


*Anna Bednarczyk*   
Uniwersytet Łódzki  
[anna.bednarczyk@uni.lodz.pl](mailto:anna.bednarczyk@uni.lodz.pl)

## **Tłumaczenie eksperymentu – dwa wiersze Daniła Charmsa w przekładzie Wiktora Woroszylskiego**

### **1. Danił Charms i polskie przekłady – kilka słów wstępu**

Twórczość Daniła Charmsa (właściwie Daniła Juwaczowa), oberiuty zmarłego w 1942 r. z głodu w leningradzkim szpitalu psychiatrycznym, przez wiele lat nie była publikowana w ZSRR. Za życia poety ukazywały się drukiem prawie wyłącznie jego wiersze dla dzieci, podczas gdy spośród pozostałych tekstów poetyckich druku doczekały się jedynie dwa. Część jego utworów, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich, zaczęto publikować dopiero po rehabilitacji Charmsa w 1960 r. Nie były to jednak liczne wydania. Ciekawe też, że mimo owej rehabilitacji, całkiem niedawno w Sankt Petersburgu zwolniono z pracy nauczycielkę gimnazjum Serafinę Saprykinę, co zgodnie z jej słowami miało być spowodowane omawianiem na lekcji wierszy oberiutów, między innymi Charmsa [Пушкарская 2022].

Wydaje się, że spowodowana cenzurą niewielka liczba publikacji w ojczyźnie wpłynęła również na niezbyt duże zainteresowanie jego tekstami w Polsce, choć brak przekładów można też tłumaczyć charakterem

twórczości Charmsa, przede wszystkim operowaniem abstrakcją, absurdem i wyśmiewaniem rzeczywistości, w jakiej przyszło mu żyć.

Niemniej współcześnie w Rosji i w Polsce pojawiają się badania dotyczące twórczości oberiutów, w tym również Charmsa. Nie będę w niniejszym tekście omawiać, a nawet wymieniać wszystkich tych prac, wspomnę jednak o artykule Aleksandry Surdykowskiej rozpatrującej właśnie twórczość Charmsa [Surdykowska 2013: 248-256], o książce Andrzeja Turowskiego [Turowski 1998], który zajął się twórczością awangardy rosyjskiej w latach 1910-1930, a także o artykule Natalii Woroszyłskiej, która zajmowała się realizacją założeń oberiutów w opowiadaniach tego rosyjskiego autora [Woroszyłska 1987: 95-108]. Warto również odnotować tekst Ireny Rudziewicz o polskiej recepcji interesującego mnie twórcy w latach 60.-90. ubiegłego wieku [Rudziewicz 2000: 271-277]. Do twórczości oberiutów, między innymi Charmsa, nawiązuje też w swoich szkicach ze spotkania z Lwem Powznerem Małgorzata Smagorowicz-Chojnowska [Smagorowicz-Chojnowska 2019]. Nie można jednak uznać, że Charms znany jest polskiemu czytelnikowi. Tłumaczka Magdalena Dallig-Syta, zamieszczając w swoim blogu przekład jednego z jego opowiadań, daje nawet poprzedzającemu to tłumaczenie wstępowi tytuł: *Danił Charms, autor „prawie nieznaný”* [Dallig-Syta 2014]. Wypada także zwrócić uwagę na czas powstania wymienionych publikacji, a mianowicie na to, że przewagę mają badania współczesne.

W tym miejscu należy również wymienić nazwiska innych niż Wiktor Woroszyłski tłumaczy rosyjskiego pisarza i poety, takich jak: Piotr Mitzner, Adam Pomorski, Jan Gondowicz, Jan Cichocki, a przede wszystkim odnotować przekłady autorstwa Jerzego Czecha oraz Witolda Dąbrowskiego i Andrzeja Drawicza, które w 1991 r. zostały opublikowane w redagowanym przez ostatniego z nich tomie poświęconym oberiutom [Drawicz 1991].

Jednak, jak wspomniano w tytule, niniejsze rozważania odnoszą się do dwu spośród czterech wierszy Charmsa w tłumaczeniu Woroszyłskiego, które ukazały się w pośmiertnie opublikowanej książce polskiego poety *Moi Moskale*. Są to: *Hémenepb* [Xapmc 1997: 127-128], którego tytuł brzmi w przekładzie *Nieteraz* [Charms 2007: 243-244] oraz *Φαδεεβ, Kandeew u Πενεπμανδεεβ...* [Xapmc 1997: 162-163], czyli *Fadiejew, Kał-diejew i Piepiermaldiejew...* [Charms 2007: 245]. Pozostałych polskich wariantów utworów Charmsa zamieszczonych we wspomnianym tomie

Woroszyńskiego<sup>1</sup> omawiać nie będę, ponieważ nie pozwala na to objętość niniejszego artykułu.

Zaznaczę natomiast, że teksty zamieszczone w *Moich Moskalach* były publikowane wcześniej w prasie i czasem różnią się nieco od wskazanego wydania, jak w wypadku wiersza rozpoczynającego się od słów *Jedno dziewczątko powiedziało...*, który w 1990 r. Wiktor i Natalia Woroszyńscy opublikowali z incipitem *Jedna dziewczeczka powiedziała...* [Charms 1990a: 77]. Nazwisko córki poety pojawia się też w „Odrze” przy okazji przekładu *Prowadźcie mnie z zawiązanymi oczami...* [Charms 1990b: 78]. Warto także zauważyć, że wiersz o Fadiejewie, Kałdiejewie i Piepierałdiejewie przekładał również Jerzy Czech [Charms 1990c: 162-163]. Jednak tekst ten nie będzie przeze mnie rozpatrywany, poprzestanę bowiem na translatorskiej pracy Woroszyńskiego, który przełożył na język polski nie tylko wymienione wiersze, ale także wraz z Ziemowitem Fedeckim tłumaczył sztukę Charmsa *Elżbieta Baum*, po raz pierwszy na świecie opublikowaną po polsku w 1966 r. w „Dialogu” [Charms 1966] i w tym samym roku wystawioną w Studenckim Teatrze Satyryków (STS), a także inne utwory sceniczne oraz wiersze dla dzieci.

Zanim przejdę do przekładoznawczej analizy, muszę jeszcze odnotować, że szczególną trudność przekładu w wypadku wierszy Charmsa stanowią nie tyle zwykle wspominane kłopoty dotyczące rosyjskiego sylabotonyku i rymów męskich, ile zachowanie absurdałności języka i obrazów poetyckich rosyjskiego twórcy przy jednoczesnym odwzorowaniu logiki jego wypowiedzi. O charakterystycznych cechach poezji oberiutów, w tym Charmsa, pisano pod koniec istnienia ZSRR, a później w Rosji. W 1988 r. Anna Gierasimowa obroniła nawet pierwszą poświęconą temu zagadnieniu rozprawę doktorską [Герасимова 1988]. Pozycji tych nie będę jednak rozpatrywać, ponieważ nie podejmują one tematyki przekładoznawczej. Wskazuję na nie jedynie jako na ewentualne źródło wiedzy o poetyce oberiutów, a także o kontekstach interpretowanych przeze mnie oryginałów, co może wspomóc analizę translatologiczną.

<sup>1</sup> Są to wiersze *Ведите меня с завязанными глазами...* (*Prowadźcie mnie ze związanymi oczami...*) oraz *Одна девочка сказала „гвы”...* (*Jedno dziewczątko powiedziało: „gwy”...*).

## 2. *Hémenepb* – *Nieteraz*. Tłumaczenie wiersza wolnego

Pierwszym z wierszy, których przykładowi proponuję się przyjrzeć, jest *Hémenepb*. Analizujący ten tekst rosyjscy badacze zwracają uwagę na możliwość interpretacji samego tytułu jako antonimu arystotelesowskiego terminu **teraz**, gdzie owo **teraz** sytuowane było między **przed** i **po** [Arystoteles 1968: 129-130, 133-134], a także na możliwość odczytania wiersza Charmsa poprzez pryzmat zasad logiki Arystotelesa oraz Francisa Bacona objaśnianych przez Piotra Uspińskiego, zgodnie z którym:

A jest A i nie A lub: Wszelka rzecz jest A i nie A, lub: Wszelka rzecz jest Wszystkim. [...] uzyskany absurd logiczny: A to A i nie A w pełni odpowiada matematycznemu absurdowi mówiącemu, że wielkość może być większa lub mniejsza od siebie samej<sup>2</sup> [Успенский 1911].

W komentarzach do wiersza nad problemem tym zastanawia się zarówno Walerij Sażyn, który uważa, że Charms właśnie z pracy Uspińskiego zaczerpnął trzy pierwsze wersy swojego tekstu [Сажин 2000], i zwraca uwagę na postawienie akcentu wyrazowego na pierwszą sylabę tytułowego słowa, jak i komentująca ten sam tekst Oksana Karpakowa, która odwołuje się do wspomnianych już słów Arystotelesa, a jednocześnie prezentuje Charmsa na tle filozofii Nikołaja Łoskiego [Карпакова b.d.w.]. Dochodzi przy tym do wniosku, że Charmsowskie „tamto” i „to” można uznać za wyrażenie czasu teraźniejszego istniejącego między przedtem i potem. Przywołuje też traktat poety *О существовании, о времени, о пространстве* (*O istnieniu, o czasie, o przestrzeni*), w którym Charms pisał między innymi:

Jeśli istnieje **to** i **tamto**, to znaczy, że istnieje **nie to** i **nie tamto**, gdyby bowiem nie istniało **nie tamto** i **nie to**, wtedy **to** i **tamto** byłyby tożsame, jednorodne i nierozrwalne, więc konsekwentnie też by nie istniało<sup>3</sup> [Хармс b.d.w.].

<sup>2</sup> „А есть и А, и не А, или: Всякая вещь есть и А, и не А, или: Всякая вещь есть Все. [...] полученный логический абсурд: А есть и А, и не А вполне соответствует математическому абсурду, что величина может быть больше или меньше самой себя”. Jeśli nie zaznaczano inaczej, wszystkie tłumaczenia cytatów na język polski pochodzą od Autorki.

<sup>3</sup> „Если существует это и то, то, значит, существует **не то** и **не это**, потому что, если бы **не то** и **не это** не существовало, то это и то было бы едино, однородно и непрерывно, а следовательно не существовало бы тоже”.

Karpakowa przypomina również następujące słowa z tego samego traktatu oberiuty:

Czas, przestrzeń i materia, przecinając się nawzajem w określonych punktach i będąc najważniejszymi elementami istnienia Kosmosu, formują pewien węzeł. Nazwijmy ten węzeł – Węzłem Kosmosu. Mówiąc o sobie: „ja jestem”, umieszczam się w Węźle Kosmosu<sup>4</sup> [ibidem],

zestawiając je z wieńczącą omawiany wiersz Charmsa frazą: *być Ja, My, Bóg* i rozważając pojęcie płynności wszystkiego, co współbrzmi z rozumieniem płynności jako natury czasu u Łoskiego.

Jeśli rozpatrujemy przekład tak głęboko filozoficznego tekstu, a z pewnością tekstu, który można tak właśnie traktować, pojawia się pytanie o konsekwencje filozoficznych aspektów wiersza dla jego tłumaczenia.

Wydaje się jednak, że odbiorca przekładu nie musi kojarzyć utworu Charmsa, a także jego polskiego wariantu, z Arystotelesem. A jeśli nawet tłumaczenie wywoła u niego asocjacje z logiką Arystotelesa, to z pewnością nie z Uspienskim czy Łoskim. Tłumacz nie musi więc kierować się prezentowaną wyżej interpretacją. Winien jednak odtworzyć tekst w taki sposób, by jego czytelnik otrzymał możliwość interpretacji tekstu docelowego w duchu przedstawionych zasad logiki i koncepcji filozoficznych.

Analizując przekład Woroszylskiego, doszłam do wniosku, że realizuje on prawie dosłowną translację Charmsowskiego *Hémenepb*. Istnieją jednak pewne różnice między oryginałem a tłumaczeniem, które chciałabym omówić.

Pierwsza z nich dotyczy tytułu, który składa się w oryginale ze słów *he i тепepb*, a dodatkowo opatrzony został wskazaniem na akcent wyrazowy na pierwszej sylabie owego nowotworu leksykalnego. Woroszylski odtwarza tytuł podobnie, łącząc w całość słowa **nie** i **teraz**. Nie wskazuje jednak akcentu wyrazowego. Słusznie, o ile bowiem po rosyjsku można wyobrazić sobie słowo *hémenepb* z akcentem wyrazowym na dowolnej sylabie (także *heménepb* czy prawie normatywnie *nemenépb*), o tyle po polsku *otrzymalibyśmy* twór, który zamiast zwracać uwagę na swoją neologiczność i antonimiczność w stosunku do **teraz**, wprowadzałby do wiersza niezamierzony komizm – **niéteraz**.

<sup>4</sup> „Время, пространство и материя, пересекаясь друг с другом в определенных точках и являясь основными элементами существования Вселенной, образуют некоторый узел. Назовем этот узел – Узлом Вселенной. Говоря о себе: «я есмь», я помещаю себя в Узел Вселенной”.

Druga różnica dotyczy wprowadzenia przez Woroszylskiego trzech dodatkowych wersów. Trudno stwierdzić, czym zostało to spowodowane. Przystępując do analizy wiersza, sądziłam nawet, że korzystał on z innej wersji oryginalnej, ale nie udało mi się takiej odnaleźć, a różnica w płaszczyźnie semantyki jest stosunkowo znacząca. Przytoczę w tym miejscu fragment wiersza Charmsa oraz przekładu zawierającego wersy wprowadzone przez tłumacza:

<i>Нéменепь</i>	<i>Nieteraz</i>
Это есть Это. То есть То. Все либо то, либо не то.	To jest To. Tamto jest Tamto. <b>To nie Tamto.</b> <b>To jest nie To.</b> <b>Reszta albo to, albo nie to.</b> Wszystko albo tamto, albo nie tamto.

Jak widać, Woroszylski z jednej strony jakby kontynuuje Arystotelesowską zależność (skoro To i Tamto są Tym i Tamtym, to zgodnie z logiką To nie jest Tamtym, a Tamto nie jest Tym), a z drugiej strony dodaje do myśli Charmsa informację o „reszcie”. Jeśli kontynuacja logicznego toku myślenia nie wpływa na zmianę zawartych w wierszu znaczeń, to wyjaśnienie odnoszące się do „reszty” wydaje się zbyteczne, ponieważ burzy strukturę ciągłości i płynności wypowiedzi. Charms nie zastanawia się nad „resztą”, ale nad wszystkim, które jest „tamtym” bądź jest „nie tamtym”.

Trzecia uwaga, w przeciwieństwie do drugiej, odnosi się do redukcji dwu wersów, a mianowicie:

Это ушло в это, а то ушло в то,  
и нам неоткуда выйти и некуда прийти.

Opuszczenie to trudno wyjaśnić, tym bardziej że pozbawia ono wypowiedź sugestii, że znajdujemy się w sytuacji bez wyjścia – nie możemy bowiem ani znikąd wyjść, ani donikąd przyjść. Ponadto warto przyrzeć się rosyjskiemu słowu *уйти*, które znaczy zarówno *wyjść*, jak i *pójść*, a także *odejść*, a w zestawieniu z określeniem kierunku ruchu (*в то, в это*) również *wejść*. Tłumacz, jak wspomniałam, pominął przytoczony wyżej dwuwiersz zawierający cytowane słowo, natomiast w kolejnych wersach tłumaczył je jako *poszło* (*Это ушло в это – To poszło w to; Tym ушло в это,*

*это ушло в то, / а то ушло в мым – Tutaj poszło w to, to poszło w tamto, / a tamto poszło w tutaj*). Z mojego punktu widzenia można było zastąpić czasownik *poszło* czasownikiem *weszło*. Pozwoliłoby to dokładniej odwzorować prezentowaną w wierszu sytuację. Chętnie przełożyłabym też oryginalne *тыт* jako *tu*, a nie *tutaj*, co moim zdaniem lepiej odtworzyłoby potoczność rosyjskiego słowa. Niemniej wskazane ewentualne zmiany nie wpływają na całość płaszczyzny semantycznej tekstu i można traktować je jak propozycję.

Natomiast kolejne odejście polskiego tłumacza od litery oryginału prawdopodobnie wynika z nieuważnego odczytania rosyjskich słów: *А там **сможу** это и то*, które w wariantcie Woroszyłskiego otrzymały odpowiednik: *А там **stało się** to i tamto*, mimo że *сможу* to po prostu *stać*. Wprawdzie wypowiedź *stało się to i tamto* wpisuje się w absurdalny charakter poezji Charmsa, ale jeśli *to* i *tamto* poruszają się, mogą one również *stać*.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na drobne zmiany w obrębie stylistyki. W moim przekonaniu wskazują one na dążenie tłumacza do nadania całości wypowiedzi nieco podniesłego tonu, o czym świadczy wprowadzenie przestarzałej leksyki w miejscu, gdzie w oryginale obserwujemy w większości słownictwo neutralne. Przykładem może być zdanie: *Мы **зговорим**: Бог **дунул*** przełożone: *Powiadamy: Bóg **technął***, co kojarzy się z tekstami o charakterze religijnym. Mogą nim być również słowa: *Нам **пропели***, brzmiące po polsku: *Wyśpiewano nam*, a nie *zaśpiewano*. Może to być stwierdzenie: *Мы **тоскуем** и **дымаем** и **томимся*** przełożone jako: *Tęsknimy i **dumamy** i **męczymy się***. W tym ostatnim przypadku trudno mi zdecydować, czy zastąpienie pojęcia myślenia pojęciem dumania spowodowane zostało dążeniem do patetyzacji czy też nieświadomym dokonaniem transkrypcji (*дымать* – *dumać*).

Ostatnie, na co muszę zwrócić uwagę przy okazji analizy przekładu wiersza *Нéменепь*, to różnowariantywność zapisu wiersza Charmsa. W omawianym utworze wiąże się to z rozmieszczeniem znaków interpunkcyjnych w publikacji na stronie internetowej culture.ru i w pełnym wydaniu twórczości poety. Moja uwaga dotyczy ostatniego wersu wiersza, który na stronie internetowej zapisano: *Это то тым там быть. Я. Мы. Бог*, a w wydaniu z 1997 r.: *Это, то, тым, там, быть Я, Мы. Бог*. Przyjmując zapis internetowy, można mówić o zburzeniu w przekładzie wskazywanej przez Karpakową płynności – ciągłości przepływu jednego

w drugie. Jednak w pełnym wydaniu utworów oberiuty przecinka brakuje jedynie między bezokolicznikiem *быть* i zaimkiem osobowym *Я*. Nie można więc dokonywać wskazanej interpretacji, ponieważ byłaby ona nadinterpretacją. Co więcej, brak przecinka między słowami *быć* i *Ja* można uznać za wskazanie na utożsamienie *bycia* i *mnie*, na płynne przejście *być* w *Ja*. Niemniej jednak tłumacz wszędzie wprowadza przecinki: *To, tamto, tu, tam, być, Ja, My, Bóg*, dzieląc wypowiedź, a zarazem „przepływ” rozpoczynający się w miejscu początkowej lokalizacji – w *Tu* (*Эмо*) i kierujący się do mety, jaką w tej wypowiedzi okazuje się *Bóg* (*Бог*):

www.culture.ru	Pełne wydanie	Tłumaczenie
Это быть то. Тут быть там. Это то тут там быть. Я. Мы. Бог.	Это быть то. Тут быть там. Это, то, тут, там, быть Я, Мы. Бог.	To być tamto. Tutaj być tam. To, tamto, tu, tam, być, Ja, My, Bóg.

### 3. *Фадеев, Калдеев и Пенермалдеев...* – sylabotonik Charmsa w wydaniu Woroszylskiego

Drugi interesujący mnie wiersz przetłumaczony przez Woroszylskiego to *Фадеев, Калдеев и Пенермалдеев...* W odróżnieniu od *Hémenepъ* został on napisany czterostopowym amfibrachem z kataleksą w wersach parzystych, z odstępstwem w ostatnim wersie, gdzie liczba sylab pozostaje wprawdzie niezmienna, ale po amfibrachu pojawia się jamb, a następnie dwa anapesty: *смеялись: / ха-ха, / хо-хо-хо, / ху-ху-ху!* Odnoszę, że analizujący ten tekst Iwan Riewiakow uważa, że w całym wierszu występują wyłącznie amfibrachy i rozpisuje ostatni wers następująco: *смеялись: / ха-ха, хо-хо-хо, ху-ху-ху!* [Ревяков 2004: 127-137]. Nie zgadzam się z tym. Uważam, że w wierszu eksperymentatora, jakim był przecież Charms, zburzenie sylabotonicznego schematu jest więcej niż prawdopodobne. Potwierdzają to także inne odstępstwa od ustalonej formy, na przykład wszystkie wersy wiersza rymują się naprzemiennie, w wersach nieparzystych obserwujemy spadki paroksytoniczne, a w parzystych oksytoniczne, ale w pierwszej zwrotce nie występują rymy w wersach nieparzystych. Riewiakow nie widzi tego odstępstwa. Zauważa natomiast kilka innych interesujących faktów związanych z utworem Charmsa. Są to na przykład

obserwacje związane z istnieniem dwóch wariantów tego tekstu. W jednym z nich bohaterami wiersza są Fadiejew, Kałdziejew i Piepiermaldiejew, w drugim – Chałdziejew, Nałdziejew i Piepiermaldiejew [ibidem: 127]. Niezależnie od tego, że rozważania na temat zmiany Fadiejewa w Chałdejczyka są niezwykle interesujące, nie będę rozpatrywać tego wariantu, ponieważ Woroszyłski tłumaczył jedynie pierwszy z nich. Wypada też zauważyć, że Riewiakow odnotowuje istnienie w brudnopisie Charmsa dodatkowej zwrotki, która potwierdza, że Fadiejew to pisarz Aleksandr Fadiejew:

Brudnopis Charmsa	tłum. filologiczne – Autor
Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев служили в издательстве Р. М. Н. С. <sup>5</sup> Фадеев – редактор Калдеев – сотрудник а Пепермалдеев ходил просто так [ibidem: 128]	Fadiejew, Kałdziejew i Piepiermaldiejew pracowali w wydawnictwie R. M. N. S. Fadiejew – redaktor Kałdziejew – współpracownik A Piepiermaldiejew przychodził ot tak

Ponadto badacz analizuje symbolikę występujących w wierszu liczb (przede wszystkim powtarzającej się cyfry trzy) oraz metaforę obrazów, zwracając szczególną uwagę na symbolikę lasu w twórczości Charmsa, wiążąc ją przy tym ze znaczeniem świata, w którym można się zgubić [ibidem: 133]. Zauważa on również symboliczne znaczenie ubrania, które jest rodzajem obrony przed zewnętrznym światem. Ta niespotykana odzież to przede wszystkim klucz noszony na nosie przez Piepiermaldiejewa, pełniący też zdaniem Riewiakowa funkcję przepustki do obcego świata. Ponadto wypada zauważyć, że Fadiejew idzie do lasu w cylindrze, a Kałdziejew w rękawiczkach. Żaden z tych rekwizytów nie jest typowym odzieniem, w jakim spaceruje się po lesie.

Z kolei omawiając działania trzech bohaterów Charmsa, autor analizy wiąże taniec z rytuałem modlitwy, a śmiech z funkcją obronną. W wypadku śmiechu warto też zwrócić uwagę na troistość jego fonicznego wyrażenia: *xa-xa, xo-xo-xo, xu-xu-xu*. Zostało to uwzględnione przez Woroszyłskiego, który napisał: *Fadiejew, Kałdziejew i Piepiermaldiejew // ho-ho-ho się śmieją, hi-hi-hi, ha-ha-ha!* Ciekawe, że Jerzy Czech wyróżnia nawet

<sup>5</sup> Российское Министерство по налогам и сборам (Rosyjskie ministerstwo podatków i cel).

cztery rodzaje owego śmiechu: *Fadiejew, Kaldiejew i Piepiermaldiejew*: // *ho-ho-ho, ha-ha-ha, hi-hi-hi, he-he-he!*, co w kontekście trzech bohaterów wydaje się rozróżnieniem nadmiernym.

Uwagi Riewiakowa pozwalają spojrzeć na utwór Charmsa przez pryzmat symboliki jego obrazowania. Wydaje się jednak, że większość indoeuropejskiej symboliki mitologicznej, na którą wskazuje Riewiakow, znana jest polskiemu odbiorcy w podobnym stopniu, w jakim zna ją czytelnik oryginału. Oznacza to, że adekwatny przekaz obrazów oraz leksykalno-semantycznej płaszczyzny oryginału powinien gwarantować podobną recepcję wiersza przez odbiorców tłumaczenia. Inaczej ma się rzecz z odtworzeniem charakterystycznych cech poetyki rosyjskiego oberiuty. O ile możliwe jest odwzorowanie absurdu, o tyle nie można liczyć na percepcję informacji o specyfice twórczości Charmsa. Podobnie z realiami typu nazwiska Fadiejewa. Dzisiejszy odbiorca polski raczej nie skojarzy go z autorem *Młodej gwardii*. Dlatego też analizując tłumaczenie Woroszyłskiego, trzeba zwrócić uwagę przede wszystkim na zachowanie w nim tych elementów oryginału, które pozwalają przekazać formę, obrazowanie i asocjacje mające szanse na odczytanie przez zakładanego czytelnika.

Polski tekst w zasadzie odwzorowuje oryginał. Proponuję jednak przyrzeć się różnicom między jednym a drugim. W sferze formy to przede wszystkim rezygnacja z odstępstw – wszystkie wersy polskiego wariantu zostały zbudowane na bazie czterostopowego amfibrachu, a schemat rymów *abab* powtarza się we wszystkich zwrotkach. Rymy są wyłącznie żeńskie, co wiąże się ze specyfiką języka polskiego i znanymi powszechnie trudnościami w realizacji w naszym języku spadków oksytonicznych. Warto też zwrócić uwagę na różnice w płaszczyźnie leksykalno-semantycznej. Należy do nich choćby obserwowane w pierwszej zwrotce zastąpienie *spaceru w gęstym lesie* (*в дремучем лесу*) spacerem *po lesie, po rosie*, co wpływa na złagodzenie towarzyszącego spacerowi strachu. Analizujący ten wiersz Charmsa, wspomniany już, Riewiakow podkreśla przy tym symboliczne znaczenie noszonych przez bohaterów tekstu cylindra, rękawiczek i klucza na nosie, będących rodzajem ochrony przed obcym światem. Píše on mianowicie:

[...] ubranie ma przede wszystkim znaczenie symboliczne: znaczenie określonej obrony przed zewnętrznym obcym światem, jakim jest gęsty las [...].

Klucz z pewnością występuje tu w roli tego, co pozwala przeniknąć do obcego świata [ibidem: 132]<sup>6</sup>.

W przekładzie Woroszylskiego trzech panowie spacerują odpowiednio: *w cylindrze*, *w smokingu* i *z zegarem na nosie*. O ile zastąpienie rękawiczek smokingiem nie ma wielkiego znaczenia, ubranie to w tłumaczeniu w danej sytuacji jest równie absurdałne, co w oryginale, o tyle zastąpienie klucza (do innego świata) zegarem zmienia opisaną sytuację. Na miejsce zderzenia przestrzeni wprowadza ona do tekstu konteksty czasu. Ciekawe, że w tłumaczeniu Jerzego Czecha rekwizyty te to: **cylinder**, **krawat** oraz **noszony na nosie klucz**:

Przez wielką dąbrowę po rannej szli rosie.

Fadiejew **w cylindrze**, Kałdiejew **w krawacie**,

Zaś Piepiermałdiejew **klucz nosił na nosie** [Charms 1990c: 162].

Inna zmiana odnosi się do sokoła, który w oryginale płynie (leci) nad Fadiejewem, Kałdiejewem i Piepiermałdiejewem, a w przekładzie trzepocze nad nimi skrzydłami, co jednak nie wpływa na całość odbioru tekstu, podobnie jak skrzypiący wóz z wysoką dugą zastąpiony skrzypiącym powozem. Niemniej powóz ten u Woroszylskiego *klusuje błękitem*, co wraz ze zamianą wozu na powóz i wprowadzonym do polskiego tekstu trzepotem skrzydeł wywołuje nieobecną w rosyjskim pierwowzorze patetyzację. Taką interpretację podtrzymuje też zastąpienie obrazu drapiącego się Kałdiejewa Kałdiejewem łomoczącym (bez informacji, w co łomocze): *Fadiejew chichotał, Kałdiejew łomotał*.

Jeśli, niezależnie od absurdałności całej historyjki, uznamy interpretację Riewiakowa, będziemy musieli zgodzić się również na rozumienie śmiechu i tańca jako elementów obrony. Powołując się na słownik mitologicznej symboliki Marka Makowskiego [Маковский 1996: 300], badacz pisze o magicznej symbolice śmiechu, zaklinającego złe siły, a także o śmiechu jako rodzaju modlitwy [Ревяков 2004: 134]<sup>7</sup>. Podobnie też, cytując Makowskiego [Маковский 1996: 328], uważa on taniec za

<sup>6</sup> „[...] одежда имеет прежде всего символическое значение: значение определенной защиты от внешнего чужого мира, каким является дремучий лес [...]. Ключ, очевидно, выступает здесь в роли того, что позволяет проникнуть в чужой мир”.

<sup>7</sup> Zob. Ревяков 2004: 134.

„działalność sakralną, [...] jedną z najstarszych form modlitwy” [Ревяков 2004: 135]<sup>8</sup>.

W oryginale wystraszony Fadijew podskakuje, Kałdiejew schyla się (kuli), a Piepiernaldiejew łapie za klucz, z kolei w polskim tekście pierwszy z nich kuli się, drugi wtula (podobnie jak w przypadku łomotania nie wiadomo w co), a trzeci łapie za drzewo. Wypada zauważyć, że z przekładu znika klucz, który jest niezwykle ważny, ponieważ jego utrata nie pozwala przejść do innego świata.

Następnie bohaterowie Charmsa ośmielają się i zamiast tchórzyc, przekształcają się w tańczących na trawie mędrców: *давай мудрецы танцевать на траве* (dalejże mędrcy tańczyć na trawie). Przy okazji można odnotować, że Riewiakow w omawianej przeze mnie analizie nie zauważa prawdopodobnego skojarzenia z biblijnymi Mędrcami, co moim zdaniem należałoby odwzorować w innojęzycznych wariantach tekstu. Możliwe, że wynika to z innej tradycji tłumaczenia w kulturze polskiej i rosyjskiej, a mianowicie *Trzej Mędrcy* (*Trzej Królowie*, *Trzej Magowie*) to po rosyjsku *Три царя, три мага, три волхва*. Niezmiernie rzadko nazywa się ich mędrcami (*Три мудреца*).

Wracając do przekładu, odnotuję, że Woroszyński każe swoim mędrcom tańczyć nie tylko na trawie, ale też na linie. W tłumaczeniu powraca również motyw zegara z pierwszej zwrotki, z którym teraz tańczy Kałdiejew, odtwarzając przy tym obraz Charmsa – w jego wierszu również zegar zastępuje w tej zwrotce klucz.

W moim przekonaniu wynika to z przeniesienia się z przestrzeni do czasoprzestrzeni, o czym świadczy pojawiający się u autora oryginału obraz kogutów. Zabawa trwa, a mędrcy tańczą i śmieją się tak długo, dopóki w lesie nie obudzą się koguty. Woroszyński odtwarza ten obraz, archaizując go nieco poprzez wprowadzenie do tekstu przestarzałego dzisiaj słowa *kur*, a nie współczesnego *kogut*, a także sformułowania *dzieją się dzieje*. Przytoczę tu obie wersje językowe:

D. Charms	tłum. W. Woroszyński
И долго весёлые игры затеяв пока не проснутся в лесу петухи	I huczy zabawa, i dzieją się dzieje, Aż kury zapieją po krzakach i dachach.

<sup>8</sup> „[...] сакральное действо. [...] одна из наиболее древних форм молитвы [...]”.

Pomijając pewne drobne odstępstwa od oryginału, chciałabym zauważyć jeszcze jedną ważną z mojego punktu widzenia zmianę, a mianowicie zastąpienie kopania nogą (*лягался ногой*) wywijaniem kopytem. Wydaje się, że to potencjalne odwołanie się do diabelskich kontekstów nie odpowiada oryginalnemu obrazowi, podobnie jak wezwanie do porzucenia *tchórzliwej niewiary* na miejscu Charmsowego pytania o sens bycia tchórzem (*Ho стoит ли трусить, подумайте сами*).

Ostatnie, na co zwrócę uwagę, to interpunkcja. W wierszu oberiuty odnajdujemy tylko trzy przecinki. Jeden w zwrotce drugiej, między śmiejącym się Fadiejewem i Kałdiejewem, oraz dwa w ostatniej zwrotce, gdzie rozdzielają one trzy rodzaje śmiechu. Natomiast Woroszyłski wprowadził do swojego tekstu zarówno dodatkowe przecinki, jak i nieobecne w oryginale kropki. Przeczy to częstemu u Charmsa zatarciu norm interpunkcyjnych i funkcji pełnionej przez przecinki, które podkreślają podziały i przerywają płynność opisywanych procesów.

#### 4. Wnioski i prognozy

Podsumowując, chciałabym jeszcze raz zwrócić uwagę na charakterystyczne dla Charmsa posługiwanie się absurdem. Niezależnie od takiej kwalifikacji jego utworów, okazuje się, że są one zbudowane logicznie, zgodnie z założeniami poetyki prezentowanymi przez poetę w autorskich traktatach. Powinno to zostać uwzględnione w tłumaczeniu, a tymczasem wcale tak nie jest, o czym świadczą wskazane odstępstwa. Przede wszystkim idzie mi o odstępstwa w sferze interpunkcji. Wprowadzenie znaków przestankowych tam, gdzie nie ma ich w oryginale, burzy zarówno eksperyment oberiuty, jak i swoistą „logikę absurdu”, którą się on posługuje. Wydaje się, że polski tłumacz nie zawsze tę logikę zauważa, choć niewątpliwie odtwarza absurd wypowiedzi, obrazu czy opisanej sytuacji. Z kolei dążenie do regulacji w sferze interpunkcji łączy się w przykładach Woroszyłskiego z wygładzaniem formy (w jego sylabotoniku brakuje np. odstępstw widocznych u Charmsa), ale również z pewną poetyzacją tekstu, przede wszystkim poprzez wprowadzenie do niego elementów archaizujących wiersz.

Wypada przy tym odnotować, że obserwacje odnoszące się do przykładów Woroszyłskiego powtarzają się niezależnie od rodzaju wiersza – można je zaobserwować zarówno w wierszu wolnym, jak i w sylabotoniku z tradycyjnym schematem rymów. Utwory rosyjskiego poety w wariantach

Woroszyńskiego pozostają dobrym przykładem stosowania przez Charmsa absurdu. Z jednej strony wydaje się jednak, że tłumacz nie zawsze potrafi „wyzwolić się” z niektórych elementów tradycji literackiej, czego przykładem jest zauważalne „wygładzanie” interpunkcji. Natomiast z drugiej strony obserwujemy w tłumaczeniach mnożenie absurdu, jak w wypadku wprowadzenia do wiersza kopyta kojarzonego z diabłem.

W prezentowanych rozważaniach nie przeanalizowałam wszystkich dostępnych wariantów pierwowzoru utworu Charmsa (zdecydowałam się bowiem uznać za wersję podstawową teksty opublikowane w pełnym zbiorze prac poety), nie rozpatrzyłam też wszystkich prac analizujących interesujące mnie wiersze. Uznałam, że badania te nie zawsze mają znaczenie dla translacji. Przykładem może być choćby praca Siergieja Burowa, której autor traktuje wiersz *Фадеев Калдеев и Пенепмалдеев...* jak parodię na Borisa Pasternaka [Буров 2017: 113-147].

Wypada więc skonstatować, że w wypadku przekładoznawczej analizy porównawczej wiersza, będącego eksperymentem poetyckim, tłumacz winien uwzględnić również charakterystyczne cechy danej poetyki oraz jej związki z literaturą konkretnego okresu, faktami historyczno-literackimi, ale też nawiązania do realiów. Kieruje to poszukiwania przekładoznawcze w stronę realioznawstwa oraz historii literatury, a także poetyki. Wymusza interdyscyplinarność badań. Jednak odwołując się do prezentowanej analizy, trzeba przyznać, że u polskiego czytelnika z pewnością nie pojawiają się na przykład wspomniane skojarzenia z Pasternakiem, chyba że tłumacz opatrzy wiersz obszernym komentarzem, co jednak samo w sobie wydaje się absurdalne.

W przyszłości warto przyjrzeć się zarówno pozostałym tłumaczeniom Charmsa autorstwa Woroszyńskiego, jak i innym polskim przekładom tego autora i przeanalizować ich wskazane wyżej, różnorodne konteksty. Warto również podnieść temat przekładu eksperymentalnego, jakim w moim przekonaniu winno być tłumaczenie eksperymentalnego tekstu.

## BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles (1968), *Fizyka*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Kazimierz Leśniak, PWN, Warszawa.
- Charms, D. (1966), *Elżbieta Baum* (tłum. Wiktor Woroszyński i Ziemowit Fedecki), *Dialog*. 12.

- Charms, D. (1990a), *Jedna dziewczeczka powiedziała* (tłum. Natalia i Wiktor Woroszyłscy), *Odra*. 5: 77.
- Charms, D. (1990b), *Prowadźcie mnie z zawiązanymi oczami* (tłum. Natalia i Wiktor Woroszyłscy), *Odra*. 5: 78.
- Charms, D. (1990c), *Fadiejew, Kaldiejew i Piepiermaldiejew* (tłum. Jerzy Czech), *Literatura na Świecie*. 1/3: 162-163.
- Charms, D. (2007), *Nieteraz* (tłum. Wiktor Woroszyłski), [w:] Wiktor Woroszyłski, *Moi Moskale*, Biuro Literackie, Wrocław, 243-244.
- Charms, D. (2007), *Fadiejew, Kaldiejew i Piepiermaldiejew* (tłum. Wiktor Woroszyłski), [w:] Wiktor Woroszyłski, *Moi Moskale*, Biuro Literackie, Wrocław, 245.
- Dallig-Syta, M. (2014), *Daniil Charms, autor „prawie nieznany”*, [online] <http://jezyk-nie-obcy.blogspot.com/2014/03/danii-charms-autor-prawie-nieznany.html>, 9 X 2022.
- Drawicz, A. red. (1991), *Tragiczna zabawa. OBERIU, czyli inna Rosja poetycka*, Oficyna Literacka, Kraków.
- Rudziejewicz, I. (2000), „К вопросу о польском восприятии Даниила Хармса (60-90-е годы)”, *Studia Rossica*. 11: 271-277.
- Smagorowicz-Chojnowska, M. (2019), „Pole cudów” Lwa Powżnera w Galerii Dawid Radziszewski, *Supriz. Szkice ze spotkania z Lwem Powżnerem*, [online] <https://magazynsum.pl/pole-cudow-lwa-powznerna-w-galerii-dawid-radziszewski/>, 9 X 2022.
- Surdykowska, A. (2013), „Raj w kraju Rad. Upadek pierwszych ludzi według Daniła Charmsa”, *Źródła Humanistyki Europejskiej*. 6: 248-256, *Juvenilia Philologorum Cracoviensium*, VI.
- Turowski, A. (1998), *Między sztuką a komuną. Teksty o awangardzie rosyjskiej 1910-1932*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Woroszyłska, N. (1987), „Realizacja założeń programowych grupy Oberiu w opowiadaniach dla dzieci Daniela Charmsa”, *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*. 10: 95-108.
- Буров, С. (2017), „Стихотворение Д.И. Хармса «Фадеев Калдеев и Пепермалдеев» как пародия на Б.Л. Пастернака и футуристов”, *Русский язык и межкультурная коммуникация*. 1 (16): 113-147 [Burov, S. (2017), „Stihotvorenije D.I. Harmsa «Fadeev Kaldeev i Pepermaldeev» kak parodiâ na B.L. Pasternaka i futuristov”, *Russkij âzyk i mežkul'turnaâ kommunikaciâ*. 1 (16): 113-147].

- Герасимова, А. (1988), *Проблема смешного в творчестве обэриутов*. Niepublikowana praca doktorska, Литературный институт им. М.А. Горького, Москва [Gerasimova, A. (1988), *Problema smešного v tvorčestve obèriuťov*. Niepublikowana praca doktorska, Literaturnyj institut im. M.A. Gor'kogo, Moskva], [online] <https://umka.ru/liter/GerasimovaDisser1986.pdf>, 9 X 2022.
- Карпакова, О. (b.d.w.), *Нéтеперь с интерпретацией О. Карпаковой* [Karpakova, O. (b.d.w.), *Néteper' s interpretaciej O. Karpakovoj*], [online] <http://kogni.narod.ru/kharms.htm>, 9 X 2022.
- Маковский, М. (1996), *Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках.: Образ мира и миры образов*, Гуманитарный издательский центр „Владос”, Москва [Makovskij, M. (1996), *Sravnitel'nyj slovar' mifologičeskoj simvoliki v indoevropskikh ázykah.: Obraz mira i miry obrazov*, Gumanitarnyj izdatel'skij centr „Vlados”, Moskva].
- Пушкарская, А. (2022), *Петербургская учительница рассказала об увольнении за чтение Введенского и Хармса. Что на самом деле случилось?* [Puškar-skaâ, A. (2022), *Peterburgskaâ učitel'nica rasskazala ob uvol'nenii za čtenie Vvedenskogo i Harmsa. Čto na samom dele slučilos'?*], [online] <https://www.bbc.com/russian/news-60287504>, 8 X 2022.
- Ревяков, И. (2004), „Халдеи, шабаш и амфибрахий (опыт интерпретации одного стихотворения Даниила Хармса)”, *Литературоведческий сборник, Вып. 17-18*: 127-137 [Revâkov, I. (2004), „Haldei, šabaš i amfibrahij (opyt interpretacii odnogo stihotvoreniâ Daniila Harmsa)”, *Literaturovedčeskij sbornik, Вып. 17-18*: 127-137].
- Сажин, В. (2000), *Комментарий, [w:] Д. Хармс, Авиация превращений, Т. I: Азбука* [Sažin, V. (2000), *Kommentarij, [w:] D. Harms, Aviaciâ prevrašenij, T. I: Azbuka*], [online] <http://kogni.narod.ru/kharms.htm>, 9 X 2022.
- Успенский, П. (1911), *Tertium organum. Ключ к загадкам мира*, Типография СПб., Санкт-Петербург [Uspenskij, P. (1911), *Tertium organum. Ključ k zagadkam mira*, Tipogpafiâ SPb., Sankt-Peterburg], [online] <http://psylib.org.ua/books/uspen01/txt19.htm>, 9 X 2022.
- Хармс, Д. (1997), *Собрание сочинений: в 3 томах, т. 1: Стихотворения, Академический проект*, Санкт-Петербург [Harms, D. (1997), *Sobranie sočinenij: v 3 tomah, t. 1: Stihotvoreniâ, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg*].
- Хармс, Д. (b.d.w.), *О существовании, о времени, о пространстве* [Harms, D. (b.d.w.), *O sušestvovanii, o vremeni, o prostranstve*], [online] [http://www.chronos.msu.ru/old/ARTS/harms-o\\_vremeni\\_o\\_prostranstve.html](http://www.chronos.msu.ru/old/ARTS/harms-o_vremeni_o_prostranstve.html), 9 X 2022.

# ABSTRAKT

Artykuł dotyczy dwóch wierszy Daniła Charmsa (*Нéменеръ* oraz *Фадеев, Калдеев и Пенермалдеев...*) w przekładzie Wiktora Woroszyłskiego (*Nieteraz* i *Fadiejew, Kaldiejew i Piepiermaldiejew...*). Translacja ta rozpatrzona została w kontekście eksperymentu poetyckiego stosowanego przez rosyjskiego autora. Porównano przy tym z jednej strony wiersz wolny (*Nieteraz*), a z drugiej sylabotonik (*Fadiejew...*). Niezależnie od formy, w przekładach Woroszyłskiego zauważyć można zarówno dążenie do odwzorowania charakterystycznego dla Charmsa absurdu, jak i wygładzanie nienormatywnej interpunkcji oryginału.

Poza wnioskami odnośnie do decyzji konkretnego tłumacza zwrócono też uwagę na potrzebę uwzględnienia w translacji cech charakterystycznych dla danego autora (eksperyment i absurd) oraz związków przekładu z literaturą konkretnego okresu.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Danił Charms, Wiktor Woroszyłski, tłumaczenie, eksperyment, poezja

# ABSTRACT

## Translation of the Experiment – Two Poems by Daniil Kharms Translated by Wiktor Woroszyłski

The article concerns two poems by Daniil Kharms (*Нéменеръ* and *Фадеев, Калдеев и Пенермалдеев...*) translated by Wiktor Woroszyłski (*Nieteraz* and *Fadiejew, Kaldiejew i Piepiermaldiejew...*). This translation was considered in the context of a poetic experiment used by the Russian author. On the one hand, free verse (*Nieteraz*) and on the other hand, accentual-syllabic verse (*Fadiejew...*) were compared to their translations. Irrespective of the form, both the striving to reproduce the absurdity characteristic of Kharms and smoothing out the non-normative punctuation of the original can be noticed in Woroszyłski's translations.

In addition to the conclusions regarding the decision of a particular translator, attention was also drawn to the need of taking into account the characteristics of a given text (experiment and absurdity) and the relationship between the translation and the literature in a given period of time.

**KEYWORDS:** Daniil Kharms, Wiktor Woroszyłski, translation, experiment, poetry