

Julian Maliszewski

ORCID: 00000-0002-1041-4704

Politechnika Częstochowska / Polen

„Liryczny triumwirat” – Karla Dedeciusa przekłady liryki rosyjskiej

ABSTRACT

The lyrical triumvirate – Karl Dedecius’s translation of Russian poetry

In Karl Dedecius’s activity, translations of Mikhail Lermontov’s poetry take a special place. Dedecius translates Lermontov’s poetry in extraordinary circumstances – during the Soviet war imprisonment. Lermontov’s poems meant a lot to the German translator: they were not only consolation in the particularly hard and almost hopeless situation but also a unique “psychosomatic” therapy. The empathy and strong identification with the fate of Russian poet are also apparent in the German translations of Lermontov’s poetry. Even if losses happen, they are replaced successfully by an artistic and interpretive gain. This proves – in the case of Karl Dedecius – that the literary and semantic structure of a well translated poem cannot fail due to small divergences and modifications of particular metaphors.

Translation of poems of Russian poet Anna Akhmatova is a separate field in Dedecius’s translation creativity. In the translation process of Akhmatova’s poetry a question arises to what extent the emotionality and reflexivity of Russian verses can be translated. The new translation model conforms completely to the core area of the semantics and stylistics of the literary work and to the reconstruction of the creative process of the author of the original. This model has been defined as the diegetic translation strategy. Works of Russian and Soviet poet Vladimir Mayakovski are regarded as an exceptional translation work of Karl Dedecius. The detailed analysis of several Dedecius’s translations demonstrates transgression as the core element of the translation strategy of his poetry. This artistic vision of the present time is used effectively and constitutes an intrinsic part of the translation in order to influence the target-language recipients familiar with Russian poems and to arouse their interest in the modern poetry.

Keywords: translation, translation of poetry, metaphor, culture-crossing, lyric poetry, Russian poetry, Dedecius.

1. Uwagi wstępne

Dedecius jest poliglotą i znawcą wielu europejskich kultur literackich. W jego dorobku pojawiają się transpozycje wierszy poetów z innych krajów Europy. Pośród nich szczególnie miejsce zajmują wiersze autorów rosyjskojęzycznych. Ich liczba nie jest imponująca w porównaniu z pokaźnym zbiorem transpozycji utworów autorów polskich, jednakże tłumaczenia liryków Jurija Lermontowa (1814–1841), Anny Achmatowej (1889–1966), czy Włodzimierza Majakowskiego (1893–1930), mają dla niemieckiego tłumacza szczególne znaczenie. Wyjątkową pozycję zajmują tu jednak przekłady wierszy rosyjskiego romantyka, gdyż ich lektura zawsze przywołuje pamięć o bardzo traumatycznych przeżyciach wojennych Dedeciusa. Niemieckojęzyczne transpozycje młodzieńczych dzieł twórcy *Bohatera naszych czasów* nie doczekały się krytycznego oglądu. W wielu pracach o dorobku cenionego tłumacza powraca się jedynie marginalnie do jego tłumaczeń liryki rosyjskojęzycznej, eksponując głównie wspomniany powyżej wątek biograficzny, nawiązujący do pierwszych kontaktów z poezją liryczną autorów rosyjskich w obozie jenieckim na Syberii, gdzie Dedecius więziony był przez niemal pięć lat (zob. Chojnowski 2005: 44–46; Kuczyński 1999: 23–27).

W swojej bardzo osobistej książce *Lebenslauf aus Büchern und Blättern* Karl Dedecius opisuje swoją przygodę z poezją rosyjskojęzyczną, która zaczęła się w niezwyklej okolicznościach – w niewoli radzieckiej:

Russische Gedichte zu lesen und zu verstehen habe ich in Stalingrad in sowjetischer Kriegsgefangenschaft begonnen. Ich sah, wie die anderen, zu krank, um etwas zu tun, nur mit sich selbst beschäftigt, rasch einer nach dem anderen in sich zusammenfielen, wie sehr viele umkamen. Ich versuchte von meiner eigenen hilflosen Beschaffenheit abzusehen und »übertrug« das allgegenwärtige Elend mit Hilfe fremder Verse ins reinigend Poetische, das Weiterleben zu erleichtern (Dedecius 1990: 13).

W tym, poetycko brzmiącym, wyznaniu niemiecki tłumacz mniej lub bardziej świadomie, jawi się jako postać romantyczna, przypominająca „więźnia z Chillon”. Kontakt z wierszami wybitnego rosyjskiego romantyka zaczyna się w atmosferze samopocieszenia i poszukiwania sposobu na pogodzenie się z okrutną rzeczywistością, czyli równie romantycznie, jak toczył się żywot bohatera poematu angielskiego poety:

Lange Zeit »bettlägerig« (surreal beschönigt ausgedrückt, denn die Gefangenen lagen direkt auf dem Lehmboden, andere Betten gab es damals in Stalingrad nicht, was wir nicht zuletzt selbst zu verantworten hatten), wurde mit von einer Ärztin ein schmaler Band mit Lermontows Gedichten zugesteckt. Die langen Winter-, Sommer- und Herbsttage und -nächte wurden erträglicher. Ich konnte zwar noch nicht Russisch lesen, aber die Kenntnis von zwei anderen slawischen Sprachen erleichterte mir den mühsamen Zugang zu dieser Sprache (Dedecius 1990: 14).

Przemysław Chojnowski uzupełnia naszą wiedzę o losach pierwszych tłumaczeń wierszy rosyjskich napisanych jeszcze w obozie jenieckim. Podczas rozmowy przeprowadzonej z polskim badaczem w 2001 roku, Dedecius wyznaje, że wiele z tych przekładów wysyłał na kartkach pocztowych do swej narzeczonej Elviry Roth, mieszkającej w Kranichfeld koło Weimaru. Niektóre z tych kartek zachowały się do dziś (zob. Chojnowski 2005: 45; Kuczyński 1999: 23–27).

Ważny etap w twórczości translatorskiej stanowi spotkanie z liryką Anny Achmatowej. Wiersze Anny Achmatowej były tłumaczone na język niemiecki wielokrotnie. Grono niemieckojęzycznych tłumaczy wierszy poetki jest pokaźne, co potwierdza niemała ilość wydań tych transpozycji w ostatnim dwudziestolecu (zob. Kusmina 1993, Haight 1995, Hässner 1998, Dalos 2002, Świerszcz 2003, Dee 2011, Kasper 2013). Jednakże Dedecius podchodzi do wierszy rosyjskiej poetki bardziej intymnie i osobiście. W wierszach tej poetki Dedecius zauważa przede wszystkim prostotę, emocjonalizm i esencję symbolistycznego liryzmu:

Achmatowa verdichtete den Reichtum Russischer psychologischer Prosa des 19. Jahrhunderts zum lyrischen Konzentrat. Ihre Liebeslyrik unterscheidet sich grundsätzlich von früheren Werken dieser Gattung. Die kunstvolle Einfachheit von Achmatowas Gedichten soll [...] hypnotische Wirkung gehabt haben. Achmatowa steht in der Tradition Puschkins, dabei verinnerlicht sie Elemente der Kulturen des alten Orients, des französischen Klassizismus und der italienischen Renaissance ebenso wie solche der russischen Folklore (Dedecius 2003: 247).

Jednym z najciekawszych w translatorskim życiorysie Karla Dedeciusa pozostaje spotkanie z liryczną poezją Władimira Majkowskiego. Poezja autora *Dobrze* jest swoistym fenomenem nie tylko ze względu na nowatorstwo języka i stylu. Dedecius swoje obcowanie ze sztuką poetycką Władimira Majakowskiego rozpoczyna jeszcze w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. W niewielkim wydawnictwie Langewiesche-Brandt w Ebenhausen pod Monachium w 1959 roku ukazały się pierwsze Dedeciusowe tłumaczenia wierszy rosyjskiego poety (zob. Majakowski-Dedecius 1959). Wkrótce po tym wydaniu pojawił się kolejny tom poezji Majakowskiego w tłumaczeniu Dedeciusa – tym razem we frankfurckiej oficynie Insel Verlag (zob. Majakowski-Dedecius 1971). Pod koniec lat siedemdziesiątych ukazuje się zredagowany przez Dedeciusa niemiecki przekład *Obłoku w spodniach*, przetłumaczonego przezeń wspólnie z Hugo Huppertem i Alfredem Edgarem Thossem (zob. Majakowski-Dedecius 1976). Na początku ósmej dekady ubiegłego wieku oficyna z Ebenhausen opublikowała jedno z najbardziej intrygujących tłumaczeń poematu Majakowskiego *Во весь голос* (1930) oraz innych wierszy z późniejszego okresu jego twórczości (zob. Majakowski-Dedecius 1983). Tłumaczenia dzieł Majakowskiego wykonane przez Dedeciusa ukazywały się w licznych tomach zbiorowych oraz okolicznościowych chrestomatiach. Na początku naszego stulecia Karl Dedecius zdecydował się na zebranie swych

tłumaczeń z poezji rosyjskojęzycznej w jednym tomie. Znalazły się tu niemal wszystkie tłumaczenia wierszy rosyjskich od Aleksandra Puszkina do Gennadija Ajgi (zob. Dedecius 2003). Na 270 stronicach znalazły się nie tylko tłumaczenia wierszy, lecz także bardzo osobiste biogramy ich autorów z trafną, chociaż subiektywną oceną ich sztuki poetyckiej.

Pośród tłumaczeń innych poetów rosyjskojęzycznych, ten *triumwirat liryczny* pozostaje w dokonaniach translatorskich Karla Dedeciusa najbardziej reprezentatywnym. Analiza przekładów wierszy trojga wymienionych wyżej poetów układa się w swoisty przegląd najważniejszych epok w historii poezji rosyjskojęzycznej, w których twórcy nie poddają się wpływowi uwarunkowań politycznych, skupiając się na prawdzie rzeczywistości i prawdzie słowa. Sąd ten dotyczy wszystkich przytoczonych autorów, którzy zachowali wolność artystyczną w trudnych uwarunkowaniach absolutyzmu, zarówno carskiego (Lermontow), jak i narzuconego przez rewolucyjne przemiany komunizmu, egzekwowanego w nieludzki sposób. Niemiecki tłumacz poznał z autopsji najciemniejsze strony rosyjskiego totalitaryzmu, zachowując przy tym fascynację wielkim artyzmem poetów, często najbardziej utożsamianych ze sztuką literacką tego narodu.

2. Śladem romantycznej duszy – Dedecius i Lermontow

Pośród tłumaczeń liryki rosyjskojęzycznej wiersze Michaiła Lermontowa mają w dorobku Dedeciusa znaczenie szczególnie także w kontekście doświadczeń literackich. Nie chodzi o to, że były one pierwszymi tekstami rosyjskojęzycznymi, jakie Dedecius samodzielnie przeczytał w oryginale. Znaczenie ma tu także sytuacja osobista tłumacza. Wszak podczas lektury był on zaledwie dziesięć lat starszy od rosyjskiego romantyka. Można, więc zaryzykować tezę, że świat przeżyć rosyjskiego romantyka był empatycznie pojmowany przez jego tłumacza. Nie bez znaczenia pozostaje też sfera semantyczna młodzieńczych wierszy Lermontowa, której percepcja nie nastęrczała trudności debiutującemu znawcy poezji rosyjskiej:

Lermontow war also der Erste, Und ich fing mit den ersten Seiten an, mit den ersten Gedichten, die Lerma mit 15 (1829) Und mit 16 (1830–1831) Jahren geschrieben hatte. Diese Gedichte waren mir lexikalisch und atmosphärisch leichter zugänglich, denn ich war nicht viel älter als der Dichter damals (Dedecius 1990: 14).

Pierwszym wierszem Lermontowa przełożonym przez Dedeciusa na niemiecki jest napisana w 1829 roku przez piętnastoletniego wówczas poetę *Rosyjska melodia* (*Russkaja melodia*). Utwór powstał w pierwszym okresie twórczości (1828–1832) (por. Semczuk 1970: 545). Lermontow był wówczas słuchaczem Pensjonatu Szlacheckiego (*Błagorodnyj Pansion*) przy Uniwersytecie Moskiewskim. W tej uczelni powstają pierwsze próby poetyckie tego autora, którego losy

potoczą się analogicznie jak życie Friedricha Schillera (1759–1805) – wrażliwy poeta zmuszony będzie do podjęcia służby wojskowej. W przypadku Lermontowa nie będzie jednak szczęśliwego zakończenia, jak w osobistych doświadczeniach niemieckiego poety. Rosyjski romantyk, dwa razy karnie zesłany na Kaukaz, aby tam walczyć z Czeczenami, ginie – podobnie jak Aleksander Puszkina – w pojedynku z majorem Martynowem w 1841 roku (zob. Semczuk 1970: 543–544). Lermontow był, więc żołnierzem i dwukrotnie jeńcem wojennym, podobnie jak jego niemiecki tłumacz. Ta zbieżność życiorysów obu twórców (oryginałów i translatów) stanowi swoistą pozaliteracką noosferę, która może być pomocna w analizie przebiegu procesu tłumaczenia.

Młodzieńcze wiersze liryczne Lermontowa są bardzo osobiste, ale nie brak w nich wątków, które wcześniej przewijały się w liryce poetów-dekabrystów: sceptycyzmu, ironii i demonstracyjnego indywidualizmu, stanowiących odpowiedź rosyjskich romantyków na klęskę, jaką ponieśli dekabryści, zawiedzeni polityką ówczesnego cara – Aleksandra I (por. Semczuk 1970: 544–545).

Przeżycia i odczucia emocjonalne zawarte we wczesnej liryce Lermontowa tworzą obraz rzeczywistości, wobec którego niemiecki czytelnik, przeżywający jeden z najtrudniejszych momentów życia, nie mógł pozostać obojętny. Czytając powstałe przed sześcioma dekadami tłumaczenia Dedeciusa, trudno oprzeć się refleksjom fatalistycznym – wszak w życiorysie niemieckiego tłumacza nie znajdujemy odpowiedzi na pytanie, czy otrzymał on tom wierszy Lermontowa przez „czyste zrządzenie losu” (może nie było innych dzieł poetyckich w obozowej bibliotece?), czy może rosyjska pielęgniarka dobrze odczytała nastrój młodego *wojennopłennika* (jeńca wojennego), podając mu dodatkowy – „duchowy” lek.

Rosyjska melodia i Pożegnanie z Rosją: to wiersze bardzo osobiste, w których odnajdujemy wszystkie wymienione powyżej cechy postawy romantycznej. Dominuje w nich silny kontrast obrazowy między obrazem Arkadii, wymarzoną przez poetę, a rzeczywistością, której poeta nie akceptuje. Pojawia się w nich szczególnie rodzaj patriotyzmu, który w przypadku Lermontowa implikowany jest absolutyzacją ustroju, szczególnie bolesną po powstaniu grudniowym. W tłumaczeniach obu wierszy Dedecius stara się podążać przede wszystkim za wyobraźnią rosyjskiego romantyka. Jako dominantę translatorską zauważamy tu szczególne dążenie do przeniknięcia w noosferę autora oryginałów i jego epoki. Stosując systematykę Franciszka Gruczy (1999: 2–3), można zaryzykować tezę, że tłumacz rozbudował fazę kognitywną, starając się zrekonstruować zasadnicze kody, charakteryzujące indywidualność autora pierwowzoru (por. Krysztofiak 1999: 75–78).

W przypadku analizy przekładów Dedeciusa należy jednak uwzględnić istotne znaczenie trudnej do uchwycenia korelacji pomiędzy nim a twórcą oryginałów, która często leży u podstaw adekwatności przekładu literackiego (por. Pollak 1971: 22–30). Niektórzy teoretycy przekładu zdają się nie zauważać czynnika psychicznego w podejściu do oryginału (por. Pieńkos 1993: 87), a jednak bliskość

emocjonalna tłumacza wobec dzieła i jego autora w dużej mierze sprzyja dokładnemu zrozumieniu nie tylko treści pierwowzoru, ale też intencji leżących u źródeł ich powstania. Takie podejście do oryginału, w przypadku Dedeciusa, niweluje barierę czasu dzielącego epokę, w której on powstał, ale także momentu jego przekładu. Zatarcie dystansu czasowego pomiędzy epoką romantyczną, w której powstał oryginał, a współczesnością ma w przekładzie Dedeciusa wymiar immanentny. Tłumacz odczytuje rosyjski oryginał nie tylko przez pryzmat romantyczności, rozumianej jako element programu epoki literackiej, którą znał z lekcji gimnazjalnych i uczniowskiej lektury, lecz także bardzo osobiście, dzieląc niepokoje i lęki rosyjskiego poety. Jest w nich poetycki uniwersalizm w spojrzeniu na świat – wszak podobne niepokoje związane z nieakceptowaniem rzeczywistości, z opozycją świata stworzonego przez poetę do świata, w którym przyszło mu żyć, pojawiają się w liryce późniejszych epok literackich. Tego rodzaju nastroje pojawiają się też we współczesnej liryce europejskiej i światowej.

Już w pierwszej strofie *Rosyjskiej melodii* pojawia się wizja zindywidualizowanego świata poety, nazwanego *innym światem*. W oryginale rosyjskim słowo *mir* można jednakże odczytać dwojako – oznacza ono, bowiem nie tylko *świat*, lecz także *pokój*, *spokój*, *ład*. Dla rosyjskiego romantyka obydwie warstwy semantyczne tego słowa są bardzo bliskie – mój inny świat, to inny ład, inny porządek rzeczy, budujący harmonię wewnętrzną i spokój duszy. Niemiecki tłumacz słowo *mir* traktuje jednostronnie jako świat. Podejście takie jest uzasadnione, gdyż już w drugim wersie pojawia się uszczególnienie tego określenia – *mir i inyje obrazy* – *die Welt i and(e)re Bilder*:

Russische Melodie

1

Ich schuf im Gest mir eine andere Welt
Schuf andre Bilder meinem Lebensrahmen
Band alles fest, daß es zusammenhält,
Und gab ihm Antlitz, aber keinen Namen;
Da kam ein Sturm darauf herabgeschnellt
–
Und meine schwanken –
Schöpfungen verkammen!...

(Dedecius 1990: 11)

Русская мелодия

1

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье;
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названья;
Вдруг зимних бурь раздался грозный
вой,-
И рушилось неверное созданье!...

(Lermontow 1967: 14, 61–62)¹

Obraz świata przedstawiony w wierszu Lermontowa charakteryzuje fatalistyczny determinizm. Logiczny z pozoru porządek świata ulega zburzeniu przez

1| Wszystkie cytaty wierszy Lermontowa i ich przekładów pochodzą z przytoczonego źródła.

symboliczną dla poezji romantycznej burzę, pozostawiając poetę sam na sam z nieprzychylnymi i niezdefiniowanymi zrządzaniami losu. Ten sam schemat romantyczny przewija się w europejskiej poezji romantycznej (por. Eichenbaum 1978: 11–12). Ten sam obraz próbuje stworzyć w swym przekładzie Dedecius. Pojawiające się w ekwilinnej transpozycji różnice leksykalne nie do końca jednak przekazują poetycki zamysł twórcy oryginału. Dochodzi do degradacji tekstu przez zastosowanie ekwiwalentów, mających z pozoru charakter funkcjonalny. Takim przykładem jest zastosowanie nieprzylegającego stylistycznie słowa *Lebensrahmen*. Znaczenie tego „pozornego neologizmu” (słowo to miało krótki żywot w pierwszej połowie XX. wieku, a dziś nie jest odnotowane w żadnym ze znanych słowników języka niemieckiego) wpisuje się raczej do rejestru prawnego lub administracyjnego.²

Podobny, chociaż mniej drastyczny, dysonans daje się zauważyć przy transpozycji epitetu *неверное создание*, rozumiane przez tłumacza zbyt dosłownie jako twór, dzieło. Istniejący przy nim przymiotnik *неверное* utwierdza w przekonaniu, że w tym przypadku chodzi o *mrzonkę*, *urojenie*, o coś stanowiącego skutek marzeń, rojeń. Odpowiednie więc byłoby użycie *Täuschung*, *Irrung*, lub też skrajnie *Einbildung*. Hölderlinowskie *Schwanke Schöpfung* uznać należy za próbę superlatywizacji oryginału, gdyż jest ono wynikiem „nadtłumaczenia”. Podobną tendencję do natłumaczenia daje się zauważyć w niemal wszystkich wersach pierwszej zwrotki. Stosunkowo prostą konstatację o nadaniu marzeniom postaci (*вид*) Dedecius przekazuje z przesadnym patosem mówiąc, iż zyskały one oblicze (*Antlitz*), co przy braku imienia nawiązuje do Rousseauistycznej idei *piękna o nienazwanym obliczu*. Nie ma dowodów na to, iż taka myśl przyświecała twórcy oryginału przy pisaniu *Melodii rosyjskiej*, jednakże trudno oprzeć się wrażeniu, że myśl francuskiego filozofa mógł przywołać tłumacz, przekładając tę zagadkową w swej wieloznaczności frazę.

Różnice leksykalne nie dyskwalifikują adekwatności translatu niemieckiego tłumacza wobec rosyjskiego pierwowzoru. Stanowią raczej dowód złożoności procesu rekonstrukcyjnego, polegającego głównie na docieraniu do „intymnego” świata rosyjskiego romantyka oraz na odtworzeniu jego obrazu świata. Widać to w przekładzie drugiej strofy, gdzie w oryginale pojawia się typowy dla liryki romantycznej obraz poety bezradnego wobec tłumy:

2

So sitzt vor einer stummen Menge
Bei seinen Balalaikaklängen
Der Sänger freier Volksgesänge
Bescheiden in der Schattenenge...

2

Так перед праздною толпой
И с балалайкою народной
Сидит в тени певец простой
И бескористный и свободный!...

2] Słowo *Lebensrahmen* nie zostało wpisane do teaurusu najnowszych wydań słowników, takich jak *Duden- Deutsches Universalwörterbuch*, *Wahrig – Deutsches Wörterbuch*, *Störig – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*.

Nieliczne oboczności leksykalne i przesunięcia narracyjne mają tu charakter prozodyjny i nie naruszają porządku logicznego wyrażonej w oryginale frazy. Tłumacz zachowuje przy tym wszystkie atrybuty postaci lirycznej ukazanej w pierwowzorze. Niewielkie nad tłumaczenie dotyczące opisu *śpiewaka* można uznać za „niegroźną” w tym przypadku redundancję – *prosty śpiewak* Lermontowa w przekładzie staje się *wolnym piewcą ludowym*. Takie widzenie bohatera lirycznego przez tłumacza jest wynikiem lektury niemieckiej liryki romantycznej, w której nadanie poecie predykatu *der Sänger freier Volksgesänge* nader często pojawia się w liryce Friedricha Schillera i innych romantyków niemieckich (por. Glaser / Lehmann / Lubos 1962: 218–219).

W oryginale Lermontowa postać, stanowiąca *porte-parole* poety, to skromny, ale zarazem wolny poeta.

Tendencje redundancyjne tłumacza oraz częściowe rozmijanie się z oryginałem najwyraźniej widoczne są w przekładzie trzeciej zwrotki:

3

Und plötzlich wollen seine Finger rascher
gleiten
Um einen vollen Klang, an sein Idol zu
richten –
Da reißt der starke Ton entzwei ihm die
Saiten,
Das Liebeslied begann – doch aber und
mitnichten!
Denn niemand wird es hier zu Ende je
begleiten!

3

Он громкий звук внезапно раздает,
В честь девы, милой сердцу и пре-
красной, –
И звук внезапно струны оборвет,
И слышится начало песни! – но
напрасно! –
Никто конца ее не допоет!...

Prosty obraz zakochanego poety, śpiewającego ukochanej pieśń miłosną, w tłumaczeniu Dedeciusa nabiera barw orfickich – wszak *palce namiętnie gładzące struny* to metafora nieodparcie kojarząca się z mitem Orfeusza i jego harfy, której dźwięk ma ocalić Eurydykę. Obraz uczuć ukazany w wierszu Lermontowa nieodparcie przywołuje na myśl słynną maksymę Friedricha Schlegla, która mówi, że miłość romantyczna na krosnach zwyczajnego sentymentu do kobiety dzierga hafty fantastyczne (zob. Schlegel 1979: 391). Lektura niemieckiego tłumaczenia dowodzi, iż tłumacz potrafił dotrzeć do istoty przesłania zawartego w oryginale. Nie znając zbyt dobrze realiów rosyjskich, starał się nawiązywać do programu poezji romantycznej, który w liryce Puszkina, czy też Lermontowa niewiele różni się od tego, który Dedecius w okresie nauki w gimnazjum (dziś to liceum) doskonale poznał, czytając wiersze niemieckich i polskich poetów romantycznych. Być może poznał też lirykę rosyjską, także obecną w programach szkół polskich okresu międzywojennego.

Dowodem docierania tłumacza do idei i sfery arcyzmu literackiego wierszy Lermontowa przez pryzmat poznanych dzieł romantyków niemieckich jest drugi

wiersz tego poety, w którym żegna się ze swoją ojczyzną. Swojej lirycznej refleksji rosyjski autor nie nadał tytułu; pojawia się on w przekładzie niemieckojęzycznym.

Wiersz Lermontowa powstał w 1841 roku, trzy lata przed poematem Heinricha Heinego (1797–1856) *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844), jednakże trudno nie zauważyć podobieństwa obu utworów, gdy chodzi o ideologię i klimat narracji. Nie można wykluczyć hipotezy, że lektura poematu Barda z Düsseldorfu mogła być niezwykle pomocna w tłumaczeniu wiersza Lermontowa.

Bliską poematowi Heinego wymowę ma także pierwsza zwrotka wiersza Lermontowa, w której żegna się on ze swą ojczyzną – Rosją:

Abschied

Leb wohl, mein ungewaschenes Rußland,	Прощай, немытая Россия,
Du Land der Sklaven und der Herrn,	Страна рабов, страна господ,
Du Volk in Demut, Bücklig, Kußhand,	И вы, мундиры голубые,
Verkauft an Uniform und Stern.	И ты, им преданный народ.

Podobieństwo z Heinem widać szczególnie w dwóch ostatnich wersach strofy, gdzie tłumacz stosuje środki ekspresji niemal tożsame z poetyką twórcy *Atali* – *Demut, Bücklig, Kußhand* to typowe dla Heinego epitety. Błękitne (niebieskie) mundury carskich urzędników (tzw. *czynowników*) stają się uniformami z gwiazdkami, gdzie te ostatnie symbolizują legitymizm, oddanie władzy, co zapewnia awanse i dobrobyt. Turpizm, zaledwie sygnalizowany w oryginale (*niemyta Rosja*), ulega hiperbolizacji identycznej jak w poemacie Heinego. Epitety zastosowane w przekładzie mają porównywalny ciężar gatunkowy i wypełniają podobny zamysł artystyczny, jak te, które znajdujemy w przytoczonej strofie poematu Heinego: *Lumpenpack, Patriotismus mit allen seinen Geschwüren*. Zaczerpnięty z liryki Heinego turpizm jest niezwykle plastyczny – przypomina obrazy Pietera Breughla lub też Hieronima Boscha. Ma on w oryginale znaczenie hyperbolizacyjne, które tłumacz właściwie odczytał, wspomagając się tezauresem poetyckim niemieckiego romantyka.

Oboczności semantyczne w tłumaczeniu Dedeciusa nie mają wpływu na zachowanie konstrukcji artystycznej oryginału, polegającej na stworzeniu kontrastu obrazowego rozdzielającego dwie wizje Rosji widzianej przez poetę: tej, którą tworzy lud i tej, która jest mocarstwem. Ten swoisty endoekspresjonizm, wszechobecny w liryce romantyków niemieckich, wyraziście akcentowany w oryginale, został zachowany także w niemieckim przekładzie.

Zawarte w drugiej zwrotce akcenty arkadyjskie, znane nie tylko z liryki Heinego, lecz także z dzieł innych romantyków europejskich (Lermontow żegna się z Rosją tak samo jak Adam Mickiewicz z Litwą, René de Chateaubriand z ukochaną Bretanią, Byron z Anglią).³ Każdy z nich decyduje się na emigrację.

3| Poetyckie pożegnania poetów romantycznych z ich Arkadią – czyli krainą szczęśliwej młodości stanowiły przedmiot wielu prac historycznoliterackich, które powstały jeszcze

Mickiewicz został zesłany w głąb Rosji, a Lermontow był zmuszony pogodzić się z wizją zesłania na Kaukaz, by odbywać tam przymusową służbę wojskową. Tu twórca *Bohatera naszych czasów* stara się odnaleźć spokój i schronienie przed prześladowaniami władz:

Der Kaukasus mag mich verbergen	Быть может, за стеной Кавказа
In seinen wohltuenden Höhn	Сокроюсь от твоих пашей,
Vor deinen auflauernden Schergen,	От их всевидящего глаза
Die alles hören alles sehn.	От их всеслышащих ушей.

W przekładzie Dedeciusa dają się zauważyć nie tylko wpływy niemieckiej poezji romantycznej, lecz także i własnych przeżyć. Dowodzi tego dobór ekwiwalentów: *paszowie*, jako synonim możnych władców w tłumaczeniu niemieckojęzycznym oddano jako *Scherger* (zbir, oprawca, pachołek). Słowo to, istniejące w języku od czasów średniowiecznych, zrodzone w języku średniowysoko niemieckim (Mittelhochdeutsch), nabrało w języku niemieckim szczególnej konotacji w obliczu wydarzeń wojennych. Swoistym standardem stało się pojęcie *SS-Scherger* powszechnie używane w języku historyków i polityków jako określenie funkcjonariuszy najbardziej zbrodniczej formacji policyjnej w III Rzeszy. W języku niemieckim doby romantycznej było ono używane niezbyt często (zwracali się ku niemu autorzy eposów bazujących na mitologii nordyckiej). W tłumaczeniu Dedeciusa ma ono charakter „domestykujący”, aby uwydatnić negatywną wymowę frazy oryginału, w którym autor stosuje zabieg ironizacji. Grozę epitetu zastosowanego w tłumaczeniu niemieckim uwydatnia zastosowana przez tłumacza konkomitancja: *aufdauernde Scherge*, (którzy wszystko słyszą i widzą, podobnie jak oczy i uszy *paszów*). Zabieg ten także należy w równym stopniu przypisać osobistym doświadczeniom Dedeciusa, co wpływom lektury niemieckiej liryki romantycznej.

Przekłady wierszy Lermontowa, w których dominantą znaczeniową staje się typowy dla liryki romantycznej problem poety „wyklętego”, odrzuconego nie przez naród, lecz przez ówczynie panujący establishment Dedecius realizuje z pomocą trafnej, lecz rzadko spotykanej strategii – zwraca się ku stylistyce, ku poetyckiemu wokabulariuszowi epoki romantycznej, w której zrodził się tłumaczony oryginał. Taka taktyka przypomina rozwiązania stosowane w muzyce, kiedy to kompozytorzy i aranżerzy starają się parafrazować utwory muzyczne na różne style – klasyczny, romantyczny, modernistyczny. O jakości tak zaaranżowanej parafrazy decyduje doskonała znajomość realiów stylistycznych (rodzaju melodyki, stosowanej harmonii i melizmatyki) danej epoki. W tłumaczeniu poezji jest to umiejętność łatwa jedynie z pozoru. Warunkiem koniecznym do jej

w XX wieku. Ich bibliografię prezentuje m. in. Bernd Leistner w swej pracy *Spielraum des Poetischen* (Leistner 1985: 251–255).

opanowania jest bagaż doświadczeń (bagage cognitif), akcentowany przez przekładoznawców o orientacji kognitywistycznej (por. Hejwowski 2004: 890–81).

Wątpliwości, co do słuszności takiej oceny omawianych powyżej przekładów rozwiewa sam ich autor, który w swym *Notatniku tłumacza* twierdzi, iż:

To, co mnie pociąga w pracy nad tłumaczeniem, to właśnie szansa metamorfozy, wieloraka możliwość przeżywania tego, co przeżywano sto lat wcześniej i co będzie się przeżywało za sto lat, słyszenia zarazem jasnych i ciemnych tonów, doświadczenie w jednym życiu wielu żywotów. (...) Ale tłumaczowi wolno jeszcze zmieniać skórę, w niecodziennej codzienności swojego żywota przeżywać zmienne tragedie i brać udział w różnych komediach, na ile go tylko stać (Dedecius 1974: 33).

Dedecius bagaż doświadczeń, mimo młodego wieku ma niemały. Z doskonałą znajomością epoki romantycznej potrafił połączyć sferę osobistych przeżyć, co miało decydujący wpływ na umiejętne operowanie ekwiwalencją funkcjonalną, w której odpowiedniki leksykalne, pozornie oddalone od oryginału, trafnie przekazują treść i poetyckie przesłanie pierwowzoru. W swoich zapiskach dotyczących tłumaczeń dzieł literatury słowiańskiej Dedecius zwraca uwagę na różnice pokoleń (Dedecius 1974: 76–77). Ma ona szczególne znaczenie dla doboru odpowiedników znaczeniowych, szczególnie wtedy, gdy we współczesnym języku mają one inny wektor semantyczny i inne konotacje. Tłumacz sam przyznawał, że zmiany takie należy zapisać na konto gustów pokolenia odbiorców, dla którego przeznaczono translata. Niektóre słowa, dziś „wyświechtane” wywoływały w minionych epokach inny efekt literacki (Dedecius 1974: 77), stąd też i trudne wybory, przed którymi staje tłumacz, chcąc z jednej strony adekwatnie przenieść dawny pierwowzór do współczesności, zachowawszy przy tym najistotniejsze cechy czasów, w których oryginał powstawał. Niwelowanie różnic leksykalnych i stylistycznych, zauważalnych przy porównaniu poetyki romantycznej ze współczesną jest zadaniem, które było bodaj najważniejsze w przekładzie wierszy prezentujących typowo programowe wątki romantyczne. Ekspozowany w wierszach Lermontowa motyw „poeta-ojczyzna”, który w późniejszych nurtach o cechach postromantycznych zyska nową sublimację „poeta wygnany, poeta przeklęty” stanowi jedno z trudniejszych wyzwania dla tłumacza, przenoszącego tego rodzaju lirykę do czasów, w których spojrzenie na romantyzm często było sceptyczne, jeżeli nie pobłażliwe. Szczególnie w dobie powojennej patrzono na romantyzm jak na epokę pełną zbędnego patosu, znaczoną przez zbyt kwiecisty, „przemetaforyzowany” język. Ten język jawi się też w liryce Lermontowa. Jego przeniesienie do współczesnego języka niemieckiego mogło się odbyć tylko przez zastosowanie specyficznej strategii translatorskiej, polegającej na tym, że tłumacz, znając dobrze epokę romantyczną w kulturze literackiej języka translata, potrafił dokonać szczegółowej selekcji, odrzucając to, czego nie zrozumie współczesny odbiorca

przekładu, przy jednoczesnym zachowaniu tych cech języka poezji romantycznej, które ujawniają urok odległej epoki literackiej.

Wspomniany powyżej „bagaż doświadczeń” to nie tylko znajomość stylu oryginału, umiejętność przeniknięcia w sferę zamysłów poetyckich jego twórcy, lecz także zdolność podążania „szlakiem przeżyć” poety. Sytuacja osobista tłumacza pomogła mu w dotarciu do tych elementów tłumaczonego dzieła, które nie zostały zapisane, a istnieją w „emocjonalnej partyturze” utworu. Termin ten, z pozoru dziwny, wydaje się w pełni odzwierciedlać te wszystkie aspekty dzieła literackiego, które tkwią poza słowami. Jest to jeszcze jeden z wielu kodów, jakie tłumacz musi rozszyfrować w przekładzie. Nie mieści się on w żadnej ze znanych kategorii (leksykalno-gramatycznej, kulturowej, estetycznej). Docieranie do kodu emocjonalnego, niemożliwego do uchwycenia w jakikolwiek paradygmat, jest sztuką, której opanowanie przychodzi tłumaczowi najtrudniej. Dedecius potwierdza ten sąd w swych notatkach o tłumaczeniu:

Przekład wiersza, podejmowanie cząstkowych decyzji wymaga dni, tygodni, czasem miesięcy. Trzeba by tygodni i grubych tomów, żeby opisać wszystkie namysły, skrupuły, wyrzuty sumienia i wreszcie – z ciężkim sercem – podejmowane decyzje (Dedecius 1974: 77).

Obydwa wiersze Dedecius stara się tłumaczyć ekwilinarnie, zachowując przy tym system rymów zawarty w oryginałach Lermontowa. Kilka przesunięć frazowych nie burzy symetrii tej ekwilinarności. Muzykalność tłumacza⁴ pozwoliła zachować w przekładzie instrumentację meliczną stworzoną w oryginale. Zarówno w tłumaczeniu *Rosyjskiej melodii* jak i *Pożegnania z Rosją* zachowano metrykę decymową z niewielkimi obocznościami, które obecne są także w oryginale. Tłumacz starał się zniwelować różnice prozodyjne pomiędzy językiem oryginału i translatu, co sprzyja zachowaniu Lermontowskiej melodyki, tak charakterystycznej dla poezji tego romantyka.

3. „Świeżość słów i uczuć ...”.

Dedecius w poetyckim salonie Anny Achmatowej

Związki Karla Dedeciusa z liryką rosyjskojęzyczną mają specyficzną historię⁵, w której wiersze rosyjskiej akmeistki Anny Achmatowej zajmują szczególne miejsce. W wierszach tej poetki Dedecius zauważa przede wszystkim prostotę, emocjonalizm i esencję symbolistycznego liryzmu:

4] Rolę talentu muzycznego w strategiach translatorskich Dedeciusa omawialiśmy w artykule „Meliczne aspekty strategii translatorskich Karla Dedeciusa” (zob. Maliszewski 2008: 89–102).

5] Pisaliśmy o tym wcześniej, podczas analizy Dedeciusowych tłumaczeń liryki Michaiła Lermontowa (zob. Maliszewski 2010: 26–27).

Achmatowa verdichtete den Reichtum Russischer psychologischer Prosa des 19. Jahrhunderts zum lyrischen Konzentrat. Ihre Liebeslyrik unterscheidet sich grundsätzlich von früheren Werken dieser Gattung. Die kunstvolle Einfachheit von Achmatowas Gedichten soll [...] hypnotische Wirkung gehabt haben. Achmatowa steht in der Tradition Puschkins, dabei verinnerlicht sie Elemente der Kulturen des alten Orients, des französischen Klassizismus und der italienischen Renaissance ebenso wie solche der russischen Folklore (Dedecius 2003: 247).

Obserwacja liryki Anny Achmatowej skłania ku powierzchownej refleksji, że większość jej wierszy poświęcona jest problematyce miłosnej. Swoisty dualizm w warstwie narracyjnej, dobrze widoczne rozgraniczenie interlokucyjne na „ja” – podmiot mówiący i „ty” – słuchacz, odbiorca, są jednak zwodnicze, gdyż konfesyjność liryki nie zawsze łączy się z kwestią uczuciowości. Wątpliwości te winna rozwiać precyzyjna definicja dominanty znaczeniowej, która winna „naprowadzić” tłumacza na właściwy trop w poszukiwaniu intencji autora i jego zamysłu poetyckiego (por. Stolze 2008: 214).

Już we wczesnej liryce Achmatowej pojawia się cecha wiersza, która będzie dominować w jej poezji przez niemal całą twórczość – związek ze zwykłym życiem, realizm psychologiczny (wszelkie sytuacje, w których pojawia się podmiot liryczny są realne, „niewydumane”, możliwe do przeżycia przez każdego z czytelników), to sprawia, że każde uczucie, każda emocja opisana w wierszach poetki ma realne osadzenie w rzeczywistości. Bohater liryczny Achmatowej jest wyalienowany, jest w pewnym stopniu romantyczny, ale w odróżnieniu od postaci z liryki wcześniejszych epok, pozostaje w realnym świecie. Stąd też w liryce Achmatowej pojawiają się krótkie, lapidarnie opowiedziane historie, a raczej epizody, przybierające formę miniaturki epickiej, opowiedzianej jednak językiem i stylem lirycznym.

Dla potrzeb wstępnej analizy utworu, który w procesie tłumaczenia stanie się tłumaczem obcojęzycznym, warto zwrócić się ku metodzie zaproponowanej przed laty przez Barańczaka w piątej części jego traktatu translatorskiego (zob. Barańczak 2004: 281), w której autor proponuje dwutorową fazę kognitywną (zob. Gruzca 1999: 2–3): *rozpoznanie* i *zadanie*. Rozpoznanie ma na celu dokładną analizę semantyczną i odnalezienie konstytutywnych elementów utworu, pośród których dominanta znaczeniowa jest jednym z czynników implikujących obranie strategii translatorskiej, definiowanej jako zestaw czynności i procedur tłumaczeniowych w punkcie *zadanie*.

Analizując tłumaczenia Karla Dedeciusa, które pojawiły się w cenionej książce o poezji rosyjskiej trudno oprzeć się refleksji, że wybitny tłumacz zastosował podobny wariant pracy z oryginałami rosyjskojęzycznymi. Już pobieżna lektura tłumaczeń i ich porównanie z rosyjskimi oryginałami pozwala stwierdzić, że *Czarodziej z Darmstadt* precyzyjnie określił fundament semantyczny tłumaczonego utworu, aby podążyć myślowym tropem twórczyni oryginału.

Dedecius dokonał bardzo subiektywnego wyboru wierszy Achmatowej, wybierając pozycje, które można określić jako rodzaj cezury w całej twórczości

poetki. W małej, zindywidualizowanej antologii Dedeciusa znalazły się więc wiersze z najistotniejszych okresów pisarstwa twórczyni *Requiem*, poczynając od wierszy z lat młodości, po utwory dojrzałe napisane kilka lat przed śmiercią wybitnej poetki.

Niemiecki tłumacz rozpoczyna spotkanie z liryką Achmatowej od nieopatrzonego tytułem wiersza, napisanego przez poetkę w 1913 roku. Utwór ten jest reprezentatywny dla wczesnego okresu jej twórczości (swoją translację Dedecius opatrzył uwagą *geschrieben mit vierundzwanzig Jahren*) (Dedecius 2003: 71).

Nie będziemy... jawi się początkowo jako miłosny romans, jednakże głębsza analiza ukazuje filozoficzną refleksję, nasyconą nutą egzystencjalizmu. Równoległość obrazowa w dwóch pierwszych zwrotkach jest nieco zwodnicza, ukazując cechy liryki typowo miłosnej, gdyż zasadnicze znaczenie wypowiedzi, stanowiące dominantę semantyczną wiersza Achmatowa ukryła w trzeciej strofie. Tu skupia się nie tylko cały ładunek semantyczny utworu, lecz także pojawia się *akme* nastroju emocjonalnego. Postać ukochanego (lub ukochanej), do którego przemawia podmiot liryczny staje się czymś więcej, niż tylko uczuciowym portretem i wspomnieniem. W czterech wersach, pojawia się typowa dla liryki romantycznej *gra szczegółu* (zob. Dobin 1975: 12–13), która umożliwia poetce narysowanie portretu postaci bazującego na zróżnicowanych punktach odniesienia: głos (*голос*) – wiersze (*стихи*) – usta (*зубы*). Te punkty odniesienia zachowuje w translacji niemiecki tłumacz: *Stimme – Gedicht – Mund*. Tak naszkicowany portret oddaje najistotniejsze cechy postaci wspominanej przez podmiot liryczny. To przyjaciel, ale także i *brat w Apollinie*, – czyli poeta, podobnie jak podmiot mówiący, będący *porte-parole* autorki.

Na drodze do zbudowania tego portretu czytelnik „spotyka” dwa znane już z wcześniejszych epok literackich (szczególnie z czasów romantycznych) obrazy. Pierwszy z nich to obraz kochanków świadomych tego, że ich uczucie (podobnie, jak u większości liryków romantycznych) nie może być spełnione. Drugi obraz, jest próbą autokonsolacji i poszukiwania spokoju, ukojenia duszy, przez akceptację złożonej sytuacji (w późnej liryce romantycznej to jedna z cech programowych – Novalisowskie pogodzenie z *rzeczywistością – примирение с действительностью*). Pogodzenie się z losem implikuje liryczną „epikryzę” w trzeciej zwrotce:

Wir werden nicht

Не будем пить из одного стакана
 Ни воду мы, ни сладкое вино,
 Не поцелуемся мы утром рано,
 А ввечеру не поглялим в окно.
 Ты дышишь солнцем, я дышу луною,
 Но живы мы любовью одною.

Wir werden nicht aus einem Glase trinken,
 Das Wasser nicht und nicht den süßen Wein,
 Am späten Abend nicht zum Fenster winken,
 Und uns nicht küssen früh im Dämmerchein.
 Du atmest Sonne ein und ich den Mond,
 Auch wenn uns eine Liebe innenwohnt.

Со мной всегда мой верный, нежный друг, С тобой твоя веселая подруга. Но мне понятен серых глаз испуг, И ты виновник моего недуга. Коротких мы не учащаем встреч. Так наш покой нам суждено беречь.	Mir steht meine Freund bei, liebevoll und treu, Dir deine Freundin, von dir hingerissen, Doch ich versteh der grauen Augen scheu, Und du bist schuld an meinen Kummernissen. Wir meiden jede kurze Stelldichein. So halten wir auch unsren Frieden rein.
---	---

Лишь голос твой поет в моих стихах, В твоих стихах моё дыхание веет. О, есть костёр, которого не смеет Коснуться ни забвение, ни страх И если б знал ты, как сейчас мне любы Твои сухие, розовые губы!	Nur deine Stimme singt durch mein Gedicht, Und meine Atemzüge wehen durch die deinen. Es gibt das Glühn, das weder eine Verneinen Noch die Beklemmung jemals unterbricht. Und wenn du wüßtest, wie mich grade heute Dein trockener blsßroter Mund erfreute!
---	--

(Achmatowa 1976: 34)⁶(Dedecius 2003: 81)⁷

Porównanie niemieckiego tłumaczenia z oryginałem przynosi bilans pozytywny. Prosta metaforyka zawarta w pierwowzorze nie stanowi dla tłumacza zbyt wielkiego wyzwania. Nieliczne przekształcenia leksykalne nie mają jakiegokolwiek wpływu na zrozumiałość i kształt artystyczny rosyjskiego wiersza. Pewne zamienniki mogą na pierwszy rzut oka sprawiać wrażenie nadinterpretacji: *вечер* – *Dämmerchein*; *весёлая подруга* – *deine Freundin, von dir hingerissen*; *мой недуг* – *mein Kummernis*, *короткие встречи* – *kurze Stelldichein*. Jednakże dokładniejsza analiza leksykalna pomaga rozwiązać wątpliwości. Jedyne idiomatyczne *Stelldichein*, jako semantyczny, ale już nie artystyczny, synonim krótkich spotkań – wszak samo słowo jest kalką francuskiego *rendez-vous* i może razić swoją zbytnią nowoczesnością słowotwórczą (pojawia się ono jednak w kolokwialnym języku niemieckim niemal w tym samym czasie, co wiersz napisany przez poetkę w pierwszej dekadzie ubiegłego stulecia). Tu tłumacz zachował jednak dbałość o dosyć istotny element – o zachowanie stylu epoki, w której powstał oryginał, gdyż język wiersza Achmatowej jest jeszcze dziewiętnastowieczny, pojawiają się w nim zwroty i figury językowe znane z liryki romantycznej (Aleksandra Puszkina i Michaiła Lermontowa) oraz symbolistycznej (Aleksander Błok) – takie jak *серых глаз испуг*, *виновник моего недуга* etc. Dedecius zdołał przeniknąć do istoty stylistycznej oryginału starając się zachować podobną, bo nawiązującą do dawnych epok poetyckich, topikę swego translatu. W ostatniej i najważniejszej dla zrozumienia przesłania utworu, zwrotce, w trzecim i czwartym wersie widać w pełni zasadną próbę doprecyzowania lapidarnych metafor oryginału – oryginalna fraza *о, jest ogień, którego nie śmie tknąć (poruszyć) ni zapomnienie, ni strach* w translacie

6| Wszystkie dalsze cytaty z powyższego wydania wierszy Achmatowej.

7| Wszystkie dalsze cytaty z tomu Dedeciusa *Mein Rußland*.

zyskuje bardziej wyrazistą, choć koherentną w porównaniu z pierwowzorem formę: *jest żar, którego nie złamie (dosł. przerwie) ani wyparcie ani lęk (obawa)*. Zastosowana przez tłumacza heteronimia może być interpretowana jako forma amplifikacji, implikowanej wolą zachowania wszystkich cech konstytutywnych dominanty semantycznej – w oryginale chodzi o więcej, niż tylko zapomnienie (*zabvenije*), chodzi o to, by ukochani nie ulegali zapomnieniu, by za wszelką cenę zachowali wzajemne wspomnienia, nie „wypierali” ich z pamięci, aby nie zatarł ich czas, ani żadne inne okoliczności, symbolizowane tu przez obawę lub strach) strach w wierszu Achmatowej nie ma tu pełnej konotacji, jest bliższy „obawie”, „skrępowaniu”) – tę konotację prawidłowo odczytuje tłumacz, dokonując zamiany *strachu* na *obawę, spięcie, skrępowanie*. Zabieg ten przyczynił się do zupełnego zachowania dominanty semantycznej wiersza, przy niewielkiej „domestykacji” tłumaczenia, czyli zorientowaniu przekładu na potrzeby kultury docelowej.

Heteronimia pojawiająca się w tłumaczeniu Dedeciusa ma charakter dobrze przemyślanej metonimii, która nie zmienia warstwy przedmiotowej, istoty semantycznej pierwowzoru, a raczej dokonuje zmiany proporcji przeciwległych znaczeń – *забвение – смраx / Verneinen – Beklemmung*. Na tego rodzaju schemat analityczny zwracał uwagę przed niemal trzema dekadami Edward Balcerzan, podkreślając, że:

Ilekróć tłumacz dokonuje selekcji w polu metonimicznym, skutek jest taki, że zasadniczo warstwa przedmiotowa nie zostaje zmieniona, natomiast zmianom ulegają proporcje pomiędzy przedmiotami i ich wyglądy (Balcerzan 1998: 48).

Dedecius w swoich tłumaczeniach często stosuje metody i strategie, które nasuwają podstawowe pytanie dotyczące posłannictwa i roli tłumacza: komu powinien być wierny tłumacz – czy oryginałowi, czy autorowi oryginału. Odpowiedź na to pytanie przynosi częściowo analiza przekładów liryki rosyjskojęzycznej, stanowiących w dorobku Karla Dedeciusa specjalny rozdział. Jeśli w licznych przekładach liryki polskiej Dedecius stosuje oryginalne, chociaż z reguły przewidywalne strategie translatorskie, to w przypadku tłumaczeń rosyjskiej poezji romantycznej (Puszkina, Lermontowa) i dwudziestowiecznej pojawia się nietautologiczna logika przekładu, czyli taka, której nie sposób ująć w jednolity paradygmat lub schemat. Niepowtarzalność i niesystemowość Dedeciusa objawiona w przekładach wierszy Achmatowej tkwi głównie w diegetyce translatorskiej.⁸ Stąd też pytanie o wierność autorowi, która nie zawsze jest tożsama z wiernością utworowi, napisanemu przez tego autora. Diegeza użyta na potrzeby analizy i krytyki przekładu literackiego okazuje się pomocna w rozważeniu pozycji tłumacza wobec przekładanego utworu

8| Termin diegeza, popularny w teorii sztuki i literatury doczekał się wyczerpującej aktualizacji i systematyzacji w pracy Wolfa Schmidta (zob. Schmid 2014: 8–12). W niniejszych rozważaniach zapożyczono termin do teorii przekładu, celem ustalenia pozycji tłumacza wobec oryginału i jego autora.

i jego autora. Odstępstwo od rygoru wierności pierwowzorowi nie zawsze dyskwalifikuje wartość translatu, gdyż w przekładzie literackim jednym z istotniejszych postulatów w tłumaczeniu liryki jest docieranie do tajemnicy wyobraźni twórcy oryginału. Podążając tropem Bachelardowskiej „metafizyki wyobraźni” dochodzi się do wniosku, iż przeżycie oryginału, przeniknięcie w noosferę jego autora i diegezę, (czyli sferę opowiedzianą przez podmiot liryczny), a sumie dotarcie do modelu świata zawartego w tłumaczonym wierszu, umożliwi tłumaczowi zdefiniowanie jego wszystkich płaszczyzn znaczeniowych i subtelności języka poetyckiego. Efektem takiej „dziegetyzowanej” strategii jest stworzenie tłumaczenia, w którym dochowuje się wierności przede wszystkim autorowi, tłumaczenia „dobrze czytelnego” (jak mówił Jiří Lévý 1983: 47), nawet wtedy, gdy wskutek zamierzonych zmian leksykalnych pojawia się niewiele ekwiwalentów bezpośrednich i „słownikowych”, czyli absolutnych. Taką postawę translatorską Karl Dedecius objawia w niezwykle trudnym przekładzie wiersza *Jeden idzie...* W miniaturze lirycznej dojrzała literacko poetka zawarła całe swoje dotychczasowe, trwające pół wieku, życie. W wierszach Achmatowa zawarła filozoficzną sentencję mającą najlepsze cechy aforyzmu – bogactwo treści i otwarta kompozycja stwarza odbiorcom możliwość dowolnej interpretacji o losie ludzkim. Pojawia się także motyw „arkadyczny”, znany jeszcze z liryki romantycznej, w której niemal każdy bohater liryczny marzył o powrocie do czasów dzieciństwa, szczęśliwej młodości, do trwającej w marzeniach Arkadii. W drugiej części utworu pojawia się motyw zagubienia i alienacji, symbolizowany już nie „samotnym żaglem, okrętem na wzburzonym morzu”, a pociągiem-widmem, nieodnajdującym właściwego toru.

Precyzyjne uchwycenie dominanty znaczeniowej tego wiersza stanowi wyzwanie dla tłumacza. Nie jest ono możliwe bez podjęcia próby odtworzenia sfery emocjonalnej, bez wysiłku przeniknięcia w „mikrokosmos” przedstawiony w zaledwie ośmiu wersach. Tu pomocną okaże się strategia diegetyczna – tłumacz musi stać się częścią świata naszkicowanego przez twórczynię oryginału. Dedeciusowi wykonanie tego zadania ułatwiły zapewne przeżycia ostatnich lat powojennych i okres niewoli. W przekładzie tego wiersza diegetyzm tłumacza daje się odczuć w empatycznym przeżyciu wypowiedzi poetyckiej. Szczególny związek tłumacza z treścią przekładanego utworu daje się zauważyć w drugiej zwrotce wiersza. Stanowi ona rodzaj poetyckiej „epikryzy”, implikowanej „wprowadzeniem” zawartym w pierwszej strofie. Tu także daje się zauważyć nawiązująca do ideologii romantycznej opozycja – „świat, inni *versus* ja, moje życie”:

* * *

Der Eine Geht

Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежную подругу.

Der eine geht geradeaus,
Der andere in Kreisen,
Und beide wolln ins Vaterhaus,
Zu alten Freunden reisen.

А я иду – за мной беда,
 Не прямо и не косо,
 А в никуда и в никогда,
 Как поезда с откоса.

Und ich schlepp meine Wiederkehr
 Auf keine dieser Weisen
 Ins Nirgendwo und Nimmermehr,
 Wie Züge, die entgleisen.

(1940, geschrieben mit einundfünfzig Jahren)

W tłumaczeniu wiersza, któremu tłumacz nadał tytuł anepigraficzny, pojawiają się dwa odrębne zabiegi translatorskie. Pierwszą strofę Dedecius tłumaczy w sposób niemal standardowy, gdyż pojawiają się tu wszystkie cechy tradycyjnej transpozycji wiersza: ekwilinarność, ekwirytmiczność i pełna symetria rymiczna. Ekwiwalencja w translacie godna jest miana absolutnej, niewielkie oboczności w ostatnim wierszu nie mają wpływu na właściwe odczytanie wiersza, chociaż „księgowość translatorska” (Eco) nakazywałaby zarzucenie tłumaczowi generalizacji lirycznego adwersarza – w oryginale można odczytać sugestię, że chodzi o *przyjaciółkę sprzed lat*, co nie musi być ostatecznie prawdziwe. Być może, (co wydaje się bardziej uprawdopodobnione) poetka zastosowała synekdochę, stosując model *pars pro toto*, uciekając się do *ogarnięcia*. W przekładzie Dedeciusa pojawia się rozwiązanie synekdochy, co potwierdza hipotezę o zastosowaniu przez Achmatową poetyckiego uogólnienia, prawidłowo odczytanego przez tłumacza. Druga strofa jest przykładem translatorskiego diegetyzmu. W translacie Dedeciusa daje się zauważyć więź emocjonalna z twórczynią oryginału. Widać już w przekładzie pierwszego wersu. Heteronimia w stosowaniu ekwiwalencji oddala i nieco spłaszcza znaczenie zawarte w oryginale. Zabrakło *беды* (biedy), stanowiącej poetyckie *lamentum* poetki – życiowej tułaczki, dalekiej krewnej Ahaswera. W wersji niemieckojęzycznej pojawia się *Wiederkehr* (Rückweg gen Heim). Droga powrotna bohatera lirycznego wiersza niemieckiego nie jest łatwa, stąd pojawia się amplifikujący czasownik *ich schlepp*, oznaczający zwykle trudną, pełną wysiłku wędrówkę. Znając losy osobiste tłumacza, nie trudno dotrzeć do genezy takiego przekształcenia leksykalnego. Słowo *schleppen* zawiera bowiem bogaty ładunek semantyczny, który w kontekście wiersza nabiera dodatkowych walorów znaczeniowych i stylistycznych – to nie tylko wysiłek, znój, lecz także wiele innych przeciwności, pośród których *беда* (bieda, oznaczająca w języku Puszkina nie tylko ubóstwo, lecz także strach, przeciwności losu, pecha, klęskę, zmartwienie, nieszczęście, tarapaty etc.).⁹ Podobny katalog „heteronimiczny” posiadają w języku niemieckim słowa zawierające formant *Schlepp-*. Porównanie obu tych „słów-kluczy” jest interesującą *lami-główką translatorską* (Barańczak), której wynik jest zawsze pozytywny dla bilansu translatorskiego. W ekwiwalencji Dedeciusa pojawiają się też znamiona metalepsji, gdyż w translacie jednoznacznie pojawia się sugestia dotycząca przyczyny trudnej peregrynacji podmiotu lirycznego, peregrynacji oznaczającej powrót, łączącej się z nadzieją, jaką dają zwykle powroty. Jednakże bardziej istotnym zagadnieniem

9| Hasło „беда” (bieda) zawiera w słownikach j. rosyjskiego kilkanaście pól znaczeniowych.

jest w tym przypadku nie kwestia porównań semantycznych i leksykalnych, lecz rzadko spotykana w sztuce translatorskiej Dedeciusa „interferencja” kodu fatycznego tłumacza z refleksją zawartą w pierwowzorze. Powodem tej interferencji jest osobisty *bagage cognitif* obu autorów – Achmatowej i jej niemieckiego tłumacza. Podmioty liryczne obu wierszy są *wykolejonymi pociągami* – podobnie jak ich twórcy po przeżyciach przymusowego odosobnienia. Motyw powrotu w obu wierszach ma podobną wymowę – Achmatowa powraca do literatury, a jej tłumacz po latach niewoli do ojczyzny. Ta wspólnota przeżyć sprawia, że przekład niemieckojęzyczny staje się czymś więcej niż li tylko tłumaczeniem, staje się specyficzną, bo rzadko spotykaną formą synestezji poetyckiej. Jej istotą jest diegetyzm, objawiający się przejściem czytelnika-tłumacza do świata myśli i uczuć autora czytanego i tłumaczonego utworu. Wnikając w świat przeżyć Achmatowej, Dedecius stara się zachować jedność dyskursu poetyckiego, stąd też minimalne zabiegi heteronimiczne i dążenie do spójności nie tylko znaczeniowej, ale i artystycznej, stylistycznej. Wynik tych dążeń potwierdza doskonałą znajomość wszystkich zawłości konotacyjnych języka rosyjskiego, który w przypadku Dedeciusa nie oznacza jedynie nabycia kompetencji lingwalnych. Rosyjski staje się trzecim światem językowym niemieckiego tłumacza – po niemieckim, utożsamianym ze sferą rodzinną, po polskim, będącym językową Arkadią czasów gimnazjalnej młodości. To język, dzięki któremu przetrwał najtrudniejszy bodaj okres swojego życia, o czym wspomina we wstępie do swojej książki:

Ich suchte und untersuchte Parallelen. ... So kam ich mit der Zeit zu Kräften und lernte wieder aufrecht stehen und gehen. Mit Hilfe der fremden Versfüße, an den Krücken der Poesie (Dedecius 2003: 8).

W powyższym cytacie odnaleźć można wskazówkę dotyczącą emocjonalnej esencji strategii translatorskiej Dedeciusa, widoczną w przekładach wierszy Achmatowej, utwierdzającą w przekonaniu, że syntestetyzm emocjonalny i diegetyzm w ocenie tłumaczenia winny być podstawowym kryterium oceny tłumaczenia.

W obcowaniu niemieckiego tłumacza z liryką Achmatowej pojawia się wyjątkowy epizod, który utwierdza w przekonaniu o jego specyficznym podejściu do przekładów liryki rosyjskojęzycznej, w którym przeważa strategia diegetyczna. W wielu analizach sztuki translatorskiej Dedeciusa zauważa się nie tylko wielki talent poetycki *Czarodzieja z Darmstadt*, lecz także tendencję, ujętą u progu romantyzmu przez wybitnego poetę tej doby w aforyzmie *perevodchik w stichach* – *sopernik* (tłumacz wierszy bywa rywalem poety). Dedecius z rzadka stara się „rywalizować” (słowo to nie jest do końca adekwatne) z autorem oryginału, jednakże konfrontacja z wielkimi dziełami poetyckimi sprawia, że tłumacz stara się dorównać autorowi oryginału. Pochylając się nad dorobkiem translatorskim Karla Dedeciusa, można zauważyć sytuację opisaną przed laty przez Edwarda Balcerzana, w której tłumacz:

Zbliża się do twórczości na najniższym poziomie budowania tekstu, w warstwie leksykalnej i frazeologicznej. Translator, jak i autor dzieła oryginalnego nigdy nie wie, czy odnalazł ekwiwalent jedynie właściwy, odpowiadający w sposób optymalny funkcjom i wyrażenia obcojęzycznego. ... Interesuje nas co innego: permanentny stan wątpliwości, który pojawia się zawsze w każdej lekturze przekładu, a wcześniej jeszcze w każdej próbie tłumaczenia tekstów literackich. Najbardziej elementarne czynności translacyjne odbywają się więc w sytuacji jawnie wariabilnej: zakładają tę sytuację (Balcerzan 1998: 149).

Wspomniana przez polskiego badacza „wariabilność” daje się zauważyć w przekładzie wiersza, który można uznać za rodzaj *summa poetica* w twórczości Achmatowej, napisanego w najdojrzałym okresie jej pisarstwa. To wypowiedź bardzo intymna i „drażliwa”, dotyczy ona bowiem sensu życia każdego poety:

К стихам

Вы так вели по бездорожью,
Как в мрак падучая звезда.
Вы были горечью и ложью,
А утешеньем – никогда.

An die Gedichte

Ihr führtet irre mich genug,
Ein Blendlicht ohne Weg und Ziel.
Ihr wart oft Bitternis und Trug,
Doch eine Tröstung – wart ihr nie. (1961)

Konstatacja autorki jest sceptyczna, by nie powiedzieć „okrutna” – wiersze, będące synekdochicznym symbolem poezji nie dają wytchnienia, pocieszenia, są przekleństwem. Jawi się więc Achmatowa jako *poétesse maudite*, dla której wiersze bywają okrutne jak kwiecień.¹⁰ Tego rodzaju postawy wobec poezji pojawiały się niejednokrotnie w różnych epokach literackich, jednakże w liryce Achmatowej, w obliczu jej doświadczeń życiowych i artystycznych, taka cena poezji staje się konfesją wyjątkową. Szczególną uwagę przyciąga tu symbolizacja natchnienia poetyckiego, przyjmującego postać zwodzącego, łudzającego światła. Tym jest bowiem *надучая звезда*, perfekcyjnie odtworzona w translacji jako *Blendlicht*, prowadzi ona *Nirgendwo*, w ślepy zaulek, z którego poeta nie znajduje wyjścia, pograżając się w alienację i beznadziejność. Dedecius tym razem odchodzi od diegetyzmu, gdyż uniwersalizm poetyckiej tezy, zaskakująca prostota frazy, nie wymagają takiego zabiegu. Translat jest idealnym odtworzeniem oryginału w sferze semantycznej; jest ekwilinarny i ekwirymiczny, mimo asonansu w wersach parzystych wersji niemieckojęzycznej. W tym przekładzie Dedecius stosuje metodę znaną z tłumaczeń liryki polskojęzycznej, którą charakteryzuje absolutna kongruencja obu wersji językowych. W tej sytuacji jakość przekładu potwierdza hipotezę, że tłumacz bywa rywalem poety, że *akme* autora oryginału staje się też udziałem jego tłumacza. Powyższa analiza dowodzi, że diegetyzm i potrzeba empatii z uczuciami twórcy oryginału nie zawsze stanowią warunek *sine qua non* adekwatności i optymalnej wartości

10| Nawiązano do frazy Thomasa Stearnsa Eliota – „April is a cruelst month, breeding Lilacs out of the dead land” z *Ziemi jałowej* (1922).

translatu w porównaniu z pierwowzorem. Dowodzi także i tego, że utalentowany tłumacz może swobodnie operować różnymi strategiami, i dowolnie ustalać swój dystans wobec obcojęzycznego oryginału i jego twórcy. Dedecius umiejętnie operuje genotypem poezji autobiograficznej, posiadłszy zdolność oddzielenia dwóch stref w świecie przedstawionym utworu – osobistej i uniwersalistycznej. W każdym przypadku przekładu wiersza o klimacie osobistym trudno jest mówić o zupełnej rekonstrukcji przeżyć i uczuć tłumaczonego poety, jednakże próby takiej rekonstrukcji podjęte przez Karla Dedeciusa, zweryfikowane powyższymi analizami, uznać należy za wiarygodne; nawet wtedy gdy pojawiają się nieliczne odstępstwa od oryginału, nadinterpretacje – nie umniejsza to tej wiarygodności.

Refleksyjność i próby nawiązania dialogu z odbiorcą mają w tłumaczeniach Dedeciusa ten sam ciężar gatunkowy i artystyczny, co w oryginałach Achmatowej. Posługując się terminologią Edwarda Balcerzana, można stwierdzić, że w przypadku tłumaczeń wierszy lirycznych Anny Achmatowej Dedeciusowi udało się dokonać rekonstrukcji mocnej toku twórczego rosyjskiej poetki, zawierając w niej najwyższy, ideowy poziom, w którym pierwsze znaczenie ma dominanta semantyczna wiersza, przekazująca „tyłość” *darów świata* (Balcerzan 1998: 187).

4. Spotkanie z rosyjską awangardą – Dedecius i Majakowski

Uwagę niemieckiego tłumacza przyciągnęły najbardziej reprezentatywne utwory Władimira Majakowskiego pochodzące ze wszystkich okresów twórczości wybitnego poety rosyjskiego i radzieckiego, poczynając od fragmentów poematu *Война и мир* (1915–1916), aż po napisany w roku śmierci minipoemat *Хорошо* (1930). Wybór tłumacza nie jest przypadkowy. W jego translatorskiej perspektywie znalazły się bowiem wiersze, które ukazują ewolwentę artyzmu Majakowskiego, szczególnie gdy chodzi o podejście poety do środków ekspresji literackiej i jego stałą skłonność do transgresji objawianej nie tylko w warstwie leksykalno-semantycznej, lecz także w stałym dążeniu do neologizacji, polegającej głównie na nadawaniu istniejącym już słowom i wyrażeniom nowych, paradoksalnych w swym oksymoronizmie znaczeń. Pośród wielości środków artystycznych, stosowanych przez autora *Dobrze*, szczególnego znaczenia nabierają hiperbola, personifikacja i antropomorfizacja oraz „przaśny”, celowo zwulgaryzowany ludyzm, który staje się „poetycką maską” wrażliwego liryka, przeżywającego rewolucję na swój sposób, szybko też przekonując się o złudności ideałów październikowej rebelii.

Sposób odczytania wierszy Majakowskiego implikuje specyfikę spojrzenia na translaty Dedeciusa. Pośród wielu metod i strategii translatorskich, jakie można stwierdzić porównując tłumaczenia obcojęzycznej liryki XX. wieku w dorobku *Czarodzieja z Darmstadt* transpozycje wierszy Majakowskiego zajmują specjalne miejsce głównie ze względu na nowatorskie podejście tłumacza do trudnej materii liryki rosyjskiego barda. W porównaniu z przekładami rosyjskiej liryki

dziewiętnastowiecznej (Puszkina, Lermontowa), wiersze takich poetów jak Anna Achmatowa (por. Maliszewski 2015: 37–52), Siergiej Jesienin, czy właśnie Włodzimierz Majakowski objawiają nową, niespotykaną we wcześniejszych transpozycjach z rosyjskiego, strategię translatorską. Jej wyznacznikami pozostają szeroko pojmowany kognitywizm, w którym tłumacz dalece wykracza poza przedziały tekstu pierwowzoru oraz implikowana tym podejściem transgresja, gdzie tłumacz wychodzi poza granice znaczeń zawartych w oryginale – dodajmy znaczeń, których odczytanie bezpośrednio degraduje jego wartość ideową i prowadzi do niezrozumienia artyzmu oraz subtelnej jego ironiczności.

W tłumaczeniu obrazoburczego wiersza Majakowskiego *Приказ № 2 армии искусств* (*Befehl Nr. 2 an die Armee der Kunst*) z 1921 roku Dedeciusowi udało się ustanowić interesujący paradygmat docierania do prawd zawartych w oryginale. Już pobieżna lektura translatu i jego porównanie z wersją niemieckojęzyczną ukazuje dystans leksykalny i semantyczny przekładu wobec pierwowzoru. Dotarcie do sensów ukrytych w utworze Majakowskiego odbyło się tu na drodze intensywnej dewerbalizacji (por. Choi 2003: 8), dzięki której tłumacz nie był zmuszony do poszukiwania ekwiwalencji leksykalnej, mogąc skupić się na semantycznych uniwersaliach. Dedecius „orientuje” swój przekład na kulturę docelową, starając się wprowadzić czytelników niemieckojęzycznych w klimat „historyczny” rosyjskiego wiersza. Stąd też pojawiają się epitety i porównania, istniejące głównie w języku potocznym, (choć nie stronią od nich publicyści i dziennikarze):

Это вам –
пентры,
раздобревшие как кони,
жрущая и ржущая России краса,
прячущаяся мастерскими,
по-старому драконя
цветочки и телеса.

An euch
ihr Kleckser
behäbig wie Klepper,
Rußlands wiehernd ziehende Zierde,
die nicht als Blümchen und Wolgaschlepper
im Atelier verstockt
porträtierte.

Это вам –
прикрывшиеся листиками мистики,
лбы морщинками изрыв –
футуристики,
имажинистики,
акмеистики,
запутавшиеся в паутине рифм⁴.

An euch
papierene Lyro-Mystiker,
hunzlige Runzelheimer –
Futuristiker,
Imaginstiker,
Akmeistiker.
im Spinnennetz des Gereimes.

11| Wszystkie cytowane fragmenty wierszy Majakowskiego i tłumacze Dedeciusa pochodzą z (odpowiednio): Karl Dedecius: *Mein Rußland in Gedichten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003; Маяковский Владимир: *Сочинения в трёх томах*. (Том 1. – Я сам. Стихотворения (1912–1925), Том 2. – Стихотворения. Стихи детям. Как делать стихи? Стихотворения (1926–1930), Том 3 – Поэмы. Пьесы. Москва: «Художественная литература» 1978. Ze względu na przejrzystość obu edycji, nie podano stronic.

Już sam początek obu utworów potwierdza tezę o niezwykle głębokiej analizie kognitywnej wiersza Majakowskiego. Zestawienie pozornie różnych znaczeń: „пентры” i „Kleckser”, przynosi paradoksalną bliskość obu słów, mających oznaczać nie tylko kiepskich pisarzy, lecz także twórców niezbyt ambitnych, „zasiedziałych na Parnasie” (jak mówił Witkacy). Majakowski tworzy tu własną wersję leksykalną słowa „пентюх” (fajtłapa, kapcan, nieudacznik). Dedeciusowy „Kleckser” to nie tylko gryzmoła, lecz także grafoman (jak używane przez Friedricha Schillera w jego *Kseniach* Merkel). W tłumaczeniach Dedeciusa pojawia się oryginalne, lecz implikowane rosyjskimi oryginałami, operowanie metaforą jako jednostką przekładu. Cała druga strofa *Rozkazu* jest rozbudowaną metaforą. Dedecius oryginalnie transponuje metaforyczne określenie osiadłych na laurach artystów proletariackich, nazywając ich „podłymi wierszokletami” (hunzlige Runzelheimer – przypomnijmy, że Runzel oznacza także kiepski wiersz, rym „częstochowski” lub „kalwaryjski”). Obydwa obrazy przystają do siebie niemal idealnie. Wyraża się w nich pogarda dla pseudoartystów, którzy swoje talenty zmarnowali dla „ziemskich celów”. Stąd też w przekładzie pojawia się emblematyzacja ówczesnego przywiązania do tradycji (*Wolgaschlepper* to niemiecka wersja tytułu słynnego obrazu Ilji Riepina *Бурлаки на Волге*, 1873), do pejzaży styki i stateczków na wodzie. Metafora, traktowana we współczesnych teoriach przekładoznawczych jako integralna jednostka tłumaczeniowa w przekazie kodu leksykalno-semantycznego (zob. Krysztofiak 2011: 85), wydaje się być jednym z podstawowych składników strategii kognitywistycznej, szczególnie w obliczu możliwych transgresji translatu względem oryginału. W wierszu adresowanym do rosyjskiego wieszczka (*Юбилейное – Jubilarisches*, 1924) pojawia się nowatorska forma metafory diegetycznej (por. Glucksberg 2001: 12), czyli takiej, która sprzyja utożsamieniu się narratora i tłumacza z bohaterem lirycznym oryginału:

**Александр Сергеевич,
разрешите представиться:
Маяковский.**

Дайте руку
Вот грудная клетка.
Слушайте,
уже не стук, а стон;
тревожусь я о нем,
в щенка смиренном львенке.
Я никогда не знал,
что столько
тысяч тонн
в моей
позорно легкомыслрой головенке.
Я тащу вас.

**Aleksandr Sergejewitsch,
erlauben Sie, mich vorzustellen:
Majakowskij.**

Legen Sie Ihre Hand
an meine Brust,
wo es stöhnt,
was sonst nur klopft;
der kleine Leu,
gezähmt zum Hündchen – eine Memme.
Ich wußte nicht,
mein leichtsinniger Kopf,
könnte so viele
tausend Tonnen
stemmen.
Sie staunen,

Удивляетесь, конечно?	wie ich Sie vom Sockel trag?
Стиснул?	Es drückt?
Больно?	Es schmerzt?
Извините, дорогой ¹² .	Mein Teuerster, verzeiht.

Namalowany przez rosyjskiego poetę obraz jest paradoksalny w swej symbolice. To sugestywna metafora przemiany w poezji – podmiot liryczny, poeta, odważył się „podnieść rękę” na narodową świętość, na ubóstwianego od pokoleń poetę, który – przynajmniej – jest archetypem buntownika, genotypicznym przodkiem Majakowskiego. Stan duchowy bohatera lirycznego odzwierciedla metafora „lwiątko stłamszonego do pozycji tchórzliwego szczenięcia”. Tu Tłumacz stosuje poetycki synonim lwa – Leu, a jednocześnie dopełnia oryginalną metaforę równie poetyckim, dziś rzadko używanym „die Memme” (tchórz). Symboliczne zdjęcie wielkiego poety z cokołu jest liryczną i bardzo osobistą metanoją bohatera lirycznego, czującego się także poetą. Dedecius zachował więc postulowany w cytacie „key view”, czyli spojrzenie na metaforę w sensie nie tylko literackim, lecz także kulturowym. Dowodem tego jest stylizacja epokowa, przypominająca niemiecką lirykę początku XX. wieku i skierowanie się do ekspresji, dziś już rzadko używanej. Ten „zabieg” tłumacz stosuje konsekwentnie w tłumaczeniu wiersza, konfrontującego lirykę romantyczną z futurystyczną poetyką Majakowskiego:

Нами	Die Lyrik
лирика	haben wir
в штыки	aufs Bajonett
неоднократно атакована,	gespießt
ищем речи	wir suchen Sprache;
точной	nackt,
и нагой.	reell und schnell,
Но поэзия –	Doch Poesie
пресвoločнейшая штукавина:	das hundsgemeine Biest
существует –	die gibt’s
и ни в зуб ногой.	auch wenn du auf den Kopf dich stellst.
Например,	Zum Beispiel
вот это –	das
говорится или блеется?	zum Blöcken oder LEsen
Синемордое,	Blauffressig.
в оранжевых усах,	gelber Schnauzer, so als ob
Навуходоносором	es biblisch wär,
библейцем –	wie der Nebukadnezar
«Коопсах».	„Zuckkoop“.

12| W cytatach zrezygnowano z tradycyjnej formy graficznej wiersza Majakowskiego „drabinkowej”, którą tłumacz zachowuje, utrzymując przez to ekwilinearność translatu. Wyłoszczenie pierwszych wersów – jak w oryginale rosyjskim.

W drugiej części lirycznego envois pojawia się poetyckie credo Majakowskiego, obrazoburczo opozycyjne wobec liryki rosyjskiego romantyka. Tu jawi się Majakowski jako poeta przekłety, poeta rewolucyjnie kerygmacyjny. Jego kerygmatyzm jest nie tylko wyznacznikiem wyznawanej przezeń idei rewolucji, lecz także punktem wyjścia do budowania stylu poetyckiego, który ma się stać rodzajem „antypoezji”, w której dominuje profanum i futurystyczna transgresja estetyczna. Jednakże paradoks Majakowskiego polega na tym, że stara się on tworzyć świat pozornie nadobiektywny, tworzony przez przekroczenie własnych barier, których jest świadomy, każąc swemu bohaterowi lirycznemu „zdjąć” rosyjskiego wieszca zokołu. Stąd poezja to *malum necessarium*, przekleństwo, bez którego jednakże trudno żyć. Dedecius ponownie ucieka się do diegetyzmu, stara się uzyskać najwyższy stopień empatii, przez co udaje mu się przeniknąć do najintymniejszej sfery myślenia twórcy oryginału, aby poznać nie tylko intencje rosyjskiego poety, ale i sposób ich urzeczywistnienia. Trudna, semantycznie zawołowana metafora poezji *поэзия пресвoločнейшая итуковина*, została przez Dedeciusa semantycznie uproszczona, co ma ułatwić jej właściwe zrozumienie przez odbiorców niemieckojęzycznych – *das hundsgemeine Biest*. W tym przypadku bilans translatorski jest wątpliwy, gdyż nawet tak trafnie dobrana, wydaje się jedynie możliwa, ekwiwalencja, zachowująca transgresywny charakter oryginału, nie w pełni oddaje ekspresywność i dosadność metafory zbudowanej przez rosyjskiego liryka. Jedynym usprawiedliwieniem może być to, że w żadnym innym języku nie da się wykreować tak „okrutnej” i obrazoburczej inwektywy. Na uwagę jednak zasługuje zręcznie skonstruowana transpozycja akronimu, który może stanowić leksykalny emblemat epoki, w której żył i tworzył rosyjski poeta. Коопсах (объединённый кооператив рабочих и служащих сахарной промышленности г. Москвы) Dedecius tłumaczy w formie absolutnego ekwiwalentu (Zuckkoop – to Zucker-Kooperative). Zestawienie nowoczesnego (w tamtych czasach) określenia spółdzielni z biblijnym Nabuchodonozorem jest także zaskakującym paradoksem figuratywnym. Tu pojawia się specyficzny rodzaj transgresji nie tylko kulturowej, lecz przede wszystkim leksykalnej, gdyż przybiera ona formę trudnej do przetłumaczenia paronomazji. W samym tłumaczeniu akronimu określającego spółdzielnię pojawia się specyficzna dla języka Majakowskiego parechezja, którą Dedecius przetłumaczył kongenialnie. Przy odbiorze tłumaczenia poezji, które z reguły bywa ekwilinierne, czytelnik, spoglądając na przełożony tekst, z reguły szuka tych miejsc, w których obcojęzyczne ekwiwalenty nakładają się na słowa tekstu wyjściowego. Nierzadko dziwi go, a czasem oburza najmniejsza niedokładność lub brak zbliżonego chociażby podobieństwa. W takiej sytuacji trudno oprzeć się paradoksalnemu może stwierdzeniu, że być może lepiej ocenią przekład poetycki ci, którzy nie znają języka oryginału. Całą swą uwagę skupiają wszak na tekście przekładu. Mogą oddać się przyjemności lektury i nie obawiać się, że zaskoczy ich brak podobieństwa tekstów lub przekonanie

o nieprzetłumaczalności poezji. Przekłady tworzy się bowiem dla dobra tych, którzy nie znają języka oryginału (por. Macheiner 1995: 12–13). Dobro obcojęzycznego odbiorcy jest „przykazaniem”, które stara się przestrzegać Dedecius. Podążanie tropem poety jest dla tłumacza jednym z priorytetów. Nabiera on szczególnej wagi w analizie przekładów poezji „z kluczem”, kiedy to tłumacz zмага się nie tylko z materiają języka poetyckiego, lecz także czuje, że powinien dotrzeć do wszystkich, także tych najmniej zrozumiałych kodów zawartych w oryginale.

W zbiorze Dedeciusowych przekładów liryki Majakowskiego specjalne miejsce, ze zrozumiałych względów zajmuje wiersz *Германия – Deutschland* (1923):

Я
от первых дней
войнищу эту проклял,
плюнул рифмами в лицо войне.
Распустив демократические слюни,
шёл Керенский в орудийном гуле.
С теми был я,
кто в июне
отстранял
от вас
нацеленные пули.
И, когда стянув полков ободья,
сжали горла вам французы и британцы,
голос наш
взвивался песней о свободе,
руки фронта вытянул брататься.

Ich habe vom ersten Tag
diesen Krieg
mit Reimen verflucht und ihn angespuckt.
Kerenskij kam mit dem Kugelregen,
triefend von Demokratiegesabbel.
Ich war im Juni
bei denen, die gegen
die Schießerei
gewettert haben.
Und als die französisch-britischen Reihen
euch würgend schüttelten an allen Gliedern,
sang unsre Stimme
das Lied der Freiheit;
es wollte die Front im Handschlag verbrü-
dern.

W wierszu do Niemców (bo takie jest envoi tego utworu) Majakowski ogłasza swą postawę pacyfistyczną. Jest ona typowa, ogłaszana w ówczesnej prasie rewolucyjnej. Dedecius stara się wiernie przekazać intencje twórcy oryginału, jednakże dokonuje w swym przekładzie higienizacji metafor zastosowanych w wierszu rosyjskim. Zjadliwa metafora stanowiąca ocenę rodzącej się demokracji, propagowanej przez Tymczasowy Rząd Kierenskiego *демократические слюни* w przekładzie Dedeciusa zyskuje złagodzoną formę *Demokratiegesabbel*, co nie w pełni oddaje inwektywny charakter oryginalnego zwrotu. Podobnie rzecz ma się z przekazem onomatopeicznej metafory *в орудийном гуле*. *Die Schießerei* to raczej neutralny termin określający strzelaninę, podczas gdy fraza Majakowskiego (*łoskot, huk warkot oręża*) bardziej obrazowo i ekspresyjnie oddaje grozę wojny. Podobnie *полков ободья* (kręgi pułków, dosłownie „kocioł frontowy”) stały się w niemieckim przekładzie jedynie *szeregami* (*die Reihe*). Tu także tłumacz zmuszony był do higienizacji zbyt zawilej metafory zawartej w oryginale, dbając o interes niemieckojęzycznych odbiorców, aby odczytali oni wiersz Majakowskiego poprawnie i zgodnie z intencją autora.

Widać tu wyraźnie, jak ważne zadanie stoi przed tłumaczem. Tworzy on przekład, na podstawie którego można wnioskować, czy dany poeta zasługuje na uwagę. To na tłumaczu spoczywa odpowiedzialność przekonania czytelnika, że czyta arcydzieło (por. Czerniawski 1995: 29–30). Trudny fragment wiersza Majakowskiego Dedecius tłumaczy lapidarnie, łamiąc „drabinkowy” układ graficzny oryginału przez laipdaryzację translatu. Jednakże wersja niemieckojęzyczna jest w pełni adekwatna i równoważna artystycznie z oryginałem. Tłumacz staje ciągle przed nieznanym, zmuszony jest do przekraczania norm wyznaczonych przez oryginał, własną kulturę i tradycję literacką oraz zwykle przyzwyczajenia odbiorcze. Jest równocześnie artystą i rzemieślnikiem, bo – jak pisze Karl Dedecius – „Sztuka zakłada wolność. Przekład ogranicza swobodę, ale żąda sztuki” (Dedecius 1974: 67). W sferze estetycznej tłumacz musi wybrać, czy zaspokoić znane mu oczekiwania odbiorców, czy je zanegować przez wprowadzenie nowego wzorca przeżywania, który nie jest zgodny z dotychczasową tradycją literatury rodzimej. Wybierając to drugie wyjście, opowiada się za odbiorcą elitarnym. Elitaryzm ten polega na inspirowaniu czytelnika do głębszej analizy percepowanego dzieła, stąd też procesy kognitywne tłumacza muszą wpłynąć na zrodzenie się kognitywizmu czytelnika jego translatu. Słusznie konstatuje Maria Krysztofiak, że:

Płynność norm estetycznych, będących wyznacznikiem dzieła literackiego i przekładu, ukształtowanych przez poszczególne epoki, społeczności i grupy kulturowe, sprawia, iż sam proces tłumaczenia nierozłącznie związany jest z recepcją i interpretacją dzieła oryginalnego. A zatem przekład literacki postrzegać należy nie tylko jako twór języka i kultury docelowej, jak postulują to przedstawiciele szkoły „Descriptive Translation Studies”, lecz istnienie przekładu literackiego rozpatrywać wypada w ścisłym powiązaniu z dziełem oryginału i jego funkcjonowaniem w kulturze języka oryginału (Krysztofiak 1996: 30 i 2011: 18–19).

Do sugerowanych przez poznańską badaczkę przemysleń zachęca lektura wiersza Majakowskiego *Heбockpëб в pazπεζe – Wolkenkratzer im Langschnitt* (1926). To wiersz specyficzny. Jego lektura nieodparcie kojarzy się ze słuchaniem skomponowanej dwie dekady wcześniej *Symfonii z nowego świata* (1893) Antonina Dwořaka. Tu poeta tworzy z pozoru zachwyty nowym światem (podobnie czyni to czeski kompozytor), jednakże dokładna lektura tekstu stwarza wrażenie odwrotne. Poeta wprowadza czytelnika w klimat znany z powieści nurtu, zrodzonego niemal w tym samym czasie, *le nouveau roman*. W utworze rosyjskiego poety pobrzmiewają też echa nurtu *Neue Sachlichkeit*, jednakże nie do końca wyzbyte abstrakcjonizmu i ekspresjonizmu. Jego bohater liryczny dokonuje wiwisekcyjnej obserwacji wieżowca „w przekroju”, przemierzając jego kolejne piętra. Widok parteru jest typowy dla nowojorskiej ulicy. To sklepy jubilerskie, stanowiące dla rosyjskiego poety symbol blichtru, „tandetnej błyskotki, przyciągającej oko”, a jednocześnie na swój sposób drażniącej przybysza „ze starego świata”:

Первый
ювелиры,
караул бессменный,
замок
зацепился ставням о бровь.

Parterre
Juweliere;
das glitzt und glänzt
in Läden,
Ganz hinter Glittern begraben.

Dedecius stara się zachować klimat pozornego zadziwienia, w którym na pierwszy plan wysuwa się typowy dla Majakowskiego sarkazm. Ironiczne użycie metafory *караул бессменный* jest wyrazem krytycznej oceny amerykańskiego konsumpcjonizmu przez futurystę-buntownika. Dedecius stara się zrozumieć przekaz oryginału, jednakże nie do końca dociera do semantycznej istoty tej ekspresji. Stąd też jego odpowiednik, także zawierający dozę ironii i kpiny – *Glitz und Glanz* użyty w formie czasownikowej uznać należy za formę „podtłumaczenia”, gdyż brak w nim tej dozy transgresji, która pojawiła się w rosyjskim pierwowzorze. Nie degraduje to wartości translatu, jednakże jest świadectwem zmagania się z trudnym do tłumaczenia – nie tylko w aspekcie językowym, lecz, bodaj, przede wszystkim – kulturowym, utworem poetyckim napisanym z perspektywy nieznannej kulturze tzw. „zachodu”. Dedecius poznał specyfikę „rosyjskiej duszy”, jednakże pojawiają się momenty, że jako tłumacz pozostaje wobec niej bezradny.

Inny fragment wiersza został przetłumaczony w sposób przekonywający, czego dowodzi porównanie z oryginałem:

Седьмой.
Над очагом
домашним
высясь,
силы сберёгши
спортом смолоду,
сэр
своей законной миссис,
узнав об измене,
кровавит морду.

Stock sieben.
Am häuslichen Herd,
Da kriselt's
Mit Schlägen
im Sport trainiert und besessen,
schlägt Mister
der ihm angetrauten Miss,
erwischt beim Ehebruch,
blutig die Fresse.

W opisie sceny zazdrości pojawia się ukryte odniesienie do Szekspirowskiego *Otella*. Czytając oryginał i przekład ma się nieodparte wrażenie, że widziany przez bohatera lirycznego *Sir*, bliższy jest Otellu lub też przypomina atletycznego Crowna z Gershwinowskiej opery *Porgy and Bess*, obaj mają być odpowiednikiem prymitywnego rosyjskiego *мужика*, który „tłucze” ukochaną lub małżonkę w scenie zazdrości. Mimo bardziej „przyziemnej” narracji obranej przez tłumacza w pierwszej części strofy, druga jej część została przetłumaczona z zachowaniem absolutnej ekwiwalencji. Dedecius w pełni oddał tragiczny dramatyzm domowej przemocy. Wszystkie użyte w oryginale epitety zostały zachowane w translacie.

Dedecius utrzymał w swym przekładzie turpistyczny przekaz oryginału. Turpizm Majakowskiego jest tu także rodzajem estetycznej transgresji przez zestawienie „mitu amerykańskiego” z brutalną codziennością, taką samą we wszystkich zakątkach świata.

Halina Parafianowicz, omawiając spotkania rosyjskiego poety z „krajem nieograniczonych możliwości”, podkreśla jego obiektywizm w widzeniu Ameryki:

Majakowski był bystrym obserwatorem, często bardzo złośliwym, ironicznym i sarkastycznym. Wiele jego uwag i komentarzy traktowano potem – moim zdaniem nieraz niesłusznie i przesadnie – jako wypowiedź li tylko ideologiczną i propagandową. Trudno się oprzeć wrażeniu, że mimo jego krytycyzmu wobec Ameryki, pokazywał też jej dobre strony i pozytywne oblicze (Parafianowicz 1024: 96).

Majakowskiego wizja *amerykańskiego marzenia* zyskała niezwykle sugestywny wyraz w widzeniu kontrastów, w paralelizmach obrazowych, skutkujących metaforyczną transgresywnością.

Dedecius, stając do trudnych zmagania z tekstami Majakowskiego, dostrzega pośród wielości jego cech bardzo istotny aspekt poetyckiej transgresji, jaką jest bastardyzacja języka. To trudny do zdefiniowania proces polegający na celowej prymitywizacji i wulgaryzacji języka, zwyczajowo nazywanego „literackim”. Inwektywa, turpizm – zgodnie z jednym z haseł programowych rosyjskiego futuryzmu – *поищёчина общественному вкусу (policzek gustom powszechnym)* stają się dla Majakowskiego podstawowymi składnikami języka poetyckiego. Implikują one skłonność poety do neologizowania języka rosyjskiego przez jego augmentyzację i wulgaryzację oraz liczne aliteracje i wyrażenia onomatopeiczne, stwarzające pozorną inimikalność wyrazu artystycznego. Zwraca na to uwagę badaczka liryki twórca *Obłoku w spodniach* Anna Minina:

Языковые новообразования В.В. Маяковского относятся к такому типу новаторства, который состоит «не в изобретении небывалых звуко сочетаний как носителей значений, а только в употреблении того, что дано в на – личной традиции как скрытая возможность и намек» (Minina 2014: 108).

Powstała w wyniku powyższych zabiegów artystycznych transgresja nierzadko zaskakuje tłumacza, gdyż pojawia się zawsze tam, gdzie zastaje on wielowarstwową, by nie powiedzieć „po Bachtinowsku” – spiralną „inimikalność” tekstu wyjściowego. Tu „łamanie kodów” jest najwłaściwszym określeniem pracy tłumacza. Widać to w przekładzie wiersza *Версаль – Versailles* (1925). Tu poeta odnosi się do historycznego toposu, stanowiącego nie tylko symbol „paryskości”, stylu bycia, lecz także będącego „rewolucyjnym emblematem”, na który powoływało się wielu poetów doby rewolucji. Odniesienia do obrazu St. Petersburga po pierwszych dniach rewolucji są tu oczywiste i łatwo zauważalne:

Теперь	Jetzt
по ней	jagd darüber
весёлый Париж	die Lust-Metropole
гоняет	in Autos
авто россияв, –	voll Glanz und Licht, –
кокотки,	Kokotten,
рантье, подсчитавший барыш,	Rentner, Zinsabholer,
американцы	Amerikaner,
и я.	und ich.
Версаль.	Versailles.
Возглас первый:	Ich ruf es als erstes aus:
«Хорошо жили стервы!»	„Gut hat das Aas hier gehaust!“
Дворцы	Paläste
на тыши спален и зал –	mit tausend Sälen zum Schlafen –
и в каждой	in jedem ein Tisch
и стол	ein Bett,
и кровать.	was Holdes.

Majakowski opowiada na swój sposób „przemijanie” Wersalu (sit *transit...*), co ma przypominać historyczne losy Pałacu Zimowego. Szczególną, typowo kontestacyjną wymowę w przytoczonym fragmencie ma napisana w typowym dla Majakowskiego „rajosznym” stylu esklamacja, mająca typowo inkantacyjny charakter: *хорошо жили стервы* – *Gur hat das Aas hier gehaust*, którą niemiecki tłumacz tłumaczy niemal dosłownie. Jednakże i w tym translacie zauważa się mniejszą transgresję estetyczną przy porównaniu go z oryginalną metaforą. Ta dysproporcja w ekspresji i sposobie „zbastardyzowania” wynika li tylko z różnicy pomiędzy językami. Dosadności inwektyw rosyjskojęzycznych nie dorównuje żaden z nowożytnych języków.

Z kolei zakończenie strofy uległo w przekładzie Dedeciusa amplifikacji, przez dodanie do „wyliczanki” zawartej w oryginale kpiącego *was Holdes* (aż się prosi, by po polsku powiedzieć kolokwialnie „cóż miłego”, lub „cóż pięknego”, co mogłoby oddać ładunek ironii i sarkazmu, zawartego w wyrażeniu niemieckojęzycznym). Typowo rozrachunkowy charakter ma ostatni fragment *Wersalu*, w którym rosyjski poeta zawiera kasandryczną przestrożę dla możliwych tego świata. Nie ma ona, wbrew powszechnym sądom, charakteru rewolucyjnego, jest raczej protestem wobec zastanego porządku świata (podobnie protestowali buntownicy roku 68.). Szczególnie sugestywną pozostaje w tym fragmencie metafora słońca, które „potoczyło się na gmachy jak głowa Antoniny z szafotu”. W niemieckojęzycznym przekładzie zyskuje ona adekwatny kształt estetyczny i wymowę. Tu także daje się zauważyć forma transgresji estetycznej, w porównaniu słońca – symbolu życia i radości z symbolem śmierci – głową opadającą z gilotyny nieba:

Всем,
 ещё имеющим
 купоны
 и монеты,
 всем царям –
 щё имеющимся –
 в назидание:
 с гильотины неба,
 головой Антуанетты,
 солнце
 покатилося
 умирать на зданиях.
 Расплылась
 и лип
 и каштанов толпа,
 слегка
 листочки ворся.
 Прозрачный
 вечерний
 небесный колпак
 закрыл
 музейный Версаль.

Merkt es euch:
 Geld
 und Kupons
 sind Schrott
 ihr Kaiser
 – soweit vorhanden
 und Erben;
 hier fiel mit Antoinettes Kopf
 vom Schafott
 des Himmels
 Sonne
 zu sterbe.
 So schwand
 mit leisen Blättergewimmel
 das Linden –,
 Kastanien,
 Vielerleit.
 Der löchrige
 Schleier
 des Abendhimmels
 verbarg
 das museale Versailles.

Metaforę tę wzmacnia pejzaż wokół Pałacu Wersalskiego, typowa *Abenddämmerung*, znana z licznych dzieł liryki romantycznej. Zmierzch ma tu znaczenie eschatologiczne, oznaczając upadek pewnej epoki. W przekładzie niemieckojęzycznym widoczne są przekształcenia leksykalne; rosyjski *колпак* to u Dedeciusa *Schleier*, *dziurawy* a nie *przeźroczysty*, który *skrywa* a nie *ukrywa*. Oboczności te nie zmieniają dominanty semantycznej całej obrazowej i „namalowanej” mroczną kolorystyką metafory. Cały przekład wiersza jest w pełni adekwatny i porównywalny z pierwowzorem. Dedecius także w tym przypadku dowodzi zdolności do przeniknięcia w przestrzenie myślowe tłumaczonego poety, potrafi odgadywać nie tylko jego zamysły literackie, lecz także motywy osobiste, implikujące sposób lirycznej ekspresji, dążąc do oddania w swym translaście wszystkich pozajęzykowych aspektów utworu.

Teorie translatorskie nie dają precyzyjnej odpowiedzi na pytanie o kompetencje i metodologiczne fundamenty badacza, decydujące o jego wiarygodności i rzetelności. Jest w nich bowiem zawsze określona doza subiektywizmu, na który składają się nie tylko upodobania czy wrażliwość, lecz także specyficzne wyczuwanie, porównywalne z talentem muzycznym lub biegłością detektywa (Niemcy określają to jako *Fingerspitzengefühl*). Subiektywizm ten w połączeniu z wiedzą teoretyczną i znajomością obu języków – oryginału i translatu – może przynieść głęboką i przekonującą analizę tłumaczenia wiersza na język obcy, w której

oprócz widocznych różnic i podobieństw odkryć można ukryte związki wewnętrzne, często niewykrywalne na pierwszy rzut oka.

5. Zamiast zakończenia

Analizując przekłady poezji, należy pamiętać o podstawowej prawdzie, że celem pracy tłumacza jest przede wszystkim zrozumienie i przekazanie piękna tłumaczonego pierwowzoru. Celem przekładu nie jest stworzenie nowego dzieła, lecz raczej oryginalna reprodukcja już istniejącego wiersza. Działalność taka uruchamia jednak niezwykle szybko indywidualną twórczą inwencję, kiedy tłumacz musi zastąpić wszystkie środki artystyczne języka oryginału równoważnymi, rzadko jednak takimi samymi, w języku translatu. Musi to uczynić w taki sposób, aby czytelnik obcojęzycznego dzieła w ten sam sposób odebrał obcojęzyczne dzieło jak jego odbiorca w ojczyźnie poety. Jiří Levý nazywa to autentyczną twórczością i sam proces tłumaczenia zrównuje z kreowaniem oryginału. Podkreśla przy tym, że:

Préklad není dílo jednolité, ale prolínání, konglomerát dvou struktur: na jedné straně je významový obsah a formální obrys originálu, na druhé straně celá soustava uměleckých rysů vázaných na jazyk, které dílu dodal překladatel (Levý 1983: 93).

Słowa czeskiego przekładoznawcy, opublikowane przeszło trzy dekady temu, w dalszym ciągu zachowują swą aktualność w świetle najnowszych badań nad kognitywistyką przekładu. Można w nich jednakże upatrywać zapowiedzi procesu, który w ostatnim pięcioleciu stale towarzyszy kognitywnej metodzie przekładu – jest nim transgresja. Pojęcie to stanowi naturalną konsekwencję kognitywistycznego podejścia do przekładu artystycznego, szczególnie gdy chodzi o poezję. W tłumaczeniu poezji nader często dochodzi do przekraczania granic nie tylko artystycznych, lecz także semantycznych, co stanowi zawsze element strategii translatorskiej tłumacza.

Przekłady wierszy lirycznych Jurija Lermontowa, Anny Achmatowej i Władimira Majakowskiego, dokonane przez wybitnego tłumacza niemieckiego spełniają zawarte powyżej postulaty. Ich analiza dowodzi, że przystępując do lektury oryginałów, Dedecius podjął pracę nad liryką rosyjskiego poety, zaczynając od pytania o możliwość „pójścia tropem poety”, o odtworzenie procesu powstawania wiersza, który stanie się przedmiotem transpozycji. Odtworzenie takie możliwe jest jedynie dzięki podejściu kognitywnemu, co stwarza tłumaczowi dodatkową możliwość „osobistego” odczytania wszystkich pozatekstowych aspektów oryginału. Jednym z możliwych *modi operandi* jest spojrzenie na zorganizowane struktury metaforyczne, na bazie których poeta buduje własną metarzeczywistość zawartą w wierszu. Obserwacja metafory daje też możliwość dotarcia do sfery

licznych transgresji: lingwistycznych, semantycznych i artystycznych, objawiających się w liryce Majakowskiego trafnie stosowaną „bastardyzacją” i turpizacją języka poetyckiego, co w przypadku ojczystej mowy poety nie jest trudne. Efekty te Dedecius próbuje przetransponować do swoich translatów z różnym skutkiem, gdyż nie zawsze udaje mu się odtworzyć charakterystyczną dla języka rosyjskiego prozodię. Te nieliczne „niewierności” mają jednak marginalny charakter, nie wpływając na bilans translatorski – zawsze u Dedeciusa dodatni. Oboczności translatorskie nigdy nie stały się wyrazem sprzeniewierzenia się treści i wymowie oryginału za cenę zachowania jego ogólnego, trudnego do zdefiniowania piękna. Są one atrybutem „stylu bycia” Dedeciusa jako tłumacza. Decydując się na pozorowaną „samowolę”, na zmiany mające zarówno charakter niedopowiedzeń jak i posmak niewielkiej redundancji, niemiecki tłumacz i poeta stara się nawiązać dialog z oryginałem i zachować swą samodzielność, mimo imperatywu wierności.

Bibliografia

Źródła (tłumaczenia i prace przekładoznawcze Karla Dedeciusa)

Dedecius, Karl (1974). *Notatnik tłumacza. Przekład autoryzowany Jana Prokopa*. Kraków.

Dedecius, Karl (1990). *Lebenslauf aus Büchern und Blättern*. Frankfurt am Main.

Dedecius, Karl (2003). *Mein Rußland in Gedichten*. München.

Poeci rosyjskojęzyczni w przekładach niemieckojęzycznych

Ахматова, Анна (1976). *Стихотворения и поэмы*. Москва.

Лермонтов, Михаил (1967). *Избранные произведения*. Том 1–3. Москва

Majakowski, Wladimir (1959). *Gedichte. Deutsch von Karl Dedecius. Russisch-deutsche Parallelausgabe*. Ebenhausen b. München.

Majakowskij, Wladimir (1971). *Die Wirbelsäulernflöte. Die Geschichte eines Gedichts, eines Jahres, einer Liebe*. Russisch-Deutsch. Neu übersetzt und ins Gedächtnis gerufen von Karl Dedecius. Frankfurt am Main.

Majakowskij, Vladimir (1976). *Wolke in Hosen. Ein Tetrptychon*. Zweisprachig russisch/deutsch. Neu übersetzt und herausgegeben von Karl Dedecius mit Übertragungen von Karl Dedecius, Hugo Huppert und Alfred Edgar Thoss. München.

Majakowskij, Wladimir (1983). *Aus vollem Halse. Gedichte*. Herausgegeben und übertragen von Karl Dedecius. Ebenhausen b. München.

Opracowania naukowe

Balcerzan, Edward (1998). *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. W: Fast, P. (red.) *Studia o przekładzie* Nr 6. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.

Bańka, Józef, (1995): *Recentivist Philosophy*. Katowice / Poznań.

- Barańczak, Stanisław (2004): *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów – problemów*. Kraków.
- Choi, Junghwa S. (2003): „The Interpretive Theory of Translation and Its Current Application“. W: *Interpretation Studies*. No. 3. S. 8.
- Czerniawski, Adam (1995): „Przekład poezji: teoria i praktyka“. W: Fast, P. (red.): *Klasycyzm i awangardowość w przekładzie*. Katowice. S. 25–42.
- Dalos, György (2002). *Der Gast aus der Zukunft – Anna Achmatowa und Isaiah Berlin*. Hamburg.
- Добин, Евгений (1975). *Искусство детали*. Ленинград.
- Eichenbaum, Borys (1978). *Szkice o prozie i poezji*. Wybór i przekład L. Pszczołowska i R. Zimand. Warszawa.
- Glaser, Hermann / Lehmann, Jakob / Lubos, Arno (1962). *Wege der deutschen Literatur*. Berlin / Darmstadt / Wien.
- Glucksberg, Sam (2001). *Understanding the Figurative Language: From Metaphor to Idioms*. Oxford.
- Grucza, Franciszek (1999). „Translacja a kreatywność“. W: *Lingua Legis* Nr 7. S. 2–6.
- Hässner, Wolfgang (1998). *Anna Achmatowa*. Reinbeck bei Hamburg.
- Haight, Amanda (1995). *Anna Achmatowa. Eine Biografie*. Chemnitz.
- Hejnowski, Krzysztof (2004). *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa.
- Kasper, Karlheinz (2013). „Manuskripte brennen nicht. Russische Literatur in der Erst- und Neuübersetzungen 2012“. W: *OSTEUROPA* Nr. 1. S. 135–170.
- Krysztofiak, Maria (1999). *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań.
- Krysztofiak, Maria (2011). *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*. Poznań.
- Kuczyński, Krzysztof A. (1999). *Czarodziej z Darmstadt. Rzecz o Karlu Dedeciusie*. Łódź.
- Kusmina, Jelena (1993). *Anna Achmatowa. Ein Leben im Unbehausten*. Berlin / Reinbeck bei Hamburg.
- Leistener, Berndt (1985). *Spielraum des Poetischen*. Berlin / Weimar.
- Levý, Jiří (1983). *Umeni prekladu*. Z němčiny přeložil Karel Hausenblas. Praha.
- Macheiner, Judith (1995). *Übersetzen. Ein Vademecum*. Frankfurt am Main.
- Maliszewski, Julian (2010). „Russische Gedichte zu lesen und zu verstehen. Karla Dedeciusa przekłady Michaiła Lermontowa“. W: Kuczyński, K. A. (red.) *Rocznik Karla Dedeciusa. Dedeciana – tłumaczenie – recepcja*. Łódź. S. 26–27.
- Maliszewski, Julian (2015). *Liryka Anny Achmatowej w przekładach Karla Dedeciusa*. W: Kuczyński, K. A. (red.): *Rocznik Karla Dedeciusa. Dedeciana – tłumaczenie – recepcja*. T. 7. Łódź. S. 37–52.
- Минина, Анна (2014). „Некоторые особенности словообразовательных окказионализмов в лирике В.В. Маяковского“. W: *Лингвистика. Семиотика. Метапоэтика*. 1 (14) Ставрополь.

- Parafianowicz, Halina (2014). „Włodzimierz Majakowski i jego „odkrycie” Ameryki”. *Studia Wschodniosłowiańskie*, tom 14. S. 89–103.
- Schmid, Wolf (2014). *Elemente der Narratologie*. Berlin / Boston.
- Schlegel, Friedrich (1979). „Geschichte der alten und neuen Literatur. Fragmente“. W: Böttcher, K. (Hg.): *Erläuterungen zur deutschen Literatur*. Bd. 4 Romantik. Berlin.
- Semczuk, Antoni (1970). *Michaił Lermontow*. W: Jakóbiec, M. (red.): *Literatura rosyjska*. Tom 1. Warszawa.
- Stolze, Radegundis (2008). „Der hermeneutische Ansatz im Übersetzen.“ W: Kryzstofiak, Maria (Hrsg.): *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*. Frankfurt am Main.
- Świerszcz, Agnieszka (2003). *Die literarische Persönlichkeit von Anna Achmatowa. Eine Rekonstruktion*. Hamburg.
- Жирмунский, Виктор (1978). *Национальный язык и национальные диалекты*. Москва. S. 76–79.

Julian Maliszewski

Politechnika Częstochowska
Ul. Armii Krajowej 19 B
42–200 Częstochowa
e-mail: julian9@op.pl