

doi: 10.15584/tik.2020.6

Data nadesłania artykułu: 25.08.2019

Data recenzji: 24.11.2019, 11.02.2020

Wenecja Aleksandra Błoka w tłumaczeniu Kazimierza Wierzyńskiego. Refleksje na temat przekładu

Anna Frajlich

Columbia University, New York, USA

ORCID: 0000-0002-3846-3057

Venice by Aleksander Błok in Polish Version by Kazimierz Wierzyński. Thoughts on a Translation

Abstract: The article provides a comparative interpretation of the poem *Wenecja* by Aleksander Błok and its Polish translation by Kazimierz Wierzyński. According to the author of the article, both poetical devices of the original and its main topics and motifs – although modified to some extent in the translation process – have been replaced in the translation by semantic and stylistic equivalents that not only successfully represent artistic values of the source text in the view of the Polish readers but also additionally emphasize a variety of the textual elements vital for its poetical significance and literary value.

Key words: interlinguistic transfer, poetry translation, equivalence, comparative analysis

Słowa kluczowe: transfer międzyjęzykowy, przekład poezji, ekwiwalencja, analiza komparatystyczna

Na wstępie parę słów wyjaśnienia i usprawiedliwienia. Nigdy nie zajmowałam się twórczością Kazimierza Wierzyńskiego¹. W Stanach Zjednoczonych poznałam jego żonę, ale zmarła ona dość wcześnie i nie udało mi się nawet odbyć z nią jakiejś znaczącej rozmowy. Omawiałam jednakże ze słuchaczami podczas wykładów jego utwory z lat trzydziestych oraz *Moją prywatną Amerykę*, która to książka zainspirowała moich studentów do napisania całkiem ciekawych prac.

Porusza mnie bardzo jego utwór *Czarny polonez*, który – jak i inne jego późne wiersze – nie doczekał się chyba należytej uwagi krytyków. W swoich listach Wierzyński ubolewał, że choć wyrósł już dawno ze swego skaman-

¹ Tekst dedykowany poecie w 50. rocznicę jego śmierci. [Złożono do druku w roku 2019 – przyp. redakcja].

dryckiego skafandra, to krytycy emigracyjni wciąż jeszcze chcieli go widzieć wyłącznie w kontekście tejże grupy artystycznej. A krytycy krajowi? Szczerze mówiąc: nie wiem o ich stanowisku zbyt wiele.

Wierzyńskiego osobiście znała natomiast moja profesor Zoya Yurieff, która, będąc specjalistką od Gogola i rosyjskiego symbolizmu, bardzo kochała polską literaturę i poezję w szczególności. Poświęciła wiele energii, pisząc o Wittlinie, Tuwimie oraz przekładając tu, w Nowym Jorku, cały tom wierszy Wierzyńskiego. Wierzyński cenił i lubił profesor Yurieff i na jednym z tomików wpisał jej dedykację: „Drogiej Pani, Zoi Jurieff, specjalistce od *miesiąca* i mojej zachwycającej tłumaczce – Kazimierz Wierzyński Nowy Jork 25.XII.1962”. Oczywiście „miesiąc” nie oznacza tu jednostki czasu, tylko „księżyc”.

To właśnie profesor Yurieff, czyli Juriewa, która podczas wojny była studentką Romana Ingardena² we Lwowie, wiele lat temu skłoniła mnie do analizy porównawczej wiersza Aleksandra Błoka i przekładu Kazimierza Wierzyńskiego zgodnie z teorią dzieła literackiego i teorią przekładu polskiego filozofa.

Wenecja, podobnie jak Rzym, fascynowała poetów rosyjskich. Podobno bezpośrednią inspiracją Błoka była miniatura włoskiego malarza Carlo Dolciego, przedstawiająca Salome z głową św. Jana Chrzciciela³. Warto zaznaczyć, że temat Salome był bardzo popularny na przełomie XIX i XX wieku – jednym z najgłośniejszych utworów inspirowanych motywem biblijnej tancerki była sztuka Oscara Wilde’a pod tym właśnie tytułem. Sama postać Salome stała się wówczas uosobieniem *femme fatale*. Istnieje też jej obraz pędzla przedstawiciela niemieckiego impresjonizmu Lovisa Corintha.

Nie wiedziałam natomiast, co zainspirowało Wierzyńskiego do dokonania tego przekładu. Trzydzieści lat temu, kiedy pracowałam nad tą analizą, w procedurze komparatystycznej liczył się tylko tekst, zaś okoliczności biograficzne uznawane były za „niepotrzebny szum”. Trochę inaczej patrzy się na te sprawy w chwili obecnej. Wiadomo, że – ogólnie rzecz ujmując – rosyjski symbolizm miał znaczący wpływ na skamandrytów. Mnie jednak interesowały jakieś konkretniejsze szczegóły, okoliczności osobistej inspiracji tłumacza. W takich wypadkach niezawodnym źródłem jest Paweł Kądziera, redaktor „Więzi”, który nigdy – nawet w okresie prymatu poetyckiego tzw. Nowej Fali – nie sprzeniewierzył się pamięci skamandrytów. Skrzętnie zbierał, redagował, publikował, co tylko było możliwe. Oto wiadomość otrzymana od niego:

² R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937; R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, w: tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947.

³ Carlo Dolci stworzył tę kompozycję na potrzeby obrazu oraz medalionu przedstawiającego Salome z głową Jana Chrzciciela (aktualne miejsce przechowywania obrazu jest nieznane) dla Marchese Rinucciniego. Artysta odnotował na blejtramic kwotę wynagrodzenia, jaką otrzymał od swojego zleceniodawcy. Pracę nad Dawidem rozpoczął w roku 1670, a zapłatę końcową uzyskał w roku 1681.

Wierzyński włączył ten utwór do swego tomu *Rozmowa z puszcą* (Warszawa 1929). Lecz przełożył go wiele lat wcześniej, gdy był podczas I wojny światowej w niewoli w Riazaniu i podczas przepustek spotykał się ze studentką Uniwersytetu Moskiewskiego Jeliną Jestafowną Masłową (1896–1960), która wprowadzała go w literaturę rosyjską, była pierwszym cicerone – jak sam napisał. Wierzyński pisze o tym w wydanym przeze mnie *Pamiętniku poety* (wyd. Interim, Warszawa 1991, s. 36–39). Na temat Masłowej proszę zajrzeć do artykułu: Nikołaj Agramakow, Igor Balabanow, *Riazańska Muza Wierzyńskiego*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 299, dod. „Plus-Minus” 2000, nr 51.

S. Pollak ogłosił w wyd. *Poezji Błoka z 1957* na s. 136–137 też przekład Wierzyńskiego wiersza Błoka *Przyjaciółom*. Inne tłumaczenia Błoka pióra Wierzyńskiego (m.in. *Kleopatra*), jak pisał sam KW, zaginęły mu.

Za tym tropem zjrzałam do *Pamiętnika poety*, który – podobnie jak *Wędrowki polskie* Gombrowicza – miał swoje źródło w tekstach pisanych dla Wolnej Europy. Było to wówczas jedno z nielicznych źródeł dochodu polskich pisarzy na emigracji.

Pozwolę sobie przytoczyć króciutki fragment tego wspomnienia, jednocześnie odsyłając czytelników do całej książki:

Poezja rosyjska mnie urzekła. Najbliższym poetą był dla mnie Aleksander Błok. Ponieważ w Riazaniu nie mogłem dostać jego poezji zebranych, poprosiłem o nie delegata Szwedzkiego Czerwonego Krzyża, który odwiedził nasz obóz i pytał, czego komu potrzeba. Zapomniałem o tej prośbie i kiedy, po pewnym czasie, nadeszły dla kolegów pledy, buty, bielizna i inne takie rzeczy, byłem zaskoczony, że mnie doręczono niewielki pakiet. Znalazłem w nim trzy tomy Błoka *Sobranije soczinenij*. Skromność moja została nieoczekiwanie nagrodzona. Jakaś dobra dusza szwedzka przysłała mi jeszcze ciepły płaszcz, w którym sądzone mi było potem zawędrować do Warszawy.

Błok olśnił mnie bardziej niż Balmont, Briusow i Bielyj, a z młodszych Majakowski i Pasternak. Wydawał mi się otwartą żyłą Rosji. Szła z niego ciepła krew rozlewnej uczuciowości, maksymalna siła wzruszeń. Po strofie o konkretnym, realistycznym obrazie następowała inna, jakby podcięta uniesieniem albo rozdarciem i wtedy rozwiewała się poprzednia rzeczywistość, a cały wiersz unosił się w górę i leciał nieuchwytny jak pióro wysokiego ptaka. To pomieszanie rzeczywistości i wizji, konkretności i mistycyzmu miało na mnie magiczny wpływ. Zachwycał mnie też pejzaż Błoka, jego brzozy, śnieżyce i stepowe wiatry, których pełen był kraj, opisywany przez niego z taką miłością. Uczyłem się jego wierszy na pamięć, kilka z nich przełożyłem na polski, m.in. *Nieznakomkę*, *Kleopatrze*, *Wenecję*. Przekłady dwu pierwszych z wymienionych tu wierszy zgubiły mi się podczas późniejszych, nieco awanturnicznych przeżyć, została tylko *Wenecja*. Pozwolę sobie odczytać ten wiersz, a dla przykładu, jak ściśle trzymałem się oryginału, zacytuję pierwszą strofę po rosyjsku⁴.

Tak więc zanim Wierzyński zabłysnął jako jedna z gwiazd skamandryckiej plejady, ćwiczył swój kunszt poetycki na przekładach poetyckich z rosyjskiego. W ramach dygresji nadmienię, że kiedy Wierzyński zdobył swoim „Laurem Olimpijskim” światową sławę, tenże cykl został przełożony na rosyjski przez znakomitego polskiego pisarza Michała Choromańskiego, który – jak wiemy – dopiero w wieku dojrzałym nauczył się języka polskiego. A oto wiersz Aleksandra Błoka napisany w roku 1909, wiersz bez tytułu z cyklu *Wenecja* dedykowany Eugeniuszowi Iwanowowi:

⁴ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991, s. 36–39.

Венеция

Евг. Иванову

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь – больной и юный –
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнию чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Всё спит – дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользкий шаг,
Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.

Август 1909

Образ zatoki, chłodny wiatr, gondole w kształcie trumien – wszystko to, łącznie z obserwatorem, trwa w bezruchu. W ciszy rozlega się bicie zegara, jest północ. Szczyt bazyliki św. Marka przesłonięty jest mgłą. Młody, lecz chory człowiek, który to wszystko obserwuje, leży „rozpostarty” u podnóża cokołu posągu kamiennego lwa – symbolu Wenecji. Na tle obrazu zarysowuje się pewna atmosfera napięcia, bolesnej ironii, osamotnienia. Zachodzi tu swego rodzaju degradacja: choroba degraduje młodość, „słup” – pozycję podmiotu lirycznego. Pierwsze zdanie mówi o chłodnym wietrze od zatoki, ale następująca po nim metafora „gondoł... groba” przenosi fizyczne zjawisko chłodu i ciszy w wymiar metafizyczny. W drugiej, bardzo rytmicznej, strofie słyszymy zanikające echo dzwonów.

W trzeciej strofie obraz ożywia się i dynamizuje. W słabym świetle księżyca pojawia się zjawą Salome z głową św. Jana Chrzciciela na czarnej misie. Przechodząc, tancerka stara się chronić przed wzrokiem obserwatora. Jak wiadomo, Salome była bezpośrednim, ale nieświadomym, uczestnikiem zbrodni. Nie była jej motorem. To jej matka, Herodiada, podszeptęła jej, aby zażądała takiej nagrody od Heroda.

W wierszu Błoka Salome zdaje się uświadamiać sobie swój czyn i dlatego ukrywa się. Chwiejny krok u znakomitej tancerki zdradza napięcie uczuciowe, dramat wewnętrzny. Ale podmiot liryczny nazywa tę głowę swoją; utożsamia się z dramatem proroka, z jego męką i tęsknotą. Jednocześnie jednak stoi z boku, gdyż jego dramat jest głębszy. Męka jego duchowego sobowtóra nie jest mu dostępna, nie jest mu więc dostępne także odkupie-

nie. Z tej perspektywy utwór Błoka wyraża dramat wewnętrznego rozdarcia człowieka w obliczu obojętności i obcości świata.

A teraz spójrzmy na przekład, który zawsze może być tylko pewną rekonstrukcją oryginału. Trzeba przy tym zaznaczyć, że istnieją trzy wersje pióra Wierzyńskiego, w każdej publikacji nieco inna. Ja posłużyłam się ostatnią:

Wenecja

Eug. Iwanowowi

Cisza, wiatr chłodny od laguny,
Gondole jak trumienne dna.
Wśród nocy leżę w blasku luny
U stóp tajemniczego lwa.

Na baszcie północ mi nad głową
Giganty biją jakby w śnie.
Marek ikonę swą widmową
Utopił w księżycowej ggle.

Poprzez galerie wpół-widome,
Lękliwie spozierając w krąg,
Przechodzi, kryjąc się, Salome
Z mą krwawą głową w splocie rąk.

I wszystko śpi – noc bezechowa.
Tylko widziadła chwiejny krok,
Tylko upiorna moja głowa
Z tęsknotą patrzy z misy w mrok.

Sierpień 1909

Pierwszą, rzucającą się w oczy, różnicą między tekstem źródłowym a docelowym jest ukształtowanie rytmiczne: wiersz sylabotoniczny, cztero-stopowy jamb, zastąpiony został wierszem tonicznym⁵. Uwarunkowane jest to paroksytonicznym charakterem polskiego akcentu. Tłumacz zachował tu znaczne podobieństwa, odpowiednikami czterech stóp są tu trzy lub cztery zestroje akcentowe. Z wyjątkiem pierwszej strofy, w oryginale i w przekładzie mamy identyczną liczbę sylab. Prawie identyczny jest także schemat rymów oraz zbliżona jest funkcja zatartej cezury. Również tzw. melodia wiersza przekładu, zdeterminowana układem samogłosek, odbija w dużej mierze wzorzec oryginału. Są jeszcze inne podobieństwa, z których szczególnie podkreślę tylko jedno: tożsamość foniczną i semantyczną rymów przekładu „krok... mrok” z rymami oryginału „szag... mrak”.

Już w pierwszej strofie uderzają pewne zmiany syntaktyczne i semantyczne. Pewne elipsy zastąpione zostały pełnym zdaniem, znikły też niektóre antytezy. Metaforę trumny-gondoli zastąpiono porównaniem gondoli do

⁵ Wyznacznikiem rytmicznym wiersza tonicznego jest równa ilość zestrojów akcentowych i przedział intonacyjny w klauzuli.

trumny, a wiadomo, że porównanie ma mniejszą wartość emocjonalną. Ale „trumienne dna” (synekdocha) rekompensują już w dużej mierze tę stratę, wobec czego fizyczna cisza i chłód zostają pogłębione o metafizyczny aspekt.

Translatorskie zmiany w następnych dwóch wersach są jeszcze istotniejsze. Ironiczna wymowa dwóch antytez została tu pominięta zupełnie. W oryginale „bol’noj i junyj” („chory i młody”) było pewną antycypacją rozdarcia, które ujawnia się w dalszej części wiersza. (Mamy dwie wersje: „bezsilny leżę” i „wśród nocy leżę”). Tłumacz zdaje się jednak rekompensować osłabiony w ten sposób nastrój przez wprowadzenie zestawienia leksemów „blask lunoj” (słowa bardzo rzadko używanego w języku polskim) oraz określeniem „tajemniczy lew”. Archaiczne „prostert” („rozpostarty”) zostało wymienione na „leżę u stóp”, które to wyrażenie ma bardzo podniosły i obrazowy charakter. Chociaż nastąpiła tu pewna wymiana wartości emocjonalnych, to jednak w sumie otrzymujemy ten sam obraz osamotnienia i obcości. Wprawdzie część „obrazów” oryginału zastąpiono pojęciami, ale są to pojęcia o dużym ładunku emocjonalnym. Taką rolę spełniają właśnie sformułowania *tajemniczy lew, jakby w śnie, ikonę widmową, noc bezechowa*, które oddają nieprzeniknioność. Druga strofa wydaje się najbardziej zbliżona do oryginału; mamy tu te same personifikacje: *giganty biją, Marek utopił*.

Ciekawa jest też transformacja ikonostasu. „Ikonostas” bowiem, właściwy architekturze świątyń wschodnich i przeniesiony na obraz bazyliki w Wenecji, lepiej charakteryzuje percepcję podmiotu lirycznego wiersza. Autor przekładu posunął się jeszcze dalej i „ikonostas” zastąpił „ikoną” *pars pro toto*, co sprzyja unaocznieniu obrazu. Wprawdzie w brzmieniu przekład odbiega od oryginału, ale nastrój tajemniczości i niezwykłości pojawiający się w pierwszej strofie wzmacnia się o wzbogaconą personifikację (giganty biją jakby w śnie) i epitet poetycki (ikona widmowa). Czytelnik otrzymuje więc ten sam obraz w linii wertykalnej, obramowany „laguną” i „księżycową mgłą”.

Najistotniejszą zmianą w strofie trzeciej jest rozbudowanie obrazu wyznaczonego w oryginale słowami „tajas prochodit”. Tłumacz wprowadził tu „dodatkowy” stan lęku, opisując czynność podmiotu lirycznego jako „spozieranie w krąg”. Warto podkreślić, że słowa oryginału ewokują te czynności dodatkowo wyakcentowane przez tłumacza. Obraz cienia i światła księżycy, wyrażony frazą „czut’ ozarennaja lunoj”, w przekładzie został ujęty zrostem „w pół-widome” (czyli: dające się widzieć częściowo, w połowie), a tak właśnie widzimy Salome zarówno w oryginale, jak i w przekładzie – przy czym warto zauważyć, również księżyc w obu wariantach tekstu wzmiankowany jest dwukrotnie (w oryginale w strofie drugiej i trzeciej, w przekładzie zaś w pierwszej i trzeciej). Pewnej modyfikacji uległ natomiast obraz samej Salome, choć obrazowy „splot rąk” całkowicie współgra z oryginalną charakterystyką tancerki. Zakrwawiona głowa z tęsknotą spogląda w mrok.

Czwarta strofa jest niemal bezbłędnym „podrobieniem unikatu”⁶, jakim jest oryginał. „Noc bezechowa” doskonale mieści w sobie uśpione „dwarcy, kanały, ljudi” i słowotwórczo przypomina wyraz „bezmołwnyje” z pierwszej strofy tekstu rosyjskiego. Tłumacz zachował też bez modyfikacji istotny motyw chwiejnego kroku tancerki. Określenie „upiorna moja głowa” zastępuje czerń naczynia z oryginału, unaocznia przy tym ironiczny dystans podmiotu do „swojej głowy”, co jest doskonałym podłożem do wyładowania się dramatycznego odczucia rozdarcia i obcości.

Jak wyraźnie dowodzi analiza komparatystyczna polskiej wersji i rosyjskiego oryginału, Wierzyński niebezpiepodstawnie, nawet po kilkudziesięciu latach od ukończenia przekładu, dumny był z wierności swego tłumaczenia liryku Błoka.

Bibliografia

- Błok A., *Poezje*, Warszawa 1967.
Błok A., *Soczinienia*, t. 1–2, Moskwa 1955.
Ingarden R., *O dziele literackim*, Warszawa 1960.
Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937.
Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947.
Pollak S. (red.), *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1975.
Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991.

⁶ Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960 oraz tegoż *O tłumaczeniach*, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 127–190.