



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Między tradycją a nowoczesnością (?) : o dwóch tłumacz(eni)ach "Ożenku" Nikołaja Gogola

Author: Jolanta Lubocha-Kruglik

Citation style: Lubocha-Kruglik Jolanta. (2017). Między tradycją a nowoczesnością (?) : o dwóch tłumacz(eni)ach "Ożenku" Nikołaja Gogola. "Przegląd Rusycystyczny" (2017, z. 3, s. 71-82).



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK
Uniwersytet Śląski w Katowicach

MIĘDZY TRADYCJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ (?)

O DWÓCH TŁUMACZ(ENI)ACH *OŻENKU* NIKOŁAJA GOGOLA

Ożenek Nikołaja Gogola, utwór opublikowany w 1842 roku (a więc równo 175 lat temu), nadal przyciąga uwagę nie tylko literaturoznawców, ale też reżyserów teatralnych. Cieszy się sporą popularnością również w Polsce — obok *Rewizora* to najczęściej wystawiana w naszych teatrach sztuka Gogola. Najpopularniejszą praktyką wystawienniczą *Ożenku* na naszych scenach jest traktowanie jej jako komedii charakterów z farsowym przerysowaniem postaci. Takie podejście interpretacyjne zwykle widzów satysfakcjonuje, bo dramat Gogola obfituje w humor słowny i sytuacyjny, jednak nie jest ono w pełni zgodne z pierwotnym zamysłem.

Ożenek już od pierwszego wystawienia w na scenie¹ budził kontrowersje i niechęć. Publiczność Petersburga wzięła go za nieudany wodewil², podczas gdy Gogol w *Ożenku* właśnie wyszydził tę modną wówczas formę sceniczną. Widzom, przyzwyczajonym do schematu XIX-wiecznej komedii mieszczańskiej z nieskomplikowaną intrygą i szczęśliwym finałem, nie spodobało się też nowatorskie na tamte czasy zakończenie. W porównaniu z *Rewizorem*, z jego harmonijnie rozwijaną fabułą, jednolitym rytmem scenicznym i wyrazistym efektem komicznym, *Ożenek* w aspekcie dramaturgicznym wydaje się dość prosty i jasny, jego komizm zaś nie jest oczywisty.

¹ Sztuka ta ma dość złożoną historię. Prace nad jej pierwszą redakcją rozpoczął Gogol jeszcze w 1833 roku (nosiła ona wówczas tytuł *Женихи*). Następnie w ciągu prawie dziewięciu lat nieustannie ją przerabiał, dodawał nowe wątki. Zob. И.Л. Вишневская, *Гоголь и его комедии*, Наука, Москва 1976, s. 164.

² N. Modzelewska, *Wstęp*, w: M. Gogol, *Wybór pism*, Książka i Wiedza, Warszawa 1954, s. 24.

Na stronie tytułowej *Ożenku* widnieje określenie konstrukcji gatunkowej sztuki — „Совершенно невероятное событие в двух действиях” (Zdarzenie całkiem niewiarygodne w dwóch aktach), które zresztą z powodzeniem można odnieść także do *Rewizora*. Z właściwym sobie mistrzostwem kreśli Gogol w komedii wiele interesujących sylwetek i śmiesznych scen. Zabawne sytuacje, nieporozumienia, efekty komiczne — wszystko to mogłoby przypominać wodewil, gdyby nie było narzędziem ostrej i celnej satyry.

Gogol — „genialny pisarz, który nie umie po rosyjsku” — tak o autorze *Ożenku* powiedział ponoć Iwan Turgieniew³. Z pewnością dużo w tym stwierdzeniu przesady, jednak faktem jest, że styl Gogola był dość oryginalny, a przed zarzutami o nierosyjskość języka musiano go bronić. Wśród obrońców znalazł się wybitny językoznawca Wiktor Winogradow, który pisał, że „swobodny, śmiały, a nawet jakby nieco prowincjonalny stosunek Gogola do ustalonych lub ustalających się narodowych literackich norm językowych [...] pchał go daleko poza granice Puszkiniowskiego systemu stylów artystycznych”⁴.

Odbiór Gogola przez współczesnych nie był jednoznaczny. Jedni podkreślali nowatorstwo jego języka, niespotykaną dotąd naturalność, inni zaś zarzucali, że jego język jest wulgarny, brudny, nierosyjski. To, co typowe dla Gogola, a więc korzystanie z szerokich możliwości stylistycznych języka, nowatorska synteza elementów należących często do dalekich od siebie systemów stylistycznych, prowadziły do stworzenia „nowych podstaw stylistycznych krytycznego realizmu”⁵. W tym kontekście różnorodność realistycznie potraktowanych postaci to klucz otwierający bramę różnym stylom mówionym. Analizując relację między językiem a opisywaną przezeń rzeczywistością, Gogol twierdził, że „język powinien móc nie opisywać, lecz odzwierciedlać przedmiot jak w lustrze”⁶.

Polscy czytelnicy i widzowie przez wiele lat obcowali z tym utworem dzięki powstałemu w 1937 roku przekładowi dokonанemu przez

³ <http://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/1183927,Gogol-%E2%80%93-genialny-pisarz-ktory-nie-umie-po-rosyjsku> (07.03.2017).

⁴ В.В. Виноградов, *Язык Гоголя и его значение в истории русского языка*, w: tegoż, *Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. Избранные труды*, РАН. Институт рус. яз. им. В.В. Виноградова, Наука, Москва 2003, s. 54–96, <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/vgog/vin-054-.htm> (20.02.2017).

⁵ Tamże.

⁶ Б.Р. Мандель, *Современный русский язык: история, теория, практика и культура речи*, Директ-Медия, Москва 2014, <https://books.google.pl/book?id=69zhAwAAQBAJ&pg=PA2&lpg=PA2&dq=%E2%80%93> (20.02.2017).

Juliana Tuwima. W 2015 roku pojawił się nowy przekład⁷, zamówiony na potrzeby teatru. Autorką tego tłumaczenia jest Agnieszka Lubomira Piotrowska — jedna z najbardziej aktywnych i rozpoznawalnych obecnie tłumaczek literatury rosyjskiej na język polski.

Pojawienie się nowego przekładu zawsze budzi zainteresowanie translatorów. Dotyczy to zwłaszcza utworów klasycznych. To zrozumiałe, bowiem nowe przekłady wchodzą w dialog z poprzednimi, ujawniając spór o pozornie nieważne detale, które często — jak się okazuje — mają zasadnicze znaczenie dla rozumienia utworu. Są też interesującym świadectwem recepcji, uważnej lektury, a także, nierzadko, polemiki między tłumaczącymi. Przekład jest przecież interpretacją dokonaną z określonego punktu widzenia. Jest ponadto sprawą stylu (tak brzmi podstawowa teza artykułu Antona Popoviča⁸), co oznacza, że „badanie przekładu jest badaniem stylistycznych zabiegów translatorskich”⁹. Każdy przekład pośrednio ukazuje też odbiorcy tekstu tłumaczonego postać samego tłumacza, wskazuje na pewne jego cechy indywidualne, które, choć istotne, nie powinny zdominować tłumaczonego dzieła.

Zmierzenie się z legendą Juliana Tuwima nie było z pewnością decyzją łatwą. Nazywano go przecież „księciem poetów”, debiut porównywano do debiutu Adama Mickiewicza, a dzieło jego życia *Kwiaty polskie* zestawiano z *Panem Tadeuszem*¹⁰. I choć nas interesować tu będzie przede wszystkim twórczość przekładowa poety, to jednak nie jest możliwe mówienie o niej bez odwołania się do jego twórczości oryginalnej, ponieważ obie te formy działalności zajmowały go od początku twórczości. Praktyka translatorska Juliana Tuwima jest z pewnością konsekwencją oryginalnej poetyki i wynika z jego twórczości poetyckiej. Zdaniem Jadwigi Sawickiej „obecne w niej są także pewne założenia warsztatowe związane z tezami rosyjskiej szkoły for-

⁷ Przekład ten nie został dotychczas opublikowany. Cytaty pochodzą z maszynopisu tłumaczki, udostępnionego mi przez panią dr Lidię Mięrowską, która była tłumaczem Nikołaja Kolady podczas przygotowań do wystawienia *Ożenku* w Teatrze Śląskim w Katowicach.

⁸ A. Popovič, *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*, przeł. M. Papierz, w: M. Czermińska (red.), *Konteksty nauki o literaturze*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973.

⁹ A. Legeżyńska, *W poszukiwaniu metody (O wczesnych przekładach Juliana Tuwima z poezji rosyjskiej)*, w: A. Galster, J. Kamionka-Straszakowa, K. Sierocka i in. (red.), *Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1978, s. 242.

¹⁰ M. Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Iskry, Warszawa 2013, s. 5.

malnej¹¹”, a więc z tym kierunkiem literaturoznawstwa, który skupiał uwagę m.in. na sztuce słowa i był ściśle związany z lingwistyką. Nie bez znaczenia jest też fakt, że Tuwim interesował się literaturą rosyjską, doskonale ją znał, miał też do niej stosunek emocjonalny. Jak wspominał Anatol Stern: „Tuwim uważał się za gospodarza, odpowiedzialnego za wszystko, co się działo z przekładami poezji rosyjskiej na język polski”, Jerzy Putrament zaś dodawał, że: „Rosyjską klasykę traktował jako teren zastrzeżony, dla innych *chasse gardée*”¹².

Nikołaj Gogol pojawia się w sferze zainteresowań Juliana Tuwima dopiero około roku 1929 (wcześniej tłumaczył rosyjskich symbolistów — Balmonta, Briusowa, Błoka i Sołoguba, potem futurystów — Majakowskiego), co może dziwić, ponieważ poeta nigdy nie ukrywał swej fascynacji tym pisarzem. Przekłady Gogola (m.in. *Płaszcz*, *Opowieść o kapitanie Kopiejkinie*, *Nos*) ukazują charakterystyczne dla lat 30. metody pracy z językiem — powszechne wykorzystanie gier językowych, dowcipów i stylizacji. Jadwiga Sawicka nazywa te operacje „majsterkowaniem w tworzywie językowym”¹³, co ma jednak wydźwięk pozytywny, ponieważ Tuwim był mistrzem wydobywania ze słów ich rzeczywistych znaczeń, wykazywał zainteresowanie żargonem, gwarą¹⁴ i umiał tę wiedzę umiejętnie wykorzystać w narracji.

W świecie Gogola Tuwim porusza się z dużą swobodą. W jego przekładach pojawiają się liczne spolszczenia, współczesnianie tekstu, żarty leksykalne i słowna ekwilibrystyka. Gogol ze swym specyficznym stylem pisania daje Tuwimowi ogromne możliwości wprowadzania przeróżnych transformacji, kalamburów (nawet wtedy, kiedy nie ma ich w oryginale), powiedzonek czy przekreślonych słów, w czym wyraża się też słowotwórcza pasja tłumacza. Zdaniem samego poety:

Język Gogola to istne rojowisko słówek, słóweczek, powiedzonek, przygaduszek, wtrętów, drobiazgu frazeologicznego i tych wszystkich: „proszę pana” [...]. To naczelna i zasadnicza cecha języka, jakim przemawiają postacie Gogola¹⁵.

¹¹ J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 368.

¹² Cyt. za M. Urbanek, *Tuwim...*, s. 274.

¹³ J. Sawicka, *Julian Tuwim...*, s. 373.

¹⁴ Tuwim jest autorem słownika, który ukazał się w 1935 roku — *Polski słownik pijacki i antologia bachiczna*, planował też wydanie słownika gwary aktorskiej.

¹⁵ J. Tuwim, *Odpowiedź recenzentom*, w: tegoż, *Dziela*, t. 5, Czytelnik, Warszawa 1955–1964, s. 407.

W przekładach utworów tego pisarza Tuwim przetwarza dany mu materiał językowy ze świadomością, że można się nim dobrze bawić, że można w tę grę (z) językiem wciągnąć czytelnika.

Tuwim w swej pracy był perfekcjonistą i dążył zawsze do maksymalnego odtworzenia oryginału¹⁶. Przejawiało się to w wersyfikacyjnej precyzji, w doborze poszczególnych leksemów, ale też „w dogłębnym penetrowaniu wszelkich możliwych kontekstów przekładu”¹⁷. Jednak nawet przy takim podejściu, w oryginale zawsze pozostają miejsca niedookreślone, które wymagają uściślenia, konkretyzacji, innymi słowy — takie, które tłumacz interpretuje zgodnie ze swoją wiedzą. Te właśnie miejsca są najciekawsze dla badaczy.

Poszukiwanie własnych oryginalnych rozwiązań za pomocą wszelkich dostępnych środków językowych wydaje się koniecznością w sytuacji, kiedy oryginał pisany jest gwara, żargonem czy dialektem, ponieważ nigdy nie będzie on w pełni przekładalny. W *Ożenku* Tuwim zastosował eksperyment, który zaszokował krytykę¹⁸. Zarzucano mu bowiem, że utwór tłumaczony jest „językiem Wiecha”. Odpowiadając na te zarzuty, poeta zauważa, że „tak zwanym ‘językiem Wiecha’ pisał Gogol. Język Gogoła to zjawisko zupełnie osobliwe, dalsze w stylistycznej swej istocie od języka Puszkina niż właśnie Wiecha”¹⁹. Tuwim przytacza liczne tego przykłady. Gogol pisze gwarową mieszanką, jest to, jego zdaniem, tzw. wiech, o sto lat przez Gogoła wyprzedzony. Składa się na niego gwara miejska, gwara drobnych czynowników, radców tytularnych trzynastej kategorii i podobnych, oficjeli, służby domowej. Jest to język tak osobliwy, że Tuwim czasem rezygnuje z przekładu, żeby zachować jak najwięcej cech autentycznych. Egzotyzację tekstu wyjaśnia następująco: „Takie słowa mające *couler locale* zostawia się bez przekładu”²⁰.

Zainteresowanie zjawiskami *minorum gentium* zarówno w odniesieniu do gatunków literackich tego typu, jak i w języku, można odczytywać jako przejaw niechęci poety do języka oficjalnego, poprawnego, urzędowego. Świadomość tego, że ma do czynienia z językiem mówionym, że „gogolizmy” to nieodłączna cecha bohaterów Gogoła spowodowała, że Tuwim skupił się na problemie skazu. Miał on wy-

¹⁶ M. Urbanek, *Tuwim...*, s. 275.

¹⁷ B. Łazarczyk, *Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1979, s. 110.

¹⁸ Zob. np. M. Urbanek, *Tuwim...*, s. 162.

¹⁹ J. Sawicka, *Julian Tuwim...*, s. 408.

²⁰ J. Tuwim, *Odpowiedź recenzentom...*, s. 404.

wołać u czytelnika wrażenie obcowania z głosem autora, operującego wyrazistą mimiką i gestykulacją. Przekład wykonany przez Juliana Tuwima był więc, jak na swoje czasy, bardzo nowatorski — można go nawet odbierać nie tylko jako przeciwstawienie się tradycji przekładowej, ale też — nawykombiorcy, który traktując Gogola jako klasyka, oczekuje innego języka.

Zmierzenie się z dziełem przetłumaczonym przez poetę, który klasykę rosyjską uważał za teren zastrzeżony dla siebie, wymaga od kolejnych tłumaczy pewnej odwagi. Wyzwanie to podjęła Agnieszka Lubomira Piotrowska — tłumaczka, która mimo dużego doświadczenia sama twierdzi, że „największym wyzwaniem dla tłumacza jest zmierzenie się z tekstem klasycznym, z wielkim dziełem, arcydziełem, z którym mierzyli się już wybitni tłumacze, wybitni poeci”²¹. W jednym z wywiadów tłumaczka podkreśla jednak, że

[...] w tradycji anglosaskiej każda generacja otrzymuje nowe tłumaczenia wielkich dzieł klasycznych. Jest to spowodowane tym, że przekłady starzeją się szybciej niż dzieła oryginalne. Nawet nie ze względu na odmienną ewolucję języka, lecz z powodów stylistycznych²².

W innym wywiadzie wyraża podobny pogląd:

Co kilka pokoleń warto na nowo przetłumaczyć najważniejsze dzieła, bo zmienia się język i nasza interpretacja tekstów, rytm świata, stare tłumaczenia zaś utrudniają kontakt z wielkim dziełem, które w oryginale ciągle brzmi nowocześnie²³.

Przekłady sztuk teatralnych autorstwa Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej goszczą na polskich scenach od 2003 roku. Dzięki niej publiczność miała możliwość zapoznania się z utworami wielu współczesnych rosyjskich dramaturgów — Iwana Wyrypajewa (*Tlen*, *Lipiec*, *Dzień Walentego*, *Iluzje*), Antoniny Wielikanowej (*Księga Rodzaju 2*, współautor Iwan Wyrypajew), Olega i Władimira Presniakowów (*Terroryzm*, *Udając ofiarę*), Jewgienija Grizkowca (*Jednocześnie*, *Planeta*), Władimira Zujewa (*Osaczeni*), Władimira

²¹ Ożenek — *Nikołaja Gogola. Wywiad z Agnieszką Lubomirą Piotrowską*, <https://www.youtube.com/watch?v=7YeoGj2msfA> (27.01.2017).

²² W. Kociński, *Opowiem wam Gogola po swojemu*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/opowiem-wam-gogola-po-swojemu.html> (15.01.2017).

²³ <http://www.pisarze.pl/publicystyka/4696-krzysztof-lubczynski-rozmawia-z-agnieszka-lubomira-piotrowska.html> (21.01.2017).

Sorokina (*Podróż poślubna, Dostoevsky-trip*), Wasilija Sigariewa (*Biedronki powracają na ziemię, Fantom bólu*). Przetłumaczyła około sześćdziesięciu sztuk. Piotrowska dokonała również retranslacji kilku klasycznych dramatów rosyjskich, m.in. *Rewizora, Borysa Godunowa, Czechowowskiej Sztuki bez tytułu, Mewy* oraz *Ożenku*.

W nielicznych tekstach krytycznych, poświęconych działalności przekładowej Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej (nielicznych być może dlatego, że większość jej tłumaczeń nie została opublikowana), spotkać można opinie, że stara się ona uwspółcześnić język klasyków²⁴. Sama tłumaczka jednak temu zaprzecza, twierdząc, że zrobiła to tylko przy *Rewizorze*, ale, jak podkreśla, takie było zamówienie²⁵. Przy tłumaczeniu Gogola starała się, jak mówi,

[...] oddać styl autora, tylko tak, jak sama go słyszy, jak brzmi on dziś dla odbiorcy rosyjskiego. Jest tam więc jego rytm, melodia, pewna też potoczność, ponieważ Gogol pisał bardzo potocznym językiem. [...] Są jednak pewne „dziwności” w tym języku. Ozdabiał ten język potoczny wtrętami pięknych zwrotów, pięknych słów, w związku z czym sięgałam również po te warstwy polszczyzny. Gogol tak widział świat, budował też charakterystykę postaci poprzez język, poprzez styl²⁶.

Właściwie więc oboje tłumacze — i Julian Tuwim (ur. w roku 1894), i Piotrowska (ur. w latach 70. XX wieku) — postrzegają język i styl Gogola podobnie, choć należą do różnych pokoleń i różnią się pod wieloma względami, w tym — dokonaniem. Tuwim, to przede wszystkim poeta, dopiero potem tłumacz; Piotrowska to przede wszystkim tłumaczka, ale też, jak sama o sobie mówi, „promotor kultury rosyjskiej”.

Biorąc pod uwagę chociażby przytoczone tu daty, serię tłumaczeniową zapoczątkowaną przez Tuwima, a kontynuowaną przez Agnieszkę Lubomirę Piotrowską, należałoby rozpatrywać w oglądzie diachronicznym. Ogląd taki ma miejsce wtedy, kiedy „seria rozwija się powoli, odpowiadając na zmieniające się potrzeby

²⁴ Działalności przekładowej Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej jako tłumaczki Czechowa poświęcony jest artykuł Iriny Lappo (I. Lappo, *Tłumacz jako kreator życia artystycznego. Najnowszy dramat rosyjski na scenach polskich*, w: P. Fast, W. Osadnik (red.), *Przekład — kolonizacja czy szansa*, Śląsk, Katowice 2013, s. 211–224), a także M. Kaźmierczak, *Mocnym głosem*, http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/204/mocnym_glosem/ (10.01.2017).

²⁵ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/210882.html%0A> (30.01.2017).

²⁶ *Ożenek — Nikolaja Gogola...*

czasów”²⁷. Takie podejście uzasadniałyby też wypowiedzi Piotrowskiej, która wyjaśniając w wywiadach potrzebę ponownego tłumaczenia klasyków, podkreśla zapotrzebowanie na nowe odczytanie utworu²⁸, spowodowane ewolucją języka, zmianą spojrzenia na sztukę teatralną, na sztukę aktorską, inną wiedzą o dziele, o autorze²⁹. Mówiąc o *Ożenku*, tłumaczka wyznaje jednak:

Postanowiłam przenieść do polskiego widza ten tekst tak, jak słyszy go widz rosyjski. Nie uwspółcześniałam tekstu, natomiast przetłumaczyłam go zgodnie z rytmem, tempem współczesnej polszczyzny, jednocześnie zachowując ten styl Gogola, jakim ja go słyszę i czuję³⁰.

Taka interpretacja zmienia zasadniczo podejście do obu tłumaczeń i pozwala rozpatrywać je paralelnie. Dlatego też postawiłam znak zapytania po pierwszej części tytułu tego szkicu. Wydaje się to tym bardziej uzasadnione, że Tuwim w swoich czasach uważany był powszechnie za tłumacza nowoczesnego, miał świadomość ograniczeń, jakie niesie ze sobą przekład poetycki, miał świadomość potrzeby przygotowania odpowiedniego instrumentarium. Był też, o czym wspomniałam, krytykowany za przekład *Ożenku* właśnie dlatego, że burzył kanony.

Agnieszkę Lubomirę Piotrowską krytycy teatralni niemal jednym głosem za przekład *Ożenku* chwalą, choć można się oczywiście zastanawiać, czy ktoś z nich, pisząc recenzję spektaklu, zadał sobie trud skonfrontowania tekstu z oryginałem, a zwłaszcza z pierwszym tłumaczeniem. Niemniej, pojawiają się następujące opinie:

Niebagatelny wkład w sukces arcydzieła Gogola na śląskiej scenie wniosła autorka nowego, znakomitego przekładu. Agnieszka Lubomira Piotrowska udowodniła, że czas, w którym żyjemy, zasługuje na swój przekład³¹,
czy inne:

²⁷ A. Adamowicz-Pośpiech, *Seria w przekładzie*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 23–24.

²⁸ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/210882.html%0A> (30.01.2017). W tym samym wywiadzie tłumaczka mówi: „– Dziękuję dyrektorowi Talarczykowi, który zauważył, że potrzebne są nowe przekłady klasyki, bo w Polsce jednak rzadko się na to zwraca uwagę. To przede wszystkim kultura anglosaska pilnuje tego, że każde pokolenie powinno mieć nowy przekład tych najważniejszych dzieł klasycznych, ponieważ zmienia się język, interpretacja tekstu, zmienia się nasze myślenie o teatrze, inne jest aktorstwo”.

²⁹ *Ożenek – Nikolaja Gogola...*

³⁰ Tamże.

³¹ <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/opowiem-wam-gogola-po-swojemu.html> (21.01.2017).

Każda z postaci jest zarysowana ostrą, indywidualną kreską. Język każdej z nich też jest zindywidualizowany — to zasługa nowego przekładu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, w którym mowa jest zgodna z tempem i rytmem współczesnej polszczyzny, a jednocześnie zachowuje styl Gogola³².

Krytycy, jak widać, zamiast podjąć trud profesjonalnej analizy tekstu, powtarzają raczej słowa tłumaczki, która w ten sam sposób zrecenzowała się już sama.

Analiza tekstu przekładu dokonanego przez Agnieszkę Lubomirę Piotrowską potwierdza jednak (przynajmniej częściowo) to, co zapowiada sama tłumaczka. Jest to przekład nieco odświeżony, jednak nie uwspółcześniony. Tuwim i Piotrowska różnią się jedynie w kwestiach wykorzystania pewnych strategii, przy czym wydaje się, że Piotrowska formułuje swoją strategię, mając na uwadze przede wszystkim dostosowanie przekładu do potrzeb scenicznych. Odnosząc się zaś do kwestii nowoczesności — czy odwrotnie — przywiązania do tradycji, można stwierdzić, że przekład Piotrowskiej momentami jest nawet bardziej archaiczny (czy stylizowany na taki) niż tłumaczenie Juliana Tuwima. Potwierdzają to liczne przykłady z tekstu, m.in. wybór określonych czasowników mówienia i czasowników mentalnych: „сказывал” — „mówiłem” (Tuwim³³), „powiadałem” (Piotrowska) (Степан, akt 1, scena 1), „Да ведь я еще ничего. Я так только подумал” — „Ależ nie... przecież ja jeszcze nic nie tego... Same projekty...” (Tuwim); „Ale ja jeszcze nic. Tak tylko deliberuję” (Piotrowska) (Подколесин, akt 1, scena 10); przyimków przestrzennych: „Уж вот нет; будет поближе к Пескам” [Фекла, akt 1, scena 10] — „Ani nawet! Bliżej Piasków” (Tuwim); „Wcale nie! Wedle Piasków” (Piotrowska).

Trudno też o przekładzie Piotrowskiej mówić, że używa ona języka dostosowanego do potrzeb nowego pokolenia. Wiele ekwiwalentów zaproponowanych przez tłumaczkę, to słowa nieużywane lub używane rzadko, np.: „вы рассудительный человек” (Кочкарев, akt 2, scena 8) — „jak rozsądnym jest pan człowiekiem...” (Tuwim); „[...] że jest pan dorzecznym człowiekiem” (Piotrowska); „Как ты копаешься!” — „Nie marudź” (Tuwim); „Jak ty się kokosisz” (Piotrowska) (Кочкарев, akt 1, scena 11); „Вот в том и дело” — „O to

³² <http://www.rp.pl/Teatr/151029239-Ozenek-czyli-wizja-Rosji.html#ap-1>(23.01.2017).

³³ Wszystkie cytaty w tłumaczeniu Juliana Tuwima zaczerpnięte z wydania: M. Gogol, *Ożenek*, przeł. J. Tuwim, w: tegoż, *Utwory wybrane*, t. 2., Czytelnik, Kraków 1951, s. 169–260.

właśnie chodzi” (Tuwim); „W tym ambaras” (Piotrowska); „с родной матери последнюю юбку снял, безбожник!” — „z rodzonej matki ostatnią kieckę ściągnął, antychryst” (Tuwim); „z rodzonej matki ostatnią kieckę zwłóczył, bezbożnik” (Piotrowska) (Кочкарев, akt 2, scena 5); „Да как тебя не бранить, скажи, пожалуйста?” — „А jakże Cię nie wymyślać?” (Tuwim); „А jak ci nie nasobaczyć, co?” (Piotrowska); „Но есть ли в тебе капля ума?” — „No powiedz sam, masz choć kroplę oleju w głowie?” (Tuwim); „No, masz choćby krople oleju w czerepie?” (Piotrowska) (Кочкарин, akt 1, scena 11).

Nie jest moim celem dokonywanie tu oceny przekładu, nie mniej stwierdzenie, że archaizacja tekstu nie może być zabiegiem mechanicznym, jest chyba uprawnione. O wyborze właściwej drogi do osiągnięcia „dawności” decyduje kunszt, wrażliwość i intuicja tłumacza, których tu momentami chyba zabrakło. Przytoczone przykłady nie potwierdzają też opinii tłumaczki, że język Gogola (w przeciwieństwie do języka Czechowa) bardzo się zestarzał. Nawet jeśli tak jest, to przekład autorstwa Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej tego problemu raczej nie rozwiązuje.

W wielu fragmentach tekstu mamy do czynienia ze zjawiskiem odwrotnym, tj. z próbą uwspółcześnienia go. Neutralne zdanie Gogola „селедочку съел с хлебцем” Tuwim przekłada podobnie — „śledzik z chlebem zjadłem”, Piotrowska zaś — „śledzika przetrąciłem z chlebkiem” [Жевакин, akt 1, scena 16], gdzie stosuje czasownik potoczny ‘przetrącić’ w znaczeniu ‘przekąsić coś’.

Trudno też dostrzec w tłumaczeniu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej finezję i chęć zabawy słowami, którą proponuje Gogol, i z której chętnie korzysta Tuwim:

„А приданое: каменный дом в Московской части, о двух елтяжах, уж такой прибыточный, что истинно удовольстви” — „Posag: dom murowany na moskiewskiej stronie, **dwa piantra**, dochodowy dom” (Tuwim); „Posag: dom murowany na Moskiewskiej Stronie, **dwa pięttra**, już taki dochodowy, że czysta przyjemność” (Фекла, akt 1., scena 8) czy „где живет швея, что жила прежде с **сенатским обер-секлетарем**”; „где mieszka ta, co to z **ober-cukretarzem senatu** przedtem żyła” (Tuwim); „где mieszka ta szwaczka, co to przedtem żyła z **nad-sekretarzem senatu**” (Piotrowska) (Фекла, akt 1, scena 10).

Przytoczone przykłady, choć nieliczne i wyrywkowe, pozwalają dostrzec, że ocena dokonań tłumaczy wymaga zbadania zgromadzonego materiału egzemplifikacyjnego w aspekcie poszczególnych

zjawisk — przekładu nazw własnych, wykorzystania określonych zwrotów adresatywnych, archaizacji i uwspółcześniania tekstu, stosowania leksyki podstandardowej i zwrotów wartościujących, przekładu frazeologizmów, gier słownych czy wykładników kategorii obcości. Każdy z tych problemów to w zasadzie temat na odrębny artykuł. Kwestią, której również nie sposób pominąć w kontekście przekładu dramatu, jest performatywny wymiar języka, na który składa się rytm i warstwa dźwiękowa tekstu. Kryterium sceniczności to w przekładzie teatralnym warunek *sine qua non*. Tekst musi dobrze brzmieć ze sceny, nadawać się do recytacji, dawać miejsce na oddech. W tym aspekcie trudno chyba dorównać Tuwimowi, który „zwracał uwagę nie tylko na foniczne aspekty języka rosyjskiego, lecz także na współzależność dźwięku i semantyki”³⁴. Jedną z głównych zasad działalności tłumaczeniowej Juliana Tuwima jest zasada wierności brzmieniowej przekładu wobec oryginału — ekwilinarność i ekwirytmiczność. U Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej dyrektywa zgodności rymu i rytmu z przekładem nie jest już tak oczywista. O tym, czy jest to przekład lepszy, czy tylko odświeżony, zadecydują zapewne widzowie i czytelnicy (jeśli sztuka w jej przekładzie zostanie opublikowana). Na to jak iluzoryczne bywa jednak czasem przekonanie ostatniego tłumacza o wprowadzaniu „lepszyc” rozwiązań, wskazuje Edward Balcerzan, twierdząc, że „niebezpieczeństwem psychologicznym funkcji korekcyjnej, która zagraża wielu seriom [...] rozwijającym się w czasie, bywa łatwość, z jaką ulega się złudzeniu, iż ten przekłada najlepiej, kto przekłada ostatni”³⁵.

³⁴ F. Nieuważny, *Julian Tuwim a poeci rosyjscy XX wieku*, w: A. Galster, J. Kamionka-Straszakowa, K. Sierocka i in. (red.), *Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie...*, s. 232.

³⁵ E. Balcerzan, *Tajemnica istnienia (sporadycznego) krytyki przekładu*, w: P. Fast (red.), *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, Śląsk, Katowice 1999, s. 34.

Иоланта Любоха-Круглик

МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ (?)
ДВА ПЕРЕВОДЧИКА, ДВА ПЕРЕВОДА *ЖЕНИТЬБЫ* НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ

Резюме

Статья посвящена двум польским переводам одной из самых известных пьес Николая Гоголя — *Женитьбе*. Польские читатели и зрители могли с ней ознакомиться благодаря переводу, выполненному знаменитым поэтом Юлианом Тувимом в 1937 году. Этот перевод считался тогда весьма новаторским. Его воспринимали как противопоставление не только переводческой традиции, но также навыкам читателей.

В 2015 году появился новый перевод — Агнешки Любомиры Пиотровской — одной из самых известных в настоящее время переводчиков русской литературы на польский язык. Как утверждает сама переводчица, она старалась перевести текст согласно ритму и темпу польского языка, сохраняя стиль Гоголя.

Jolanta Lubocha-Kruglik

BETWEEN TRADITION AND MODERNITY (?)
ON TWO TRANSLATIONS AND TRANSLATORS
OF *MARRIAGE* BY NICOLAI GOGOL

Summary

The article is devoted to two Polish translations of *Marriage* one of the best-known plays by Nikolai Gogol. Polish readers and audience have known the play owing to the translation (1937) of an outstanding poet Julian Tuwim. In his times this translation was considered to be very innovative. It can be seen as strong opposition not only to the translation tradition but also to the reader's habits. In 2015 a new translation was ordered by the theatre and made by Agnieszka Lubomira Piotrowska — one of the best-known translators of Russian literature in Poland. As she claims her text was not updated, but she translated it in accordance with the rhythm and pace of the contemporary Polish language trying to preserve Gogol's style.