

LINGWISTYKA TEKSTU

Tadeusz Borucki

Akademia Pedagogiczna w Krakowie

Cierpienie a sztuka.
O poemacie Konstantego Ildefonsa
Gałczyńskiego „NIOBE” i jego przekładzie
na język rosyjski

Dla Profesora Janusza Henzla słowo **przekład** pozostawało i wciąż pozostaje ważne. W wielu swoich pracach naukowych podkreślał rolę ćwiczeń w przekładzie w utrwalaniu jednostek leksykalnych i konstrukcji gramatycznych języka obcego.

Przygotowując jednakże tekst artykułu do Księgi Jubileuszowej zająłem się przekładem w innym znaczeniu słowa – przekładem literatury pięknej, dziedziną Profesorowi nieobcą. Znane są jego bardzo udane próby tłumaczenia rosyjskiej poezji, a zwłaszcza prozy. Podstawą niniejszej analizy stał się poemat Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Niobe* oraz jego rosyjski przekład dokonany przez wybitnego tłumacza polskiej poezji i prozy Asara Eppela, wieloletniego przyjaciela Profesora Janusza Henzla.

Przed przystąpieniem do analizy poematu warto przypomnieć jedną z legend tebańskich. Niobe była córką lidyjskiego Tantalosa, cieszącą się licznym potomstwem. Homer podaje w *Iliadzie*, że miała ona sześć córek i sześciu synów, podczas gdy Owidiusz w *Metamorfozach* przytacza cyfry jeszcze większe – siedem córek i siedmiu synów. Tych ostatnich trzyma się zresztą Gałczyński w tekście poematu:

siedem synów, siedem córek
Diana z Apollonem z łuku
rozstrzelali jej o świcie [Niobe, 331]

семь сынов ее, семь дочек
Артемиды с Аполлоном
расстреляли на рассвете [Ниобея, 137]

Chępiąca się licznym potomstwem, Niobe wynosiła się nad Latonę, matkę zaledwie dwojga dzieci: Apollina i Artemidy, i chciała, by to właśnie jej składano ofiary¹. Zniewagę Latony pomściły jej dzieci, które uśmierciły strzałami z łuku wszystkich

¹ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1988, s. 236.

Niobidów, a więc całe potomstwo Niobe. Zrozpaczoną matkę Zeus zamienił w skałę, z której wciąż spływały łzy². Jan Parandowski, akcentując cierpienie Niobe, dodaje, że z kamienia, w którym była zaklęta jej dusza, „łzy płynęły strugą jasnego źródła”³. Od tamtej pory Niobe staje się potocznym synonimem matki rozpaczającej po stracie dzieci⁴. Z czasem Niobe bolejąca – *Mater Dolorosa* – stanie się jednym z ulubionych tematów poetów, malarzy i kompozytorów.

Konstanty Ildefons Gałczyński napisał poemat *Niobe* w czerwcu 1950 roku, po kilkukrotnym pobycie w Nieborowie, gdzie kustosz tamtejszego muzeum Jan Wegner opowiedział poecie historię znajdującej się tam marmurowej rzeźby, będącej rzymską repliką Niobe. Kopia ta dotarła do Polski jako dar Katarzyny II. Ta właśnie rzeźba stała się inspiracją do napisania poematu. Tematyka antyczna była nieobca autorowi *Balu u Salomona*, bowiem obok filologii angielskiej studiował przez jakiś czas filologię klasyczną.

Niobe – to poemat muzyczny, w którym naczelne miejsce zajmuje przedmiot kultury wysokiej – rzeźba. Marta Wyka zwraca uwagę na stylizację intertekstualną poematu, znajdującą odzwierciedlenie w związkach pomiędzy strukturami muzycznymi i tekstowymi⁵. Poemat uważany jest przez krytyków i historyków literatury za artystyczne wydarzenie. Marta Wyka podkreśla, że poemat ten oraz inny tekst Gałczyńskiego *Wit Stwosz* pozostają jako niezbędne w historii polskiej poezji⁶. Zdaniem Adama Kulawika, obydwie wymienione poematy napisane przez Gałczyńskiego w leśniczówce Pranie nad przepięknym Jeziorem Nidzkim to utwory o zdumiewającej urodzie⁷. Jeszcze odważniejsza wydaje się ocena Jakuba Z. Lichańskiego, który sądzi, że *Niobe* jest jednym z ważniejszych, o ile nie najważniejszych, utworów poezji polskiej XX wieku⁸.

Tematem *Niobe* jest sztuka. Mówił Gałczyński, że „Niobe to nie tylko matka, ale i sztuka, a sztuka to jest to, co umie trwać i pomagać ludziom”⁹. Jest to sztuka, jak pisze Adam Kulawik, biorąca początek w basenie Morza Śródziemnego w głębokiej starożytności i trwająca nieprzerwanie do naszych czasów. Poeta dochodzi do stworzenia nowej formuły sztuki uniwersalnej. Zdaniem badacza, dawną sztukę z nową łączy głównie to, że jej zaczynem jest ludzkie cierpienie, któremu człowiek za cenę ludzkiej godności musi przeciwdziałać¹⁰. Gałczyński proponuje nam przygodę prowadzącą poprzez czas i przestrzeń. Czas ma początek w mitycznej przeszłości Eu-

¹ *Słownik kultury antycznej. Grecja–Rzym*, red. L. Winniczuk, wyd. V, Warszawa 1988, s. 306.

² J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1984, s. 149–150.

³ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. II, Warszawa 1987, s. 756–757.

⁴ M. Wyka, *Wstęp*, [do:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. XLIII.

⁵ Tamże, s. LIV.

⁶ A. Kulawik, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Wrocław 1977, s. 5.

⁷ J.Z. Lichański, *Poeta i wartości: wokół „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Mag w cylindrze. O pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*, red. J. Rohoziński, Pultusk 2004, s. 28.

⁸ J. Kierst, *Wstęp*, [do:] K.I. Gałczyński, *Niobe*, Kraków 1958, s. VI.

⁹ Kulawik, 1977, s. 37.

ropy na terenach Grecji i dociera aż do współczesności w olsztyńskie lasy. W przestrzeni przygoda rozpoczyna się od Sipylos w dawnej Lidii, by poprzez całą Europę dotrzeć aż do Nieborowa¹¹.

Poemat Gałczyńskiego nie jest łatwy do interpretacji. W słowie wstępnym do jednego z wydań poematu Jerzy Kierst cytuje samego poetę, który z okazji radiowego nagrania *Niobe*, we wstępie poprzedzającym utwór powiedział: „Mówią mi koledzy: *Niobe* to rzecz trudna. Mylą się. *Niobe* to rzecz bardzo trudna”¹². Poeta podkreśla, że niesłychana trudność bierze się z tego, iż zastosowano w tekście nową metodę poematowego budownictwa, polegającą na użyciu różnych materiałów i na próbie zbudowania z tego całości stylistycznie niejednorodnej. Druga trudność, zdaniem autora *Wita Stwosza*, wynika z tego, że trudno jest mówić o bólu. Poeta podejmuje jednak tę niełatwą próbę, starając się jak najlepiej wykorzystać swój talent literacki: „Dlatego dla matki *Niobe* chciałem utkać ze słów płaszcz ciepły ale bogaty, płaszcz z wielu wątków, z najlepszego materiału – tkaninę, której nie robi się łatwo, tkaninę trwałą”¹³.

Staje się *Niobe* metaforą ludzkiego bólu, jak mówił autor poematu, bólu odczuwanego przez „matki polskie, matki koreańskie i rosyjskie, matki francuskie”, a zatem wszystkie matki cierpiące. Filozofowie uważają cierpienie za jedno z bardziej dojmujących doznań życiowych, i chociaż jest ono niepojęte i trudne do udźwignięcia, pozostaje splecione z życiem w sposób nierozzerwalny¹⁴.

Przyjrzyjmy się wybranym fragmentom poematu i porównajmy je z rosyjskim tłumaczeniem Asara Eppela. Właściwy tekst *Niobe* poprzedza *Dedykacja*, którą Lichański uznaje za swoistą inwokację¹⁵.

Dedykacja

W południe wieku XX
Ten koncert ciemny jak wiatr w głazach,
Czeladnik u Kochanowskiego,
Złożyłem go w olsztyńskich lasach.

Tobie te dźwięki niosę w darze,
Niechaj otoczą twoje imię.
Ty dla mnie wodą w lata skwarze
I rękawicą jesteś w zimie.

Weź, Siedmiostrunna, rym ubogi,
Niech się we włosy ciemne wplata.
Ty – pieśń weselna mojej drogi,
Ty – blask i błysk nad światłem świata.

¹¹ J.Z. Lichański, *Poeta i wartości...*, s. 28.

¹² J. Kierst, *Wstęp...*, s. V.

¹³ Tamże, s. VI.

¹⁴ T. Gadacz, *O umiejętności życia. Rozdział II: Enigma cierpienia*, Kraków 2002, s. 200.

¹⁵ J. Lichański, *Poeta i wartości...*, s. 204.

Przesłanie

Miła, gdy kartki te pożółkną,
 Gdy wiatr się w głazach uspokoi,
 Wnuk ujrzy w słońcu chmury brzeżek,
 To będzie światło oczu twoich. [Niobe, 330]

Посвящение

Я, Кохановского подручный,
 В полдненье века о Ниобе
 Концерт, как ветер, темновзвучный
 В Ольштынской сочинил чащобе.

Пускай своим негромким ладом
 Тебе во славу он послужит.
 Ты в летний зной была прохладой
 И рукавичкой – в снег и стужу.

Себе в прическу, Семиструнной,
 Вплети нехитрый слог поэта.
 Ты – песнь моей дороги трудной,
 Ты – блеска всплеск и светоч света.

Посылка

Любимая, поблекнут строчки,
 Утихнут в темных скалах ветры,
 И внук меж тучами увидит
 Твой взор – сияющий и светлый. [Ниобея, 137]

Ten fragment poematu napisany jest przez Gálczyńskiego 9-zgłoskowcem, z regularnymi rymami przeplatany. Tłumacz rosyjski wiernie oddaje budowę stroficzną i rymy oryginału, zachowując ten sam model poetycki w przekładzie. Jedyne odstępstwo znajdziemy w ostatniej strofie, w której nie rymują się wersy pierwszy z trzecim, rymują się natomiast drugi z czwartym. Eppel postanowił uszanować propozycję poety i zachował w przekładzie ten wyjątek.

Zdaniem Lichańskiego, poeta, wykorzystując w *Dedykacji* klasyczne toposy, chce przekazać czytelnikowi pewne sugestie. Gálczyński sugeruje m.in., że „poeta, jak każdy rzemieślnik, by zostać mistrzem, winien jako czeladnik przedstawić dzieło, które go wyzwoli”¹⁶. Autor *Niobe* odwołuje się m.in. do toposu skromności, nazywając siebie „czeladnikiem u...”, który pragnie przekazać odbiorcy swój skromny dar: „Weź, siedmiostronna, dar ubogi”. Tłumacz zachował w przekładzie wspomniany topos skromności. Leksem *подручный* oznacza bowiem „выполняющий подсобную работу”¹⁷. W języku rosyjskim występuje jeszcze inny leksem odpowiadający polskiemu *czeladnikowi*: *подмастерье*, ale jego użycie naruszyłoby budowę

¹⁶ J.Z. Lichański, *Poeta i wartości...*, s. 30.

¹⁷ S.A. Kuzniecov (red), *Большой толковый словарь русского языка*, Санкт-Петербург, 2000, s. 879.

wersu, który stałby się o jedną sylabę dłuższy, a ponadto tłumaczowi bardzo trudno byłoby znaleźć odpowiedni do niego rym. Topos skromności podkreśla także wyrażenie „złożyłem go (koncert)”, które, jak pisze Lichański, rzadko bywa przywoływane na określenie sztuki poetyckiej¹⁸. W *Słowniku języka polskiego* znajdziemy jedno z takich znaczeń czasownika *złożyć*: ‘dać, oddać, ofiarować coś komuś’¹⁹. Tłumacz wybrał do przekładu neutralny czasownik *сочинить*, najczęściej używany w języku rosyjskim dla nazywania tworzenia dzieła literackiego czy muzycznego. Godny podkreślenia wydaje się jeszcze jeden przejaw skromności poety, który zwraca się do Muzy: „Weź, Siedmiostronna, rym ubogi”. Właśnie leksem *ubogi* kolejny raz potwierdza tezę o obecności toposu skromności w *Niobe*. Jest on zachowany także w rosyjskim przekładzie, w którym tłumacz oddaje „rym ubogi” jako „нехитрый слог”. Leksem *хитрый*, użyty przez Asara Eppela z partykulą przeczącą, może oznaczać w języku rosyjskim ‘исполненный с особым мастерством, изобретательностью, хитроумием; требующий их’²⁰.

Poemat *Niobe* powstał w czerwcu 1950 roku, ale Galczyński w tekście utworu w formie peryfrastycznej podaje rok jego napisania: „W południe wieku XX”. Asar Eppel korzysta również z wyrażenia peryfrastycznego dla oddania daty rocznej napisania utworu: „В полдненье века”. Leksem *полдненье* nie jest odnotowywany przez słowniki współczesnego języka rosyjskiego. Tłumacz tworzy zatem swego rodzaju neologizm, przez co tłumaczenie staje się udaną próbą oddania cytowanego wyżej wyrażenia oryginału.

Barbara Stelmaszczyk pisząc o łączności między różnymi rodzajami sztuk pięknych, przede wszystkim poezji i muzyki, podkreśla muzyczność poematu Galczyńskiego. Pisze ona, iż *Niobe* jest przykładem utworu, który „głównie przez konstrukcję, ale także przez rytm, warstwę brzmieniową – nabiera niewątpliwiej i wybijającej się na plan pierwszy muzyczności”²¹. Poemat jako kapitalny przykład muzycznego potraktowania tworzywa literackiego jest, zdaniem badaczki, argumentem przemawiającym za słusznością tezy o pokrewieństwie sztuk pięknych, w tym przypadku jest to bliskość muzyki i poezji²². Wróćmy jeszcze raz na krótko do *Dedykacji* z poematu:

Ten koncert ciemny jak wiatr w głązach
Концерт, как ветер, темновучный

Sam poeta nazywa swój poemat koncertem. *Słownik języka polskiego* definiuje *koncert* jako ‘instrumentalny utwór muzyczny przeznaczony do wykonania przez jed-

¹⁸ Tamże.

¹⁹ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak (dalej SJP), Warszawa 1981, t. III, s. 1034.

²⁰ S.A. Kuzniecov, *Большой...*, s. 1443.

²¹ B. Stelmaszczyk, *O muzyczności „Niobe” K.I. Galczyńskiego; zagadnienia łączności między rodzajami sztuk pięknych*, Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, R. XXIV, 1970, s. 2.

²² Tamże.

nego lub kilku solistów i orkiestrę symfoniczną, zwykle trzyczęściowy w formie cyklu sonatowego²³.

Według Barbary Stelmaszczyk, cykl sonatowy w formie klasycznej składa się nie z trzech, a czterech części, z których każda posiada określone cechy jak tempo, nastrój czy rozwój tematów²⁴. Tak właśnie został zbudowany poemat *Niobe*. Gałczyński często operuje terminologią muzyczną. Pierwsza z czterech części poematu, *Eutyfron* – *Евтифрон*, podzielona jest na trzy mniejsze części, z których dwie – pierwsza i trzecia – odnoszą się terminologii muzycznej: *Uwertura* (*Увертюра*) i *Mala fuga* (*Малая fuga*). Uwertura (część *Niobe*) to wiersz składający się z dziesięciu trójwersowych strof, w których każdy wers zbudowany jest z ośmiu zgłosek. Jedyny wyjątek stanowi ostatni wers strofy dziesiątej, krótszy o dwie zgłoski zarówno w oryginale, jak i w przekładzie. Oto strofa dziesiąta poematu:

Nie padają łzy kamienne,
nie rozświeca się poranek,
tylko mewy wrzeszczą [Niobe, 332]
Стынут каменные слезы,
развиднеется не скоро,
только чайки стонут [Ниобея, 138]

W drugiej strofie *Uwertury* Gałczyński określa bolejącą matkę Niobe jako *nieszczęsna rodzica*:

biedna żona Amfionowa,
Niobe, nieszczęsna rodzica – [Niobe, 331]

Амфионова супруга
горемыка Ниобея [Ниобея, 137]

Leksem *nieszczęsny* używany jest dla 'oznaczenia kogoś, kogo spotkało nieszczęście, kto wzbudza współczucie (z powodu cierpień fizycznych lub moralnych); świadczący o czyichś cierpieniach'²⁵. Słownik opatruje go dwoma kwalifikatorami: książkowy i poetycki. Jego użycie przez Gałczyńskiego w tekście poematu jest uzasadnione. Z pewnością wyrażenie *nieszczęsna rodzica* jest bardziej poetyckie niż zbudowana z takiej samej ilości zgłosek *nieszczęśliwa matka*. Leksem *rodzica* nie jest używany we współczesnym języku polskim, mamy tu zatem do czynienia z pewnego rodzaju archaizacją formy odnoszącej się np. do *Bogurodzicy*. Tłumacz stanął przed nielatwym zadaniem oddania w przekładzie określenia Niobe. Ponieważ Niobe w języku rosyjskim to nie tylko Ниоба, ale i Ниобея (wyraz o dwie sylaby dłuższy niż w języku polskim), określenie cierpiącej postaci musiało być krótsze. Eppel użył leksemu *горемыка* opatrzonego w słowniku języka rosyjskiego kwalifikatorem *разговорный* – *potoczny*. *Горемыка* – 'тот, кого постоянно преследуют

²³ SJP, t. I, s. 983.

²⁴ B. Stelmaszczyk, *O muzyczności...*, s. 3.

²⁵ SJP, t. II, s. 362–363.

несчастья, лишения, неудачи и т.п.; неудачник”²⁶. Wybór tłumacza można uznać za poprawny; w przekładzie oddany jest bowiem los cierpiącej Niobe i – co nie jest bez znaczenia przy tłumaczeniu poezji – „uratowana” długość wersu.

Następna część *Eutyfronu* zatytułowana została przez Gałczyńskiego *Bizancjum – Византия*. W odróżnieniu od innych części poematu została ona napisana prozą, drugi wyjątek stanowi krótki fragment II części poematu zatytułowany *Kustosz – Хранитель музея*. Słusznie zauważa Jakub Lichański, że proza w *Bizancjum* naśladuje styl dawnych kronik historycznych²⁷. *Bizancjum* rozpoczyna się od antyfony w języku łacińskim: *Alme Caesar vatis tui miserere Domine*, która, jak twierdzi Lichański, jest autorstwa samego Gałczyńskiego²⁸. Być może dlatego Asar Eppel zrezygnował z zaprezentowania jej czytelnikowi rosyjskiemu w języku łacińskim, a skorzystał z transliteracji: *Альме Цезар ватис туй мизерере Домине*. Ten sam tłumacz, dokonując przekładu poematu Jana Pawła II *Трыптык рzymski*, w rosyjskiej wersji tekstu sentencje łacińskie pozostawiał w oryginalnej postaci.

Po antyfonie rozpoczyna się opis dziejów marmurowej głowy Niobe. Już pierwsze zdanie przypomina styl kroniki historycznej:

Taką antyfonę napisał poeta Taliarch, syn bednarza, w smutku się pogrążywszy, i rozpiął ją na pięć najstawniejszych dzwonów miasta Bizancjum. [Niobe, 332]

Такой антифон сложил стихотворец Талиарх, сын бочара, во печаль погруженный, и расписал его на пять наиславнейших колоколов града Византии. [Ниобея, 138]

W *Bizancjum* mamy do czynienia nie tylko ze specyficznymi konstrukcjami składniowymi, przykładami inwersji, ale także nieczęsto stosowanym słownictwem. Przyjrzyjmy się trzem przykładom:

boleściwa (Niobe)
obaliła się (figura)
nieledwie (rękę wyciągnął)

Boleściwy – to ‘pełen bóleści, żalości, smutny’²⁹. Przymiotnik ten pojawia się w jednej z pieśni do Matki Boskiej Bolesnej *Stabat Mater Dolorosa*:

Stała Matka boleściwa
Pod krzyżem placząc troskliwa,
Na którym Jej syn wisiał.

Rzadko używany leksem *obalać się* – to ‘padać, przewracać się’. Leksem *nieledwie* opatrzony jest w *Słowniku języka polskiego* kwalifikatorem *przestarzały* i oznacza ‘nieomal, bez mała, prawie że’. Przyjrzyjmy się rosyjskim odpowiednikom tłumaczeniowym wymienionych wyrażen: *boleściwa* została przetłumaczona jako *скорбящая*, *obaliła się* – jako *повалилась*, a *nieledwie* – jako *чуть ли*.

²⁶ S.A. Kuzniecov, *Большой...*, s. 219.

²⁷ J.Z. Lichański, *Poeta i wartości...*, s. 40.

²⁸ Tamże.

²⁹ SJP, t. I, s. 187.

Trudno byłoby nie zgodzić się z Asarem Epelem z jego propozycją tłumaczenia, aczkolwiek częstotliwość występowania wymienionych rosyjskich jednostek leksykalnych we współczesnym języku rosyjskim jest zdecydowanie wyższa niż w polskim. Tłumacz kompensuje archaizację języka tłumaczenia jeszcze w tej samej części poematu. Dla zilustrowania można przytoczyć następujące przykłady:

колоколов града Византии
стихотворец Талиарх
звонили песнопенье

Wspominaliśmy już, że *Bizancjum* to jeden z dwóch fragmentów *Niobe* napisanych prozą. Po nim następuje część zatytułowana *Mala fuga* (*Малая fuga*). Mamy zatem znów do czynienia z kontekstem muzycznym. *Fuga* definiowana jest jako 'utwór polifoniczny instrumentalny lub wokalny, w którym poszczególne głosy kolejno podejmują temat według określonych zasad'³⁰. Za autentyczny temat tej części utworu Jakub Lichański uważa pierwszą strofę *Malej fugi*:

Jaki wiatr, jaki los cię porwał
Europy drogami na przestrzał?
Kto cię w rękę miał, kto cię podziwiał,
najpiękniejsza z głów, słowiańsko-grecka? [Niobe, 334]

Что за вихрь по дорогам Европы
мчал тебя потайными путями?
Кто владел тобой, мраморный облик
с элленско-славянскими чертами? [Ниобея, 139]

Kolejne strofy będą tylko rozwijać to pytanie, stając się swoistymi jego „przetworzeniami” – właśnie jak temat w *fudze*³¹. Jeśli przyjrzeć się budowie *Malej fugi*, to uwagę zwraca wyjątkowo duża liczba zdań pytajnych. Lichański uważa nawet, że specyficzna rytmika oparta na intonacji pytania stanowi charakterystyczną cechę tej części dzieła³². Taka rytmika została zachowana w rosyjskim przekładzie poematu. Dla przykładu przytoczmy drugą strofę *Malej fugi*:

Kto cię woził w karecie przez zasy?
Kto morzami ciągał na dnie kufra?
Jaki biskup urwał „Pater noster”,
by zapatrzeć się w ciebie jak w obraz? [Niobe, 334]

Кто в галере провез тебя с риском?
Кто в возке таскал через заносы?
И, тобою восхитясь, какой епископ
оборвал на полуслове «Патер ностер»? [Ниобея, 139]

Barbara Stelmaszczyk zwraca uwagę na szczególną rolę, jaką w *Malej fudze* odgrywa intonacja zdaniowa, kadencja i antykadencja. Zdania pytające o wznoszącej

³⁰ SJP, t. I, 617.

³¹ J.Z. Lichański, *Poeta i wartości...*, s. 46.

³² Tamże, s. 45.

intonacji pogłębiają rytmiczny tok anapestyczny³³. Przyjrzyjmy się trzem strofom *Malej fugi*, aby zobaczyć, w jaki sposób tłumacz oddaje stopę nazywaną w teorii literatury anapestem:

Wielka głowo wielkiego posagu,
 jaką wiosnę miałaś? Jaką jesień?
 W jakich kręgach musiałaś się błąkać
 w Europie jak dantejskim lesie?
 Jaki kurz na ciebie spadał? Jakie wiatry?
 Jaka burza? Majowa? Śniegowa?
 by, przez Morza Czarnego szmaragdy
 płynąc, gwiazdą spaść na brzeg Azowa?
 Tam spoczęłaś. I tam cię znaleźli
 pod trzcunami, głęboko, przy Donie.
 Ale powiedz wszystko. Jak mąż jestem,
 który wszystko wiedzieć chce o żonie – [Niobe, 335]

Голова великого шедевра,
 где твои восходы? Где закаты?
 И в каких же ты плутала дебрях
 по Европе – Дантовому аду?
 На каких ветрах? В какие зори?
 В день какой? Грозовой? Бирюзовый?
 Ты плыла в смарагдах Черноморья,
 чтоб звездой упасть на брег Азова?
 И пропасть. Но случай обнаружил
 в камышах тебя, на дне, в придонских плавнях.
 Ты скажи мне все. Скажи как мужу,
 без утайки, о событиях давних. [Ниобея, 140]

Oprócz pytań w *Malej fudze* uwagę czytelnika zwracają zwroty apostroficzne. Poeta w patetyczny sposób zwraca się do Niobe, np.:

najpiękniejsza z głów słowiańsko-grecka [Niobe, 334]
 мраморный облик с элленско-славянскими чертами [Ниобея, 139]
 biała głowo czarna tajemnico
 rotterdamskich antykwariuszy [Niobe, 334]
 белый мрамор, черные секреты
 роттердамских антикваров [Ниобея, 139]
 Wielka głowo wielkiego posagu [Niobe, 335]
 Голова великого шедевра [Ниобея, 140]

Przejdźmy do drugiej części poematu *Niobe* zatytułowanej *Chacona* (*Чаконна*). Według *Słownika wyrazów obcych*, *chaconne* (fr.), *chacona* (hiszp.) to dawny (ok. r. 1600) taniec hiszpańsko-baskijski³⁴. Barbara Stelmaszczyk podkreśla, że jest

³³ B. Stelmaszczyk, *O muzyczności...*, s. 5.

³⁴ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. XVI, Warszawa 1988, s. 89.

to forma tańca powolnego, melancholijnego w nastroju, utrzymywanego w tempie na trzy³⁵. *Chacona* w *Niobe* składa się z czterech części: *Kustos*, *Ostinato*, *Mały koncert skrzypcowy*, *Nenia Niobe*, z których trzy ostatnie nawiązują do kontekstu muzycznego. *Kustos* przetłumaczony przez Asara Eppela jako *Хранитель музея* to krótki fragment poematu napisany prozą, opisujący słowami Jana Wegnera, kustosza Nieborowa, historię posagu *Niobe*. Po *Kustoszu* następuje kolejna część *Chacony – Ostinato*. *Ostinato* jako termin oznacza powtarzający się w muzyce motyw, temat. W omawianym fragmencie utworu tym tematem staje się *Niobe*. Ta część poematu została napisana wierszem nieregularnym. Mamy tu także do czynienia ze zróżnicowanym rytmem. *Ostinato* można podzielić na dwie części, z których pierwsza liczy 36, a druga 24 wersy. W tłumaczeniu Asar Eppel przestrzega nieregularnej budowy i zróżnicowanego rytmu. Wprawdzie pierwszy fragment *Ostinato* zbudowany jest w przekładzie z 40 wersów, a więc jest o cztery wersy dłuższy niż w oryginalnie, ale tłumacz stanął przed wyjątkowo trudnym zadaniem oddania coraz to inaczej przedstawianego motywu *Niobe*. Oto krótki fragment *Ostinato*:

Niobe,
gdybym był dzieckiem twym,
strun bym nie szukał:
z wiosną dwa słowa, a jaki hymn:
– Niobe! Jaskółka!
I tylko tyle: Jaskółka! Niobe!
I kwiat pod stopę.
Lepiej by Kochanowski. Lepiej Prokofiew.
Lepiej Chopin.
To nic, Niobe. Twój głos goni mnie
i przykazuje.
To nic, że ręce w trudną muzykę.
A ja spróbuję;
chmur dodam, żeby gum się ściemnił,
złocił się ciemniej,
i sercem chlup! [Niobe, 337]

Ниоба,
будь я рожден тобой,
спел бы тебе я:
два слова весенних – и гимн!
да какой!
– Ласточка! Ниобея!
И только всего-то: Касатка, Ниоба!
И в ноги – сирень.
Лучше бы Кохановский. Лучше Прокофьев.
Лучше б – Шопен.
И пусть, Ниоба. А мне твой голос –
приказ т проповедь.

³⁵ B. Stelmaszczyk, *O muzyczności...*, s. 4.

И пусть не по рукам тяжесть,
а я попробую;
добавлю туч, чтоб рифма золотом
блестела глуше,
и сердцем – ух! [Ниобея, 141]

Niobe dla autora poematu to jaskółka i kwiat. Tłumacz oddaje polską *jaskółkę* dwoma ekwiwalentami rosyjskimi, będącymi synonimami: *ласточка* i *касатка*. Drugi z wymienionych leksemów można uznać za hiponim, gdyż jego znaczenie jest węższe i oznacza jeden z rodzajów jaskółek. Nie jest to jedyna różnica w stosunku do oryginału. Tłumacz, jak się wydaje, celowo unika tu powtórzenia, gdyż znajdująca się obok wiosennego ptaka nazwa własna w sąsiadujących wersach przybiera dwa warianty: Ниоба i Ниобея. W przekładzie mamy także do czynienia z konkretyzacją kwiatu. Asar Eppel, zachowując motyw wiosny, wybiera roślinę, kwitnącą właśnie o tej porze roku – bez.

Bardzo piękna jest III część *Chacony* nosząca tytuł: *Mały koncert skrzypcowy* (*Малый скрипичный концерт*). Składa się ona z pięciu strof, z których pierwsze trzy wersy to 13-zgłoskowiec, podczas gdy czwarty wers, czterozgłoskowiec, to powtarzające się pytanie kończące każdą strofę. Słuszne wydaje się stwierdzenie Lichańskiego, że w tym fragmencie poematu mamy do czynienia z pochwałą piękna. Piękno to jest niezwykle kruche, przez co może okazać się zagrożone. Autor dostrzega tu zamysł poety, aby ukazać podobieństwo do pracy archeologa, który z różnych okrucichów czy elementów układu, a może odtwarza pewną całość. Porównanie do pracy archeologa wynika z powtarzającego się pytania: „a gdzie to jest?” kończącego każdą strofę. To właśnie archeolog zastanawia się, do czego dopasować dany fragment, czego uzupełnieniem może się on okazać. „Rwane, niepełne zdania, czy ich równoważniki przeplecione z pełniejszymi całościami syntaktycznymi, pozornie łączone przypadkowo, to świadomy zamysł konstrukcyjny artysty, aby i w kompozycji wiersza ukazać fragmentaryczność zniszczonej piękności świata”³⁶.

Przyjrzyjmy się trzem z pięciu strof *Małego koncertu skrzypcowego*, aby odnaleźć w nich wyznaczniki toposu piękna:

Te okna oświetlone... Kto tam teraz mieszka?
Te okna, pelargonie, mostek, mała rzeczka,
stara studnia z Neptunem, jabłoń, zieleń, ścieżka –
a gdzie to jest?

Firanki wiatr kołysał, konwalia pachnący.
W lichtarzu stała świeca. Słowik grał na skrzypcach.
Dzwoniło ciężko srebro gwiazd w warkoczach nocy –
a gdzie to jest?

Zaręczyny w altanie. Perła. Szmaragd. Rubin.
„Ballady i romanse”. Imiona. Wiatr w polu.
A księżyc, on do ucha mówił, mówił, mówił –
a gdzie to jest? [Niobe, 339]

* J.Z. Lichański, *Poeta i wartości...*, s. 51–52.

Опять светлы окошки... А чьи в окошках тени?
 Окошки и герани, мосток, ветвей плетенье,
 старинный колодец с Нептуном, яблоня, ступени –
 а где оно?
 Дул ландышевый ветер, колыша занавески.
 Пел соловей. В подсвечник стекали капли воска.
 В тяжелых косах ночи звенели звезд подвески –
 а где оно?
 Обрученье в беседке. Яхонт. Яшма. Жемчуг.
 «Баллады и романсы». Имя. Ветер в поле.
 А месяц по секрету что-то шепчет, шепчет –
 а где оно? [Ниобея, 142]

Kruchość przedstawionego piękna, a nawet domowego ciepła wynika z tego, że poeta przedstawia je jako przeszłość. Może jest to wspomnienie dzieciństwa lub, jak to nazywa w sposób poetycki Lichański, „utraconej Arkadii”. Tłumacz w rosyjskiej wersji zachowuje budowę poszczególnych wersów tak, jak to ma miejsce w oryginale, aczkolwiek w kilku przypadkach 13-zgłoskowcowi oryginału odpowiada 14-zgłoskowiec w przekładzie. Podobnie rzecz wygląda z odpowiednikami leksykalnymi. W pierwszym wersie pierwszej strofy pytanie *Kto tam teraz mieszka?* zostało przetłumaczone jako *А чьи в окошках тени?* Ponieważ w tym samym wersie oryginału czytamy, że okna są oświetlone, to cienie w oknach świadczą, że dom jest przez kogoś zamieszkały. W wersie drugim odpowiednikiem połączenia wyrazowego *мала rzeczка* jest *ветвей плетенье*. Tłumacz uznał, że skoro w tym samym wersie wymieniony został leksem *мостек*, to zbędne jest przywoływanie rzeczki, bo jej obecność jest jakby oczywista. Postanowił więc uzupełnić wyliczankę elementów związanych z naturą o jeszcze jeden szczegół: *wiązkę splecionych gałązek*.

W strofie drugiej mamy do czynienia z pięknym epitetem *konwalia pachnący*. Poeta określa w ten sposób wiatr, który kołysał firanki. Tłumacz w mistrzowski sposób oddaje ten epitet, używając przymiotnika *ландышевый*. W tej samej strofie występuje nagromadzenie związków metaforycznych: *firanki wiatr kołysał, słowik grał na skrzypcach, dzwoniło ciężko srebro gwiazd, warkoczach nocy*. Pierwsze z wymienionych wyrażen zostało oddane w tłumaczeniu zwrotem imiesłowowym *колыша занавески* z zachowaniem metaforycznego znaczenia. Metafory zostały pozbawiony przez tłumacza ekwiwalent drugiego z wymienionych zwrotów: *сłowик граł на скрзпччх*. Propozycja tłumacza: *пел соловей* wynika, być może, z oszczędności zgłosek w drugim wersie strofy, tym bardziej, że tłumacz rozbudował pozostałą część wersu: *В подсвечник стекали капли воска*. Zauważamy tu różnicę w stosunku do oryginału, gdzie *свieceа стала*, podczas gdy w przekładzie wosk spływał do lichtarza, co świadczy o tym, iż świeca paliła się.

Przytoczmy raz jeszcze trzeci wers drugiej strofy:

Дзвонило тяжело сребро гвизд в варкоччх нocy
 В тяжелых косах нocy звенели звезд подвески.

Подвеска – to, według słownika języka rosyjskiego, ‘подвешенное украшение’, a zatem coś ozdobnego. W tekście oryginalnym srebro dzwoniło *ciężko*, podczas gdy ostatni leksem został przeniesiony w inne miejsce wersu w postaci przymiotnika: В *тяжелых* косах ночи, co może wynikać z tego, że *подвески* nie mogą ciężko dzwonić, ponieważ wszelkie wiszące ozdoby są na ogół lekkie. Tłumacz zintensyfikował natomiast warkocze nocy, opatrując je epitetem *ciężkie*. Sama metaforyczność została w przekładzie zachowana.

Ostatnią część *Chacony* zatytułował Gałczyński *Nenia Niobe*. *Słownik terminów literackich*³⁷ definiuje *nenia* w sposób następujący: ‘pieśń żałobna, śpiewana w Starożytnym Rzymie w czasie obrzędów pogrzebowych przez rodzinę zmarłego lub przez specjalnie wynajęte płaczki [...]. W późniejszym sensie wszelka pieśń pogrzebowa’. Tytuł tej części oznacza, że ma ona charakter żałobny. Wracamy zatem znów do bolesnego nastroju dzieła Gałczyńskiego. Żałobny charakter tej części *Niobe* podkreśla instrumentacja zgłoskowa i intonacja wiersza. Poeta przeciąga samogłoski w niektórych wyrazach, co może przypominać formę lamentu, zawodzenia, bólu po jakiejś stracie. Oto fragment poematu:

Co za no-o-c,
droga myli się,
co za no-o-c,
szosa bieli się;
gdzieście wy-y, dziecieczki,
gdzieście są?
z jakiej pijecie rzeczki
wodę mdłą?
W Paryżu-m was szukała –
nie znalazła.
I z lampą po kanałach.
Lampa zgasła.
Jaki mro-o-k
jaki śnie-e-g!
Boli! O-och! [Niobe, 340]

Что за но-о-чь!
шлях белеется,
что за но-о-чь!
шаг сбивается!
Где вы-ы, мои деточки?
сгинул путь!
из какой же вы пьете реченки
тину-муть?
В Париже-то вас искала я –
понапрасну.
С фонариком по каналам.

³⁷ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 309–310.

А он погаснул.
 Ох и ночь!
 Ох и сне-е-г!
 Ох, невмочь [Ниобея, 142]

Ten przejmujący fragment stanowi jakby zapis szlochu. Zdaniem Marii Dłuskiej, *Nenia Niobe* można uznać za swoisty zapis żywej mowy, z jej tokiem emocjonalnym³⁸. Bolesny nastrój i żal potęgują nie tylko przeciągane samogłoski, ale również wykrzykniki. Tłumacz intensyfikuje opisywany ból stosując wykrzykniki częściej niż autor oryginału. Eppel opisując drogę, która *myli się* osobie oplakującej, wykorzystuje leksem *шлях*, oznaczający na Ukrainie i w południowych rejonach Rosji ujeżdżoną drogę, taką, na której trudno odnaleźć jakiegokolwiek ślady. Matka Niobidów zastanawia się, z jakiej rzeki mdłą wodę piją teraz jej dzieci. Epitet *mdły* zamieniony jest w tłumaczeniu rzeczownikiem złożonym *тина-муть*. *Тина* – to ‘зеленые водоросли, плавающие густой массой в водоемах со стоячей водой или выстилающие их дно’³⁹. *Муть* – ‘мелкие, нерастворимые частицы, находящиеся в жидкости и лишаящие ее прозрачности, осадок из таких частиц’⁴⁰. Woda w oryginale pozostaje więc *mdła*, podczas gdy w przekładzie jej mętność, nieczystość podkreślona jest dwoma leksemami. Nastrój bólu, zawożenia i smutku tej części dzieła Gałczyńskiego potęguje przeraźliwe wycie wiatru, ciemności i stada wron. Oto ostatnie cztery wersy *Nenia Niobe*:

tylko wia-a-tr, ciemności,
 stada wron,
 i zwal w rzekę boleści,
 w Acheron. [Niobe 341]

только ве-е-етер в ярости,
 крик ворон.
 И столкни в реку горести,
 в Ахерон. [Ниобея, 143]

W rosyjskiej wersji poematu *ciemności* zostały zastąpione przez tłumacza potężną siłą wiatru. *Ярость*, według słownika języka rosyjskiego, to ‘необычайная сила, интенсивность проявления чего-либо, осуществления какого-либо действия, неукротимость, неистовство’⁴¹ (K: 1533–1534).

Krótką, z przyczyn obiektywnych, charakterystyka poematu *Niobe* Konstantego Ildfonsa Gałczyńskiego pokazuje, że mamy do czynienia z dziełem niezwykłym, bardzo emocjonalnym, o zróżnicowanej budowie stroficznej, dziełem sięgającym aż do odległego antyku. Poruszony w nim temat bólu matki po stracie dziecka, a w tym wypadku dzieci, pozostaje w kręgu zainteresowań artystów, poetów i muzyków.

³⁸ M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962, s. 276.

³⁹ S.A. Kuznecov, *Большой...* s. 1323.

⁴⁰ Tamże, s. 565.

⁴¹ Tamże, s. 1533–1534.

Twórczość Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego jest ceniona i lubiana w Rosji. Warto podkreślić, że recepcja tej twórczości, a także przekład i wydawanie jego tekstów po rosyjsku liczy sobie ponad pół wieku⁴².

Rosyjski przekład *Niobe* wykonany przez wybitnego tłumacza polskiej poezji i prozy Asara Eppela spełnia wszelkie wymogi, aby można go było uznać za adekwatny. Wydaje się, że w niektórych fragmentach poematu *Niobe* jego rosyjski wariant nacechowany jest większą siłą ekspresji, pewne leksemy odpowiadające oryginałowi bardziej wyraziste i emocjonalne. Ze względu na charakter dzieła Gałczyńskiego, jego motyw przewodni, motyw bólu i wewnętrznego rozdarcia, propozycja tłumacza jest jak najbardziej usprawiedliwiona. Tłumaczenie poezji jest – podobnie jak jej tworzenie – sztuką. Sądzę, że czytając rosyjski wariant dzieła Gałczyńskiego możemy uznać go za dzieło sztuki, a Asara Eppela za artystę.

Literatura

- Bazilewskij A., *Rosja: Gałczyński na nowo*, [w:] *Mag w cylindrze. O pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2004
- Bednarczyk A., *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łódź 1999
- Cieński A., *Poezja i minidramat Gałczyńskiego. Interpretacje tekstów*, Opole 2004
- Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962
- Gadacz T., *O umiejętności życia. Rozdział II: Enigma cierpienia*, Kraków 2002
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988
- Kierst J., *Wstęp*, [w:] K.I. Gałczyński, *Niobe*, Kraków 1958
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. II, Warszawa 1987
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. XVI, Warszawa 1988
- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1988
- Kuzniecov S.A. (red.), *Большой толковый словарь русского языка*, Санкт-Петербург 2000
- Lichański J.Z., *Poeta i wartości: Wokół „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, [w:] *Mag w cylindrze. O pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2004
- Paradowski J., *Mitologia*, Warszawa 1984
- Słownik kultury antycznej. Grecja – Rzym*, red. L. Winniczuk, wyd. V, Warszawa 1988
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992
- Słownik języka polskiego*, t. I–III, red. M. Szymczak, Warszawa 1978–1981
- Stelmaszczyk B., *O muzyczności „Niobe” K.I. Gałczyńskiego; zagadnienie łączności między rodzajami sztuk pięknych*, [w:] *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, R. XXIV, 4, 1970

⁴² A. Bazilewskij, *Rosja: Gałczyński na nowo*, [w:] *Mag w cylindrze. O pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2004, s. 205–213.

Wyka M., *Niobe*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, Warszawa 1985

Wyka M., *Wstęp*, [w:] K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003

Teksty

K.I. Gałczyński, *Niobe*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wyd. VI, oprac. M. Wyka, Wrocław–Warszawa–Kraków, 2003

К.И. Галчинский, *Ниобея*, „Иностранная литература”, 1971, № 7, с. 135–150