

Paweł Siwiec

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

pawel.siwiec@uj.edu.pl

Wyzwania wersyfikacyjne w przekładach poezji arabskiej na polski i polskiej na arabski

Jeszcze z czasów moich studiów na krakowskiej arabistyce pamiętałem, że na język arabski przetłumaczona została nowelka *Janko Muzykant* Henryka Sienkiewicza. Nadmieniał o tym znany polski orientalista Jan Reychman (1910-1975) pod koniec lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku [Reychman, 1957: 164]. Ale dopiero niedawno, po z górą czterdziestu latach, postanowiłem przyjrzeć się temu przekładowi. W egipskim czasopiśmie *Al-Hilāl* z listopada 1938 roku odnalazłem tekst zatytułowany *‘Āzif al-kamān* (*Skrzypek*) i opatrzony dopiskiem: „opowiadanie słynnego polskiego powieściopisarza”. Nazwisko Sienkiewicza zostało nieco zniekształcone (شيانكوينز), jednak notka umieszczona w ramce pod spodem rozwiewa wszelkie wątpliwości: „uważany jest za jednego z największych polskich powieściopisarzy początku tego wieku. Jest autorem sławnej powieści *Quo vadis* oraz powieści *Potop*, w której opiewał orężną przeszłość Polski. Jego styl pisarski znany jest z precyzyjnego opisu, elokwencji i poetyckości języka”¹.

¹ Autorem przekładu jest Ibrāhīm al-Miṣrī – to literacki pseudonim Ibrāhīma Sulaymāna al-Ḥaddāda (1900-1979), egipskiego pisarza i krytyka literackiego o korzeniach libańskich.

Moje zdziwienie i podejrzenie zarazem wywołała rycina na trzeciej stronie przekładu przedstawiająca dorosłego mężczyznę grającego na skrzypcach. Już po lekturze pierwszych akapitów tekstu okazało się, że wrażenia te były uzasadnione. Jak wiemy, bohaterem Sienkiewiczowskiej nowelki jest Janek, utalentowany muzycznie dziesięcioletni wiejski chłopak, który, urzeczony dźwiękiem skrzypiec, zakrada się nocą do dworskiego salonu, by dotknąć powieszzonego tam na ścianie instrumentu. Zostaje przyłapany przez służbę, oskarżony o próbę kradzieży skrzypiec i wskutek okrutnej kary chłosty po trzech dniach umiera. Tymczasem to, co znajdujemy w wersji arabskiej, jest zupełnie inną historią. Opowiada ona o perypetiach miłosnych wiejskiego grajka, szesnastoletniego młodzieńca imieniem Józef (جوزيف), który niczym Romeo wygrywa na skrzypcach serenady pod domem swojej wybranki serca, Lindy, córki farmera Ryszarda (ريكارد). Tekst ten trudno uznać nawet za swobodną adaptację oryginalnego utworu. Jest to zupełnie odrębne opowiadanie, które bezpodstawnie przypisane zostało polskiemu nobliście.

Idąc tropem Ibrāhīma al-Miṣriego, natknąłem się na „Antologię światowej poezji miłosnej” (مختارات عالمية من الشعر الغرامي) w jego przekładzie [Ibrāhīm al-Miṣrī, 1938], a w niej na arabską wersję wierszy, które, jak głosi notka tłumacza, napisać miał w młodości autor *Quo vadis*, wyrażając w nich swoją miłość do pewnej kobiety [Ibrāhīm al-Miṣrī, 1938: 83]. I znowu okazało się, że – podobnie jak w przypadku *Janka Muzykanta* – żaden z tych utworów nie znajduje potwierdzenia w stosunkowo skąpych dorobku poetyckim Sienkiewicza.

Opisane tu sytuacje to z pewnością zupełnie odosobnione przypadki tego rodzaju nadużyć translatorskich. Zainspirowały mnie one jednak do bliższego przyjrzenia się tłumaczeniom literackim zarówno arabsko-polskim, jak i polsko-arabskim. Moje zainteresowanie budził przede wszystkim przekład tekstów poetyckich, a ściślej kwestia oddania w tłumaczeniu oryginalnej formy wierszowej.

Wiersz, jak wiadomo, to nie tylko sfera znaczeniowa, metafory, porównania, wyszukane słownictwo. To także struktura prozodyjna, dzięki której w ogóle da się stwierdzić, czy dany tekst jest wierszem czy też prozą. Absolutnym minimum wierszowości jest arbitralne użycie pauzy, segmentujące tekst według przyjętych przez poetę kryteriów, niekoniecznie zgodnie z budową składniowo-intonacyjną. Ale są też inne elementy prozodyjne jak akcent wyrazowy, intonacja i iloczas. W zależności od tego, w jakim stopniu i które z elementów prozodyjnych zostaną

wykorzystane przez poetę, wiersz staje się mniej lub bardziej rytmiczny i uzyskuje specyficzną dla siebie postać muzyczną. Ponadto jego forma, a zwłaszcza sposób wyodrębniania wersów, pozostaje zawsze w jakiejś relacji z treścią utworu. Struktura prozodyjna jest więc wpisana w istotę wiersza. Wydaje się zatem oczywiste, że należałoby ją uwzględnić, gdy dany utwór poetycki tłumaczony jest na inny język. Pominięcie jej pozbawia bowiem utwór sporej części istotnego, a jednocześnie zamierzonego przecież przez autora ładunku artystycznego. Ma to szczególne znaczenie w przypadku tych wierszy, które w większym stopniu wykorzystują językowe środki rytmizujące.

Klasyczny wiersz arabski np. oparty jest na metrum iloczynowym, podczas gdy w polskim systemie fonologicznym długość sylaby jest nie-relevantna. Nie oznacza to jednak, że ekwiwalencji metrycznej typowej dla wiersza arabskiego nie da się w jakiś sposób oddać w przekładzie na język polski.

W 1910 roku ukazała się francusko-arabska edycja Mickiewiczowskiego *Farysa*. Słowo wstępne napisał syn naszego wieszczka Władysław. Nadmienia on, że tłumaczenie francuskie jest dziełem samego poety, który dedykował je w dowód przyjaźni znanemu wówczas rzeźbiarzowi francuskiemu Davidowi d'Angersowi (1788-1856) [Mickiewicz, 1910: II-III]². Prawdopodobnie z tego powodu akurat ta wersja stała się podstawą przekładu arabskiego dokonanego przez niejakiego M. Jamali (م. جمالي افندي), nauczyciela w Darb al-Gamāmīz, dawnej dzielnicy Kairu [Mickiewicz, 1910: V]. Oto fragment początkowy poematu w oryginale i obu tłumaczeniach:

² Władysław Mickiewicz pisał o tym kilka lat wcześniej: (...) *przy rozstaniu się z Davidem w Strasburgu Mickiewicz ofiarował mu przekład Farysa z następnym przypiskiem: „Przetłumaczone z polskiego i darowane p. Davidowi w dowód przyjaźni przez Adama Mickiewicza 15-go Września 1829.” (...) David udzielił ów przekład pp. g. Fulgens'owi i Miaskowskiemu, którzy utwór ten dołączyli do wydanego przez nich w 1830 r. tłumaczenia Konrada Wallenroda, z takim do Farysa przypiskiem: „Winniśmy grzeczność p. Davidowi to tłumaczenie wykonane przez samego poetę, którego nasz znakomity rzeźbiarz jest od dawna przyjacielem.”* (zob. Mickiewicz, 1892: 43).

Jak łódź wesola, gdy uciekły z ziemi
 Znowu po modrym zwija się kryształe,
 I pierś morza objąwszy wiośły lubieżnemi
 Szyją łabędzią buja ponad fale:
 Tak Arab, kiedy rumaka z opoki
 Na obszar pustyni strąca,
 Gdy kopyta utoną w piaszczyste potoki
 Z głuchym szumem, jak w nurtach wody
 stal gorąca

[Mickiewicz, 1997: t. 2, 188-189].

ما اسعد الفارس العربي لما يندفع بجواده
 من اعلى صخره منحدراً على الصحراء
 فتتغرس ارجله في الرمال بصوت اصم
 اشبه بصوت الفولاذ الملتهب اذ يطفأ
 بالماء ويسبح في ذاك البحر اليابس شاقاً
 عبايه الجاف بصدرة الدلفيني.
 شدة جريه تزداد بسرعة عظيمة ويكاد بعد
 هنيهة ان لا يمس سطح الرمال ثم يزداد
 سرعة فيحتطب في دجى النقع.

Mickiewicz, 1910: 21]

Qu'il est heureux l'Arabe, lorsqu'il lance son coursier du haut d'un rocher
 dans le désert; lorsque les pieds de son cheval s'enfoncent dans le sable avec
 un bruit sourd, comme l'acier rouge qu'on trempe dans l'eau!

Le voilà qui nage dans l'Océan aride et coupele son dessèches de sa poitrine
 de dauphin. Plus vite et plus vite, déjà il effleure à peine la surface des sables;
 plus avant, plus avant encore, déjà il s'élançe dans un tourbillon de poussière

[Mickiewicz, 1910: 1].

Już na pierwszy rzut oka widać, że zarówno tekst francuski, jak i – co zrozumiałe w tej sytuacji – tłumaczenie arabskie nie mają nic wspólnego z wierszem. W obu przypadkach mamy do czynienia z tekstem segmentowanym prozatorsko, co podkreśla zapis. Tłumacząc swój poemat, chciał bowiem Adam Mickiewicz przede wszystkim przybliżyć Davidowi d'Angersowi postać owianego legendą polskiego emira Wacława Rzewuskiego (1785-1831).

Tymczasem już od 1833 roku istniało inne, w pełni wierszowe tłumaczenie francuskie *Farysa*. Jego autor hrabia Michał Borch (1806-1881) postarał się, by przekład odzwierciedlał jak najwierniej strukturę wersyfikacyjną oryginału tak pod względem prozodyjnym, jak i stosowania rymów. Można się o tym przekonać, porównując ten oto fragment z cytowanym wyżej tekstem polskim:

Tel qu'un folâtre esquif, alors qu'il fuit la rive
 Sur l'onde fauve au loin porte un essor joyeux;
 Et d'un bras amoureux
 Pressant le sein des mers, la vague fugitive,
 S'élançe comme un cygne à ses flances écumeux:

Ainsi, précipité du haut d'un roc aride,
 Lorsque dans le désert le coursier si fougueux
 Du Bedouin a fui; que son jarret rapide
 S'abime tout à coup dans les flots sablonneux,
 Avec le sourd murmure et l'accent monotone,
 De fer brûlant plongé dans l'onde qui bouillonne [Borch, 1833: 9-10].

Wolno tylko snuć przypuszczenia, że gdyby M. Jamali miał dostęp do tej właśnie wersji, musiałby dostrzec wierszowy charakter tekstu i być może uwzględniłby to w swoim przekładzie.

Na początku XX stulecia *Farys* był jedynym wydanym drukiem polskim utworem poetyckim przełożonym na arabski, jeśli nie liczyć czterech krótkich bajek Ignacego Krasickiego przetłumaczonych na ten język (również prozą) pół wieku wcześniej przez Karola Załuskiego (1834-1919)³. Na szersze zainteresowanie przekładem polskiej poezji na arabski, zwłaszcza bezpośrednio z języka polskiego, trzeba było czekać jeszcze kilka dziesięcioleci. Nastąpiło to dopiero w ostatnim ćwierćwieczu ubiegłego stulecia. Nadal jednak tłumaczenia te niemal całkowicie pomijały warstwę wersyfikacyjną, ograniczając się tylko do zachowania podziału na wersy. Obrazują to następujące przykłady:

1)

Zapomnij

[Miłosz, 2000: 15]

إِنْسَ

[Al-Ġanābī, 2015: 28]

Zapomnij o cierpieniach,	7	إِنْسَ المعاناة
Które sam zadałeś.	6	التي أَحَقَّتْهَا بِالْآخَرِينَ
Zapomnij o cierpieniach,	7	إِنْسَ المعاناة
Które tobie zadano.	7	التي بِكَ أَحَقَّتْ
Wody płyną i płyną,	7	المياه تجري وتجري
Wiosny błysną i giną,	7	الرُّبَاعُ تَتَلَأَلُ ثُمَّ تَتَلَأَشِي
Idziesz ziemią ledwie pamiętaną.	10	تسيرُ في أرضٍ تتذكرها بالكاد
		أحياناً نسمع أغنيةً عن بعد
Czasem słyszysz daleko piosenkę.	10	ماذا تعني، تسأل؟
Co to znaczy, pytasz, kto tam śpiewa?	10	مَنْ هناك يَنْغَنِي؟
Dziecinne słońce wschodzi,	7	الشمسُ الطفلية تُشْرِقُ

³ Na ten temat zob. Siwiec, 2015: 43-54.

Wnuk i prawnuk się rodzi.	7	حفيدك والحفيد الأكبر يولدت
Teraz ciebie prowadzi za rękę.	10	مرّ أخرى تُقَادُ الآنَ من يدك ما برحتُ أسماءُ الأنهار معك
Nazwy rzek tobie jeszcze zostały.	10	كيف تعرف الأنهارُ أن تدومَ طويلاً
Jakże długo umieją trwać rzeki!	7	حقولك هاجعةٌ مُراحة.
Pola twoje, ugorne,	7	فلاغَ المدنَ ليستُ مثلما كانتُ
Wieże miast, niepodobne.	10	إنسَ المعاناة
Ty na progu stoisz, zaniemiały.	10	التي ألحقتُها بالآخرين وأنت تقف أبكم عند العتبة.

Utwór Czesława Miłosza składa się z trzech strofoid, z których druga i trzecia są wzajemnie symetryczne, tak co do liczby wersów, jak i liczby sylab w poszczególnych liniijkach tekstu (10, 7, 7, 10, 10). Ponadto charakteryzują się one tym samym układem rymów *axbba*⁴. Jednocześnie pierwsza strofoida jest metrycznie mniej regularna, choć zauważa się przewagę wersów siedmiosylabowych. Układ rymów również trochę się różni: *axbccb*.

Natomiast przekład arabski, choć pod względem znaczeniowym całkowicie poprawny, zupełnie pomija owe zastosowane przeciw celowo przez poetę niuanse wersyfikacyjne. W rezultacie tekst pozbawiony został oryginalnej melodyki i rytmiki.

2)

Ty silna noc

[Miłosz, 1982: 21]

أنتِ الليلة القوية

[Al-Ġanābī, 2015: 28]

Ty silna noc. Do ciebie nie dosięga
ni płomień ust, ni chmur przejrzystych cień.
Słyszę twój głos po ciemnych snu okręgach
i świecisz tak, jakby nadchodził dzień.

أنتِ الليلة القوية. لا لهيبُ الشفاعة
يُدرِكُك، ولا ظلُّ الغيوم الصافية
أسمعُ صوتك في دوائرِ الحلم الدامسة
وتُشرقين هكذا كما لو أن النهار جاء.
أنتِ ليلةٌ. أنا وإياك في الحبِّ على استرخاء
حَمَنْتُ مصيرَ وسوءِ الحروب الآتية.
يَمُرُّ الرِّعَاغُ والشهرةُ من حولنا تُجورُ

Ty jesteś noc. W miłości leżąc z tobą
odgadłem los i bojów przyszłych zło.

⁴ Litera „x” oznacza tu brak rymu.

Ominie plebs, a sława przejdzie obok
i pryśnie muzyka jak butem tknięte szkło.

Wrogowie mocni są, a ziemia nazbyt wąska
i ty, kochana, jesteś wierna jej.
U ziemskich wód czarnego bzu gałązka,
wiatrem przygnana z niewiadomych kniej.

Ogromna mądrość, dobroć niekobieca
jest w twoich kruchych rękach, o Śmiertelna.
I blask poznania na czole prześwieca:
stulony księżyc, nierozwita pełnia.

وتنطلق الموسيقى كما لو أن زجاجاً
داسه حذاء.
أقوياء هم الأعداء والأرض ضيقة
وأنت لها أيتها الحبيبة مخلصه.
عند مياه الأرض عصن ليلك حنثه
الريخ أسود من غابة مجهولة.
حكمة عظيمة، أيتها الفانبة
طبيبة غير أنثوية في يدك الواهنتين
ولمعة معرفة يُشرق فوق الجبين:
قمر مستكين وبدر دون اكتمال.

Ten z kolei utwór ma jeszcze bardziej wyrafinowaną strukturą wersyfikacyjną. Składa się z czterech strof czterowersowych o układzie rymów: *ababdcdefefghgh* i naśladuje antyczny pentametr jambiczny poprzez zastąpienie sylaby krótkiej nieakcentowaną, a sylaby długiej akcentowaną⁵:

-| -| -| -| -| -| -| -| -|
-	-	-	-	-	-	-	-
 -| -| -| -| -| -| -| -|

-	-	-	-	-	-	-	-
 -| -| -| -| -| -| -| -|
 -| -| -| -| -| -| -| -|

-	-	-	-	-	-	-	-

⁵ Wzorowanym na metrum antycznym, przez zastąpienie sylaby krótkiej nieakcentowaną, a długiej akcentowaną.

— ˘ | — ˘ — | — ˘ — | — ˘ —
 — ˘ | — ˘ | — ˘ | — ˘ | — ˘ —

W strofach 1-3 wersy parzyste rymują się oksytonicznie, natomiast we wszystkich pozostałych, w związku z ich hiperkatalektycznymi zakończeniami (— ˘ —), rymy są paroksytoniczne⁶.

Tymczasem tłumaczenie arabskie to tekst stychiczny i zupełnie niemetryczny. Jedynie w pojedynczych wersach można dopatrzeć się nieregularnych rymów, zakładając oczywiście, że wyrazy zamykające te wersy mają formę pauzalną, czyli pozbawioną redundantnych końcówek gramatycznych (*ġāʿ* / *istirhāʿ* / *hidāʿ*).

3)

Nic dwa razy

[Szyborska, 1957: 14]

لا شيء مرتين

[Abḥat, 2012: 43]

Nic dwa razy się nie zdarza	4 + 4	لا شيء مرتين يحدث
i nie zdarzy. Z tej przyczyny	4 + 4	ولن يحدث. لهذا السبب
zrodziliśmy się bez wprawy	4 + 4	ولدنا بلا دُرْبَة
i pomrzemy bez rutyny.	4 + 4	ونموتُ بلا «روتين».
Choćbyśmy uczniami byli	8	حتى ولو كنا التلاميذ
najtępszymi w szkole świata,	4 + 4	الأكثرَ بلادةً في مدرسة العالم.
nie będziemy repetować	4 + 4	فلن نعيدَ تَكَرَّارَ
żadnej zimy ani lata	4 + 4	فصول الشتاء ولا فصول الصيف.
Żaden dzień się nie powtórzy,	4 + 4	لن يتكررَ أيُّ يوم
nie ma dwóch podobnych nocy,	8	فليس ثمةً ليلتان متقاربتين،
dwóch tych samych pocałunków,	4 + 4	ولا نفسُ القُبُلَتين،
dwóch jednakich spojrzeń w oczy.	4 + 4	ولا نفسُ النظرتين في العيون.

W wersji pełnej wiersz Wisławy Szyborskiej składa się z siedmiu równych zwrotek. W przeważającej większości wersów występuje średniówka

⁶ Incydentalnie *jamb* zastąpiony został *anapestem* (wers 4 strofy 2) i *krytykiem* (wers 3 strofy 4).

po czwartej sylabie, a wersy parzyste rymują się. Przekład arabski natomiast nie odzwierciedla tej kompozycji. Zachowany został tylko podział na strofy bez uwzględnienia rymu i struktury metrycznej, podczas gdy właśnie te cechy m.in. nadają wierszowi jego lekki niemal taneczny rytm.

4)

Album

[Szyborska, 1967: 12]

ألبوم

[Abḥat , 2012: 92-93]

Nikt w rodzinie nie umarł z miłości.	10	لم يمُتْ أحدٌ في العائلة بسبب الحب.
Co tam było to było, ale nic dla mitu.	13	ما كان كان، ولكن ليس ثمة شيء يصلح لأن يكون أسطورة.
Romeowie gruźlicy? Julie dyfterytu?	13	فهل هم، روميوات، مصابون بالسل؟ و، جوليتات، قد أصبن بالدفترية؟
Niektórzy wręcz dożyli zgrzybiałej starości.	7 + 6	بل من بينهم من عاش حُرْفَ الشيخوخة.
Żadnej ofiary braku odpowiedzi na list pokropiony łzami!	5 + 6 8	لم يكن ثمة ضحية قد غابت عنها الإجابة عن خطابٍ مغمورٍ بالدموع!
Zawsze w końcu zjawiali się sąsiedzi z różami i binoklami.	11 8	دائماً في النهاية يظهر جيراناً ما ومعهم الورودُ و، "البيнокل"
Żadnego zaduszenia się w stylowej szafie,	7 + 6	لا يوجد على الإطلاق أي أحدٍ قد اختنق في دولابٍ عصري،
kiedy to raptem wraca mąż kochanki!	5 + 6	عندما يعودُ فجأةً زوجُ العشيقة!
Nikomiu te sznurówki, mantylki, falbanki	7 + 7	فلا أربطة الحذاء، ولا الخمار، ولا الستائر و، ولا كرمشة الملابس
nie przeszkodziły wejść na fotografię.	5 + 6	تقف عقبةً أمام الذهاب إلى المصور الفوتوغرافي
I nigdy w duszy piekielnego Boscha!	5 + 6	فلا أحدٌ يحيا في روح، بوش – Bosh، الجهنمية!
I nigdy z pistoletem do ogrodu!	11	ولا أحدٌ يأتي بمسدس نحو الحديقة!
(Konali z kulą w czaszce, ale z innego powodu	7 + 8	(لقد لقوا حتفهم برصاصٍ في الرأس، لأسبابٍ مجهولة؛
i na polowych noszach.)	7	ولكن فوق سرائر جرّحي المعارك)
Nawet ta, z ekstatycznym kokiem	9	فهذه بشعرها الجذاب الملتف في حُصْلَة الحصان

i oczami podkutymi jak po balu,	12	وبعيونها التي تلتفت من تحتها علاماتُ السهاد بعدَ حفلٍ راقصٍ
odpłynęła wielkim krwotokiem	9	قد أبحرتُ عن هذا العالم بسبب نزيفٍ داخليّ
nie do ciebie, danserze, i nie z żalu.	11	ليس هذا موجهاً إليك أيها العاشق، وليست هذه بشكايّة.
Może ktoś, dawniej, przed dagero- typem –	5 + 6	ربما يكونُ ثمة شخصٌ ما من زمنٍ بعيدٍ قد صوّرَ تصويراً شمسياً على ألواح نحاسية –
ale z tych, co w albumie, nikt, o ile wiem.	7 + 5	ولكن من تلك المجموعة داخل „الألبوم“ لا أحد منهم أعرفه.
Rozśmieszały się smutki, leciał dzień za dniem,	7 + 5	لقد لُفّظَ الحزنُ، وطارَ يوماً بعد يومٍ
a oni, pocieszeni, znikali na grypę.	7 + 6	أما أولئك المُبتَهجونَ في ذلك „الألبوم“، فقد اختفوا فجأةً بسبب نزلة بردٍ

W wierszu *Album* Szymborska wykorzystała prawie wszystkie odmiany polskiego wiersza sylabiczno-głoskowego (średniówkowe i bezśredniówkowe), począwszy od siedmiogłoskowca po format piętnastogłoskowy z wyraźną przewagą wersów jedenasto- i trzynastogłoskowych. Choć w zapisie wiersz ma formę stychiczną, to łatwo w nim dostrzec sześć czterowersowych segmentów rozmieszczonych w symetrycznym porządku pod względem układu rymów: okalający, przeplotowy, okalający, okalający, przeplotowy, okalający.

Nic z tej misternej konstrukcji wierszowej, poza podziałem na wersy, nie znalazło – nawet w bardzo ograniczonym stopniu – odpowiednika w tłumaczeniu. Dla odbiorcy tekstu arabskiego wiersz ten jawi się jako wiersz nienumeryczny (قصيدة النثر), co, jak widać, jest absolutnie niezgodne z zamierzeniem poetki. Pozbawienie utworu tak niezwykle istotnego ładunku kompozycyjnego wpływa niewątpliwie na obniżenie jego wartości artystycznej w oczach odbiorcy przekładu, a tym samym wyrządza krzywdę samej autorce wiersza.

5)

Zimowa piosenka

[Skarżyńska-Bocheńska, 1990: 204]

أغنية الشتاء

[°Abd aš-Šabūr, 1972: 193-194]

Oznajmiła mi zima tego roku, że umrę
samotny
pewnej zimy jak ona, pewnej zimy.

يُنبئني شتاءُ هذا العام أنني أموتُ وحدي
ذاتُ شتاءٍ مثله، ذاتُ شتاءٍ

Oznajmił mi wieczór, że umrę samotny pewnego wieczoru jak on, pewnego wieczoru...	يبنيني هذا المساء أنني أموت وحدي ذات مساءً مثله، ذات مساءً
Że lata, które minęły są pyłem, że w pustce żyję...	وأن أعوامي التي مضت كانت هباءً وأنني أقيم في العراء

Oznajmiła mi zima tego roku, że moje wnętrze	يبنيني شتاءً هذا العام أن داخلي ...
drży z chłodu, że moje serce, martwe od jesieni, zwiądło, gdy wędły pierwsze liście drzew. Spadło, gdy spadły pierwsze krople dżdzu. A każda zimna noc wtłacza je w głąb kamienia.	مرتجفٌ برداً وأن قلبي ميتٌ منذ الخريف ... قد ذوى حين ذوت أول أوراق الشجر ثم هوى حين هوت أول قطرة من المطر وأن كل ليلة باردة تزيد بعداً في باطن الحجر وأن دفء الصيف إن أتى ليوقظه فلن يمد من خلال الثلج أثره حاملةً ورداً
I choćby przyszło je zbudzić upalne lato, nie przeniknie przez lód do serca jego ręka, która niesie różę...	

Z podobną sytuacją mamy do czynienia od dziesięcioleci w tłumaczeniach poezji arabskiej na język polski. Cytowany wyżej utwór egipskiego poety Šalāḥa °Abd aš-Šabūra (1931-1981) skomponowany został zgodnie z konwencją tzw. arabskiego wolnego wiersza (*aš-šiʿr al-ḥurr*) charakteryzującego się odejściem od zasady ekwiwalencji wersowej na rzecz wiersza o nieregularnej liczbie stóp w poszczególnych wersach i dowolnym rymowaniu. Jego strukturę prozodyjną wyznacza powtarzalność stopy typowej dla metrum *ar-rağaz*, tj. ٢٢٢-⁷:

—٢٢—|٢—٢—|—٢٢—|٢—٢—|٢—
—٢٢—|—٢٢—|—٢٢—
—٢٢—|—٢٢—|٢—٢—|٢—٢—|—

⁷ Na temat wersyfikacji arabskiej zob. np.: Siwiec, 2005; 2009; 2017.

-○○-|---○-|---○○|
 ○--○-|---○-|○---|○○
 ○--○-|○--○-|○○
 ---○-|○--○-|---○-|○--○-
 ---○-|---
 ○--○-|---○-|---○-|○
 ---○-|---○-
 ---○-|---○-
 ---○-|---○-
 ---○-|○--○-|○--
 ○--○-|○--○-|---○-|○--○-|---
 ---○-|○--
 ○--○-|---○-|○--○-|○--
 ○--○-|○--○-|---○-|○--
 ---○-|---

Przeważają tu klauzule katalektyczne, często znacznie odbiegające od klasycznych reguł metrycznych (jak np. forma ○--). Wewnątrz wersu piątego, prawdopodobnie w sposób niezamierzony, znalazła się stopa ○---, naruszająca nieco tok metryczny. Rymy paroksytoniczne przeplatają się swobodnie z oksytonicznymi. Pomimo tych nieregularności w wierszu przebija jednak właściwa mu rytmika. W tłumaczeniu polskim, choć semantycznie poprawnym, żaden z tych elementów nie znajduje wyrazu. Z niewiadomych powodów naruszony został ponadto oryginalny układ wersów przez arbitralne podzielenie utworu na dwie części.

6)

Zwierciadło tyrana

[Skarżyńska-Bocheńska, 1990: 126]

مرآة الطاغية

[Adūnīs, 1996: 375]

Kłós po kłosie!

سنبله سنبله

Nie zostawiajcie ni kłosa

لا تتركوا سنبله

To nasze żniwa,

فإنّ هذا الحصاد

raj przywrócony,

فردوسنا المستعاد

wasze tworzące się państwo

بلادنا المقبله

Rozdzierajcie serca, nim rozedrzecie piersi,	وَمَزَّقُوا الْقُلُوبَ قَبْلَ الصُّدُورِ
wyrywajcie korzenie,	وَأَقْلَعُوا الْجَذُورَ
zmieniajcie ziemię,	وَعَيِّرُوا هَذَا التُّرَابَ الَّذِي
która ich nosiła.	أَقْلَعْتَهُمْ،
	وَأَمْحُوا زَمَانًا رَوَى تَارِيخَهُمْ
Zetrzyjcie czas, który opowiadał ich historię.	وَأَمْحُوا سَمَاءَ حَنْتَ عَلَيْهِمْ ...
Zetrzyjcie niebo opiekujące się nimi...	سَنبِلَةٌ سَنبِلُهُ
Kłós po kłosie.	كِي تَرْجِعَ الْأَرْضَ إِلَى عَهْدِهَا ...
	سَنبِلَةٌ سَنبِلَةٌ

O, niech wróci ta ziemia do swojego czasu...

Kłós po kłosie.

Już na pierwszy rzut oka widać, że architektura przekładu mocno odbiega od oryginału. Tekst arabski składa się z dwu nierównych części: krótszej pięciowersowej oraz dłuższej dziewięciowersowej. Tymczasem polskie tłumaczenie podzielone zostało na pięć nierównych strofoid, z których pierwsza zawiera pięć wersów, a każda następna jest o jeden wers krótsza od bezpośrednio ją poprzedzającej. Nie zostały też uwzględnione inne występujące w oryginale paralelizmy, jak:

- struktura metryczna tekstu polegająca na powtarzalności stopy تتت – (*mustaf'ilun*) i jej wariantów,
- nieregularne rymy (سَنبِلَةٌ مَقْبِلَةٌ / ، حَصَادٌ / مُسْتَعَادٌ، صَدُورٌ / جَذُورٌ)،
- przerzutnia w wersie 8.

Takie niefrasobliwe podejście do struktury wersowej tłumaczonych wierszy musi budzić zdziwienie, zwłaszcza że dominuje ono we współczesnych przekładach poezji tak arabskiej na polski, jak i polskiej na arabski. Jest to tym bardziej zastanawiające, że i polski, i arabski system wersyfikacyjny dysponują wystarczająco bogatą gamą środków, by można było w jakimś stopniu oddać w przekładzie cechy językowe i stylistyczne danego utworu poetyckiego. Warto podkreślić, że przynajmniej w odniesieniu do tłumaczeń poezji arabskiej na polski wypracowana została dobra szkoła sięgająca XIX wieku. Jako przykład niech posłuży Mickiewiczowskie tłumaczenie znanej kasydy nazywanej *Lāmiyyat al-‘Arab*, poematu przypisywanego autorowi z czasów przedmużmańskich o imieniu Aš-Šanfarā. Oto kilka początkowych wersów:

فَبَاتِي إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ لِأَمِيلٍ وَشَدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلٍ وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلْبَى مُنْعَزَلٌ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْزَلُ	أَقِيمُوا بَنِي أُمَّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَقَدَ حَمَتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَفِي الْأَرْضِ مَنَآئِ لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى لِعَمْرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ
--	--

[Aš-Šanfarā, 1996: 58-59]

Bracia moi! postawcie wielbłądy na nogi,
 Dzisiaj Szanfary od was jedzie między wrogi;
 Gotowe juki rzemień do garbów przycisnął:
 Dalej w drogę, noc ciepła i księżyc zabłysnął.
 Dalej! – jeśli przed skwarem na ziemi są cienie,
 Dla mężnego przed hańbą znajdzie się schronienie;
 I nie będzie mu ciasno, jeśli przy rozumie
 Gonić rozkosz a zgubie wymykać się umie
 [Mickiewicz, 1997: t. 2, 174-175]⁸.

Kasyda Aš-Šanfary skomponowana została w oparciu o jeden z najczęściej używanych w średniowiecznej poezji arabskiej wzorców metrycznych, jakim jest rytmicznie dwudzielny *at-tawīl*, polegający na czterokrotnym powtórzeniu sekwencji ٤-٣-٤-٣-. W przekładzie Mickiewicza miejsce metrum iloczasowego zajął trzynastozgłoskowiec, najbardziej popularny w polskiej poezji doby mickiewiczowskiej długi format wierszowy. Ponieważ zaś polski system wersyfikacyjny nie toleruje wersów dwudziestoośmiozgłoskowych, każdy hemistych oryginału arabskiego został potraktowany w przekładzie jako osobny wers. Natomiast wyodrębniony graficznie przedział rytmiczny w arabskiej kasydzie odzwierciedla w tłumaczeniu średniówka po siódmej sylabie każdego wersu. Z kolei trudną do zaakceptowania dla polskiego odbiorcy monorymiczność zastąpił Mickiewicz parzystym rymem paroksytonicznym⁹.

⁸ Mickiewicz, jak wiadomo, nie znał języka arabskiego. Oparł się przede wszystkim na francuskim przekładzie filologicznym de Sacy’ego, a następnie korygował tekst, korzystając z tłumaczenia dosłownego oraz komentarzy znanego wówczas orientalisty Józefa Sękowskiego (1800-1858), o czym sam wspomina w przypisie.

⁹ Częściowo kasydę tę przetłumaczył na polski także inny poeta polskiego romantyzmu Ludwik Spitznagel (zob. Bobolewski Cz., *Ze spuścizny rękopiśmiennej Ludwika Władysława Spitznagla*, „Księga pamiątkowa koła polonistów słuchaczy

Również w pierwszej połowie XX wieku w polskich tłumaczeniach poezji arabskiej przykładano dużą wagę do przybliżonego chociaż odwzorowania formy za pomocą środków dostępnych w polskiej wersyfikacji. Przykładem mogą być utwory zawarte w *Dywanie wschodnim* wydanym w 1921 roku przez poetę i tłumacza Antoniego Lange (1862-1929):

بِمُنْجَرِدٍ قَبِيدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ	وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا
كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ	مِكْرًا مِقْرًا مُقْبِلِ مُذْبِرِ مَعَا
كَمَا زَلَّتِ الصُّفُوءَاءُ بِالْمُنْتَزَلِ	كُمَيْتِ يَزُلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَثْنِيهِ
إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهِ عَلِي مِرْجَلِ	عَلَى الذَّبَلِ جَيْاشِ كَانَ اهْتِزَامَهُ
أَثْرُنَ الْغُبَارِ بِالْكَيْدِ الْمُرْكَلِ	مِسِيحٍ إِذَا مَا السَّابِحَاتِ عَلَى الْوَنَى

Az-Zawzanī, 1978: 23-25]

Powyższy cytat pochodzi ze znanej kasydy przypisywanej przedmużmańskiemu poecie Imru³ al-Qays (zm. ok. 540). Podobnie jak przytoczony wyżej poemat Aš-Šanfary, skomponowana ona została w oparciu o metrum *at-tawīl*:

---|v---|v-v|v-v-
 v-v|v---|v-v|v-v-
 ---|v---|v---|v-v-
 ---|v---|v---|v-v-
 ---|v---|v---|v-v-
 ---|v---|v---|v-v-
 ---|v---|v---|v-v-
 ---|v---|v-v|v-v-
 ---|v---|v-v|v-v-
 ---|v-v-|v---|v-v-

Dostojną, potoczystą rytmikę kasydy oddał Lange w swoim przekładzie, naśladując antyczny heksametr poprzez zastąpienie zgłosek długich akcentowanymi. W niektórych miejscach stopę daktyliczną zastąpił trochejem, a niekiedy nawet amfibrachem:

Rankiem wyjeżdżam na łowy, gdy jeszcze w gniazdach są ptaki.
 Koń mnie unosi skrzydlaty, co niby łańcuch żelazny

Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie 1922-1932”, Wilno 1932, s. 218-220). Na temat porównania obu polskich przekładów z oryginałem arabskim zob. Siwicz, 2014: 21-45.

W locie swym niewstrzymanym zwierza dzikiego zakuwa.
 Koń jako wieża wysoki – to skacze w przód, to się cofa,
 To się oddala, to zbliża – jakoby skała ogromna,
 Z gór strącona potokiem, Gniadą ma szerść jako jedwab.
 Czaprak w galopie od grzbietu tak odskakuje jak deszczu
 Krople, które odrzuca głąz polerowany. – Wychudłe
 Nogi ma, życiem kipi, w zapałach pościgu i pędu
 Z piersi wydaje szum, niby wrzątek w kotle miedzianym [Lange, 1921: 159].

```

  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |
  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |
  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |
  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |
  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |
  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |
  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |
  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |
  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |
  ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- | ㄟ- |

```

Zawarte w antologii Langego przekłady, mimo że z drugiej ręki, odznaczają się taką właśnie dbałością o formę. Ciekawym przykładem jest *maqama* Ḥarīriego (1054-1122) w przekładzie Józefa Szujskiego (1835-1883)¹⁰. Poniżej fragment oryginału oraz tłumaczenie polskie:

بَلَعْنِي أَنْ أَبَا زَيْدٍ حَيِّنَ نَاهِرَ الْقَبِيْضَةِ، وَابْتَرَّهَ قَيْدُ الْهَرَمِ الْنَهْضَةَ، أَحْضَرَ ابْنَهُ، بَعْدَ مَا اتَّجَانَسَ ذَهْنُهُ، وَقَالَ
 لَهُ: يَا بَنِيَّ إِنَّهُ قَدْ دَنَا ارْتِحَالِي مِنَ الْفِنَاءِ، وَارْتِحَالِي بِمِرْوَدِ الْفَنَاءِ، وَأَنْتَ بِحَمْدِ اللَّهِ وَلِيِّ عَهْدِي، وَكَيْشُ
 الْكُتَيْبَةِ السَّاسَانِيَّةِ مِنْ بَعْدِي، وَمِثْلِكَ لَا تُقْرَعُ لَهُ الْعَصَا، وَلَا يُنْبَهُ بِطَرْقِ الْخَصَا؛ وَلَكِنْ قَدْ تَنَبَّأَ إِلَى الْإِنْكَارِ،
 وَجُعِلَ صَنِيقًا لِلْأَفْكَارِ. وَإِنِّي أَوْصِيكَ بِمَا لَمْ يَوْصَ بِهِ سَابِقًا، وَلَا يَعْقُوبُ الْإِسْبَابُ؛ فَاحْفَظْ وَصِيَّتِي،
 وَجَانِبِ مَعْصِيَّتِي، وَاحْذِ مِثَالِي، وَأَفْقَهُ أَمثَالِي، فَإِنَّكَ إِنْ اسْتَرْشَدْتَ بِنُصْحِي، وَاسْتَنْصَحْتَ بِنُصْحِي، أَمْرَعُ
 خَائِكَ، وَارْتَفَعُ دُخَانِكَ، وَإِنْ تَنَسَّيْتَ سُورَتِي، وَبَدَدْتَ مَشُورَتِي، فَلَا رَمَادَ أَنفَافِكَ، وَزَيْدٌ أَهْلَكَ وَرَهْمُكَ فِيكَ

[Al-Ḥarīrī, 1992: t. 5, 322].

Gdy Abu-Seid *pomyka* do dziewiątego *krzyżyka*, gdy już przerzadła *siwa* starego lwa *grzywca*: nuż w ducha *słabości* myśleć o *wieczności*, zawodzić *lament*, nuż pisać *testament*. Woła więc *syna* i tak *zaczyna*: „Chłopcze, niedługo

¹⁰ Najprawdopodobniej z wersji niemieckiej (por. *Die Verwandlungen des Abu Seid von Serugoder: die Makamen des Hariri*, 1844: 214-225).

przyjdzie mi *nogami* podążyć za *jaskółkami*, a ty co byłeś mi w niejednej *dobie* laską *starości*, musisz pomimo *żalości*, stać się niebawem kwiatem na mym *grobie*. Muszę więc mimo *bole*, ogłosić ci ostatnią *wolę*, muszę ci na *głowę* zlać błogosławieństwo *jakubowe*. Jeżeli w wiernej *pamięci* twój umysł moje nauki *uświęci*, pień twój zostanie *zielonym*, gardło *zwilżonem*, skóra *przykrytą*, szata *sowitą* [Lange, 1921: 215].

Maqama to, jak wiadomo, odmiana arabskiej prozy rytmicznej, w której zasadniczą rolę odgrywa rym¹¹. Szujskiemu udało się nie tylko znakomicie oddać koloryt opowiadania, ale także odwzorować strukturę formalną tekstu. Natomiast w przekładzie *maqam* Al-Hamadaniego, który ukazał się pół wieku później, rymowanie zostało całkowicie pominięte [Al-Hamadani, 1983].

Sporadyczne próby odwzorowania oryginalnej struktury wierszowej w przekładzie na polski podejmowane są również obecnie. Skromny udział ma w tym piszący te słowa. Jako przykład niech posłuży tłumaczenie jednego z wierszy średniowiecznego poety arabskiego Abū al-°Atāhiyi [Abū al-°Atāhiya, 1996: 488]:

رَغِيفُ خُبْرٍ يَابِسٍ	تَأْكُلُهُ فِي زَاوِيَةِ
وَكُوْزُ مَاءٍ بَارِدٍ	تَشْرِبُهُ مِنْ صَافِيَةٍ
وَعُرْفَةٌ صَبِيحَةٌ	تَفْسِكُ فِيهَا خَالِيَةَ
أَوْ مَسْجِدٌ بِمَعزِلٍ	عَنِ الْوَرَى فِي نَاحِيَةِ
تَدْرُسُ فِيهِ دَقْتَرًا	مُسْتَنِدًا بِسَارِيَةِ
مُعْتَبِرًا بَعْنَ مَضَى	مِنَ الْقُرُونِ الْخَالِيَةِ
خَيْرٌ مِنَ السَّاعَاتِ فِي	فِيءِ الْقُصُورِ الْعَالِيَةِ
تُعَقِبُهَا عُقُوبَةٌ	تُصَلِّي بِنَارٍ حَامِيَةِ
فَهَذِهِ وَصِيَّتِي	مُخْبِرَةٌ بِحَالِيَةِ
طُوبَى لِمَنْ يَسْمَعُهَا	تِلْكَ لَعَمْرِي كَافِيَةِ
فَاسْمَعْ لِنُصْحِ مُشْفِقٍ	يُدْعَى أَبَا الْعَتَاهِيَةِ

Suchy bochenek chleba
zjadasz samotnie w kącie.

¹¹ Dla uwydatnienia rymujące się wyrazy w tekście arabskim zostały tu wytłuszczone, natomiast kursywa w przekładzie polskim jest celowym zabiegiem tłumacza.

Kubek schłodzonej wody
 z czystej krynicy pijesz.
 Izdebka mała, ciasna,
 gdzie dusza twa swobodna.
 Meczecik na zaciszu
 w odludnej okolicy.
 Z kajetu w nim się uczysz
 plecami o słup wsparty,
 O tych, co już odeszli
 w dawno minionych wiekach.
 Lepsze to niż godziny
 w cieniu wielkich pałaców,
 A potem kara wieczna
 w parzącym ognia żarze.
 Taki to mój testament
 dla tych, co tu i teraz:
 Błogosławieni, którzy
 słyszą – to im wystarczy.
 Słysz więc rad tego, co się
 zwie Abū l-ʿAtāhiya [Siwiec, 2012: 30].

Każdy dwustopowy hemistych oryginału arabskiego¹² potraktowano w przekładzie jak oddzielny wers, a jego rytm iloczynowy odwzorowano za pomocą ośmioletniogłosowca o trzech zestrojach akcentowych. W miejsce monorytmu użyty zaś został wiersz biały o paroksytonicznych klauzulach.

Kilka lat temu ukazało się drukiem arabskie tłumaczenie *Sonetów krymskich* Mickiewicza [Mickiewicz, 2014]. Oto otwierający tę edycję sonet *Stepy akermańskie* wraz z tekstem oryginału:

Stepy Akermańskie

[Mickiewicz, 1997: t. 2, 80-81]

سهوب أكرمان

[Mickiewicz, 2014: 11-12]

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,

Wóz nurza się w zieloność i jak łódka

brodzi, يجري

أبحرْتُ، مداي رحاب محيط من غير مياه

يتهدى المركب وسط الخضرة كالزورق

يجري

¹² Skomponowanego zgodnie z metrum *ar-rağaz* opartym na powtarzalności stopy
 ٢٢٢٠.

Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi, Omijam koralowe ostrowy burzanu.	في أمواج مروج هادرة في فيض الزهر أتحاشي جُزراً من عشب مرجانيّ زاه
Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu; Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi; Tam z dala błyszczący obłok? tam jutrzienka wschodzi? To błyszczący Dniestr, to weszła lampa Akermanu.	ويحلّ الليل، تغيب علامات الدرب الساهي تبحث عيني عن نجومات تهدي الفلك الضائع أهناك بعيدا غيم يلمع؟ أم فجر طالع؟ ذلك دِنِسْتَرُ يلمع، ذلك قمر كبيرُمان يباهي
Stójmy! – Jak cicho! – słyszę ciągnące żurawie, Których by nie dościgły żrenice sokoła; Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie, Kędy wąż śliską pierśią dotyka się ziola. W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie, Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła.	فلنتوقّف! يا لسكون يُسمعي الأطيّارا أصوات غرائيق لا تبصرها عين الصقر أسمع بعض فراش يهتّر على العشب مرارا والتعبان بجلدٍ أملس يلمس عشب البرّ في ذا الصمت أصيخ السمع ليأتي الصوت قرارا من ليتوانيا – لِنَسْرُ، ما نادى أحد في القفر.

Z jednej strony tłumacz zachował zarówno oryginalny układ strof, jak i charakterystyczny rozkład rymów. Postarał się też oddać trzynastozgłoskowy format wersowy poprzez zastosowanie arabskiego metrum *al-mutadārik*¹³. Z drugiej strony zaś pozwolił sobie na dość swobodne podejście do reguł arabskiej wersyfikacji, jak użycie nietypowego siedmiostopowego rozmiaru wersów czy nadmierne szafowanie wariacją stopową, przejawiające się zupełnie dowolnym przemieszaniem form $\cup\cup$ -, --, a nawet $\cup\cup$ w miejsce stopy podstawowej, tj. $\cup\cup$ -:

--| $\cup\cup$ -| $\cup\cup$ -| $\cup\cup$ -|--| $\cup\cup$ -|--
 $\cup\cup$ -|--| $\cup\cup$ -|--| $\cup\cup$ -| $\cup\cup$ -|--
 --| $\cup\cup$ -|--| $\cup\cup$ -|--| $\cup\cup$ -|--
 $\cup\cup$ -| $\cup\cup$ -|--| $\cup\cup$ -|--| $\cup\cup$ -|--

¹³ Powtarzalność stopy: $\cup\cup$ -.

00-|--|00-|00-|--|--|--
 -00|--|--|--|--|--|--
 00-|00-|--|--|00-|--|--
 -00-|00-|00-|00-|00-|--

 -00|--|--|00-|--|00-|--|
 --|00-|--|--|00-|--|--
 -00-|00-|--|--|00-|00-|--

 --|00-|--|00-|00-|--|--
 --|00-|--|00-|00-|--|--
 --|00-|00-|--|--|00-|--|--

Reasumując, struktura prozodyjna jest nieodłącznym elementem wierszowości i wydaje się oczywiste, że powinna być uwzględniana wtedy, gdy dany wiersz tłumaczy się na język obcy. Dotyczy to szczególnie tych utworów, które charakteryzują się znacznym stopniem rytmizacji. Oczywiście nie jest to zadanie łatwe, a w przypadku tak odmiennych systemów wersyfikacyjnych, jak polski i arabski, może być prawdziwym wyzwaniem. Jednak przekład jako przeniesienie tekstu z jednego systemu na inny nie powinien ograniczać się tylko do sfery semantycznej. Zadaniem tłumacza jest również przełożenie, choćby w ograniczonym stopniu, formy tekstu oryginalnego za pomocą środków językowych dostępnych w języku, na który dany wiersz jest tłumaczony.

Pomijanie struktury prozodyjnej w tłumaczeniu na język obcy może pozbawić wiersz sporej części jego ładunku artystycznego, nie mówiąc o zawartych w formie treściach pozajęzykowym. W konsekwencji obniża to znacznie wartość literacką oryginału w oczach czytelnika przekładu.

Bibliografia

- °Abd aš-Šabūr, S. (1972), „Uğniyyat aš-šitā”, w: S. °Abd aš-Šabūr, *Dīwān Šalāḥ °Abd aš-Šabūr*, Bayrūt.
 Abḥaṭ °an kalima (2012), *Abḥaṭ °an kalima. Muḥtārāt min aš°ār Fīswāfā Šīmbūrskā (Nūbal 1996)*, tłum. i oprac. H. °Abd al-Fattāḥ, Al-Qāhira.
 Abū al-°Atāhiya (1996), *Dīwān Abī al-Atāhiya*, Bayrūt.
 Adūnīs (1996), *Al-A°māl aš-ši°riyya. Aġānī Mihyār ad-Dimašqī wa-qašā°id uḥrā*, Dimašq.

- Al-Ġanābī, H. (2015), „Czesław Miłosz: Lam aqul ma kunt ufakkir fī-hi haqqan”, *Al-Aḥbār*, 2666.
- Al-Hamadani (1983), *Maqāmāt. Opowieści lotrzykowskie*, tłum. J. Danecki, A. Witkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Al-Ḥarīrī (1992), *Šarḥ maqāmāt Al-Ḥarīrī*, oprac. M. Abū al-Faḍl Ibrāhīm, Bayrūt.
- Al-Miṣrī, I. (1938), *Muḥtārāt ‘ālamīyya min aš-ši‘r al-ġarāmī*, Al-Qāhira.
- Aš-Šanfarā (1996), *Dīwān aš-Šanfarā*, oprac. I. Baḍr Ya‘qūb, Bayrūt.
- Az-Zawzanī (1978), *Šarḥ al-mu‘allaqāt as-sab‘*, Bayrūt.
- Bobolewski, Cz. (1932), „Ze spuścizny rękopiśmiennej Ludwika Władysława Spitznagla”, w: *Księga pamiątkowa kola polonistów słuchaczy Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie 1922-1932*, Wydawnictwo Zrzeszenia Kół Naukowych Uniwersytetu Stefana Batorego, Wilno.
- Borch, M. (1833), *Le Faris, poëme d’Adam Mickiewicz; suivi de deux fragmens de Conrad Wallenrod par le même auteur; traduits du Polonais par Le Comte Michel Borch*, St.-Petersbourg.
- Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder: die Makamen des Hariri* (1844), über. F. Rückert, Stuttgart.
- Lange, A. (1921), *Dywan wschodni*, Warszawa.
- Mickiewicz, A. (1910), *Le Faris*, trad. M. Jamali, Paris–Le Caire.
- Mickiewicz, A. (1997), *Wybór poezyj*, t. 2, wyd. 4, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Mickiewicz, A. (2014), *Sūnūtāt al-Qirm*, tłum. Yūsuf Šḥāda, Ar-Ribāt.
- Mickiewicz, W. (1892), *Żywot Adama Mickiewicza podług zebranych przez siebie materyałów oraz z własnych wspomnień*, t. 2, Drukarnia Dziennika Poznańskiego, Poznań.
- Miłosz, Cz. (1982), *Trzy zimy*, Czytelnik, Warszawa.
- Miłosz, Cz. (2000), *To*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Reychman, J. (1957), „Karol Załuski i pierwsze przekłady z literatury polskiej na języki semickie”, w: *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, red. S. Strelcyn, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s. 157-165.
- Siwiec, P. (2005), *Rytm staroarabskiej kasydy*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Siwiec, P. (2009), *Zarys poetyki klasycznego wiersza arabskiego*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Siwiec P. (2012), *Abū al-‘Atāhiya – poeta, błazen, asceta*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Siwiec, P. (2014), „«Szanfary». Raz jeszcze o przekładach Adama Mickiewicza i Ludwika Spitznagla”, *Pamiętnik Literacki*, 2, s. 21-45.

- Siwiec, P. (2015), „Ignacy Krasicki po arabsku. Analiza krytyczna przekładu Karola Zaluskiego”, *Między Oryginałem a Przekładem*, 2(28), s. 43-54.
- Siwiec, P. (2017), *Wiersz arabski. Ewolucja formy*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Skarżyńska-Bocheńska, K. (1990), *Pieśni gniewu i miłości. Wybór arabskiej poezji współczesnej*, PIW, Warszawa.
- Szyborska, W. (1957), *Wołanie do Yeti*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szyborska, W. (1967), *Sto pociech*, PIW, Warszawa.

STRESZCZENIE

Wyzwania wersyfikacyjne w przekładach poezji arabskiej na polski i polskiej na arabski

Wiersz, jak wiadomo, to nie tylko sfera znaczeniowa, metafory, porównania, wyszukane słownictwo. To także struktura prozodyjna, dzięki której w ogóle da się stwierdzić, czy dany tekst jest wierszem czy też prozą. Forma wiersza, a zwłaszcza sposób wyodrębniania wersów, pozostaje ponadto zawsze w jakiejś relacji z jego treścią. Wydaje się zatem oczywiste, że nie powinna być ona pomijana w przekładzie danego utworu na inny język.

Autor niniejszego artykułu analizuje, w jakim stopniu tłumaczenia poezji arabskiej na język polski oraz poezji polskiej na arabski uwzględniają strukturę prozodyjną oryginalnych utworów.

Słowa kluczowe: wersyfikacja, tłumaczenie, wiersz, poezja arabska, poezja polska

ABSTRACT

Versification Challenges in Arabic-to-Polish and Polish-to-Arabic Translations of Poetry

As it is widely known, a poem is not just semantics, metaphors, similes and sophisticated vocabulary. It is also a particular prosodic structure through which it is possible at all to determine whether one deals with verse or prose. Besides, the form of a given poem, and especially the way the poem is divided into verses, always remains in some relationship with

its semantic content. Therefore, it seems obvious that the formal structure of a poem should not be ignored.

The paper analyses to what extent translations of Arabic poetry into Polish as well as Polish poetry into Arabic include the prosodic structure of the original works.

Key words: versification, translation, poem, Arabic poetry, Polish poetry

