nie koresponduje z konceptem GÓR, tak wyraźnie zarysowanym w rosyjskojęzycznym wariacie. Zaskakującym jest fakt, że w przekładzie, właściwie, nie zostały one zwerbalizowane. Lewin konsekwentnie zastępuje je motywem niebo-siężnej SKAŁY lub skalnego/stepowego KRAJOBRAZU, do którego nawiązuje także w ostatniej strofie. Inną, równie istotną różnicą, jest sposób postrzegania przestrzeni przez bohatera lirycznego. W oryginale odbiera on ją przez pryzmat WYSOKOŚCI wyznaczonej przez szczyty górskie (GÓRA) i wąwozy (DÓŁ), natomiast w przekładzie wyeksponowaniu uległa SZEROKOŚĆ zwizualizowana za pomocą odwołań do bezkresnej, kaukaskiej panoramy.

Tobie, Kaukazie, groźna i wyniosła potęga ziemi...

Przyjrzyjmy się kolejnemu utworowi Lermontowa zaczynającemu się od wersu *Тебе, Кавказ, суровый царь земли...*, który zaistniał w dwóch odmiennych rosyjskojęzycznych wariantach. Pierwszy ukazał się w 1844 roku w almanachu „Mołodik” i nosił tytuł *К Кавказу*. Drugi pojawił się w 1880 roku w tomie *Сочинения Лермонтова* pod

redakcją Piotra Jefremowa jako *Посвящение к поэме «Демон»* (*Dedykacja poematu „Demon”*). Prawdopodobnie powstał w 1838 r., po powrocie Lermontowa z Kaukazu do Petersburga. W niniejszym opracowaniu nasza uwaga będzie skoncentrowana na omówieniu późniejszej wersji, którą prezentujemy niżej:

Тебе, Кавказ, суровый царь земли,
Я посвящаю снова стих небрежный.
Как сына ты его благослови
И осени вершиной белоснежной;
От юных лет к тебе мечты мои
Прикованы судьбою неизбежной,
На севере – в стране тебе чужой
Я сердцем твой – всегда и всюду твой.

Еще ребенком, робкими шагами
Взбирался я на гордые скалы,
Увитые туманными чалмами,
Как головы поклонников аллы.
Там ветер машет вольными крылами,
Там ночевать слетаются орлы,
Я в гости к ним летал мечтой послушной
И сердцем был – товарищ их воздушный.

С тех пор прошло тяжелых много лет,
И вновь меня меж скал своих ты встретил.
Как некогда ребенку, твой привет
Изгнаннику был радостен и светел.
Он пролил в грудь мою забвенью бед,
И дружно я на дружный зов ответил;
И ныне здесь, в полуночном краю,
Всё о тебе мечтаю и пою¹⁸.

Polskie tłumaczenie tego utworu zawdzięczamy Bieńkowskiemu, który nadał mu następujący kształt:

Tobie, Kaukazie, groźna i wyniosła
Potęgi ziemi, składam wiersz niedbały,
Jak rodzzonego syna pobłogosław
I daj w opiekę szczytom śnieżnobiałym.
Z tobą w młodości moja myśl się zrosła.
Myśmy związani przez los węzłem trwałym.
W kraju północy, pod niebem dalekim
Bije me serce wierne ci na wieki.

¹⁸ M. Лермонтов, *Полное собрание сочинений в 5 т-ах.*, Москва, Academia, 1935, с. 530–531.

Dziecięciem jeszcze na tve dumne skały
 Jam drobnym krokiem wspinać się nie wahał.
 One turbany z białej mgły wdziewały
 Na podobieństwo wyznawców Allaha.
 Na nocleg orły na nie zlatywały
 I wiatr skrzydłami swobodnymi machał.
 Myślą posłuszną jam leciał tam w gości
 Jak napowietrzny towarzysz wolności.

Od tamtej pory minęło lat wiele
 I znowu witasz mnie pośród skał swoich.
 Jak niegdyś dziecię, światłem i weselem
 Twe powitanie ból wygnańca koi.
 Tyś mi ratunkiem, tyś mi przyjacielem,
 Co rany mojej pamięci zagoi.
 O tobie dzisiaj w północnej krainie
 Śnię, marzę, śpiewam i sławię tve imię¹⁹.

U Bieńkowskiego, podobnie jak u Lewina, dostrzegamy niespójność na poziomie formalnym. Wiersz Lermontowa jest zbudowany na schemacie pięciostopowego jambu z hiperkataleksą w wersach parzystych. Polski tłumacz nie oddał oryginalnej stopy metrycznej, a zastąpił ją jedenastozgłoskowcem ze średniówką po piątej sylabie.

Problematycznym obszarem do oddania okazały się również rymy męskie: *земли-благослови-мои; чужой-твоей; скалы-аллы-орлы; лет-привет-бед; краю-пою*. Co prawda, układ ABABABCC znalazł odzwierciedlenie w tekście tłumaczonym, ale w polskiej wersji wszystkie rymy są paroksytoniczne: „wyniosła-pobłogosław-zrosła”; „niedbały-śnieżnobiałym-trwałym”; „dalekim-wieki”; „skały-wdziewały-zlatywały”; „wahał-Allaha-machał”; „gości-wolności”; „wiele-weselem-przyjacielem”; „swoich-koi-zagoi”; „krainie-imię”. Najprawdopodobniej Bieńkowski, tak jak Lewin, miał świadomość tego, że zachowanie rymów oksytonicznych doprowadziłoby do sytuacji, którą Anna Bednarczyk nazwała „klęską artystyczną”²⁰. Jej powodem stałaby się nadmierna sztuczność i nietypowość osiągniętego w przekładzie wydzźwięku. Ta nienaturalność, według Waldemara Gajewskiego, wynika z różnic w akcencie wyrazowym w języku polskim i rosyjskim, w którym „konsekwencją jego ruchomości jest znaczeniowa neutralność rymu męskiego”²¹.

¹⁹ M. Lermontow, *Dedykacja poematu „Demon”*, przeł. Z. Bieńkowski, [w:] M. Lermontow, *Wiersze...*, s. 209.

²⁰ A. Bednarczyk, *O samoświadomości tłumacza (na przykładzie autorskich kontrprzekładów)*, „Zeszyty Cyrylo-Metodiańskie” 11/2022, s. 61.

²¹ W. Gajewski, *Odpowiedzialność tłumacza a skutki subiektywnego postrzegania dominanty translator-skiej. Na przykładzie starych i nowych polskich tłumaczeń „Eugeniusza Oniegina” A. Puszkina*, „Między Oryginałem a Przekładem” nr 18, 2012, s. 210.

Przywołany na początku moich rozważań Barańczak twierdził, że w „każdym dobrym wierszu »muzyka« jest »znaczeniem«, albo przynajmniej jego częścią składową”²². Nie jest ona „osobnym, przyczepionym do gorsu dla ozdoby koronkowym żabotem, który można oderwać od prostej koszuli »znaczenia« i wyrzucić bez szkody dla efektu całości”²³. To stwierdzenie doskonale ilustruje specyfikę poezji Lermontowa, polegającą na tym, że za każdym wrażeniem dźwiękowym kryje się głębszy sens przeniesiony na grunt obrazu poetyckiego. Na przykład, w pierwszej strofie zwielokrotnienie twardego dźwięku /z/ w rymujących się ze sobą wyrazach: *небрежный, белоснежной, неизбежной, чужой* intensyfikuje wrażenie surowości, jaką przypisał Kaukazowi autor. Dla porównania, ciągi leksemów występujące w przekładzie: *nie-dbały-snieżnobiały-trwały-daleki*, ze względu na delikatniejsze brzmienie, nie odzworowują już tej właściwości. Niezależnie od tego, że w dalszej części oryginału ta „szorstkość”, wraz z pojawiającymi się u bohatera lirycznego wspomnieniami, chwilowo zanika, to już na początku drugiej strofy poeta powraca do budowania brzmieniowej „chropowatości” poprzez nasycenie strofy dźwiękiem /r/: *ребенком, робкими, взбирался, гордые*.

Takiego akustycznego zabiegu próżno szukać w tłumaczeniu, ale Bieńkowskiemu udaje się odtworzyć charakterystyczną „delikatność”, którą wnosi do utworu kolejna – trzecia strofa. Spokój, lekkość, czy też „powietrzność” w oryginale znajdują swoje odbicie w rymujących się sekwencjach: *скалы – аллы – орлы; шагами – чалмами – крылами*. Dominujące głoski /a/ oraz /l/ z podobną intensywnością są eksploatowane przez tłumacza w leksemach „skały-wahał-wdziewały-Allaha-zlatywały-machał”. Płaszczyzna akustyczna jest spójna z poetyckimi projekcjami gęstej mgły, spowitych w niej nieruchomych górskich szczytów i delikatnego wiatru. W ostatniej zwrotce „szorstkość” i niedostępność Kaukazu ustępuje miejsca jego otwartości i przyjazności. Staje się on przestrzenią przynoszącą poecie ukojenie i zapomnienie o doznanych krzywdach. Ostry rys, nadany krainie na początku wiersza, zostaje „rozmiękczony” również w warstwie fonicznej dzięki obecności dźwięku /je/ (*лет, встретил, привет, светел, бед, ответил*) w oryginale oraz /i/ *wiele-swoich-przyjacielem-za-goi-krainie-imię* w tłumaczeniu.

Oprócz brzmieniowych rozbieżności w tłumaczeniu, na uwagę zasługują również delikatne przesunięcia w obrębie semantyki. Dla Bieńkowskiego Kaukaz nie jest surowym carem ziemi (*суровый царь земли*), ale „groźną i wyniosłą potęgą ziemi”. Określenie to intensyfikuje wyobrażenie zarówno o sile, jak i proporcjach bezkresnego masywu, tym bardziej że tłumacz nadaje mu nowe cechy (groźny, wyniosły). Decyzja o opuszczeniu rzeczownika „car”, być może, była motywowana chęcią zatarcia sygnałów obcości, za której źródło Bieńkowski uznał tytuł monarszy. Zestawiając dwuteksty, dostrzegamy, że specyficzny status Kaukazu przekłada się na stosunek bohatera lirycznego do tej krainy geograficznej. Zarówno u Lermontowa, jak i u Bieńkowskiego odnosi się on do niego z pokorą i oddaniem. Odnosimy wrażenie, że mamy do czynienia

²² S. Barańczak, *Mały...*, s. 24.

²³ Tamże.

nia z boską instancją, której bohater-literat składa w ofierze niedbały wiersz oraz prosi o błogosławieństwo i opiekę śnieżnobiałych szczytów. Niebezpieczny i niedostępny Kaukaz, utrwalony w takiej postaci w oryginale i w tłumaczeniu, nie budzi w bohaterze lirycznym strachu lub niechęci. Przeciwnie, rozstanie z nim rodzi tęsknotę za ponownym obcowaniem z „pysznym pomnikiem ziemi” i jego wysublimowaną urodą.

Naturą marzenia jest to, że nie podlega żadnym zewnętrznym ograniczeniom oraz wpływom. W pełni przynależy i zależy od woli kreatora. W oryginale marzenie zostaje osadzone w kontekście przymusu i zniewolenia, gdyż jest „przykute” przez nieuchronny los do Kaukazu. Kluczowym wydaje się tu czasownik *приковать* desygnujący połączenie jednego elementu z drugim, czyli marzenia i kaukaskiego rejonu, ale również zmuszanie kogoś do zajęcia określonej pozycji. Ten leksem aktywizuje skojarzenia z *ЛАНЦУCHEM* nawiązującym do mitu o Prometeuszu znanemu poecie, jak przypuszczał Leonid Grossman, z tragedii Ajschylosa *Prometeusz Skowany* (*Прометей Прикованный*) lub z twórczości Johanna Wolfganga Goethego²⁴. Mitologiczny bohater, wbrew woli Zeusa, ofiarował ludziom ogień, za co poniósł surową karę. Postać tytana, jak zauważył Grossman, była interpretowana przez rosyjskiego romantyka nie tylko przez pryzmat indywidualnego, ale również zbiorowego doświadczenia. Lermontow utożsamiał ją z rosyjskimi opozycyjnymi oficerami „przykutymi” do Kaukazu za swój sprzeciw wobec polityki caratu²⁵.

U Bienkowskiego ten obraz poetycki ulega przekształceniu, dlatego że myśl wypiera Lermontowskie marzenie. Decyzja o niezastosowaniu w tym przypadku ekwiwalentu funkcjonalnego, jakim jest marzenie – mogła być motywowana jego długością, która naruszyłaby wewnątrztekstowy rytm. Pomimo tego, że polskie słowo „myśl” i rosyjskie *мысль* są krótkie, ich semantyka nie jest tożsama. Podczas gdy marzenie jest abstrakcyjne i wiąże się z procesem wyobrażania sobie lub pragnienia czegoś, myśl odnosi się do procesu logicznego, analizującego rozważania różnych koncepcji idei. W przekładzie tłumacz eksponuje jej symboliczny związek z okresem młodzięcym, kiedy „zrosła się [ona] z Kaukazem” i przybrała postać wspomnienia. Wprawdzie to metaforyczne wyrażenie wraz z obrazem WĘZŁA motywowanego językowo frazą „związany węzłem trwałym” nie rekonstruuje mitologicznej, „prometejskiej” analogii, jednakże – w planie semantycznym – nawiązują do konceptu PRZYWIĄZANIA. Myśl-wspomnienie zostaje sprzężona z motywami orłów, wiatru machającego swymi skrzydłami oraz białą mgłą imitującą turbany na górskich wierzchołkach. Dzięki niej bohater liryczny może powrócić pamięcią do ukochanych miejsc i ponownie doświadczyć nieograniczoności i otwartości kaukaskich przestrzeni.

Ostatnia zwrotka utworu może zostać odczytana jako manifest wdzięczności za przyjaźń i opiekę, jakie „południowa kraina” roztoczyła nad bohaterem literackim. Silna więź pomiędzy nimi została odmalowana w scenie powitania bohatera–dziecka i bohatera–wygnańca przez szczyty. W ujęciu tłumacza ta relacja jest głębsza i bardziej intymna, co sygnalizują bezpośrednio zwroty: „tyś mi ratunkiem”, tyś mi „przyjacie-

²⁴ Л. Гроссман, *Лермонтов и культуры Востока*, Москва, Изд-во АН СССР, 1941, с. 674.

²⁵ Tamże, с. 680.

lem”, których nie odnajdujemy w wersji Lermontowa. Nie jest to jedyny przypadek amplifikacji, gdyż podobny zabieg został wykorzystany w tłumaczeniu wyznania: *Всё о тебе мечтаю и пою*. W polskim przekładzie zostało ono zdynamizowane przez nagromadzenie czasowników „śnię, marzę, śpiewam i sławię twe imię”, które wyraźniej akcentują podziw i ubóstwienie Kaukazu.

Podsumowanie

Utwory *К Кавказу* i *Посвящение к поэме «Демон»* Lermontowa, pomimo dzielącego je dystansu czasowego, łączy zawartość tematyczna wraz z obrazem Kaukazu w centrum, zawartość dźwiękowo-wizualna stanowiąca dopełnienie treści oraz zawartość emocjonalna prezentująca bogaty świat przeżyć wewnętrznych bohatera lirycznego. W przekładach na język polski traktowanych jako „szczególny akt interpretacji” każdy z tych komponentów znalazł swoje odbicie. Dzięki temu zamysł artystyczny i intencje Lermontowa zostały przez tłumaczy prawidłowo odczytane.

Zarówno Lewin, jak i Bieńkowski przypisali Kaukazowi nadrzędne znaczenie i uwzględnili to założenie w procesie decyzyjnym dotyczącym wyboru metody przekładu. Za element priorytetowy do odtworzenia uznali płaszczyznę semantyczno-leksykalną, która – w ogólnym planie – odpowiada oryginalnej. Przekształcenia, jakim została poddana, wynikały, prawdopodobnie, z ograniczeń narzuconych przez strukturę języka polskiego oraz tradycję literacką. Świadomość ich istnienia wiązała się z poszukiwaniami odleglejszych znaczeniowo ekwiwalentów. Możliwe więc, że stąd pojawiły się takie zaskakujące rozwiązania jak zastąpienie szczytów górskich skałami i wprowadzenie motywu uroczyska zamiast wąwozu – u Lewina, czy rezygnacja z nazwania Kaukazu carem ziemi i pominięcie mitologicznej aluzji – u Bieńkowskiego. Należy jednak podkreślić, że przesunięcia w obrębie semantyki nie zniekształciły obrazu „południowej krainy” wykreowanej przez Lermontowa. W przekładach pozostaje ona „kwintesencją wschodniej egzotyki”, potęgą, obiektem kultu, tęsknoty, azyłem i ostoją wolności.

Intensywniejsze w interpretacji tłumaczy są uczucia bohatera lirycznego żywione do Kaukazu. Ich pogłębieniu sprzyjały wykrzyknienia oraz seria czasowników ukazująca czynności mentalne bohatera: „śpiewam”, „marzę”, „chwałę” twe imię. Wraz z użyciem zaimków osobowych „ciebie”, „tyś” następuje konkretyzacja adresata tych wyznań i deklaracji, które zyskują bardziej bezpośredni i osobisty ton.

Tkanka formalna wierszy okazała się obszarem dotkniętym najpoważniejszymi stratami, ale, jak już zauważyłam, to nie jej odtworzenie było celem translatorskich zabiegów. Wyzwanie stanowiła rekonstrukcja siatki metrycznej oraz rymów męskich konsekwentnie zastępowanych przez tłumaczy, bardziej naturalnymi dla języka polskiego, rymami żeńskimi. Za sukces można natomiast uznać uchwycenie przez Bieńkowskiego dźwięków odpowiadających za budowanie wrażenia surowości i ostrości a także lekkości i delikatności kaukaskiej przestrzeni.

Bibliografia

- Artoni D., *Dust and Stone: Caucasian Sketches in Lermontov, Mandelstam and Grossman*, "Samizdat" (XI), 2016, s. 63–90.
- Barańczak S., *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” nr 3, 1990, s. 7–66.
- Bednarczyk A., *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa, PWN, 2008.
- Bednarczyk A., *Jeszcze raz o dominancie. Piosenka autorska – dominanta meliczna*, „Między Oryginałem a Przekładem” nr 18, 2012, s. 39–57.
- Bednarczyk A., *O samoświadomości tłumacza (na przykładzie autorskich kontrprzekładów, „Zeszyty Cyrylo-Metodiańskie” 11/2022*, s. 52–68.
- Gajewski W., *Odpowiedzialność tłumacza a skutki subiektywnego postrzegania dominanty translatorskiej*, „Między Oryginałem a Przekładem” nr 18, 2012, s. 193–214.
- Jatczak G., *Kaukaz w ostatnim roku życia i twórczości Michaiła Lermontowa*, „Studia Rossica Posnaniensia”, vol. XXXVII, 2012, s. 87–97.
- Layton S., *The Creation of an Imaginative Caucassian Geography*, „Slavic Review” No 3, vol. 45, 1986, p. 470–483.
- Lermontow M., *Wybór poezji. Liryki*, t. 1, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
- Lermontow M., *Wiersze i poematy*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- Mayenowa R. M., Saloni Z. (red.), *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Szczerbowski T., *O terminie „dominanta” w teoriach języka, literatury i przekładu. Anna Bednarczyk. „W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, „Przekładaniec” nr 20, 2009, s. 175–182.
- Weyland M., *Przekładając Pana Tadeusza*, [w:] O. Kubińska, W. Kubiński (red.), *Przekładając nieprzekładalne III. O wierności*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szalagan, t. 5, L–M, Warszawa, WSiP, 1997.
- Бархударов Л., *Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)*, Москва, Международные отношения, 1975.
- Бродский Л., М. Ю. Лермонтов. *Биография 1814–1832*, т. 1, Москва, Издательство Правда, 1954.
- Брюсов В., *Фиалки в тигеле*, http://dugward.ru/library/brusov/brusov_fialki_v_tigle.html, [dostęp: 20.04.2024].
- Гроссман Л., *Лермонтов и культуры Востока*, Москва, Изд-во АН СССР, 1941.
- Комиссаров В., *Современное переводоведение*, Москва, ЭТС, 2002.
- Хидирова Э., *Поэтический мир М. Ю. Лермонтова*, „Cuadernos de Rusística Española” № 6, 2010, s. 160.
- Лермонтов М., *Полное собрание сочинений в 5 т-ах.*, Москва, Academia, 1935.
- Лермонтов М., *Автобиографические заметки*, Фундаментальная Электронная Библиотека Русская Литература и Фольклор, <https://feb-web.ru/feben/lermont/texts/lerm06/vol06/le6-385-.htm?cmd=pб> [dostęp: 30.04.2024].

Лермонтов М., *Кавказ*, Интернет Библиотека Андрея Комарова, <https://ilibrary.ru/text/1082/p.1/index.html>, [dostęp: 22.01.2024].

Попов А. В., *Лермонтов на Кавказе. Первые поездки на Кавказ*, <http://lermontov-lit.ru/lermontov/mesta/popov-lermontov-na-kavkaze/pervye-poezdki.htm>, [dostęp: 22.12.2023].

**The image of Caucasus in the Polish translations of poems
К Кавказу and Посвящение к поэме «Демон»
by Mikhail Lermontov**

Abstract: This paper aims at reconstructing the semantic dominant in Polish-language translations of Mikhail Lermontov's poems. As research material, poems *Caucasus* (1930) and *Dedication to the Poem "The Demon"* (1838) were discussed. Their thematic and compositional axis was focused on the Caucasus and the accompanying associative context built by both phonetic and visual elements. The formal and representational layers of poems were analyzed to determine the level of equivalence between Lermontov's images of the Caucasus Mountains and their re-visualizations in the TT.

Keywords: Caucasus, semantic dominant, Lermontov, Polish translations, poetry

DOI: <https://doi.org/10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr16.art9>

