



ANNA BEDNARCZYK

Uniwersytet Łódzki

<http://orcid.org/0000-0003-2761-8647>

## „KILKA RAZY NAD MORZEM...” — O POLSKICH TŁUMACZENIACH WIERSZA IGORA SIEWIERIANINA

“SEVERAL TIMES BY THE SEA...” — ON THE POLISH TRANSLATIONS OF IGOR SEVERYANIN'S POEM

The article considers three Polish translations of the Igor Severyain's poem *It passed by the sea*. The analysis finds the lexical and semantic phenomena typical of this Russian ego-futurist (neologisms, the structure of the verse, the unexpectedness of images). However, it turns out, that in this case, the translator's decisions depend primarily on the purpose of the translation and the manner of the author of the target text.

**Keywords:** Severyanin, poetry, Polish translation

### TŁUMACZE — POTENCJALNOŚĆ PRZEKŁADU

Jeśli rozważamy popularność przedstawiciela dowolnej literatury obcej w kulturze docelowej, za jej wyznacznik przyjmujemy zwykle zaistnienie w tej kulturze tłumaczeń utworów danego autora. Mam oczywiście na uwadze wszelkie czynniki ułatwiające, ale też ograniczające owo zaistnienie. W przypadku twórczości Igora Siewierianina, o którego wierszu chcę mówić, takim ułatwieniem dla przeniknięcia do polskich kręgów artystycznych w okresie międzywojennym było niewątpliwie nowatorstwo twórczości, sława, jaka towarzyszyła twórcom egofuturyzmu, a także możliwość zobaczenia go na scenie. Poezokoncerty<sup>1</sup>, z którymi rosyjski poeta występował w różnych miastach Polski, przyciągały widownię i miały wpływ na polskich literatów. Ten kontrowersyjny twórca wzbudzał przeciwstawne uczucia zarówno w swojej, jak i w naszej ojczyźnie. Jedni zachwycali się nim, inni odrzucali, jeszcze inni zarzucali polskim

<sup>1</sup> Tak nazywał swoje wystąpienia Igor Siewierianin.

poetom naśladownictwo, a nawet plagiatowanie Siewierianina. Przytoczę w tym miejscu jedną tylko, potwierdzającą moje słowa wypowiedź Karola Irzykowskiego:

Gdy w „Krokwiach” przeczytałem przekład paru wierszy Siewierianina, musiało to przecież osłabić moją sympatię dla poezji Wierzyńskiego. Z naśladownictwa zapewne bierze również początek hałaśliwa reklama, jaką sobie i swoim kolegom robią w swoich poezjach futuryści — nie jest to, jak się wydaje na pozór, arogancja, lecz małpowanie efektu literackiego [...]. Nie zarzucam rozmyślnego plagiatu, lecz już brak kontroli nad „wpływem” wydaje złe świadectwo<sup>2</sup>.

Nie zamierzam jednak zajmować się tu wszelkimi aspektami popularności Siewierianina ani dyskusją na jego temat, jaka w okresie międzywojennym przetoczyła się w polskiej prasie, ponieważ w dalszej części rozważań chciałabym zwrócić uwagę na jeden tylko wiersz, a mianowicie *Это было у моря*, który posiada trzy różne polskie przekłady.

Zanim jednak przejdę do analizy polskich wariantów, stosując się do wcześniejszej konstatacji odnoszącej się do popularności i liczby tłumaczeń, kilka słów poświęcę przedwojennym przekładom Siewierianina, których często dokonywali znani tłumacze, w tym także poeci. Wypada tu wspomnieć powstały na początku XX w. przekład *Каретки куртизанки* — *Karetki kurtyzany*, którego autorem był Bruno Jasiński<sup>3</sup>, a także polski wariant wiersza *Шампанский полонез* — *Szampana do lilii...* Juliana Tuwima<sup>4</sup> oraz tłumaczenie Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, który w „Kamienie” opublikował swoją wersję wiersza *Весенний день* — *Wiosenny dzień*<sup>5</sup>. Poza tymi jednostkowymi przekładami trzeba odnotować dwa przekłady wierszy Jana Lemańskiego, które ukazały się drukiem w „Krokwiach”. Była to *Увертюра (Ананасы в шампанском)* — *Uwertura (Ananasy w szampanie)*<sup>6</sup> i *Я жив, и жить хочу, и буду...* — *Podczas nawałnicy*<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, w: tegoż, *Słoń wśród porcelany*, <https://literat.ug.edu.pl/irzykow/0003.htm> (23.01.2020). W „Krokwiach” opublikowano tylko dwa przekłady wierszy Siewierianina — oba Jana Lemańskiego.

<sup>3</sup> I. Siewierianin, *Karetki kurtyzany*, przeł. B. Jasiński, <http://mkw98.republika.pl/karetki.html> (18.03. 2018).

<sup>4</sup> I. Siewierianin, *Szampana do lilii*, przeł. J. Tuwim, w: J. Tuwim, *Juwenilia 2*, T. Januszewski, A. Bałakier (red.), Czytelnik, Warszawa 1990, s. 396.

<sup>5</sup> I. Siewierianin, *Wiosenny dzień*, przeł. K. A. Jaworski, „Kamena” 1934, I (9), s. 163.

<sup>6</sup> I. Siewierjanin, *Uwertura (Ananasy w szampanie)*, przeł. J. Lemański, „Krokwie” 1920, 11.

<sup>7</sup> I. Siewierjanin, *Podczas nawałnicy*, przeł. J. Lemański, „Krokwie” 1920, nr 1, s. 11.

Tłumaczenie interesującego mnie utworu ukazało się w tym okresie dwa razy. Po raz pierwszy w dodatku do „Gazety Łódzkiej” w 1915 roku pod tytułem *Nad morzem*, a jego autorem był Andrzej Nullus<sup>8</sup>. Anna Kuligowska-Korzeniewska twierdzi, że tłumaczenie to było rezultatem kłótni między Nullusem a Tuwimem<sup>9</sup>. W odpowiedzi na wygłoszony przez Tuwima odczyt o rosyjskiej awangardzie, z którego tezami nie zgadzał się Nullus, miał powstać zarówno artykuł prezentujący opinię o wysłuchanym wykładzie<sup>10</sup>, jak i interesujący mnie przekład wiersza Siewierianina zamieszczony pod artykułem.

Drugim tłumaczeniem *Это было у моря* była propozycja Józefa Czechowicza zatytułowana *A to było nad morzem*<sup>11</sup>. Wprawdzie Czechowicz znany jest bardziej jako poeta, niemniej był także tłumaczem i przekładał poezję z kilku języków. Oprócz rosyjskiego również z ukraińskiego, czeskiego, bułgarskiego, francuskiego i angielskiego. Tłumaczenia te ukazywały się najczęściej w lubelskich czasopismach, a część zachowała się w rękopisach. Taki był też los interesującego mnie tekstu. Po II wojnie światowej odnalezione tłumaczenia lubelskiego poety publikowano kilkakrotnie. *Это было у моря* jest jedynym przełożonym przez niego wierszem Siewierianina. Drukiem ukazał się on po raz pierwszy w 1963 roku, później w 1991, a ostatnio w 2011. Wojciech Kruszewski i Dariusz Pachocki, którzy współredagowali ostatnie z tych wydań podają, że różnice między wspomnianymi publikacjami i wersjami rękopiśmiennymi dotyczą jedynie rozpoczęcia wersów wielką bądź małą literą<sup>12</sup>, co nie ma znaczenia dla analizy przekładoznawczej. W jednym z artykułów Pachocki zastanawiał się też nad wiernością przekładów Czechowicza w kontekście rywalizacji autora oryginału i tłumacza<sup>13</sup>

<sup>8</sup> I. Siewierianin, *Nad morzem*, przeł. A. Nullus, „Gazeta Łódzka” dodatek 1915, nr 334 z 16 grudnia, b.p.

<sup>9</sup> A. Kuligowska-Korzeniewska, *Roch Pekieński w Różowym Słoniu — estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi podczas Wielkiej Wojny*, w: K. Ratajska, T. Cieślak (red.), *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Wyd. UŁ, Łódź 2007, s. 230.

<sup>10</sup> A. Nullus, *Apostołowie brutalnego jutra*, „Gazeta Łódzka” dodatek, 1915, nr 334 z 16 grudnia, b.p.

<sup>11</sup> I. Siewierianin, *A to było nad morzem*, przeł. J. Czechowicz, w: J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 6: *Przekłady*, Wyd. UMCS, Lublin 2011, s. 142.

<sup>12</sup> W. Kruszewski, D. Pachocki, *Odmiany tekstu i objaśnienia*, w: J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 6..., s. 269.

<sup>13</sup> D. Pachocki, *Tłumacz — rywal poety. O przekładach Józefa Czechowicza*, „Ruch Literacki” 2011, z. 6 (309), s. 613–621.

Ciekawym, ale i trudnym zagadnieniem jest kwestia stopnia wierności oryginałowi. Na ile może sobie pozwolić tłumacz, by nie techniką, lecz poetyckim duchem zbliżyć się do pierwowzoru? To problem, który pozostaje nierozwiązany od wieków. Zmagał się z nim także Czechowicz, który doskonale zdawał sobie sprawę z tej sprzeczności. Niektóre problemy przy przygotowywaniu utworów do druku miały swoje źródło w tym, że w tłumaczonych utworach pozostawiał silny ślad swojej poetyki, ale także nie unikał dość odważnych rozwiązań. Polegały one między innymi na tym, że poeta z sobie znanych powodów wybierał tylko niektóre wersy z tłumaczonego wiersza, dowolnie nimi żonglował lub usuwał te, które wydawały mu się zbędne<sup>14</sup>.

Badacz wspominał również o wahaniach Czechowicza, który nie zawsze nazywał swoje polskie warianty tłumaczeniem, ale opatrywał je też określeniami „według” bądź „spolszczył”, czasem zmieniając ten podpis w kolejnych wydaniach. Jako przykład podaje Pachocki *Modlitwę* funkcjonującą pierwotnie jako tłumaczenie z Michaïła Lermontowa, a następnie podpisaną „według M. J. Lermontowa”<sup>15</sup>, a także maszynopis *Powstania* — polskiego wariantu wiersza Piotra Orieszyna, na którego rękopisie Czechowicz przekreślił podpis: „tłom. J. Czechowicz”, zastępując go sformułowaniem: „Spolszczył J. Czechowicz”<sup>16</sup>. Warto więc przyjrzeć się również Czechowiczowej wersji interesującego mnie wiersza Siewierianina, choć w tym przypadku niewątpliwie mamy do czynienia z tłumaczeniem.

Przy okazji należy jeszcze zauważyć, że kilka lat temu Grzegorz Ojcewicz zastanawiał się nad zależnością wiersza Borysa Popławskiego *Вы смотрели на море* właśnie od rozpatrywanego w niniejszym artykule wiersza rosyjskiego egofuturysty<sup>17</sup>. Jego spostrzeżenia dotyczące parodii i kryptodialogu mogą mieć zastosowanie również w analizie przekładu znacząco odbiegającego od oryginału, kiedy można podejrzewać, że jest on nie tyle translacją, ile trawestacją.

Trzeci z interesujących mnie polskich wariantów powstał już po II wojnie światowej, a jego autorem stał się poeta i znany tłumacz poezji rosyjskiej — Witold Dąbrowski. Jego propozycja przekładowa została opublikowana w 1971 r. w *Antologii nowoczesnej poezji radzieckiej* pod tytułem *To się stało nad morzem*<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Tamże, s. 617.

<sup>15</sup> Tamże, s. 618.

<sup>16</sup> Tamże, s. 620.

<sup>17</sup> G. Ojcewicz, *Parodia czy kryptodialog? Na przykładzie „Это было у моря” Igora Siewierianina i „Вы смотрели на море” Borysa Popławskiego*, „Acta Polono-Ruthenica” 2011, t. XVI, s. 137–148.

<sup>18</sup> I. Siewierianin, *To się stało nad morzem*, przeł. W. Dąbrowski, w: W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyński (red.), *Antologia nowoczesnej poezji radzieckiej*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 361–362.

## ANALIZA PORÓWNAWCZA

Napisany w 1910 roku wiersz Siewierianina pochodzi z opublikowanego w trzy lata później zbioru *Громокипящий кубок*, który przyniósł rosyjskiemu egofuturyście ogromną popularność. Należy on do wczesnych utworów, skonstruowanych zgodnie z opisanymi przez samego Siewierianina zasadami egofuturyzmu<sup>19</sup>, czego swego czasu dowodziła Junna Achmiedowa<sup>20</sup>. Warto więc zwrócić uwagę na wyróżniające go cechy, ponieważ mogą one okazać się zarówno dominantami translatorskimi, jak i utrudnieniami, które tłumacz powinien pokonać. Poniżej prezentuję interesujący mnie wiersz w oryginale oraz trzy jego polskie warianty:

Это было у моря  
*Поэма-миньонет*

Это было у моря, где ажурная пена,  
Где встречается редко городской экипаж...  
Королева играла — в башне замка — Шопена,  
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.

Было все очень просто, было все очень мило:  
Королева просила перерезать гранат,  
И дала половину, и пажа истомила,  
И пажа полюбила, вся в мотивах сонат.

А потом отдавалась, отдавалась грозово,  
До восхода рабыней проспала госпожа...  
Это было у моря, где волна бирюзова,  
Где ажурная пена и соната пажа<sup>21</sup>.

**Tłum. A. Nullus**  
*Nad morzem*

Ach to było nad morzem, tam gdzie fala liljowa,  
Gdzie nie widać powozów i gdzie milknie kół gwar,  
Grała w zamku Szopena cudnolica królowa,  
Paż przy dźwiękach Szopena poznał miłość i czar.

<sup>19</sup> И. Северянин, *Беспечно путь свершая...*, w: tegoż, *Стихотворения и поэмы (1918–1941)*, Современник, Москва 1990, s. 384.

<sup>20</sup> Ю.А. Ахмедова, *Эгофутуризм Игоря Северянина*, „Знание. Понимание. Умение” 2008, nr 1, s. 153.

<sup>21</sup> И. Северянин, *Это было у моря*, <http://lib.ru/POEZIQ/SEWERYANIN/kubok.txt> (18.03.2018).

Było wszystko tak proste, było wszystko tak mile,  
 Rzekła: — Paziu rozetnij granat cudu i złud —  
 I połowę mu dała i w uściskach zmęczyła,  
 Zakochała się w paziu, pełna sonat i nut...  
 Oddawała się potem oddawała burzliwie  
 I do świtu, jak branka, pani marzy wśród snów,  
 Och to było nad morzem, gdzie lka fala pieściwie,  
 Tam, gdzie pienia z azurów i pieśń pazia bez słów<sup>22</sup>.

**Tłum. J. Czechowicz**

*A to było nad morzem*

(poemat — mignonette)

A to było nad morzem, gdzie pian zwały z azuru,  
 i gdzie z rzadka powozy miejskie spotkać byś mógł,  
 Tam królowa — Chopina — grała w baszcie z marmuru  
 i — kochając — w Chopinie tonął paż u jej nóg...

Takie to było proste, takie mile to było:  
 dla królowej paż granat miał przekroić na pół.  
 Pół owocu oddała, czule pazia pieściła  
 i w motywach sonaty czar miłosny ich truł...

Potem burzą oddała mu się biała królowa,  
 niewolnicą mu Pani była zanim wstał świt!  
 A to było nad morzem, w błyskach fal szmaragdowych,  
 gdzie sonata paziowa i najbielszych pian mit.

**Tłum. W. Dąbrowski**

*To się stało nad morzem*

*Poème-mignonnette*

To się stało nad morzem, gdzie biel fal ażurowa,  
 Gdzie się rzadko spotyka wielkomiejskie powozy...  
 Cicho grała Chopina w baszcie zamku królowa,  
 I pokochał grającą mały paż złotowłosy.

Wszystko było tak proste, wszystko było tak mile:  
 Poleciała królowa, by podano granaty,  
 I połówkę mu dała, słodko pazia znużyła,  
 Pokochała pacholę, cała w gamach sonaty.

Potem się oddawała, oddawała zuchwale,  
 Do świtania jak służka spała dumna królowa...  
 To się stało nad morzem, gdzie jak szmaragd są fale,  
 Gdzie pian morskich ażury i sonata paziowa.

<sup>22</sup> Wariant Nullusa został opublikowany bez podziału na zwrotki.

Przed wszystkim należy zwrócić uwagę na podtytuł *Поэма-миньонет*, który przez Nullusa został pominięty, u Czechowicza brzmi *poemat – mignonette*, a u Dąbrowskiego *poème-mignonnette*. Podtytuł ten określa strukturę wiersza wykreowaną przez samego Siewierianina. Mignonette to ośmiowersowa strofa z dwoma-trzema rymami. Przy czym wersy pierwszy i drugi zwykle powtarzają się jako siódmy i ósmy. *Это было у моря* nie jest jednak typowym mignonettem, lecz poematem-mignonettem, stąd pewne różnice. Tatiana Korszunowa, autorka rozprawy doktorskiej o neologizmach Siewierianina uważa, że jeśli mignonette jest miniaturą sonetu, to poemat-mignonette podnosi wiersz do poziomu poematu<sup>23</sup>. Rozpatrywany tekst składa się z trzech czterowersowych strof rymowanych zgodnie ze schematem abab, o rymach żeńskich w wersach nieparzystych i męskich w parzystych. Wers pierwszy częściowo powtarza się w nim jako jedenasty, a w części jako dwunasty. W wierszu można także zaobserwować inne powtórzenia, na przykład w strukturze wypowiedzi. Są to zarówno paralelizmy składniowe łączące się z powtórzeniami leksyki, jak w przypadku wersów: „**Было все очень** просто, **было все очень** мило”, „А потом **отдавалась, отдавалась** грозово”, jak i struktura składniowa prawego hemistychu, która powtarza się w lewym hemistychu kolejnego wersu, co napotykaamy w wersach 1 i 2, 7 i 8, 11 i 12:

Это было у моря, где ажурная пена,  
Где встречается редко городской экипаж...;

И дала половину, и пажа истомила,  
И пажа полюбила, вся в мотивах сонат;  
Это было у моря, где волна бирюзова,  
Где ажурная пена и соната паж.

(tłum. J. Czechowicz)

Tworzy to nie tylko poetyckie obrazy, ale również melodykę wiersza bazującą na schemacie czterostopowego anapestu z hiperkataleką przed średniówką i w ostatniej stopie wersów nieparzystych. Taka budowa przypomina nieco rytm walca.

Ponadto warto zauważyć Siewierianinowski neologizm *грозово* zbudowany na podstawie rzeczownika *гроза* — burza, a także ele-

<sup>23</sup> Т. Н. Коршунова, *Семантико-деривационная структура и функционирование новообразований в художественных произведениях Игоря Северянина*, 1999, <https://www.dissercat.com/content/semantiko-derivatsionnaya-struktura-i-funktsionirovanie-novoobrazovaniy-v-khudozhestvennykh-p> (29.01.2020).



menty leksykalne wskazujące na elegancję i elitarność, jak ażurowa piana, sonaty Chopina, zamek z wieżą i owoc granatu potencjalnie interpretowany także jako owoc zakazany — jednocześnie symbol miłości, pożądania, a w mitologii greckiej także śmierci. Owoce granatu kojarzy się również z określoną barwą — czerwienią, która łączy się ze wskazaną metaforą. Poza tą barwą poeta wizualizuje też w tekście kolor turkusowy, który wiąże z falą i morzem, jak również ażur kojarzony zwykle z koronką i bielą, a w wierszu Siewierianina także z sonatą. Muzyka i kolory łączą się więc w jedną całość, co pozwala wyeksponować na ich tle słowa.

W tym miejscu wypada postawić pytanie: co z tego udało się zachować polskim tłumaczom? I czy odtworzenie wyabstrahowanych w procesie analizy elementów było celem, do którego dążyli autorzy polskich wariantów?

O różnych tytułach tłumaczeń już wspominałam. Jednak wskazane, niewielkie różnice jego polskich wersji (*Nad morzem*, *A to było nad morzem*, *To się stało nad morzem*) nie wpływają ani na skojarzenia, ani na reakcję polskiego odbiorcy. Przyjrzyjmy się więc odtworzeniu struktury wiersza oraz obrazów poetyckich i charakterystycznych dla Siewierianina zjawisk leksykalno-semantycznych.

O ile wszyscy tłumacze starali się zachować oryginalną strukturę czterostopowego anapestu, o tyle w różny sposób przełożyli Siewierianinowskie rymy. W wariantach Nullusa i Czechowicza odpowiadają one oryginałowi, w którym rymy męskie i żeńskie przeplatają się w kolejnych wersach, natomiast w propozycji Dąbrowskiego wszystkie rymy męskie zostały zastąpione żeńskimi. We wszystkich przekładach obserwujemy też przewagę rymów dokładnych, choć w przeciwieństwie do oryginału zdarzają się też niedokładne. Wypada jednak podkreślić, że w twórczości Siewierianina również pojawiają się takie rymy.

Trzeba też zauważyć, że dążenie do odwzorowania układu rymów, przede wszystkim męskich w wersji Nullusa, doprowadziło do powstania niezbyt dobrze brzmiących rymów gramatycznych: „gwar — czar”, „złud — nut”, „snów — słów”, a także do zestawienia dwu jednosylabowych słów w końcu wersu: „kół gwar”, „śród snów”, co wywołuje wrażenie ostrości, nagłego przerwania wypowiedzi i zaburza melodyjność tekstu.

Rymy męskie zastosowane przez Czechowicza nie wywołują takiego efektu, ponieważ nie zestawia on ze sobą rzeczowników, ale stara się łączyć słowo wieńczące wers (rzeczownik bądź czasownik) tak, by wypowiedź wydawała się naturalna — przykładem mogą być rymy:



„spotkać byś mógł” — „u jej nóg”; „przekroić na pół” — „ich truł”, choć i w tym tłumaczeniu zdarzyło się niezręczne moim zdaniem zestawienie „pian mit” w ostatnim wersie.

Przechodząc do odwzorowania w polskich propozycjach translatorskich leksykalno-semantycznej płaszczyzny wiersza Siewierianina trzeba przyznać, że całość została w nich przekazana, jednak poszczególne obrazy i obserwowane w tekście oryginału zjawiska różnią się w kolejnych wariantach. Na przykład, wskazując na kolorystykę wykorzystaną przez Siewierianina, zauważałam biel kojarzoną z azurem, turkus i potencjalną czerwień. W tłumaczeniu Nullusa ażurowa fala przekształciła się najpierw w liliową: „Ach to było nad morzem, tam gdzie fala liljowa”, a następnie w łkającą pieściwie, natomiast ażurowe stały się pienia:

Och to było nad morzem, gdzie lka fala pieściwie,  
Tam, gdzie pienia z azurów i pieśń pazia bez słów.  
(tłum. Nullus)

Trzeba przyznać, że kolor liliowy doskonale wpisuje się w stylistykę Siewierianina, w utworach którego liliowy i fioletowy pojawiają się bardzo często. Stylistyce tej nie przeczy również oryginalny obraz ażurowych pień. Z kolei potencjalność czerwieni została przekazana podobnie jak w oryginale dzięki obrazowi rozcinanego granatu.

Z kolei Czechowicz zostawił w swoim tłumaczeniu ażury pian, choć „pian zwały z azuru” wydają się zbyt ciężkie w porównaniu z określeniem „ажурная пена”. Ponadto w jego tekście „azur” nie powtórzył się w ostatnich słowach wiersza, jak było w oryginale. Wieńczą go słowa „najbielszych pian mit”, co przywołuje biel, podobnie jak pojawiająca się nieco wcześniej „biała królowa”, a w pewnym sensie także baszta z marmuru, kojarzona z białym marmurem. Fale stały się u Czechowicza szmaragdowe, co pozwala widzieć je jako zielonkawe, zielonkawoniebieskie, podobnie jak w oryginale. Potencjalność czerwieni rozcinanego granatu także została zachowana.

Na tym tle interesująco prezentuje się ostatni, najbliższy nam przekład Dąbrowskiego, który już w pierwszym wersie skonkretyzował wspomnianą przeze mnie asocjacyjną biel azuru: „To się stało nad morzem, gdzie biel fal ażurowa”, powtórzył też azur pian morskich w ostatnim wersie. Fale są tu szafirowe jak u Czechowicza. Natomiast granaty przekazują wprawdzie asocjacyjne domniemanie czerwieni, ale ich obraz nie jest tak dynamiczny jak w oryginale, ponieważ

granat nie został rozcięty. Dodatkowo tłumacz wprowadził do swojej propozycji złoto, a mianowicie obraz złotowłosego pazia, co bardziej przypomina sentymentalną poezję końca XIX wieku niż utwory Siewierianina. Ciekawe, że takie, można by rzec — „stereotypowe”, nieco sentymentalne sformułowania znalazły się też w wariancie Nullusa. Mam na myśli „cudnolicą królową”, falę łkającą pieściwie i „pieśń pazia bez słów”.

Kolejnym elementem tekstu, który zasługuje na rozpatrzenie, jest powiązanie obrazu i muzyki. Bohaterka wiersza — królowa — gra przecież Chopina, paż zakochuje się w niej, słuchając tej muzyki, a ona obdarowuje go uczuciem cała w motywach owych sonat. Wreszcie sonata pazia wieńczy wiersz: „Где ажурная пена и соната пажа”. W najstarszym polskim przekładzie Nullusa królowa również gra Chopina, przy jego dźwiękach paż poznaje „miłość i czar”, królowa zakochuje się w nim „pełna sonat i nut”, a całość zamyka wspomniana już „pieśń pazia bez słów”. Tłumaczenie Czechowicza powtarza obraz królowej grającej Chopina, jednak paż, kochając, tonie u jej nóg w Chopinie: „w Chopinie tonął paż u jej nóg...” — sformułowanie to wydaje się nieco zawile. Tłumacz wprowadza też do tekstu dziwną informację o czarze miłosnym, który w motywach sonaty truje kochanków (pazia i królową), a całość wieńczy „sonata paziowa” i niezbyt zrozumiałe sformułowanie „najbielszych pian mit”. Ostatni z przykładów — Dąbrowskiego też odtwarza obraz królowej grającej Chopina, w nim również paż zakochuje się w grającej, a ona kocha go „cała w gamach sonaty”. W ostatnim wersie, podobnie jak u Czechowicza, pojawia się „sonata paziowa”.

Na to ostatnie określenie wypada zwrócić uwagę w kontekście częstych u Siewierianina neologizmów. O ile żaden z przekładowców nie odtworzył w polskim wariancie neologicznego „грозово”, o tyle za jego kompensację można uznać właśnie paziową sonatę, jeśli za poprawną formę uznamy przymiotnik „paziowska”, ewentualnie określenie „sonata pazia”. Trzeba przy tym wspomnieć, że Siewierianinowskie „отдавалась грозово” Nullus zneutralizował, pisząc „Oddawała się potem, oddawała burzliwie”, choć określenie „oddawać się burzliwie” wprowadza do wiersza obraz zgodny z Siewierianinowską poetyką nieoczekiwanych obrazów i sformułowań. Czechowicz przełożył te słowa: „Burzą oddała mu się”, co również można potraktować jako próbę zbudowania nieoczekiwanego obrazu. Najmniej nieoczekiwany jest wariant Dąbrowskiego. W jego propozycji królowa oddawała się paziowi „zuchwale”.

Warto jeszcze odnieść się do „dynamiki miłosnej” wiersza. W oryginale możemy zauważyć następującą kolejność: królowa gra Chopina — paź zakochuje się w niej, słuchając tej gry — królowa prosi pazia, by przekroił granat — uwodzi go i kocha w motywach sonat — królowa oddaje się paziowi (burzowo) i aż do świtu kocha się z nim jak niewolnica. Mowa jest więc o zachwianiu ram obyczajowych — mezaliansie. Ogólny zarys romansu powtarza się we wszystkich polskich wersjach. Różnice dotyczą przede wszystkim obrazu królowej — niewolnicy i przekładu słowa „рабыня”, które oznacza właśnie niewolnicę. W tekście Nullusa „jak **branka**, pani marzy śród snów”, u Czechowicza „zanim wstał świt” królowa była **niewolnicą**, Dąbrowski pisze: „do świtania jak **służka** spała dumna królowa...”. Wydawałoby się, że różnica jest niewielka. Jednak „branka” (Nullus) oznacza kobietę ujętą podczas działań wojennych i zwykle gwałconą przez jej zdobywcę. Dlatego uzupełniający ten obraz opis pani, która „marzy śród snu” wydaje się nie przystawać do pozycji branki, która raczej nie marzy o takim kochanku. Tekst Czechowicza nie budzi takich wątpliwości, ponieważ dosłownie odwzorowuje oryginał. „Służka”, która pojawiła się u Dąbrowskiego oddała się wprawdzie od pozycji zajmowanej przez niewolnicę, ale podkreśla transformację królowej, która z pani stała się służką. Należałoby zauważyć jeszcze młody wiek pazia, który w ostatnim z wariantów stał się pacholęciem, a dodatkowo podkreśla od określenie „mały paź”.

## WNIOSKI

Gdyby zapytać o rezultat przeprowadzonej analizy i o jej znaczenie, to należałoby stwierdzić, że opisane różnice oddają z jednej strony stylistykę autorów translacji, a z drugiej zaś — pewną zależność tłumacza od epoki, w której żyje i przekłada.

Wersje Nullusa i Czechowicza powstały w okresie międzywojennym, choć drugi nieco później — kiedy Nullus w 1915 roku publikował swój wariant wiersza, Czechowicz miał dopiero 12 lat. Warto wrócić do historii powstania pierwszego z omawianych przekładów. Jak już wspominałam za Kuligowską-Korzeniewską, tłumaczenie dokonane przez Nullusa było głosem w sporze z Tuwimem. W artykule *Apostowie brutalnego jutra* dziennikarz, odnosząc się do wygłoszonego przez poetę odczytu, nazywał Siewierianina „jednym z ciekawszych przedstawicieli ego-futuryzmu w Rosji”, a w związku z prezentowanym przez Tuwima sądem o rosyjskim twórcy pisał:

Z futurystów rosyjskich wyróżnia Tuwim młodego poetę Igora Siewierianina, przyczem nazywa go... rosyjskim Oskarem Wilde'sikiem, choć nie wyjaśnia, skąd mu się takie porównanie nasunęło.

Wydaje się, że Tuwim mógł dokonać takiego porównania, konfrontując choćby fotografie młodego Wilde'a i Siewierianina. Do tej pory zdarzają się tu omyłki. Znana jest historia plakatu reklamującego wieczór literacki poświęcony Siewierianinowi, na którym umieszczono fotografię Wilde'a. Swego czasu opisywał ten błąd Jewgienij Kopariew, wspominając też o takiej samej niezręczności na okładce książki<sup>24</sup>.



Oskar Wilde, Igor Siewierianin i książka Siewierianina z fotografią Wilde'a<sup>25</sup>

Można też doszukiwać się podobieństwa Wilde'a i Siewierianina w skandalizowaniu, w nowatorstwie twórczym i przekonaniu o własnej genialności. Przypomnę w tym kontekście znaną odpowiedź Wilde'a na pytanie o rzeczy do ocenia, która brzmiała podobno: „Nie mam nic do zadeklarowania, oprócz mojego geniuszu”<sup>26</sup>. Siewierianin podobnie pisał o sobie w wierszu zatytułowanym *Эпиграма*, rozpoczynając go od słów: „Я, гений Игорь-Северянин...”.

Wróćmy jednak do przekładu Nullusa, który stara się odtworzyć formę wiersza i jego treść, choć nie zawsze się to udaje. Niemniej,

<sup>24</sup> Е. А. Копарев, *Недоразумение по-череповецки, или Как не ошибиться с выбором картинки в интернете*, <https://cher.all-ru.com/news/2019/10/15/35/kak-ne-oshibitsya-s-vyborom-kartinki-v-internete> (5.11.2020).

<sup>25</sup> Fotografie ze strony [https://pikabu.ru/story/vsyo\\_o\\_sovremennom\\_knizhnom\\_izdatelstve\\_2411104](https://pikabu.ru/story/vsyo_o_sovremennom_knizhnom_izdatelstve_2411104) (5.11.2020).

<sup>26</sup> Słowa te zostały wygłoszone w 1882, kiedy Wilde przyłynął statkiem do Nowego Yorku.

trzeba zauważyć dążenie do utrzymania się w stylistyce Siewierianina choćby poprzez wprowadzanie do polskiego tekstu elementów charakterystycznych dla rosyjskiego poety (fala liliowa). Można chyba zaryzykować twierdzenie, że tłumacz, znajdując w Siewierianinie interesującego przedstawiciela rosyjskiej awangardy literackiej, i przytaczając własny, wykonany na potrzeby artykułu przekład, starał się wykazać wartość twórczości rosyjskiego egofuturysty. Dlatego właśnie z jednej strony starał się nie odbiegać od oryginalnej formy i treści, a z drugiej przybliżyć zjawiska leksykalno-semantyczne charakterystyczne dla autora oryginału.

Z kolei Czechowicz, który również odtworzył formę i melodykę rosyjskiego wiersza wprowadził do swojego tekstu liczne transformacje w stosunku do oryginału. Przypomnę wspomniane już „zwały pian”, a więc wzmocnienie obrazu, a jednocześnie osłabienie poetyckości wiersza, a z drugiej strony — rozszerzenie obrazu wieży — „baszta z marmuru” i pazia tonącego u nóg królowej, co zmienia oryginalną wizualizację poetycką. Ponadto wypada odnotować epitet „biała” użyty w stosunku do królowej, a także trujący miłosny czar oraz „pian mit”. W tym kontekście należy zgodzić się z Pachockim i jego uwagami o translacji Czechowicza, w tym o pozostawionym w tłumaczeniach śladzie własnej twórczości. Wprawdzie, rozpatrując jeden omawiany w niniejszym artykule wiersz, trudno wyrokować o strategii tłumaczenia, jednak pewne ślady takiego działania można zauważyć nawet w jednym przekładzie.

Wypada także jeszcze raz podkreślić zaistnienie w propozycji tego tłumacza neologicznego epitetu „sonata paziowa” w wersji: „gdzie sonata **paziowa i najbielszych pian mit...**”. Ten sam epitet napotykamy później w przekładzie Dąbrowskiego: „Gdzie pian morskich ażury i sonata **paziowa**”.

Ta najbliższa nam czasowo próba Dąbrowskiego najpoważniej oddala się od struktury formalnej oryginału i wprowadza do tekstu najwięcej zmian, przede wszystkim rozszerzeń obrazu poetyckiego: „Это было у моря, где ажурная пена” — „To się stało nad morzem, gdzie **biel fal ażurowa**”, „Королева играла — в башне замка — Шопена” — „**Cicho** grała Chopina w baszcie zamku królowa”, „внимая Шопену, полюбил ее паж” — „pokochał grającą **mały paż złotowłosey**”, „До восхода рабыней проспала госпожа” — „Do świtania jak służka spała **dumna** królowa...”. Ponadto tłumacz włącza do polskiego tekstu dodatkowy element, który może się kojarzyć z literaturą docelową, a mianowicie „pazia **złotowło-**

**sego**". Potencjalnie może on przypominać pазia z opublikowanej w 1858 roku powieści Henryka Rzewuskiego *Paź złotowłosy, czyli wieczory sultana*, którą uznano za nieprzyzwoitą między innymi ze względu na erotyzm opowieści owego pазia. Może się też kojarzyć z operetką autorstwa Andy Kitschman *Paź złotowłosy* z 1912 roku, albo z bajką Teresy Łubieńskiej pod tym samym tytułem opublikowaną w 1920 roku. To wszystko jednak tylko skojarzenia potencjalne, a nie pewne. Niemniej są na tyle silne i częste, że mogą poprowadzić polskiego czytelnika w tym nieoczekiwanym kierunku. Warto też wspomnieć, że w innych swoich tłumaczeniach Dąbrowski dość często stosuje substytucję. Przykładem mogą być choćby piosenki Bułata Okudżawy w jego tłumaczeniu, na przykład *Александр Сергеевич Пушкин*, w której polskim wariacie na miejscu słów „иногда над победами нашими / встают пьедесталы, которые выше побед”<sup>27</sup>, uświadamiających odbiorcy, że cokoły mogą być wyższe od zwycięstw czytamy: „że nad naszym zwycięstwem niejednym / górują cokoły, na których nie stoi już nikt”<sup>28</sup>.

W kontekście różnic strategii translatorskich chciałabym zwrócić uwagę na dwa jeszcze momenty przekładowe. Pierwszy to różnica dynamiki widoczna między formą niedokonaną czasownika „oddawała się” u Nullusa i Dąbrowskiego, co zgodne jest z oryginałem, a czasownikiem w formie dokonanej: „Potem mu się oddała” u Czechowicza. Drugi dotyczy granatu, który w oryginale, a także w wariantach Nullusa i Czechowicza, jest przekrawany na pół, co wymusza w świadomości czytelnika obraz czerwieni i tryskającego soku, może nawet metaforycznie krwi, i niewątpliwie dynamizuje wypowiedź. W tłumaczeniu Dąbrowskiego granatu się nie przekrawa, królowa po prostu podaje paziowi połówkę owocu, całość jest więc zdecydowanie bardziej statyczna niż tekst rosyjski.

Podsumowując, można uznać, że o ile tekst Nullusa, będąc wyrazem niezgody na pewne sądy wygłoszone przez Tuwima, miał przede wszystkim zaświadczać o oryginalności Siewierianina i to się tłumaczowi udało, o tyle na wersję Czechowicza wpłynęła jego własna twórczość, stąd z jednej strony pewne odejście od stylistyki oryginału, a z drugiej — najlepsze chyba odwzorowanie formy rosyjskiego wiersza. Z kolei przekład Dąbrowskiego — odchodzący od schematu

<sup>27</sup> Б. Окуджава, *Александр Сергеевич Пушкин*, w: tegoż, *Zamek nadziei*, Wyd. Literackie, Kraków 1984, s. 132.

<sup>28</sup> B. Okudżawa, *Aleksander Siergiejewicz Puszkina*, przeł. W. Dąbrowski, w: tamże, s. 133.



rymów Siewierianina, jest przykładem tłumaczenia powstałego w innej epoce, kiedy częściej odchodzono od formy utworu źródłowego, szczególnie w przypadku rymów męskich, które zastępowano żeńskimi. Jest on również przykładem odchodzenia od stylistyki oryginału na rzecz wprowadzania do tekstu docelowego potencjalnych skojarzeń innych niż zaproponowane przez autora oryginału. Niemniej w rozpatrywanym tłumaczeniu przesunięcia te nie wynikają z norm rządzących przekładem w danej epoce, a jedynie z przyjętej przez tłumacza orientacji translatorskiej.

## REFERENCES

- Achmiedowa, Junna. “Egofuturizm Igora Siewierianina.” *Znaniye. Ponimaniye. Umieniye* 2008, no. 1: 152–156 [Ахмедова, Юнна. “Эгофутуризм Игоря Северянина.” *Знание. Понимание. Умение* 2008, no. 1: 152–156].
- Korshunowa, Tatyana. *Egofuturizm Igorya Severyanina Semantiko-derivatsionnaya struktura i funktsionirovaniye novoobrazovaniy v khudozhestvennykh proizvedeniyakh Igorya Severyanina*, 1999 <<https://www.dissercat.com/content/semantiko-derivatsionnaya-struktura-i-funktsionirovaniye-novoobrazovaniy-v-khudozhestvennykh-p>> (29.01.2020) [Коршунова, Татьяна. *Семантико-деривационная структура и функционирование новообразований в художественных произведениях Игоря Северянина*, 1999 <<https://www.dissercat.com/content/semantiko-derivatsionnaya-struktura-i-funktsionirovaniye-novoobrazovaniy-v-khudozhestvennykh-p>> (29.01.2020)].
- Irzykowski, Karol. “Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce.” Irzykowski, Karol. *Słoń wśród porcelany*, 1934, <<https://literat.ug.edu.pl/irzykow/0003.htm>> (23.01.2020).
- Kruszewski, Wojciech, Pachocki, Dariusz. “Odmiany tekstu i objaśnienia.” Czechowicz, Józef, *Pisma zebrane*. T. 6: *Przekłady*. Lublin: Wyd. UMCS, 2011.
- Kuligowska-Korzeniewska, Anna. “Roch Pekiński w Różowym Słoniu — estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi podczas Wielkiej Wojny.” *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*. Ratajska, Krystyna. Cieślak, Tomasz (Eds.). Łódź: Wyd UŁ, 2007: 202–245.
- Ojcewicz, Grzegorz. “Parodia czy kryptodialog? Na przykładzie ‘Это было у моря’ Igora Siewierianina i ‘Вы смотрели на море’ Borysa Popławskiego,” *Acta Polono-Ruthenica* 2011, no. XVI: 137–148.
- Okudzhawa, Bułat. “Aleksandr Sergeevich Pushkin” [Окуджава, Булат. “Александр Сергеевич Пушкин”]. Okudzhawa, Bułat. *Zamek nadziei* Kraków: Wyd. Literackie, 1984.
- Okudzhawa, Bułat. “Aleksander Siergiejewicz Puszkina.” Okudzhawa, Bułat. *Zamek nadziei*. Kraków: Wyd. Literackie, 1984.
- Pachocki, Dariusz. “Tłumacz — rywal poety. O przekładach Józefa Czechowicza.” *Ruch Literacki*, 2011, no. LII, z. 6 (309): 613–621.
- Siewierianin, Igor. “Nad morzem.” Trans. Nullus, Andrzej. *Gazeta Łódzka* dodatek, no. 334, 16 grudnia / 1915: b.p.



- Siewierianin, Igor. "Uwertura (Ananasy w szampanie)". Trans. Lemański, Jan. *Krokwie*, 1920, no. 1: 11.
- Siewierianin, Igor. "Podczas nawałnicy". Trans. Lemański, Jan. *Krokwie*, 1920, no. 1: 11.
- Siewierianin, Igor. "Wiosenny dzień". Trans. Jaworski, Kazimierz Andrzej. *Kamena*, 1934, no. 1 (9): 163.
- Siewierianin, Igor. "A to było nad morzem". Trans. Czechowicz, Józef. Czechowicz, Józef. *Wiersze*, Wstęp Rosiak, Roman. Przekłady zebrał i do druku przygotował Jaworski, Kazimierz Andrzej. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1963.
- Siewierianin, Igor. "To się stało nad morzem". Trans. Dąbrowski, Witold. Dąbrowski, Witold. Mandalian, Andrzej. Woroszyński, Wiktor (Eds.). *Antologia nowoczesnej poezji radzieckiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1971: 361–362.
- Siewierianin, Igor. "Szampana do lili". Trans. Tuwim, Julian. Tuwim, Julian, *Juwenilia 2*. Januszewski, Tadeusz. Bałakier, Alicja (Eds.). Warszawa: Czytelnik, 1990: 396.
- Siewierianin, Igor. "A to było nad morzem". Trans. Czechowicz, Józef. Czechowicz Józef, *Poezje zebrane*. Madyda, Aleksander (oprac.). Wstęp Jakitowicz, Maria. Toruń: Alkgo, 1997.
- Siewierianin, Igor. "A to było nad morzem". Trans. Czechowicz, Józef. Czechowicz, Józef. *Pisma zebrane*. T. 6: *Przekłady*. Lublin: Wyd. UMCS, 2011: 142.
- Siewierianin, Igor. "Karetka kurtyzany." Trans. Jasieński, Bruno, <<http://mkw98.republika.pl/karetka.html>> (18.03.2018).
- Sevieryanin, Igor'. "Biespechno put' svershaya." Severyanin, Igor'. *Stikhotvoreniya i poety (1918–1941)*. Moskva: Sovremennik, 1990: 383–386 [Северянин, Игорь. "Беспечно путь свершая...". Северянин, Игорь. *Стихотворения и поэмы (1918–1941)*, Москва: Современник, 1990: 383–386].
- Severyanin, Igor'. "Eto bylo u morya." <<http://lib.ru/POEZIQ/SEWERYANIN/kubok.txt>> (18.03.2018) [Северянин, Игорь. *Это было у моря*, <<http://lib.ru/POEZIQ/SEWERYANIN/kubok.txt>> (18.03.2018)].