

# Przekładoznawstwo



**Iwona Borys**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## **Percepcja przyrody w sonecie *Stepy akermzańskie* Adama Mickiewicza i jego przekładach na język rosyjski**

Twórczość Adama Mickiewicza dla współczesnych mu Rosjan – pisarzy, poetów, artystów, ludzi związanych z kulturą miała znaczenie szczególne (podobnie sam A. Mickiewicz stał się postacią, a nawet pewnego rodzaju zjawiskiem). Za ilustrację tego fenomenu mogą posłużyć słowa Sergiusza Kułakowskiego napisane ponad sto lat później, jednak cechujące się ciągle jeszcze żywym entuzjazmem, graniczącym z egzaltacją:

Pobyt A. Mickiewicza w Rosji był prawdziwym triumfem młodego poety. Nie mówiąc o jego powodzeniu wśród społeczeństwa polskiego i rosyjskiego w Odessie, można wskazać na czasy, spędzone w Moskwie i Petersburgu. Przedstawiciele wyższych sfer towarzyskich i literackich otaczali poetę-wygnańca uwielbieniem; był on wcieleniem bohatera romantyzmu, natchnionym pielgrzymem, owianym tajemniczą legendą. „Natchniony z niebios”, jak go określił później Puszkina, Mickiewicz porywał za sobą każdego, kto miał sposobność z nim się zetknąć. Bez wątplenia wpływ osobisty Mickiewicza na społeczeństwo rosyjskie był bardzo głęboki. Należy wszakże podkreślić, że „przyjaciele Moskale” do końca życia Mickiewicza zachowali względem niego serdeczną przyjaźń [Kułakowski 1934, 180].

Wyjątkową popularnością cieszyły się w ówczesnej Rosji *Sonetny krymskie* poety. Sprzyjała temu panująca wtedy, nie tylko w literaturze i kulturze, moda na „nastroje krymskie” [Kułakowski 1934, 181]. O *Sonetach krymskich* wspominał sam Aleksander Puszkina w *Eugeniuszu Onieginie*, pisząc: „Там пел Мицкевич вдохновенный / И посреди прибрежных скал / Свою Литву воспоминал” [Пушкин]. Nic więc dziwnego, że od samego początku znalazły się one w kręgu zainteresowania czołowych rosyjskich poetów-tłumaczy. Wystarczy wspomnieć, że *Sonetny...* ukazały się drukiem w oryginale w roku 1826, a pierwsze tłumaczenie<sup>1</sup>, autorstwa księcia Piotra Wiaziemskiego, zostało opublikowane już rok później. Wiaziemski świadomie

<sup>1</sup> S. Kułakowski zwraca uwagę, że próby tłumaczeń *Sonetów krymskich* na język rosyjski mogły mieć miejsce wcześniej, tłumaczenia P. Wiaziemskiego i I. Kozłowa są zaś pierwszymi autoryzowanymi (wykonanymi w uzgodnieniu z samym A. Mickiewiczem i opublikowanymi – I.B.) przekładami [Kułakowski 1934, 181]. Ze względu na żywe zainteresowanie rosyjskiego środowiska literackiego twórczością A. Mickiewicza nie można takiego założenia odrzucić.

zdecydował się na tłumaczenie prozą, mając na uwadze zachowanie dbałości o wierność i bliskość oryginałowi [Вяземский 1984, 71–72; Bednarczyk 2009, 174–175]. Dzięki przyjęciu strategii tłumaczenia literalnego przekład P. Wiaziemskiego mógł posłużyć za podstawę dla innych tłumaczy, co zresztą podkreślał sam autor przekładu, określając go mianem „nagiętego szkicu” i proponując wykonywanie przekładów na tej bazie [Bednarczyk 2009, 174–175]. Tłumaczeniem Piotra Wiaziemskiego inspirował się Iwan Kozłow, autor pierwszego opublikowanego przekładu poetyckiego *Sonetów krymskich* (pojedyncze sonety ukazywały się w latach 1828–1929, cały zbiór został przetłumaczony w 1828<sup>2</sup>, a opublikowany w roku 1829). Przez niektórych badaczy to właśnie tłumaczenie I. Kozłowa uznane jest za pierwsze ze względu na zachowanie formy oryginału.

Wśród innych tłumaczeń *Sonetów*... współczesnych A. Mickiewiczowi lub wykonanych krótko po jego śmierci (lecz jeszcze pod wpływem pokolenia romantyków) warto wymienić przekłady autorstwa Wasilija Lubicza-Romanowicza (1829, oprócz sonetu *Grób Potockiej*), Innokentija Fiodorowa-Omulewskiego (1857), Nikołaja Ługowskoja (1858), Władimira Benediktowa (1863), Wasilija Pietrowa (1874) czy Nikołaja Siemionowa (1883).

Jeśli chodzi o tłumaczenie sonetu *Stepy akermzańskie*, to w toku badań zidentyfikowano 68 opublikowanych przekładów z lat 1827–2004, nie licząc tłumaczeń amatorskich, które pojawiają się np. w Internecie. Wśród autorów przekładów znajdują się uznani poeci, pisarze i tłumacze. Wystarczy wspomnieć nazwiska, takie jak (w kolejności alfabetycznej) Konstantin Balmont, Nikołaj Berg, Lew Borowikowski, Iwan Bunin, Grigorij Danilewskij, Aleksiej Illiczewskij, Andriej Kołtonowski, Ignatij Kraczkowski, Iwan Kuklin, Wilhelm Lewik (Levick), Apollon Majkow, Wasilij Pietrow, Osip Rumer, Sergiusz Sowietow czy Aleksander Rewicz, zmarły w roku 2012 autor jednego z najnowszych opublikowanych przekładów *Sonetów krymskich* na język rosyjski<sup>3</sup>.

Obserwację analizowanych zjawisk ułatwi zamieszczenie pełnego tekstu *Stepów akermzańskich* w języku źródłowym:

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu;  
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi:  
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,  
Omijam koralowe ostrowy burzanu

<sup>2</sup> W 1828 r. w nr. 24 gazety „Moskovskij telegraf” („Московский телеграф”) ukazała się wzmianka: „Можем порадовать читателей наших известием, что творец *Чернеца* (I. Kozłow – I.B.) и столько прекрасных стихотворений вскоре подарит их новым трудом своим: он перевел все *Крымские сонеты* Мицкевича и печатает их особою книжкою”.

<sup>3</sup> Tłumaczenie Aleksandra Rewicza szczegółowo opisała i przeanalizowała Anna Bednarczyk [2009].

Już mrok zapada, nigdzie drogi, ni kurhanu;  
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;  
Tam z dala błyszczą obłok, tam jutrzienka wschodzi...  
To błyszczą Dniestr, to weszła lampa Akermanu.  
Stójmy!... Jak cicho!... Słyszę ciągnące żurawie,  
Których by nie dościgły źrenice sokoła;  
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,  
Kędy wąż śliską pierś dotyka się zioła...  
W takiej ciszy tak ucho natężam ciekawie,  
Że słyszałbym głos z Litwy... Jedźmy, nikt nie woła!

Dla celów niniejszej publikacji wybraliśmy do analizy dziesięć tłumaczeń. Ich autorzy to: I. Bunin (1), N. Berg (2), A. Fet (3), W. Korobow (4), I. Kuklin (5), W. Levick (6), A. Majkow (7), L. Rogożewa (8), O. Rumer (9) i S. Sowiełow (10)<sup>4</sup>. Nie umniejszając wagi innych przekładów, powyższy wybór obejmuje, naszym zdaniem, materiał ilustrujący w sposób dostatecznie obrazowy analizowane zagadnienie – problem recepcji i interpretacji przez tłumaczy obrazów przyrody postrzeganej okiem Mickiewicza-podróżnika, Mickiewicza-pielgrzyma, Mickiewicza-poety.

Poezja w porównaniu z innymi gatunkami i rodzajami tłumaczonych tekstów-translandów narzuca zarówno procesowi przekładu, jak i jego wynikowi charakter w najwyższym stopniu interpretacyjno-autorski. Jeśli bowiem teksty nieliterackie (użytkowe, specjalistyczne) wymuszają na tłumaczu dbałość o możliwie najpełniejszą zgodność ich treści, a w przypadku np. tekstów prawnych, technicznych czy medycznych – także formy, z oryginałem, to w przypadku poezji takie tłumaczenie nie tylko miałyby się z celem, ale byłoby postrzegane jako niewłaściwe i nieprofesjonalne. Tłumacz tekstu użytkowego balansuje pomiędzy ekwiwalencją a adekwatnością, mając na celu stworzenie translatu, który przez każdego potencjalnego adresata z określonej grupy odbiorców języka przekładu będzie odbierany i interpretowany w sposób maksymalnie zbliżony do recepcji i interpretacji jego odpowiednika z grupy odbiorców języka oryginału, dysponującego analogicznymi zapasami poznawczymi.

Tłumaczenie poezji to proces o wiele bardziej złożony. W przypadku poezji nie jest możliwe odniesienie się do pojęcia potencjalnego typowego autora ani adresata, tak jak nie istnieje typowy, standardowy wiersz. Kodowanie tekstu poetyckiego – podobnie jak innego dzieła sztuki – przez jego autora przebiega w sposób wysoce indywidualny, subiektywny i, niekoniecznie, odzwierciedlający realnie postrzeganą i dającą się zobiektywizować rzeczywistość. Dekodowanie przez odbiorcę odbywa się z kolei poprzez filtr dokonanej przez niego interpretacji, nałożony na przesłanie

<sup>4</sup> Numeracji przyporządkowanej do poszczególnych tłumaczeń będziemy używać w opisie analizy materiału badawczego w dalszej części niniejszego tekstu.

utworu, przy czym interpretacja ta może być w pewnym stopniu odmienna od zamiaru i intencji autora. Co więcej, na odbiór i interpretację poezji mogą mieć wpływ również takie czynniki, jak aktualny nastrój, stan zdrowia czy nawet pogoda. Odbiorca finalny otrzymuje nie oryginał, lecz translat, wcześniej odebrany i zinterpretowany przez tłumacza-autora przekładu, będącego w procesie przekładu odbiorcą prymarnym i nadawcą finalnym. Każde takie pośrednictwo w sposób istotny wpływa ujemnie na wierność przekazu, oddalając tym samym od siebie głównych uczestników sytuacji komunikacyjnej i zmniejszając szanse na recepcję utworu nie tylko zgodnie z intencją autora-nadawcy prymarnego, ale także odbiorcy finalnego. Odbiorca zdaje sobie sprawę z „obecności” tłumacza w translacie, nie jest jednak w stanie zidentyfikować granicy pomiędzy subiektywnym przekazem autora-nadawcy prymarnego a równie subiektywnymi wyborami translatorskimi. Korzystanie z przekładów, będących z założenia niedoskonałymi, jest natomiast złem koniecznym, jedynym wyborem odbiorców nieznających języka oryginału, którzy w inny sposób nie mają możliwości poznania wybranego przez siebie utworu. W konsekwencji na tłumacza rzetelnym, dbającym o przybliżenie odbiorcy uniwersum poety-autora oryginału, spoczywa wielka odpowiedzialność i równocześnie niezwykle trudne zadanie. Tworząc tłumaczenie, musi oddać swój własny kunszt poetycki w służbę autora oryginału, wyzbyć się własnych nawyków artystycznych, co dla ukształtowanego poety jest jednym z największych wyzwań w procesie przekładu. Tłumacz ma świadomość, że jego własna recepcja tłumaczonego utworu nosi w pewnym stopniu charakter subiektywny i że tłumacząc, zawrze w translacie jej elementy. Mimo wszystko powinien dążyć do tego, aby wszelkie dokonywane przez niego transformacje miały na celu ułatwienie odbioru przesłania poety w języku przekładu. Praktyka przekładu pokazuje jednak, iż założenie to jest bardzo trudne do spełnienia, co widać chociażby na przykładzie translacji poetyckiego obrazu przyrody w analizowanych przekładach.

W *Stepach akermańskich* opis przyrody jest wielowymiarowy i niezwykle wyrazisty. Autor osiągnął ten efekt dzięki zastosowaniu środków leksykalnych i stylistycznych wskazujących na kompleksowy sposób percepcji przez niego otoczenia oraz umożliwiających transpozycję uzyskanego obrazu na płaszczyznę przeżyć i przemyśleń. Charakter postrzegania jest zróżnicowany – od *stricte* zmysłowego, mono- i polisensorycznego, poprzez aspekt czasowy i przestrzenny aż do percepcji o charakterze kompleksowym, gdzie w opisie jednego zdarzenia obserwacyjnego autor używa środków wskazujących na zaangażowanie więcej niż jednego zmysłu.

Wyróżniono następujące rodzaje percepcji:

1. Percepcja sensoryczna, za pomocą zmysłów:
  - a) monosensoryczna:
    - słuch: *słyszę ciągnące żurawie*;
    - wzrok: *tam z dala błyszczą obłok*;
    - dotyk: *suchego przestwór oceanu; wąż śliską piersią (...)*;
  - b) polisensoryczna:
    - słuch + wzrok: *śród fali łąk szumiących; słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie*;
    - słuch + dotyk: *(słyszę) kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła*;
2. Percepcja przestrzenna (daleko/ blisko): *ciągnące żurawie / (...) się motyl kołysa na trawie, wąż (...) dotyka się zioła*;
3. Percepcja statyczna/ dynamiczna;
4. Percepcja temporalna: *Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu / Wóz nurza się w zieloność*.

Szczególną rolę obrazotwórczą pełnią w *Stepach akermzańskich* sposoby opisu percepcji przyrody wskazujące na wieloplanowy, krosmodalny charakter tej czynności<sup>5</sup>. Użyty czasownik implikuje zaangażowanie konkretnego zmysłu (np. słuchu), podczas gdy środki leksykalne i stylistyczne występujące w dalszej części frazy opisują wrażenia uzyskane za pomocą innego bodźca (wzrokowego, dotykowego, smakowego, węchowego). Zastosowanie tego środka artystycznego powoduje, że opis ma charakter pełniejszy, przestrzenny i w konsekwencji wywołuje u odbiorcy skojarzenia o charakterze wielowymiarowym, co znacznie podnosi poziom recepcji przesłania autora. Przykładem jest pierwszy trójwiersz sonetu i początek drugiego:

Stójmy! – jak cicho! – **słyszę ciągnące żurawie**,  
 Których by nie **dościgły żrenice sokoła**;  
 Słyszę, kędy się **motyl kołysa** na trawie,  
 Kędy wąż **śliską piersią dotyka się zioła**.

W zacytowanym fragmencie wrażenie głębokiej ciszy (bodziec słuchowy) potęguje odwołanie się do informacji o charakterze dynamiczno-wizualnym (wzrokowe postrzeganie ruchu) i taktylnym (bodziec dotykowy). W domyśle opisywane czynności powodują powstanie dźwięków o bardzo niskim natężeniu, które w zwykłych warunkach (przy obecności jakichkolwiek wrażeń odbieranych za pomocą słuchu)

<sup>5</sup> Pojęcie krosmodalności jest odniesieniem do terminu „percepcja krosmodalna” z zakresu neuropsychologii i oznacza „zdolność do abstrahowania i wymiany informacji pomiędzy różnymi modalnościami zmysłowymi”. Odnosi się ono do sytuacji, w której „prezentacja bodźca do jednej modalności zmysłowej może wpływać na percepcję bodźców prezentowanych do innej modalności lub też na zdolność reagowania na te drugie” [Zydlewska, Grabowska 2011, 50],

byłyby całkowicie niesłyszalne – na tyle, że nie dałoby się ich wyrazić za pomocą środków opisu zjawisk dźwiękowych.

Owa różnorodność i wielopłaszczyznowość percepcji przyrody opisana w mistrzowski sposób przez Mickiewicza w *Stepach akermańskich* stanowi wyzwanie dla tłumaczy, a raczej autorów przekładów. W kontekście „obecności” w charakterze pośrednika w procesie interakcji między poetą – jego dziełem a odbiorcą tłumacz musi z góry założyć, że jego przekład będzie nosił charakter nieobiektywny, a równocześnie poczynić starania mające na celu maksymalne zachowanie przekazu oryginału. Należy przyjąć, iż dokonane transformacje przekładowe w każdym przypadku będą służyły temu celowi, stanowiąc jednocześnie ingerencję w zamysł i przekaz autora, co staje się nieuniknione. Priorytetem niniejszej analizy nie jest więc ocena zasadności decyzji translatorskich, lecz raczej prześledzenie wybranych procesów interpretacyjno-decyzyjnych tłumaczy i porównanie ich wyników.

Zacznijmy od opisu fizycznej przestrzeni otaczającego poetę-observatora – na wpół realnego, na wpół fantastycznego oksymoronicznego „suchego oceanu”. Jednym z podstawowych elementów tego opisu jest *zieloność*, pojęcie o szerokim zakresie kontekstowo-znaczeniowym i w związku z tym różnie interpretowane przez tłumaczy (zob. zestawienie 1).

cytat	kolorystyczna	fonetyczna	fonetyczno-wizualna	wizualna / inna
Wóz nurza się w <b>zieloność</b>	Воз тонет в <b>зелени</b> [1], Нырятся в <b>зелени</b> , возок летит (...) [5] Нырятся в <b>зелени</b> (...) возок скользит [10] Безбрежен <b>зелени</b> – цветов и трав –разлив (...) возок плывет средь нив [6] И в <b>зелени</b> мой воз ныряет [3] Нырятся (...) в волнах <b>зелёных</b> нив [8]	Телега (...) В волнах <b>шумящих трав</b> (...) плывет [7]	Возок мой (...) ныряет по волнам / <b>Шумящих буйных трав</b> [9]	В <b>просторы диких трав</b> , где лодка – мой возок [4] В <b>волнах цветов</b> ныряет (...) [2]

Mickiewiczowska *zieloność* to raczej nie określenie cechy (koloru) obiektu, a przestrzeń o tym kolorze, nieposiadająca konkretnego opisywalnego kształtu ani granic. *Zieloność* jest polipercepcyjna – można ją zobaczyć, usłyszeć, dotknąć, co znakomicie ilustruje A. Mickiewicz. W połączeniu z poprzedzającym ją *oceanem*, jego *przestworem* powstaje wrażenie ogromu, bezkresności, głębi, ale także jednolitości i monotonii krajobrazu otaczającego podróżnika. Taki jest step – krajobraz realny, ale i ocean – metaforyczny, przy czym kolor oceanu może być również postrzegany jako odcień zieleni. Warto wspomnieć, iż kolor zielony kojarzy się z przyrodą,



harmonią i spokojem, sprzyja rozmyślaniom, odpoczynkowi (szczególnie wzroku), obniżeniu stresu. Tak więc zielona, monotonna, nieposiadająca granic przestrzeń stanowi znakomite tło do rozmyślań, ale też sprzyja dokładniejszej obserwacji i postrzeganiu takich szczegółów, jakie w innych warunkach nie zwróciłyby uwagi podmiotu lirycznego. Większość z tych detali to elementy przyrody ożywionej – roślin (*łąki, kwiaty, burzan, trawa, zioło*), pozostających w bezruchu lub poruszających się w rytm narzucany przez otoczenie, oraz zwierząt (*żurawie, wąż, motyl*), których dynamika nie jest skorelowana z otoczeniem i tym samym przelamuje przedstawioną wyżej monotonię obrazu. Należy zaznaczyć, że obrazy animalistyczne są w *Stepach akermańskich* bardzo wyraziste, chociaż – a może raczej – dzięki temu, że zostały przedstawione przez A. Mickiewicza w sposób oszczędny, zaledwie kilkoma „pociągnięciami” poetyckiej „kreski”.

Autorzy przekładów w większości (6/10) zdecydowali się na zachowanie aspektu kolorystyczno-przestrzennego, o czym świadczy użycie rzeczownika *зелень*. A. Majkow (*шумящих трав*) i O. Rumer (*шумящих буйных трав*) zrezygnowali z translacji koloru, pozostawiając jedynie translem o charakterze fonetycznym, u A. Mickiewicza obecny w kolejnym wersie (*śróđ fali łąk szumiących*). Naszym zdaniem nie jest to wybór w pełni trafny. W oryginale, w połączeniu z *zielonością*, szum łąki/ fali stanowi element uzupełniający i potęgujący wrażenie jednostajności i monotonii. Co więcej, zestawiając tę obserwację z treścią dalszej części sonetu – trójwierszy, w których step-ocean jest postrzegany i opisywany jako niezwykle ciche, możemy założyć, że ów szum w rozumieniu podmiotu lirycznego nie jest dźwiękiem, odgłosem, lecz obiektem percepcji wzrokowej (na co wskazuje użycie imiesłowu przymiotnikowego czynnego *szumiący*). Z kolei przy częściowej redukcji w tekście przekładu translemu o charakterze wizualnym uwaga odbiorcy skupiona jest na bodźcu dźwiękowym jako istotnym elemencie, co w konsekwencji może pozostawać w sprzeczności z głęboką ciszą opisaną w pierwszej tercynie sonetu.

Na powyższy aspekt zwrócili zresztą uwagę autorzy analizowanych przekładów. Jeśli prześledzimy losy epitetu *szumiący* (w powiązaniu z *łąkami* i *falą*) w poszczególnych translatach, zauważymy, że tylko w trzech spośród nich – autorstwa A. Majkova, O. Rumera i I. Kuklina – został uwzględniony jego aspekt dźwiękowy. Co więcej, jedynie A. Majkow zawarł w swoim przekładzie wszystkie trzy elementy funkcjonalne translemu wyjściowego (*В волнах шумящих трав*), przy czym użył wyrazu kontekstowo bliskoznacznego do obecnych w tekście wyjściowym *łąk* i nie zastosował obecnej w oryginale inwersji. Pozostali tłumacze przyjęli stanowisko omówione powyżej i zrezygnowali całkowicie z wymiaru fonetycznego, koncentrując się na recepcji wizualnych. W tych przekładach zastąpienie *łąki trawami* – podobnie jak u A. Majkova – stało się dominującą strategią (zob. zestawienie 2).

cytat	fonetyczna	wizualna
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi (...)	В волнах <b>шумящих</b> трав, среди цветов плывет [7] Цветами залитой, долиной <b>шумных</b> волн [5] (...) ныряет по волнам <b>Шумящих</b> буйных трав [9]	Меж заводей цветов, <b>в волнах травы</b> плывет [1] (...) среди <b>густых</b> лугов [10] Безбрежен зелени – цветов и <b>трав</b> – разлив. [6] И пенится, в цветах, и <b>зыблется поток</b> [4] Среди <b>зелёных трав</b> и меж цветов скользя [3] В волнах цветов ныряет лёгкий воз [2] Ныряет (...) в <b>волнах</b> зелёных нив [8]

Innym problemem translatorsko-interpretacyjnym, na który wielokrotnie zwracali uwagę i teoretycy literatury, i sami tłumacze, jest ostatni wers pierwszej kwartyny sonetu: *Omijam koralowe ostrowy burzanu*. Jak słusznie podkreśla Maria Grzędzińska, stanowi on element ciągu wzajemnie powiązanych metafor, w którym podstawowy koncept stanowi *suchy ocean* [Grzędzińska 1971, cyt. za: Misiewicz 2002/2003].

Wątpliwości interpretacyjne wywołuje epitet *koralowy*, gdyż może on tu być pojmowany dwojako, zgodnie ze swoimi znaczeniami (odnoszącym się do koralowca i jego wytworów oraz określającym odcień czerwieni, odpowiadający barwie koralowca). W niniejszych rozważaniach jesteśmy skłonni przychylić się ku stanowisku, zgodnie z którym znaczenie epitetu *koralowe* jest implikowane treścią poprzedzających go wersów.

Oksymoroniczny ocean stepu, „suchy”, a zarazem bezkresny, stanowi jednocześnie przestrzeń fizyczną, w której toczy się akcja utworu – obserwowalną i stwarzającą możliwości porównania, i mentalną – „miejsce” rozmyślań i przeżyć poety-podmiotu lirycznego. Obie te przestrzenie przenikają się nawzajem, tworząc na wpół realny, na wpół fantastyczny *entourage*, w którym realizują się równolegle wyżej wymienione perspektywy wiersza. Podobnie jak prawdziwy ocean step jest dla przebywającego na nim obserwatora rozległym monotonnym terenem, gdzie jedynym obiektem przyciągającym wzrok i uwagę są pojawiające się na horyzoncie nieliczne wyspy – kępy wysokich zarośli. O słuszności takiej interpretacji może świadczyć przypis dokonany przez samego A. Mickiewicza. Zgodnie z nim burzan to „wielkie krzaki ziela”, które kwitnąc latem, „nadają przyjemną różnorodność płaszczynom”. Umieszczenie w zacytowanej definicji pojęcia *płaszczyna* w opozycji do wystających ponad nią krzewów burzanu wydaje się jednoznacznie wskazywać głównie na skojarzenie z recepcją przestrzeni, nie zaś barwy. W tym kontekście nie wydaje się przekonująca także interpretacja terminu *burzan* autorstwa Kazimierza Wyki, który po przeanalizowaniu hasła z *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* doszedł do wniosku, że odnosi się on do gatunków stepowych ostów, mających kwiaty purpurowe lub czerwone [Makowski 1969, 31]. Dodajmy,

że w *Stepach akermzańskich* poza słowem *korallowe* występuje tylko jeden leksem mogący wywoływać asocjacje kolorystyczne – opisana wyżej *zieloność*. Nie jest on jednak epitetem, a rzeczownikiem, zastosowanie którego jeszcze bardziej podkreśla jednolitą monotonię, nie zaś różnokolorowość otaczającego krajobrazu. Nawet w stosunku do kwiatów, kojarzonych zwykle z wielobarwnością, występuje metaforyczne zestawienie z *powodzią* przy równoczesnym braku opisu lub interpretacji cech związanych z ich barwą. Z powyższego wynika, że znaczenie odnoszące się do koloru nawet przy swej dosłowności i odniesieniu do fizycznego aspektu sytuacji komunikacyjnej winno być traktowane w analizowanym kontekście interpretacyjnym jako drugorzędne.

Przed tym dylematem stanęli również autorzy analizowanych przekładów. Materiał badawczy zawiera cztery wersje translemu podane w zestawieniu 3.

cytat	коралловый	кораллы	багряный	колючий
Omijam <b>korallowe</b> ostrowy burzanu.	Плыву меж островов <b>коралловых</b> бурьяна [5] И мимо островов <b>коралловых</b> бурьяна [10] Уступы островов <b>коралловых</b> бурьяна [9] Скользит меж островов <b>коралловых</b> бурьяна [6] Как риф, <b>коралловые</b> заросли бурьяна [8]	Минюя острова <b>кораллов</b> из бурьяна [3]	Минюя острова <b>багряного</b> бурьяна [1, 4]	Минюя острова <b>колючего</b> бурьяна [7] Минюя куст <b>колючего</b> бурьяна / И острова <b>коралловые</b> роз [2]

W połowie tłumaczeń (5/10) dokonano wyboru wskazującego na bezpośredni związek asocjacyjny między obserwowanym krajobrazem a oceanem (*коралловый*). Tłumaczenie L. Rogożewej zawiera ponadto porównanie burzanu do rafy koralowej (*Как пуф*), co powoduje, że wybór ten może być interpretowany niejednoznacznie. Jeśli przyjmiemy, że leksem *пуф* przyjął na siebie główny ciężar związany z przenośnym znaczeniem i odpowiednimi skojarzeniami, to epitet *коралловый* pełni rolę równoważącą i należy go odnieść do znaczenia związanego z kolorem.

Jak widać w powyższych przykładach, wybory translatorskie nie zawsze uwzględniają wszystkie aspekty przekazu autora zawarte w oryginalnym utworze. Najczęściej jednak – i tak właśnie było we wszystkich opisywanych przypadkach – zastosowanie transformacji przekładowych jest świadomą i przemyślaną decyzją tłumacza. Oprócz opisanych czynników musi on przecież wziąć pod uwagę wiele innych, nieuwzględnionych tutaj ze względu na szczytowość miejsca, jak chociażby nie zawsze doceniany przez tłumaczy aspekt fonetyczny czy też artystyczno-estetyczny, mający kluczowe znaczenie dla recepcji poezji, w tym także jej przekładów. Jeśli tłumacz nie będzie

nadużywał transformacji w celu ukrycia własnej niewiedzy czy braków warsztatu, ma szansę stworzyć przekład doskonały, który zostanie doceniony w środowisku języka przekładu, zacznie funkcjonować jako rozpoznawalny i autonomiczny utwór-przekład, a nawet zyska status wybitnego, jak to miało miejsce chociażby w przypadku tłumaczenia *Stepów akermanskich* autorstwa I. Bunina.

### Bibliografia

- Adel'gejm Irina. 1998. *Adam Micevič. Razgovor. Somnenie. Akkermanske stepi (K 200-letiu so dnâ roždeniâ. Perevody s pol'skogo)*. „Inostrannaâ literatura” № 11. (online) <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/11/mick.html> (dostęp 20.06.2016) [Адельгейм Ирина. 1998. *Адам Мицкевич. Разговор. Сомнение. Аккерманские степи (К 200-летию со дня рождения. Переводы с польского)*. „Иностранная литература” № 11. (online) <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/11/mick.html> (дostęp 20.06.2016)].
- Bednarczyk Anna. 2009. *Sonet y krymskie po rosyjsku – kilka uwag o przekładach romantycznych*. „Studia Iberystyczne” nr 8: 173–187.
- Grosbart Zygmunt. 1988. *Piotra Wiazemskiego przekład „Sonetów” Mickiewicza w świetle metody translatorskiej i poglądów literackich tłumacza*. W: *Literatura rosyjska i jej związki międzynarodowe. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*. Red. Kucharska E. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Grzędzielska Maria. 1971. *Małe i wielkie metafory*. „Pamiętnik Literacki” z. 4: 97–112.
- Kalašnikova Elena. *Perevod – mnogoobraznoe svidanie s nepredskazuemymi roskošestvami*. (online) [http://old.russ.ru/krug/20030319\\_kalash-pr.html](http://old.russ.ru/krug/20030319_kalash-pr.html) (dostęp 15.06.2016) [Калашникова Елена, *Перевод – многообразное свидание с непредсказуемыми роскошествами*. (online) [http://old.russ.ru/krug/20030319\\_kalash-pr.html](http://old.russ.ru/krug/20030319_kalash-pr.html) (дostęp 15.06.2016)].
- Kuřakowski Sergiusz. 1934. *Dziela Ad. Mickiewicza w przekładach na język rosyjski*. „Kamena” nr 10: 180–183.
- Kuřakowski Sergiusz. 1937. *Julian Tuwim jako tłumacz Puszkina*. „Kamena” nr 7: 157–160.
- Makowski Stanisław. 1969. *Świat sonetów krymskich Adama Mickiewicza*. Warszawa: Czytelnik.
- Misiewicz Janusz. 2002/2003. *O koncepcji metafory Marii Grzędzielskiej*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae” vol. 20/21: 1–7.
- Puřkin Adeksandr. *Evgenij Onegin*. (online) <http://ilibrary.ru/text/436/p.11/index.html> (dostęp 20.06.2016) [Пушкин Адександр. *Евгений Онегин*. (online) <http://ilibrary.ru/text/436/p.11/index.html> (дostęp 20.06.2016)].
- Vázemskij Petr. 1984. *Ėstetika i literaturnaâ kritika*. Moskva: Iskusstvo [Вяземский Петр. 1984. *Эстетика и литературная критика*. Москва: Искусство].
- Velikodnaâ Irina. *Petr Andreevič Vázemskij – perevodčik „Krymskih sonetov” Adama Miceviča*. (online) <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/velikodnaya10.shtml> (dostęp 14.06.2016) [Великодная Ирина. *Петр Андреевич Вяземский – переводчик „Крымских сонетов” Адама Мицкевича*. (online) <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/velikodnaya10.shtml> (дostęp 14.06.2016)].
- Wyka Kazimierz. 1958. *Z uwag nad słownictwem Mickiewicza* (referat przedstawiony na zebraniu 14 III 1958 w Warszawie). „Sprawozdania z Prac Naukowych Wydziału Nauk Społecznych PAN” z. 6.
- Zydlewska Agnieszka, Grabowska Anna. 2011. *Percepcja krosmodalna*. „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” vol. 6, nr 2: 60–70.

### Summary

#### **Perception of nature in the Adam Mickiewicz's sonnet *The Akkerman Steppe* and its Russian translations**

The paper analyses Russian translations of *The Akkerman Steppes (Crimean Sonnets)* from the perspective of perception of nature by the poet and its translations. The author examines their characteristics connected with the interpretation of this poem and the translation choice – a challenging exercise for translators.

**Key words:** Adam Mickiewicz, Crimean Sonnets, translation to Russian, Romantic translation, *The Akkerman Steppe*

Kontakt z Autorką:  
paroles1@wp.pl

