

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Russologica IV (2011)

Tadeusz Borucki

O związkach poezji Wisławy Szymborskiej z malarstwem. Rosyjski przekład *Kobiet Rubensa*

W twórczości wielu wybitnych poetów obserwujemy związki ich poezji z różnymi odmianami sztuki, w tym także – a może przede wszystkim – z malarstwem. Ta swoista korespondencja sztuk – tak nazywa te powinowactwa Jerzy Kram (1986: 182) – jest obecna również w wierszach Wisławy Szymborskiej. Z poetyckimi wyprawami autorki *Chwili* w świat malarstwa mamy do czynienia chociażby w takich utworach, jak *Dwie mały Bruegla*, *Mozaika bizantyjska*, *Pejzaż*, *Ludzie na moście*, *Miniatura średniowieczna*. Dla potrzeb niniejszego artykułu wybrałem opublikowany w tomiku *Sól* w 1963 roku utwór *Kobiety Rubensa*, w którym powinowactwo poezji i sztuk plastycznych jest szczególnie widoczne. Właśnie ten wiersz uważany jest za najbardziej znany dialog Wisławy Szymborskiej z malarstwem (Pelczar 1997: 466). Anna Legieżyńska przestrzega czytelnika, że analiza *Kobiet Rubensa* wymaga „tyleż znajomości konwencji dawnej sztuki (średniowiecznej, baroku), co i reguł poetyckiej ironii” (Legieżyńska 1997: 453). Chciałbym podjąć próbę odczytania obecności sztuki w tym wierszu oraz oceny przekazu treści malarskich w jego rosyjskim tłumaczeniu, dokonany przez Asara Eppela.

Przed przystąpieniem do analizy *Kobiet Rubensa* warto krótko wspomnieć epokę, w której tworzył flamandzki mistrz płótna, najwybitniejszy przedstawiciel baroku w malarstwie, twórca około dwóch tysięcy dzieł, o którym Maria Rzepińska pisze, iż w jego sztuce „wszystkie cechy barokowe występują w komplecie” (Rzepińska 1988: 230). Peter Paul Rubens malował tryptyki, obrazy religijne, w tym ołtarzowe, i dzieła ze scenami mitologicznymi, ale wielu miłośnikom malarstwa kojarzy się z portretami, a przede wszystkim z kobietami, obfitującymi w bujne kształty, które stały się później symbolami malarstwa barokowego. Dla dzieł najwybitniejszego malarza baroku bliskie są przepych, żywiołowość, dynamizm form, a nawet wybujałość i zmysłowość, co pozwala mówić o charakterystycznej dla twórcy *Oplakiwania Chrystusa* apologii życia i kobiecego ciała. Nierzadko bohaterowie, a częściej są to bohaterki, płócien Rubensa znajdują się jakby w wirze, wielu z nich cechuje rozdrżany, falisty ruch. Geniusz twórcy *Sądu Parysa* polegał m.in. na tym, że przy tworzeniu kolejnych wybitnych dzieł rezygnował on z korzystania z optyki, bez której wielu artystów nie mogłoby namalować swoich obrazów. David Hockney przedstawiając sekrety technik malarskich twierdzi, że *camera lucida* stosowana była przez

artystów na szeroką skalę, podczas gdy flamandzki mistrz malował obrazy z pamięci, metodą obserwacji naocznej. Według Hockney'a, Rubens „zaledwie kilkoma pociągnięciami pędzla potrafił przekonująco oddawać kształty i bryłę”, dzięki czemu powstawał „cudowny, żywy obraz o wspaniałym wyczuciu przestrzeni” (Hockney 2007: 147, 149).

Kobiety Rubensa nie są ekfrazą, czyli opisem konkretnego dzieła mistrza z Antwerpii, lecz – jak podkreśla Seweryna Wysłouch – „sygnalizują tylko tematykę jego malowideł” (Wysłouch 2007: 7). Sama poetka również zaprzecza, jakoby istniało konkretne płótno, które zainspirowałoby ją do napisania tego wiersza. Jej zdaniem, „jest to opis stylu” (cyt. za J. Grądziel: 1996: 96). Alicja Krawczyk analizująca literackie fascynacje malarstwem różnych poetów pisze, że w *Kobietach Rubensa*, podobnie jak to dzieje się w innych wierszach, Wisława Szymborska prowadzi dialog ze sposobem kreowania świata w twórczości artysty czy stylu i estetyce epoki, w danym przypadku stylu baroku, a także „stawia odważnie problem prawdy artystycznej i wartości poznawczych sztuki” (Krawczyk 2006: 198–199). Wiersz współczesnej polskiej poetki nawiązuje do przedstawianych na płótnach niekiedy ogromnych ciał i – jak podkreśla Wojciech Ligęza – mamy w nim do czynienia z „identyfikacją stylistyczną z dziełem i epoką, kiedy zabawowe naśladowanie poetyki baroku przybliżyła płótna flamandzkiego mistrza” (Ligęza 2001: 173). Oto pełny tekst utworu w oryginale i jego rosyjskie tłumaczenie:

KOBIETY RUBENSA

Waligórzanki, żeńska fauna
jak łoskot beczek nagie.
Gnieźdzą się w stratowanych łóżach,
śpią z otwartymi do piania ustami.
Żrenice ich uciekły w głąb
i penetrują do wnętrza gruczołów,
z których się drożdże sączą w krew.

Córy baroku. Tyje ciasto w dzieży,
parują łaźnie, rumienią się wina,
cwałują niebem prosięta obłoków,
rżą trąby na fizyczny alarm.

O rozdymione, o nadmierne
i podwojone odrzuceniem szaty,
i potrojone gwałtownością pozy
tłuste dania miłosne!

Ich chude siostry wstały wcześniej,
zanim się rozwidniło na obrazie.
I nikt nie wiedział, jak gęsiego szły
po niezamalowanej stronie płótna.
Wyganki stylu. Żebra przeliczone,

Ptasia natura stóp i dłoni.
Na sterczących łopatkach próbują ulecieć.

Trzynasty wiek dałby im złote tło.
Dwudziesty – dałby ekran srebrny.
Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma.

Albowiem nawet niebo jest wypukłe,
Wypukli aniołowie i wypukły bóg –
Febus wąsaty, który na spoconym
Rumaku wjeżdża do wrzącej alkowy.

РУБЕНСОВСКИЕ ЖЕНЩИНЫ

Богатырессы, бабья фауна,
голые, как гулкие кадучки,
сидят в своих затоптанных постелях,
спят с закрытым ртом, готовым кукарекнуть.
Зрачки их ускользнули внутрь
и проникают в глубь желез
и те сочат по жилам дрожки.

Дщери барокко. В деже вспухает тесто,
пар наполняет бани, рдеют вина,
по небу мчатся облаков подсвинки,
и плотскую готовность трубы ржут.

О разарбуженные, о избыточные,
удвояемые откидыванием одежд,
утроаемые внезапным поворотом
дородные блюда любви!

Худые сестры – те пораньше встали,
покамест на холсте не развиднелось.
И – незамеченные – шли гуськом
по незакрашенному обороту.

Изгойки стиля. Ребра перечтешь.
Ладоней и ступней природа птичья.
Попытка улететь на худеньких лопатках.

Им век тринадцатый – фон золотой бы отдал.
Двадцатый бы – серебряный экран.
А вот семнадцатый ничто им, плоским, не дал.
Поскольку выпуклы и сами небеса,

выпуклы ангелы и выпукл бог плечистый –
 усатый Феб, который на вспотевшем
 коне въезжает в пышущий альков.

Wojciech Pelczar wyróżnia w *Kobietach Rubensa* trzy segmenty, różniące się pod względem liczby strof i wersów. Pierwszy obejmuje trzy strofy i stanowi opis bohaterki obrazów mistrza z Antwerpii, „uzupełniony zarysowaniem obyczajowego tła XVII wieku” (Pelczar 1997: 466). W tym segmencie dominantę stanowią liczne hiperbole, z otwierającym leksemem *Waligórzanki* – złożeniem, które można uznać za żeński odpowiednik olbrzymia Waligóry, który – jak mówi baśń o Waligórze i Wyrwidębie – był w stanie swoją siłą powalać góry. Rosyjski tłumacz nie mógł zastosować tu ekwiwalencji formalnej i hiperbolę polskiej poetki oddał poprzez użycie leksemu *Богатырессы*, również będącego żeńską formą męskiego *Богатырь*, odznaczającego się niezwykłą siłą bohatera rosyjskich bylin, ale również potężną budową ciała; używany jest przecież w języku rosyjskim zwrot *богатырское телосложение*.

Pierwsze dwa wersy tekstu zawierają porównanie: *Waligórzanki, żeńska fauna / jak łoskot beczek nagie*. Mamy tu do czynienia z animizacją, która, zdaniem Seweryny Wysłouch, degraduje bohaterki (Wysłouch 2007: 10). Degradację kobiet intensyfikują dwie konstrukcje opisujące zachowania „żeńskiej fauny”: *gnieźdźą się w stratowanych łóżach* oraz *śpią z otwartymi do piania ustami*. Poetka korzysta z chwytu animizacji, wyrażonego przy pomocy czasownika *gnieździć się* oraz połączenia wyrazowego *otwarte do piania usta*. Tłumacz z dwóch przykładów animizacji zostawił tylko jeden. Trudno znaleźć bowiem wytłumaczenie dla wyboru Asara Eppela, który zdecydował się zastąpić w przekładzie użyty przez Szymborską w znaczeniu przenośnym polski czasownik *gnieździć się* neutralnym *цудеть*. Metaforyczny epitet *żeńska fauna* służy podkreśleniu zwierzęcego niemal neologizmu, podczas gdy porównanie *jak łoskot beczek nagie* czyni nagość bohaterki obrazu Rubensa wprost ogłuszającą (Pelczar 1997: 466) Rosyjski tłumacz nie rezygnuje z porównania zamieniając *łoskot beczek* na *гулкие кадлушки*. Wybór tłumacza nie budzi zastrzeżeń, gdyż słownikowy ekwiwalent leksemu *łoskot* (*грохот, рокот*) w badanym przez nas kontekście brzmiałby zbyt mocno, podczas gdy przymiotnik *гулкий* – oznaczający według słownika języka rosyjskiego: ‘громкий, далеко слышный, не сразу смолкающий; усиливающий звуки, сильный резонанс’ (Словарь русского языка, т. 1: 356) wydaje się spełniać kryteria adekwatności.

Wróćmy jeszcze do hiperboli. Ich nagromadzenie spotykamy przede wszystkim w pierwszym segmencie *Kobiet Rubensa*. Szczególnie widoczne jest to w trzeciej strofie wiersza: *rozdynione, podwojone odrzuceniem szaty; potrojone gwałtownością pozy*. Pierwszy z przytoczonych leksemów – *rozdynione* – to swoisty neologizm utworzony od leksemu *dynia*. Jak wiadomo, roślina o tej nazwie może rodzić owoce, przybierające niekiedy olbrzymi kształt. Dodanie do tematu słowotwórczego przedrostka *roz-* niesie znaczenie powiększania się, rozrastania, co w sposób oczywisty nawiązuje do obfitych kształtów kobiet na płótnach Rubensa, sprawiających niekiedy wrażenie niemieszczenia się w ich ramach, a nawet swoistego ich rozsadzania. Ekwiwalent tłumaczeniowy również nawiązuje do kształtu owocu, ale innej rośliny (także z rodziny dyniowatych) – arbuza. Asar Eppel zachował ten sam prefiks,

zmienił tylko nazwę rośliny i także utworzył poetycki neologizm, przypominający formą imiesłów bierny – разарбуженные. Taki wybór tłumacza wydaje się wyjątkowo trafny.

Zatrzymajmy się jeszcze nad pierwszym segmentem tekstu. Drugą strofę *Kobiet Rubensa* otwiera oryginalna peryfrazą *córy baroku*, nawiązująca do innego wyrażenia *córy Koryntu*, tj. nierządnic, z których znane było to starożytne miasto. Porównanie jednych cór z drugimi wydaje się usprawiedliwione z tego powodu, że w trzeciej strofie wiersza polska Noblistka przedstawiając kobiety na płótnach Rubensa deprecjonuje i reifikuje je używając epitetu *thuste dania miłosne*. Jak pisze Seweryna Wystouch, reifikacja kobiet, która leży u genezy metafory organizującej analizowany tekst, kojarzona jest z konsumpcją i bierze się stąd, że kobiety są traktowane jako „przedmiot gry miłosnej” (Wystouch 2007: 10). Słuszne wydaje rozwiązanie zaproponowane przez tłumacza, który polski leksem *córy*, niekiedy w sposób podniosły nazywający członkinie jakichś zgromadzeń, społeczności, narodu, oddaje poprzez rosyjski ekwiwalent *дщери*, opatrzony w słowniku języka rosyjskiego kwalifikatorami *книжное* i *устаревшее* (Словарь русского языка, т. 1: 458).

W pierwszej i drugiej strofie liryku mamy do czynienia z nagromadzeniem czasowników, występujących w jednej formie gramatycznej. Leksemy dobrane są nie przypadkowo, a ich sekwencja wydaje się być otwarta, z możliwością uzupełniania. Spotykamy tu wyjątkowe zagęszczenie tych poetyckich środków wyrazu: *śpią, penetrują, sączą się, tyje, parują, rumienia się, cwałują, rżą*, które, zdaniem Joanny Zajkowskiej, podkreślają eksplozję cielesności, objawiającą się w różnych wariantach, a nawet zamieniają opis w liryczne opowiadanie o triumfie materii (Zajkowska 1998: 57). Powiększoną o jeden element sekwencję czasowników z zachowaniem ich oryginalnej formy gramatycznej odnajdujemy w rosyjskim tłumaczeniu *Kobiet Rubensa*.

Niezwykle interesujące są środki wyrazu ukazujące w wierszu Wisławy Szymborskiej fizjologię i witalność bohaterek. Poetka wykorzystuje tu bowiem procesy, jakie zachodzą w zwykłej domowej kuchni i dotyczą leksyki związanej z kręgiem semantycznym produktów żywienia. Mamy tu do czynienia z zabiegiem personifikacji: *drożdże sączą się w krew; tyje ciasto w dzieży; rumienia się wina*, który sprawił tłumaczowi sporo trudności w jego oddaniu w języku tłumaczenia. W rosyjskim odpowiedniku opisu zjawisk kulinarnych spotykamy czasowniki: *сочат, вснухают, рдеют*, które trudno było uznać jako personifikujące, szczególnie ostatnie dwa. Skorzystajmy ze słownika języka rosyjskiego: leksem *вснухать – вснухнуть* oznacza ‘увеличиться в объеме, вздуться’; podczas gdy rzadko używany czasownik *рдеть* posiada znaczenie ‘выделяться своим рдяным цветом’ (Словарь русского языка т. 1: 234, т. 3: 688). Należy sądzić, że tłumacz celowo zrezygnował w przekładzie z często używanego czasownika *краснеть* i zastąpił go leksemem *рдеть*, aby zachować specyfikę tekstu poetyckiego. Czasownik *рдеть* odnosi się jednakże głównie do zjawisk przyrody (закат рдеет, рябина рдеет) lub do części ciała ludzkiego (щеки рдеют, лицо рдеет). Polskie czasowniki *tyć* i *rumienić się* odnoszą się natomiast głównie do ludzi. Według słownika języka polskiego, czasownik *tyć* oznacza ‘przybierać na wadze, stawać się grubym, tłustym’ (Słownik języka polskiego, t. IX: 381). Wszystkie przykłady ilustrujące wspomniane hasło słownikowe dotyczą wyłącznie osób. Leksem *rumienić się* – posiada znaczenie ‘stawać się

czerwonym na twarzy, dostawać rumieńców, wypieków; czerwienić się' (Słownik języka polskiego, t. VII: 1394).

Wróćmy do zaproponowanego przez Wojciecha Pelczara podziału wiersza Wisławy Szymborskiej. Drugi segment znaczeniowy liryku tworzą strofy czwarta i piąta, które, zdaniem badacza, wyraźnie kontrastują ze strofami ich poprzedzającymi (Pelczar 1998: 466–467). Po szczegółowym opisie kobiet kojarzących się z epoką baroku i płótnami Rubensa, poetka prezentuje bohaterki, a może nawet antybohaterki, będące ich przeciwieństwem. Ten widoczny kontrast stanowi zasadę kompozycyjną tekstu (Zajkowska 1998: 57). Słusznie podkreśla Ewa Letachowicz, że ten fragment wiersza w sposób diametralny odbiega „w obrazowaniu językowym i stylistycznym od fragmentów prezentujących rubensowskie piękności” (Letachowicz 1994: 77). Dla „chudych sióstr” cór baroku nie ma miejsca na obrazie. Styl baroku nie pozwalał na to, aby na obrazach przedstawiających kobiety mogły się znaleźć te z nich, które nie wyróżniały się rubensowskimi kształtami. Autorka *Stu pociech* wyraźnie akcentuje to w drugim segmencie tekstu. Efekt kontrastu został osiągnięty dzięki użyciu określonych środków wyrazu: *chude siostry, wygnanki stylu, policzone żebra, sterczące łopatki*. Z jednej strony mamy obraz kobiet o bujnych, rozrośniętych ciałach, a z drugiej – kobiet przesadnie wychudzonych, z widocznymi kośćmi na ich ciele. Spotykamy zatem wyraźną opozycję: kobiety Rubensa i kobiety „nie-Rubensa” (Letachowicz 1994: 79). Właśnie tę drugą grupę kobiet jakby odrzuca styl baroku, nie mieszczą się one w przyjętych konwencjach, i – jak pisze poetka – zanim ich dobrze zbudowane siostry pojawiły się na barokowych płótnach, te zdążyły oddalić się po niezamalowanej stronie obrazu. W istocie można przyjąć, że w epoce baroku w ogóle nie miałyby szans, by się tam pojawić.

Przyjrzyjmy się warstwie leksykalnej rosyjskiego tłumaczenia *Kobiet Rubensa*, oddającej przedstawione wyżej treści. Warto zatrzymać się tu przede wszystkim na dwóch połączeniach wyrazowych: *изгойки стиля* i *худенькие лопатки*. Jako ekwiwalent występującego w oryginale rzeczownika *выгнанки* Asar Eppel użył leksemu *изгойки*, stosując podobny zabieg, jak uczynił to w przypadku z rzeczownikiem *богатырессы*, o którym już wspominaliśmy wcześniej. Forma gramatyczna *изгойка* nie jest poświadczona w słowniku współczesnego języka rosyjskiego, ale tłumacz dla potrzeb oddania polskiego *выгнанки* utworzył żeńską formę od rzeczownika *изгой*, oznaczającego w przenośni ‘Человек, стоящий вне какой-либо среды, общества, отвергнутый ими; отверженный, отщепенец’ (Словарь русского языка, т. 1: 641). Podane znaczenie omawianego leksemu w pełni usprawiedliwia zabieg słowotwórczy tłumacza i utworzenie przez niego dla celów poetyckich formy żeńskiej. W drugim interesującym nas połączeniu wyrazowym spotykamy epitet *худенькие*, odnoszący się do wyrazu określanego *лопатки* i zastępujący polski odpowiednik *sterczące*. Tłumacz kolejny raz rezygnuje z ekwiwalentu słownikowego *торчащие лопатки*, który występuje w języku rosyjskim, i zastępuje łagodniejszym, a nawet w pewnym stopniu pieszczotliwym *худенькие*, co na pierwszy rzut oka można potraktować jako błąd translatorski, gdyż polskie określenie *sterczący* bliskie jest znaczenia ‘wystający; nieprzylegający do czegoś’. Ktoś, kto ma sterczące łopatki, należy do osób wyjątkowo chudych, może nawet cierpiących głód. Rosyjski ekwiwalent nie w pełni oddaje wspomniane odcienie znaczeniowe.

Przejdźmy teraz do segmentu końcowego omawianego liryku. Znajdziemy w nim odpowiedź, dlaczego kobiety szczupłe były nieobecne na płótnach Rubensa, dlaczego – jak pisze Wojciech Pelczar – były one skazane na niebyt przez sztukę baroku (Pelczar 1998: 37). W odróżnieniu od wieku trzynastego, kiedy kobieta szczupła spełniałaby wymogi kanonu piękna i przedstawiana byłaby na złotym tle, a także dwudziestego, kiedy szczupłość niekiedy na granicy anoreksji pozwalałaby znaleźć się jej na srebrnym ekranie, być może nieodstępnym dla współczesnych cór baroku.

Ostatnie cztery wersy wiersza to powrót barokowej poetyki. Poetka operuje znów epitetami wyraźnie kontrastującymi z poprzednimi trzema strofami: *wąsaty, spocony, wrzący* i wskazującymi na barokowy styl. Z punktu widzenia pragmatyki przekładu najbardziej interesujący wydaje się ostatni z wymienionych leksemów – *wrzący*, który w tekście *Kobiet Rubensa* określa alkowę i został oddany w języku przekładu jako *пышущий*. Epitet *wrzący* kojarzymy zwykle z wysoką temperaturą, osiągającą jakieś maksymalne wskaźniki. Jej użycie w tekście, podobnie jak motyw *spoconego rumaka*, eksponuje erotyzm i pierwiastek cielesny, tak charakterystyczne dla sztuki barokowej. Zaproponowany przez tłumacza leksem *пышущий* wyjątkowo trafnie oddaje znaczenie jego polskiego ekwiwalentu, gdyż jedno ze znaczeń czasownika *пыхать* również kojarzy się z tworzeniem wysokiej temperatury: *пыхать* – ‘излучать (жар), обдавать (жаром)’ (Словарь русского языка, т. 3: 569), co można przetłumaczyć jako ‘buchać gorącym powietrzem’.

Przedstawiona analiza nie wyczerpuje podjętej w tytule artykułu problematyki powinowactwa poezji Wisławy Szymborskiej ze sztukami plastycznymi. W samych tylko *Kobietach Rubensa* nie poruszyliśmy kilku interesujących zagadnień, chociażby takich jak problem świata barw czy problem instrumentalizacji. Być może staną się one w przyszłości przedmiotem odrębnych rozważań.

Teksty

Wisława Szymborska, *Kobiety Rubensa – Рубенсовские женщины*, [w:] Wisława Szymborska, *Wiersze wybrane – Избранное*, wydanie dwujęzyczne z rosyjskim przekładem Asara Eppela, Moskwa 2007, s. 32–35.

Literatura

Grądział J., 1996, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 85–102.

Hockney D., 2007, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, Kraków.

Kram J., 1986, *Dzieła plastyczne – Inspiracje w poezji współczesnej (Herbert – Grochowiak – Szymborska)*, „Polonistyka”, nr 3, s. 182–192.

Krawczyk A., 2006, *Literackie fascynacje malarstwem*, Kielce.

Legiężyńska A., 1997, *Powtórka z Szymborskiej*, „Polonistyka”, nr 8, s. 452–457.

Letachowicz E., 1994, *Wiersz Wisławy Szymborskiej „Kobiety Rubensa” jako płaszczyzna prezentacji dwóch światów wartości*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu”, z. 34, s. 75–80.

Ligęza W., 2001, *Świat w stanie korekty. Poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków.

Pelczar W., 1997, *Szymborskiej poetycki dialog ze sztuką obrazu*, „Polonistyka”, nr 8, s. 466–473.

Pelczar W., 1998, *Wisławy Szymborskiej ze sztuką obrazu poetycki dialog*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie”, Seria Filologiczna, z. 29, s. 37–51.

Rzepińska M., 1988, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław.

Słownik języka polskiego, t. I–XI, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1958–1968.

Wysłouch S., 2007, *Dwa spotkania z Rubensem – Różewicz i Szymborska*, „Polonistyka”, nr 7, s. 6–11.

Zajkowska J., 1998, *Kobiety Rubensa*, „Cogito”, nr 9, s. 56–58.

Словарь русского языка, т. 1–4, под ред. А.П. Евгеньевой, Москва 1981–1984.

О связях поэзии Виславы Шимборской с живописью.

Русский перевод стихотворения «Рубенсовские женщины»

Резюме

Легко заметить тесные связи поэзии Виславы Шимборской с живописью. Автор статьи прослеживает эти отношения на примере стихотворения «Рубенсовские женщины». Произведение не представляет собой описания какого-либо полотна Питера Пауля Рубенса, оно лишь вскользь затрагивает тематику его картин. Анализ оригинального и переводного текстов показывает, каким образом Асару Эппелю удалось передать гиперболы, сравнения, поэтические неологизмы, олицетворения, эпитеты – тропы, к которым прибегала при создании произведения польская поэтесса. Переводчик находит адекватные художественные средства, чтобы передать атмосферу эпохи барокко, которой исполнено произведение Виславы Шимборской.