Lucylla Pszczołowska

Wiersz przekładu a wiersz literatury narodowej : na materiale tłumaczeń z poezji rosyjskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/4, 133-152

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXXVI, 1985, z. 4
PL ISSN 0031-0514

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

WIERSZ PRZEKŁADU A WIERSZ LITERATURY NARODOWEJ

NA MATERIALE TŁUMACZEŃ Z POEZJI ROSYJSKIEJ *

Tradycja przekładów z poezji rosyjskiej rozpoczyna się w Polsce pod koniec w. XVIII i obejmuje wyłącznie utwory sylabotoniczne. Wierszy sylabicznych, sprzed reformy Trediakowskiego—Łomonosowa, u nas się nie tłumaczyło [1]. Wiadomo, że w pierwszych dziesięcioleciach po tej reformie wiersz rosyjski charakteryzuje się ogromną przewagą, dominacją właściwie, miar jambicznych. Dzięki licznym wówczas odom najpopularniejszy szybko staje się w poezji regularnowierszowej 4-stopowiec, ale dość często też używany jest długi rozmiar — 6-stopowiec jambiczny. Stosowany w przekładach z francuskiego, m.in. utworów dramatycznych, zostaje on uznany za odpowiednik aleksandrynu. Ten właśnie rozmiar, tzw. rosyjski aleksandryn, jest wierszem tragedii Aleksandra Sumarokowa *Mstisław*, pierwszego bodaj utworu poetyckiego, jaki został przetłumaczony z rosyjskiego na polski. Stało się to w epoce Oświecenia; przekład, którego autorem był znany literat Ignacy Jaksa Bykowski, wydano drukiem w roku 1787.

Rosyjski 6-stopowiec jambiczny był od swego zarania kształtowany tak, że dzięki pewnym choćby cechom budowy rzeczywiście wykazywał podobieństwo do francuskiego aleksandrynu. Zachowywano w nim ściśle średniówkę — po sylabie 6; zestrój przed średniówką był przy tym albo naprawdę oksytoniczny, a więc i pod tym względem przypominał aleksandryn, albo proparoksytoniczny, z metrycznym tylko obciążeniem sylaby przedśredniówkowej (np. „*choczu muczenijem + ja duszu utieszyt'*"). Rymowanie było parzyste styczne, przy czym w tym wczesnym okresie następowały po sobie w regularnej alternacji — po-

---

* Tekst niniejszy został wygłoszony jako referat podczas roboczej konferencji słowiańskiej metryki porównawczej (Warszawa, wrzesień 1984).

[1] Tak można wnosić na podstawie prac: R. Łużny, *Dramat rosyjski w Polsce w w. XVIII i na początku w. XIX*. „Slavia Orientalis" 1962, nr 3. — F. Sielicki, *Łomonosow w Polsce*. Jw., nr 2. — I. Francew, *Dierżawin u Sławian*. Praga 1924. — P. Berkow, *Russko-polskije litieraturnyje swiazi w XVIII w.* Moskwa 1958.

dobnie jak w klasycznym wierszu francuskiego dramatu i epiki — pary rymów męskich i żeńskich. Tak więc przeplatały się tu regularnie ze sobą para wersów 13-zgłoskowych i para wersów 12-zgłoskowych. Te cechy budowy 6-stopowca jambicznego utrzymują się w rosyjskiej poezji przez długie dziesięciolecia, praktycznie biorąc — aż do dziś.

Zbudowany według powyższych zasad utwór Sumarokowa odznacza się ponadto bardzo wyrazistą zgodnością toku wierszowego z tokiem składniowym, przerzutnia w nim w ogóle nie istnieje, z końcem wersu z reguły niemal zbiega się koniec zdania składowego lub wypowiedzenia (które z zasady obejmuje parzystą liczbę wersów, czyli kończy się zawsze z końcem układu rymowego). Z takimi relacjami pomiędzy podziałem składniowym a wierszowym wiążą się dwa zjawiska, także połączone między sobą. Są to: 1) bardzo częsta postpozycja orzeczenia, które występuje przeważnie na końcu wersu, 2) obfitość rymów czasownikowych. Postpozycja orzeczenia jest zdecydowanie najczęstszą z licznych figur inwersyjnych spotykanych u Sumarokowa (pojawia się też u niego znany dobrze polskiemu wierszowi i chyba od nas przejęty w epoce wersyfikacji sylabicznej ten typ zakłócenia szyku dominującego, który polega na rozbiciu grupy nominalnej pomiędzy pozycję przed średniówką i pozycję klauzulową). Takie cechy organizacji składniowej tego najdłuższego rozmiaru rosyjskiego wiersza współtworzyły wzniosłość stylistyczną wypowiedzi poetyckiej, ale też powodowały pewne jej usztywnienie i monotonię (szczególnie owa postpozycja orzeczenia).

W Polsce w tym okresie wiersz sylabotoniczny nie istniał i nie było też jeszcze żadnych wyraźniejszych podniet do jego powstania. Nie można się więc chyba dziwić, że Bykowski — literat średniej miary — nie pokusił się o stworzenie nowego sposobu wierszowania, lecz po prostu sięgnął do zasobów polskiej poezji narodowej. Kształtem wierszowym dramatu (podobnie jak poważnej epiki i satyry) był wówczas 13-zgłoskowiec sylabiczny (7+6). Tym rozmiarem pisywano komedie i tragedie, te drugie bardzo zresztą rzadkie, oraz tłumaczono — z francuskiego głównie — tragedie. Był on z reguły rymowany parzyście i stycznie, ze stałym rymem żeńskim i prawie zawsze paroksytonicznym wygłosem przed średniówką.

Wiersz długi, średniówkowy, mający za sobą tradycję zarówno epicką, jak dramatyczną, był więc 13-zgłoskowiec polskim odpowiednikiem francuskiego aleksandrynu. Bykowski, dobrze obeznany z literaturą — sam autor poezji lirycznych oraz kilku wydanych i wielu nie wydanych komedii, tragedii i dram — zastosował ten rozmiar jako nasuwający się sam przez się, wręcz w tym wypadku najlepszy funkcjonalny odpowiednik rosyjskiego 6-stopowca jambicznego, jaki mógł znaleźć w ówczesnym systemie polskich form wierszowych.

Bykowski przełożył tragedię Sumarokowa wiernie i na ogół gładko, stosując się do sposobów kształtowania 13-zgłoskowca sylabicznego, ja-

kie panowały ówcześnie w wierszu tragedii. Z wiersza Sumarokowa nie przejął żadnych prawie cech; fakt, że w przekładzie spotykamy również daleko idącą zbieżność podziału składniowego z podziałem na wersy, stanowi odzwierciedlenie panującej w naszej poezji tamtych czasów — szczególnie w gatunkach wysokich — dążności do kształtowania wersu jako pięknie zbudowanego i pięknie brzmiącego zdania [2]. Tłumacz pozwala sobie jednak kilkakrotnie na przerzutnie, które w wyjątkowych wypadkach dopuszczali dla ekspresji prawodawcy klasycystycznej poetyki. Wśród licznych figur inwersyjnych na pierwsze miejsce wysuwa się rozbicie grupy nominalnej pomiędzy pozycje przed średniówką i w klauzuli, natomiast tak częsta w wierszu Sumarokowa postpozycja orzeczenia w ogóle nie narzuca się uwadze; w związku z tym rymy czasownikowe są niezbyt częste. Jedyna cecha, która wiązać się może ze strukturą wiersza oryginału, to nie całkiem rygorystyczne przestrzeganie paroksytonezy zestroju akcentowego w klauzuli, szczególnie przed średniówką. We własnych utworach Bykowski rzadko sobie na to pozwala. Tu, w przekładzie Sumarokowa, kilkakrotnie w klauzuli, a 30 przeszło razy (na ok. 1000 wersów tekstu) spotykamy zestrój oksytoniczny lub proparoksytoniczny. Dodać jednak trzeba, że ta swoboda w budowie wersu 13-zgłoskowego nie była nigdy świadomie stosowana przez późniejszych tłumaczy utworów pisanych jambicznym 6-stopowcem.

Następny polski przekład takiego utworu pojawia się dopiero w 40 prawie lat po powstaniu pierwszego: w roku 1821. Jest to także tragedia Sumarokowa, tym razem *Dmitrij Samozwaniec*, czyli bliższa tematem polskiemu odbiorcy — i także tłumaczona sylabicznym 13-zgłoskowcem. Przekład, pióra Wincentego Kiszki Zgierskiego, odbiega miejscami od oryginału, nieraz nawet znacznie, a wysoki styl tragedii Sumarokowa podniesiony zostaje na jeszcze wyższe piętra, przy niesłychanym nasileniu emocjonalności wypowiedzi. Wiersz jest jednak kształtowany dość zręcznie, nie wykluczone więc, że to podniesienie tonu podyktowały tłumaczowi pewne cechy struktury „rosyjskiego aleksandrynu", które nie mają swoich odpowiedników w polskim rozmiarze. Chodzi tu o męski rym (co 2 wersy) oraz stałą oksytoniczną średniówkę. W wypadku Zgierskiego to przypuszczenie brzmi niezbyt wiarygodnie, ale jak się za chwilę okaże, tendencja do podniesienia tonu emocjonalnego przejawia się i u późniejszego, znakomitego tłumacza poezji rosyjskiej.

Sylabiczny 13-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie 7 będzie przez cały wiek XIX, a nawet jeszcze dłużej, polskim odpowiednikiem jambicznego 6-stopowca. Przekłady utworów tak pisanych są zresztą stosunkowo nieliczne. W „Dzienniku Wileńskim" w r. 1824 Modest Staniewicz ogłasza przekład Puszkinowskiej *Nereis*, w rok później w tym samym czasopiśmie pojawia się anonimowe tłumaczenie elegii Puszki-

---

[2] Zob. L. Pszczołowska, *Rym*. Wrocław 1972, s. 149—150.

na *Riediejet obłakow letuczaja griada* — są to tłumaczenia poprawne, ale nie odznaczają się niczym ciekawym. W roku 1827 Adam Mickiewicz publikuje w piśmie „Moskowskij tielegraf" recenzję przekładów 4-wersowych „apologów" Iwana Dmitrijewa dokonanych przez Bogusława Reutta. Otóż interesujące tu jest, że Mickiewiczowi przekład się podobał, choć wytyka tłumaczowi szereg wad jego tekstu — jak zbytnią dowolność przekładu, dodawanie niepotrzebnych epitetów, przerzutnie, kakofonie i rusycyzmy; wśród tych błędów nie ma ani jednego, który by dotyczył traktowania rozmiaru wierszowego wersji oryginalnej. Widocznie więc uważał Mickiewicz za rzecz naturalną oddawanie 6-stopowca jambicznego za pomocą sylabicznego 13-zgłoskowca. Sam zresztą tłumacząc w rok potem Puszkinowskie *Wospominanije* użyje tego rozmiaru jako odpowiednika 12-zgłoskowca jambicznego.

Również wybitny XIX-wieczny tłumacz Puszkina, Ignacy Despot Zenowicz, ilekroć ma w rosyjskim utworze do czynienia z jambicznym 6-stopowcem, sięga po 13-zgłoskowiec sylabiczny [3]. I u niego właśnie widać, że częsty oksytoniczny wygłos przed średniówką i męski rym wiersza oryginału — czyli cechy nie dające się zrealizować w sylabicznym wierszu polskim — narzucają jakby temu wierszowi wzmożoną dynamikę w sferze intonacji [4]. Tak np. w wierszu Puszkina *Ty wianiesz i mołczisz...* (elegia z A. Cheniera) są dwa silne działy składniowe poza miejscem średniówki i jedna silna przerzutnia — rzecz bardzo rzadka w wierszu sylabotonicznym. W przekładzie Zenowicz tę intonację nasyconej emocjami rozmowy o miłości jeszcze uwypukla: wprowadza cztery silne przerzutnie, a w związku z tym zwiększa liczbę mocnych granic składniowych poza punktami węzłowymi wersów [5].

13-zgłoskowcem tłumaczy też fragment z Dierżawina Ignacy Oposzko w 1848 roku. Znamienne, że dla przekładu ody Dierżawina *Bog*, pisanej jambicznym 4-stopowcem, użyje on — po raz pierwszy w naszej literaturze przekładowej — polskiego 9-zgłoskowca jambicznego w przeplocie z 8-zgłoskowcem jambicznym, ale o tym będzie jeszcze mowa w drugiej części artykułu. Na razie stwierdzić trzeba, że w drugiej połowie w. XIX przekłady utworów pisanych 6-stopowcem jambicznym nie ukazują się albo są niesłychanie rzadkie (i wówczas zawsze dokonywane 13-zgłoskowcem). W ten sposób wkraczamy w następne stule-

---

[3] I. D. Zenowicz, *Imionnik*. St. Petersburg 1830.

[4] Zenowicz przetłumaczył także *Sożżennoje pis'mo* Puszkina.

[5] W. N. Stiefanowicz (*Polskij pieriewodczik A. S. Puszkina*. W zbiorze: *Polsko-russkije litieraturnyje swiazi*. Moskwa 1970, s. 185) dopatruje się w tym przekładzie wyraźnej jambizacji, pisząc: „Jest tu pewna »tendencja jambiczna«, a może nawet stałe metrum jambiczne". Otóż doraźne ukształtowania jambiczne, jakie możemy znaleźć w przekładzie Zenowicza, nie odbiegają pod względem częstości od przypadkowych jambizacji 13-zgłoskowca sylabicznego, stanowiących część składową jego charakterystyki prozodyjnej. Tyle że jambiczny jest tu pierwszy wers utworu — i to zapewne sugerowało badaczowi częstość tego toku.

cie — i oto w latach 1900—1911 Leo Belmont ogłasza przekłady kilku utworów rosyjskich pisanych wyłącznie lub głównie 6-stopowcem jambicznym. Są pomiędzy nimi Puszkina *Niet, ja nie dorożu miatieżnym nasłażdienijem...* oraz Balmonta *Srazu...* Oba te przekłady mieszczą się całkowicie w dotychczasowej tradycji — ich kształtem wierszowym jest 13-zgłoskowiec sylabiczny.

W kilka lat później, tłumacząc fragmenty wiersza *Klewietnikam Rassii*, Julian Ejsmond posłuży się jambem. Utwór Puszkina pisany jest wierszem nieregularnym, tzw. wolnym jambem, i 6-stopowiec jambiczny pojawia się w nim kilkanaście razy. Ejsmond zastępuje go jednak nie polskim jambicznym 6-stopowcem, czyli 13-zgłoskowcem ze średniówką oksytoniczną po sylabie 6, ale 5-stopowcem, czyli 11-zgłoskowcem (4+7) o oksytonicznym wygłosie przed średniówką i paroksytonicznym zakończeniu. Pod koniec lat dwudziestych ukazuje się w „Wiadomościach Literackich" *Pomnik* Puszkina w przekładzie Juliana Tuwima, który wzorce oryginału oddał z maksymalną wiernością — a więc poprzez wspomniany wyżej jambiczny 13-zgłoskowiec ($6ox+7m$), takiż 12-zgłoskowiec ($6ox+6$) oraz jambiczny 8-zgłoskowiec. Jest to bodaj pierwsze użycie jambicznego 13-zgłoskowca i jambicznego 12-zgłoskowca jako substytutów rosyjskiego 6-stopowca jambicznego. Pierwsze — choć 6-stopowiec jambiczny był w polskiej poezji oryginalnej znany od 100 lat, o czym więcej powiemy nieco dalej.

Ze względu na cechy słownika rytmicznego polszczyzny tok jambiczny ma u nas z reguły niemal — a w każdym razie najczęściej — postać cezurową (tzn. że granice wyrazów w ogromnej większości przypadają wewnątrz stóp). Rzadko zdarza się wewnątrz wersu diereza (czyli pokrywanie się granicy stopy z końcem wyrazu), a o toku dierezowym w ogóle nie może być mowy. Warunkiem dierezy jest w polskim wierszu pojawienie się na silnej metrycznie pozycji wyrazu 1-zgłoskowego, przy czym wykluczone tu są — szczególnie w pozycji klauzulowej — proklityki, a także w znacznym stopniu enklityki; pozostają więc głównie tzw. monosylaby pełnoznaczne, których jest stosunkowo niewiele i które brzmią wówczas bardzo wyraziście. W jambicznym 13-zgłoskowcu ($6ox + 7$), tj. ze średniówką oksytoniczną, tok sylaboniczny jest więc przez tę średniówkę uwypuklony. Jeszcze bardziej udobitnia się on, zaostrza, wręcz wyrąbuje — w 12-zgłoskowcu jambicznym, gdzie monosylaba, prawie zawsze pełnoznaczna, stoi przed średniówką, a zawsze pełnoznaczna — w klauzuli.

Nie istnieje więc w jambicznym wierszu polskim ta możliwość osłabienia akcentu przed średniówką, jaką dysponuje poeta rosyjski, który może tam umieścić ostatnią sylabę wyrazu czy zestroju polisylabicznego (co najmniej 3-zgłoskowego) nie będącą nosicielką głównego akcentu wyrazowego. W poezji Puszkina (i wcześniejszej) przejawiała się ten-

dencja do takiego właśnie osłabiania wygłosu przed średniówką [6]. W jego *Pomniku* są jednak tylko 3 tak zbudowane wersy, Tuwim zaś osłabia wygłos przed średniówką pięciokrotnie. Mimo to wiersz utworu jest ogromnie zrytmizowany i brzmi bardzo dobitnie. Przekład zachowuje poza tym pewną charakterystyczną cechę rosyjskiego jambu, uderzającą w porównaniu z polskimi realizacjami wzorców jambicznych: pierwsza sylaba jest z reguły bezakcentowa, podczas gdy w jambie polskim istnieje od samych jego początków obyczaj dość swobodnego traktowania pierwszej stopy [7]. Zarówno ta cecha, jak i obfitość oksytonów w węzłowych punktach wersów sprawiają, że wiersz przekładu — choć do tonacji i treści utworu dobrze przylega — nosi piętno obcości.

W powstałych w tym samym międzywojennym okresie przekładach innych utworów Puszkina pisanych 6-stopowcem jambicznym Tuwim wyraźnie dąży do różnicowania jego polskich substytutów metrycznych, zależnie od tematu i tonu. Dobrym przykładem są tu tłumaczenia dwóch sonetów — *Poetu* i *Madona*. Pierwszy z nich ma w polskim tekście formę 13-zgłoskowca jambicznego, z monosylabą przed średniówką i paroksytoniczną klauzulą; tą miarą ukształtowany jest utwór podobny pod względem przesłania myślowego i stylu do *Pomnika*, tyle że uogólniający w apostrofie wzniosłe posłannictwo poety, który powinien być wyższy nad zachwyty i drwiny tłumu. Wrażenie pewnej nienaturalności toku sprawia tu tylko wspomniana już absolutna regularność nagłosu wersów, zawsze bezakcentowego. W sonecie *Madonna* natomiast — utrzymanej w stylu i nastroju Petrarkowskich sonetów pochwale żony poety — zastosował Tuwim zwyczajny 13-zgłoskowiec (7+6). Jego tok w wersach 1—11 jest tak sylabiczny, tak nieregularny pod względem rozkładu akcentów poza sylabami 6 i 12, że jambiczny tok w 3 ostatnich wersach zupełnie się nie narzuca (choć trudno przypuścić, aby Tuwim nieświadomie go wprowadził).

W późniejszych przekładach utworów pisanych 6-stopowcem jambicznym jest ten rozmiar oddawany albo przez 13-zgłoskowiec sylabiczny (7+6), albo przez jambiczny 13-zgłoskowiec ($6ox+7$), ewentualnie też przepleciony z jambicznym 12-zgłoskowcem ($6ox+6m$). Nie będę ich tu omawiała, gdyż chcę zwrócić uwagę na inną rzecz. Oto w przekładach rosyjskiego 6-stopowca jambicznego polski 6-stopowiec jambiczny pojawia się stosunkowo bardzo późno. W oryginalnej twórczości polskiej znany on jest od wczesnych lat trzydziestych XIX wieku. Jego postać akatalektyczną, czyli 12-zgłoskowiec ($6ox + 6m$) (tzn. z rymem męskim), wprowadził przecież już Mickiewicz w wierszu *Wizyta pana Franciszka*

---

[6] Zob. M. L. Gasparow, *Russkij sowriemiennyj stich*. Moskwa 1974, s. 118.

[7] Szerzej o tym zob. L. Pszczołowska, *Polskij jambiczeskij stich (w sopostawlenii s russkim)*. W zbiorze: *Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium at UCLA*. Columbus, Ohio, 1983, s. 294—295.

Grzymały, będącym parafrazą Horacjańskiego *Exegi monumentum...*, a powstałym w roku 1833 [8]. Hiperkatalektyczny 6-stopowiec jambiczny (6*ox*+7) (tzn. z rymem żeńskim) pojawił się po raz pierwszy bodaj u Syrokomli — i to w oryginalnym, nie tłumaczonym utworze *Sny* (choć nie jest wykluczone, że u poety tak dobrze znającego język rosyjski i tłumaczącego rosyjskie wiersze, tyle że nie te pisane 6-stopowcem, mógł odegrać rolę wpływ tej poezji). Obu tych rozmiarów we własnych, nie tłumaczonych wierszach używać będą — co prawda, bardzo rzadko — Lenartowicz, Zmorski i Faleński, a potem, już częściej — poeci Młodej Polski. Zawsze, z wyjątkiem tylko pierwszego, żartobliwego właściwie zastosowania go przez Mickiewicza, wiąże się polski 6-stopowiec jambiczny ze stylem kunsztownym. Lenartowicz posługuje się nim nawet w stylizacji na biblijny lament. Pod koniec w. XIX i w początkach XX sięgają po jambiczny 13-zgłoskowiec (6*ox*+7) Kasprowicz (wiersze *Z motywów biblijnych*), Tetmajer (długi utwór *Narodziny Afrodyty*, krótkie erotyki, jak np. *Kwiat symboliczny*), Ostrowska i inni.

Tak więc rozmiar ten istnieje w oryginalnej poezji narodowej — nie ma go zaś przez bardzo długi okres w wierszu tłumaczeń rosyjskich utworów pisanych 6-stopowcem jambicznym. Można by to od biedy wyjaśniać rzadkością tego długiego rozmiaru; spójrzmy więc, jak przedstawia się sytuacja w dziedzinie tłumaczeń utworów pisanych rozmiarem krótszym, a w poezji rosyjskiej najczęstszym — jambicznym 4-stopowcem.

Pierwsze przekłady tak pisanych wierszy ukazują się w początkach wieku XIX. Do połowy lat dwudziestych są to prawie wyłącznie tłumaczenia dwóch religijno-filozoficznych ód: ody Dierżawina *Bog* oraz ody Łomonosowa *Oda wybrannaja iz Iowa* (Hioba).

Oda Dierżawina złożona jest ze strof 10-wersowych o rymach *ababccdeed*; zarówno ilość wersów, jak układ rymów przejęte są z francuskiej poezji okresu klasycyzmu, gdzie strofa o takiej budowie stanowiła wyznacznik gatunkowy ody (rozmiarem ody francuskiej był 8-zgłoskowiec, gdyż aleksandryn uważano za zbyt długi, obciążający tak obszerną strofę [9]). W utworze Dierżawina rymy *b* oraz *d* są oksytoniczne, rymy *a*, *c* i *e* — paroksytoniczne; w ten sposób w strofie jest 6 jambicznych 9-zgłoskowców i 4 jambiczne 8-zgłoskowce.

Oda ta ma charakter filozoficzny, w poetyckiej i wybitnie retorycznej formie podaje argumenty rozumowe za istnieniem Boga i określa relacje pomiędzy istotą ludzką a Bogiem. W wykładach paryskich Mickiewicz, który *nb.* świetnie znał twórczość Dierżawina, krytykował

---

[8] Jest ona o 3 lata wcześniejsza od Puszkinowskiej parafrazy (*Ja pamiatnik siebie wozdwig nierukotwornyj...*). Warto tu przypomnieć, że *Exegi monumentum...* parafrazował już — także przy użyciu 6-stopowca jambicznego — Dierżawin.

[9] Zob. Z. Kopczyńska, *Strofa 10-wersowa*. W zbiorze: *Strofika*. Wrocław 1964, s. 362.

racjonalistyczny charakter tej ody, brak żywego uczucia, dystans, z jakim poeta rozważa przymioty Boga. Wydaje się jednak, że te cechy były do pewnego stopnia związane z konwencjami wypowiedzi retorycznej, obowiązującymi w tego typu utworze. Wiersz zbudowany jest przeważnie z długich, wielokrotnie złożonych wypowiedzeń, o zdaniach składowych połączonych często związkami podrzędności (liczne wypadki hipotaksy wielopiętrowej). Dzięki strukturze wierszowej myśli przewodnie tekstu, wszystkie argumenty autora są wszakże wyraziście wyartykułowane. Bardzo często wers wypełnia jedno zdanie składowe, kilkakrotnie strofa równa się wypowiedzeniu. Jasności wykładu sprzyjają liczne paralelizmy składniowe, rozbite na pojedyncze wersy, oraz antytezy — również rozczłonkowane zgodnie ze strukturą wierszową. W związku z paralelizmem budowy pojawiają się anafory, łączące po 2, 3, a nawet 4 wersy. Wysoki styl i wielki temat pociągają za sobą użycie zdań wykrzyknikowych, tych wykładników retorycznej emocjonalności. Wiele jest figur inwersyjnych różnego typu; najczęstsza — podobnie jak w 6-stopowcu — to postpozycja orzeczenia, które występuje wówczas zawsze na końcu wersu. Oprócz niej warto wymienić rozbicie grupy nominalnej pomiędzy pozycję inicjalną i klauzulową wersu (np. *W tworienii prostirajas' nowom...*); łącznie biorąc, różne figury inwersyjne pojawiają się w niemal połowie wszystkich 110 wersów.

Jak tę odę przekładano? Szereg tłumaczy rozpoczyna w r. 1807 Tadeusz Kublicki, drugorzędny poeta. Trzeba tu od razu powiedzieć, że gdyby chciał on użyć sylabotonicznego odpowiednika 4-stopowca jambicznego, to nie miał do rozporządzenia takiego gotowego metrum należącego do systemu polskich form wierszowych — ani 4-stopowca jambicznego, ani właściwie żadnego innego rozmiaru sylabotonicznego. Wiersz jambiczny pojawiał się w tym czasie sporadycznie jedynie w tłumaczonych z niemieckiego kupletach operetkowych — ale był to wyłącznie 3-stopowiec. Wcześniej nawet, bo w połowie w. XVIII, spotyka się jamby w przekładanych także z niemieckiego kancjonałach protestanckich [10], było to jednak środowisko dość ekskluzywne, wątpić więc wolno, czy mogło się stamtąd coś przedostać do poezji literackiej.

Kublicki zastosował w przekładzie ody Dierżawina 11-zgłoskowiec sylabiczny ze średniówką po sylabie 5 — jeden z trzech najpopularniejszych wówczas rozmiarów wiersza sylabicznego, szczególnie chętnie używany w poezji lirycznej. Tłumacz przejął strofę 10-wersową, ale zmieniając układ rymów — na wyłącznie parzyste styczne. Przy takim przekształceniu wzorca otrzymujemy naddatek 24 sylab na strofę; jest to ogromna liczba, skoro wiadomo, że przeciętna długość wyrazu rosyjskiego jest większa niż polskiego. Kublicki tłumaczy więc niezbyt wiernie, dodaje pewne wyrazy, np.:

[10] Wiadomość o tym zawdzięczam Tadeuszowi Kurysiowi, który przygotowuje pracę o początkach sylabotonizmu w Polsce.

Kogo nikto posticz' nie mog,	Ciebie rozumem nikt objąć nie zdoła,
Kto wsio soboju napołniajet,	Ty swą wielkością otoczon dokoła,

Kiedy indziej, pragnąc oddać wers zawierający wyliczenie także przez jeden wers, zmienia znaczenie słowa. Np. ów znany wers Dierżawina „*Ja car', ja rab, ja czerw', ja bog*" tłumaczy: „Ja król, ja sługa, ja robak, ja bóstwo".

Jest to jednak — ogólnie biorąc — przekład nie najgorszy, bez licencji leksykalnych, bez rusycyzmów, choć trafiają się niezręczności czy dziwactwa składniowe. Podobnie jak u Dierżawina, a nawet ściślej, bo bezwyjątkowo, zachowana jest tu podstawowa zgodność rozczłonkowania składniowego z wierszowym, co wyraża się m.in. częstym pokrywaniem się wersu ze zdaniem składowym. Tak samo też rozległe wypowiedzenie zajmuje nieraz całą strofę. Retoryczny charakter wypowiedzi w podobnym stopniu co w oryginale wzmagają zmiany szyku dominującego — choć rodzaje inwersji są w przekładzie liczniejsze ze względu na to, że występuje tu ona w rozmiarze średniówkowym. Oprócz stosowanych przez Dierżawina pojawiają się więc dość często tak typowe dla wiersza okresu klasycyzmu (i polskiego, i rosyjskiego, jak to widzieliśmy w 6-stopowcu jambicznym) wypadki rozbicia grupy nominalnej pomiędzy pozycje przedśredniówkową i klauzulową wersu. Najczęstsza jest jednak — tak jak i w oryginale — postpozycja orzeczenia. To zapewne wpływ tekstu Dierżawina, ponieważ w polskich odach początków XIX w. taki typ inwersji rzadko się spotyka; może też zaważyła tutaj dążność tłumacza do ułatwienia sobie rymowania. Warto jednak przypomnieć, że w polskim wierszu tego okresu rymy gramatyczne, zwłaszcza czasownikowe, nie były wcale dobrze widziane.

Użycie przez Kubickiego 11-zgłoskowca (5 + 6) sprawiło, że w przekładzie wystąpiły także inne zjawiska, które w oryginale w ogóle nie mogłyby się znaleźć, związane są bowiem z wewnętrznym, średniówkowym podziałem wersów. Polskie utwory liryczne przełomu w. XVIII i XIX pisane 11-zgłoskowcem charakteryzowały się niemal bezwyjątkową paroksytonezą przed średniówką. Kublicki pięciokrotnie tę niemal już zasadę paroksytonicznego wygłosu w pozycji przedśredniówkowej narusza. Te zakłócenia paroksytonezy są jednak w czterech wypadkach wyraźnie zsemantyzowane — przed średniówką stoją monosylaby pełnoznaczne, o kluczowym znaczeniu dla wypowiedzi: „Tyś jest, który j e s t"; „lecz T y"; „Jestem ja i B ó g + musi być koniecznie"; „Ty jesteś i j a + już nie jestem niczem". Taka oksytoneza jest bezpośrednim źródłem ekspresji, trudno więc sądzić, że u Kublickiego — dość zręcznego wersyfikatora — stanowi ona rezultat niedopatrzenia. Raczej można by tu myśleć o wpływie metrum jambicznego, które u Dierżawina nieraz, właśnie w tak znaczących momentach, bywa dierezowane.

Raz jeden odstępuje też Kublicki od paroksytonezy na końcu wersu, z podobną zresztą jak w wypadku średniówki funkcją ekspresywną; ta-

kie rzadkie zsemantyzowane odstępstwa przyjęte były w polskim wierszu 13- i 11-zgłoskowym tego okresu (wers „Wszystko jest niczym, niczym jestem i ja" — rym do „przemija"). Skoro mowa o rymie, chcę tu zasygnalizować, że w przekładzie Kublickiego znajduje się chyba źródło pewnego rymu Mickiewicza — a jednocześnie może całego motywu. Kublicki tłumaczy bowiem:

Rozum mój przed Twym korzy się obliczem,
Ty jesteś i ja już nie jestem niczem[11].

Ten rym „obliczem"/„niczem" wraz z motywem nicości istoty ludzkiej wobec Boga powtarzać będzie jeszcze kilku następnych tłumaczy ody Dierżawina w ciągu pierwszych trzech dziesięcioleci XIX wieku. W *Dziadów* części III zaś Mickiewicz rozpocznie *Widzenie ks. Piotra* wersami:

Panie, czym jestem przed Twoim obliczem?
Prochem i niczem.

Kublicki nie był widocznie jednak zdecydowany, jaki polski rozmiar powinien być odpowiednikiem 4-stopowca jambicznego poezji rosyjskiej. Próbował bowiem także innego wiersza. W tym samym zbiorku z 1807 r. znajduje się przekład utworu Łomonosowa *Oda wybrannaja iz Iowa*. Łomonosow napisał tę odę, która stała się jednym z najbardziej popularnych jego utworów, strofą 8-wersową złożoną z czterech 9-zgłoskowców i czterech 8-zgłoskowców w układzie *9a8b9a8b9c9c8d8d*. Kublicki zatytułował odę: *O wielkości Boga. Z ksiąg Joba*, i przełożył 8-zgłoskowcem sylabicznym, zmieniając układ rymów w strofie na *ababcdcd*, czyli taki, jaki najczęściej u nas stosowano w strofie 8-wersowej nie będącej oktawą. Rymy te oczywiście są zawsze żeńskie, gdyż to było w 8-zgłoskowcu sylabicznym regułą. Porównanie z omówionym przekładem ody Dierżawina zdaje się wskazywać na lepszą „przystawalność" krótszego rozmiaru. Przekład utworu Łomonosowa jest wierniejszy — naturalnie, widać w nim pewne zmiany w porównaniu z oryginałem, ale nie ma prawie zupełnie dodatków. Ponadto udało się tu tłumaczowi — chyba także ze względu na stosunkową krótkość formatu wierszowego — oddać z dużym podobieństwem rozczłonkowanie składniowe ody Łomonosowa, zachować w znacznym stopniu istniejące w niej relacje pomiędzy tokiem zdań i tokiem wiersza. Rzecz jasna, że zastosowany w omawianych przekładach wiersz sylabiczny — dłuższy czy krótszy rozmiar — nie jest w stanie przekazać pewnych napięć, jakie może wyrazić metrum jambiczne w wypadku toku dierezowego (np. wers „*Skwoz' dożd', skwoz' wichr, skwoz' grad blistaja*" tłumaczy Kublicki: „Wśród gradów,

[11] T. Kublicki, *Zabawy wierszem i prozą*. T. 1. Wilno 1807, s. 8. Jest to przekład wersów Dierżawina:

Mienia moj razum uwieriajet:
Ty jest' — i ja už nie niczto!

w deszczów wylewie", i pewno nie da się tu o wiele lepiej zbliżyć do oryginału pod względem intensywności dźwiękowej). Tłumacząc 8-zgłoskowcem otrzymuje się — w porównaniu z rozmiarem 11-zgłoskowym — wiersz o bardziej zagęszczonych rymach. Ale z drugiej strony przy zastosowaniu 11-zgłoskowca tok jest bardziej zrytmizowany, gdyż stałe akcenty padają częściej (na każdą sylabę 4 i 10, gdy w 8-zgłoskowcu tylko na każdą 7).

Jeśli chodzi zaś o nacechowanie gatunkowe i stylistyczne, o to, co wchodzi w zakres semantyki rozmiaru, różnice między 11-zgłoskowcem w toku izosylabicznym a 8-zgłoskowcem w takim samym toku były spore. Autorzy rodzimych ód moralno-filozoficznych w końcu XVIII w. mieli do wyboru kilka różnych form wierszowych. Najczęstsza chyba była tu strofa stanisławowska, czyli 4-wersowy przeplot 10- lub 11-zgłoskowca z 8-zgłoskowcem. Następnie — 10-zgłoskowiec (5 + 5), dalej 13- lub 11-zgłoskowiec w toku izosylabicznym, bodaj że jednakowo częste w tej funkcji. Natomiast wiersz 8-zgłoskowy nie występował prawie nigdy w utworach lirycznych utrzymanych w wysokim stylu; wyjątek stanowi parę utworów Karpińskiego i przekład Trembeckiego jednej z ód Horacego. Ale w r. 1800 pojawia się pierwsza „oda napoleońska" Koźmiana, który wprowadzając francuską strofę 10-wersową przejmuje też i jej rozmiar wierszowy — 8-zgłoskowiec, tyle że w polskiej wersji, czyli paroksytoniczny. Praktyka Koźmiana, który napisał jeszcze kilka tak zbudowanych utworów (głównie ód), stanowi więc jakby legitymację dla stosowania 8-zgłoskowca sylabicznego nie tylko w poważnej poezji lirycznej, ale nawet w liryce „wysokiej". Legitymację, co prawda, o charakterze krótkotrwałym, innowacja bowiem wprowadzona przez Koźmiana zupełnie się w literaturze oryginalnej nie przyjęła.

A tymczasem zarówno sylabiczny 11-zgłoskowiec, jak i sylabiczny 8-zgłoskowiec — te dwa wzorce użyte przez Kublickiego jako pierwsze odpowiedniki rosyjskiego 4-stopowca jambicznego — będą odtąd stosowane przez szereg dziesięcioleci przez wszystkich niemal tłumaczy nie tylko ód Dierżawina i Łomonosowa, ale też wszelkich innych utworów rosyjskich pisanych tym rozmiarem.

Tłumacze rosyjskich ód (a właściwie niemal tylko tej jednej ody Dierżawina) wybierają raczej format dłuższy: z 7 przekładów, jakie powstały w ciągu następnych kilkunastu lat 5 jest dokonanych 11-zgłoskowcem. Jeden z tych tłumaczy, Tadeusz Lityński, wprowadza jeszcze fragmentarycznie 13-zgłoskowiec sylabiczny ze średniówką po sylabie 7; parami takich wersów kończy on 6 spomiędzy 11 strof utworu. Oczywiście, rozszerza przez to tekst, nieraz w sposób bardzo wyraźny. Np. wspomniany wyżej rym „obliczem"/„niczem", który Lityński przejął od swego poprzednika, występuje tu właśnie w owych 13-zgłoskowych wersach i ma w związku z tym tak obszerny kontekst (*nb.* daleko odchodzący od sensów oryginału):

Sam nawet w swoim składzie, przed Twoim obliczem
Czy jestem, rad bym dociekł, i widzę, żem niczem [12].

Zamykanie niektórych strof wersami dłuższymi — a więc wprowadzenie pewnej nieregularności — tłumaczyć się może wpływem częstego właśnie w drugim dziesięcioleciu XIX w. użycia jako formy ody wiersza sylabicznego nieregularnego. Takie ody pisywali Osiński, Morawski, Wężyk — wysoko cenieni poeci tego okresu; Lityński chciał może przez przejęcie pewnych cech tej formy podnieść rangę swojego przekładu.

11-zgłoskowy jest też słaby przekład anonimowy z r. 1821, dobry przekład Ignacego Szydłowskiego, również niezłe tłumaczenie Kassjanowicza z tego samego roku oraz marny przekład znanego grafomana Wincentego Kiszki Zgierskiego. Ten sam Zgierski tłumaczy też w rok później odę Dierżawina *Felica* (na cześć Katarzyny II) również 11-zgłoskowcem [13]. 8-zgłoskowcem przełożył odę *Bog* Trojanowski w r. 1822; w tym nieporadnym pod względem językowym przekładzie zachowana jednak została dokładnie struktura rymowa 10-wersowej strofy oryginału. Takim samym rozmiarem, ale zmieniając budowę stroficzną, przetłumaczył odę Dierżawina nieco lepiej Kostrowicki w r. 1824; przekład jego zawiera 33 strofy 4-wersowe, a więc jest dłuższy o 22 wersy od oryginału [14].

Wymieniam tutaj dokładnie daty dlatego, aby stało się jasne, że większość tych przekładów powstała w latach dwudziestych, kiedy tok jambiczny był już u nas znany, i to właśnie w krótkich rozmiarach. Jambiczne 3-stopowce pojawiały się w kupletach operetkowych adaptowanych z niemieckich tekstów oraz w zbiorku Fryderyka Skarbka *Pieśni Anakreonta*. 4-stopowce akatalektyczne, a więc 8-zgłoskowe, z rymem męskim, można było spotkać w pieśniach wolnomularskich tłumaczonych — także z niemieckiego — przez Tadeusza Wolańskiego, „mistrza katedry", oraz Kazimierza Brodzińskiego; wydano je nawet w oddzielnym tomiku [15]. A jednak, jak widać, nikt z tłumaczy nie zainteresował się takimi możliwościami kształtowania wiersza. Nie tylko że nie starano się użyć jambicznego 4-stopowca, ale nawet jakieś próby jambizacji wiersza sylabicznego są w tym zakresie problematyczne.

W wypadku 8-zgłoskowca sylabicznego taka jambizacja jest właściwie niemożliwa — jest to już od razu zastosowanie innego rozmiaru i innego typu rymu, bo wers staje się oksytoniczny. Ale struktura 11-

---

[12] T. Lityński, *Pisma różne wierszem i prozą*. Wilno 1817, s. 101.

[13] „Pszczółka Krakowska" 1821, t. 2, s. 143. — „Dziennik Wileński" 1922, styczeń—kwiecień. — „Rozmaitości Warszawskie" 1925, nr 16, s. 421. — W. K. Zgierski, *Lira Dzierżawina*. Wilno 1922.

[14] „Tygodnik Wileński" 1822, s. 187. — „Dziennik Wileński" 1824, t. 2, s. 60.

[15] *Pieśnik wolnomularski na użytek Wielkiego Wschodu Narodowego [...]*. Zebrany i wydany przez T. Wolańskiego [...]. Wrocław 1818.

-zgłoskowca sylabicznego przedstawiała dobre perspektywy dla jambizacji, stosunkowo nie tak trudno się jej poddawała. Dowodem tego jest napisany już w r. 1820 dramat Józefa Korzeniowskiego *Klara* [16]. Korzeniowski — gorący zwolennik naśladowania w dialogu dramatycznym toku wierszowego utworów Szekspira (bezrymowy 5-stopowiec jambiczny) wypowiedział się też w tym duchu w swoim *Kursie poezji* napisanym około r. 1823, a ogłoszonym w 1829. Natomiast spośród autorów omawianych tu przekładów dokonanych 11-zgłoskowcem tylko Szydłowski może być podejrzany o świadomość możliwości wprowadzenia toku jambicznego do tego rozmiaru. Pierwsza strofa jego tłumaczenia jest bowiem niemal wyłącznie jambiczna (oczywiście z hiperkataleksą, bo 11-zgłoskowiec ma klauzulę paroksytoniczną). Na 10 wersów są tam tylko 2 z tzw. odstępstwem pierwszej stopy, czyli z silnym nagłosem w wyrazie 2-sylabowym. Ale dalszy ciąg utworu nie wykazuje jakichś wyraźniejszych tendencji do wprowadzania toku jambicznego w kilku choćby kolejnych wersach (sporadyczne wersy 11-zgłoskowe o toku jambicznym zdarzają się zawsze w 11-zgłoskowcu sylabicznym na prawach stochastycznego rozrzutu ukształtowań).

Pozostaje jednak faktem, że 4-stopowca jambicznego nikt z tłumaczy wierszy rosyjskich nie zastosował. Jeden z nich, o którym dotąd nie było mowy, sięgnął po wiersz „miarowy", jak go wówczas nazywano — ale wcale nie po jamb. Był to Jan Kruszyński, znany propagator sylabotonizmu w wierszu operowych dialogów i arii; przetłumaczył on odę Łomonosowa o Bogu poprzedzając przekład schematem metrycznym. 4-stopowiec jambiczny Łomonosowa otrzymał w przekładzie postać 8-zgłoskowca ułożonego w strofy 8-wersowe o rymowaniu *ababcdcd* i budowie takiej, że wersy 1 i 4 są trocheiczne, 2 i 3 daktyliczne, potem 5 i 8 trocheiczne, 6 i 7 daktyliczne, czyli 2 wersy daktyliczne w ramach stworzonych z 2 wersów trocheicznych. Brzmi to tak:

Ty, co próżne lejąc żale,
Sarkasz na Nieba, człowiecze,
Słuchaj, co groźny w zapale
Z chmury Bóg do Hioba rzecze.
Przez grad, wichry, deszcz, płomienie
Głosem on gromy przerywał,
Trzęsło się nieba sklepienie,
Gdy go tak na spór przyzywał [17].

Przekład Kruszyńskiego czytany był na posiedzeniu publicznym warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 6 maja 1825. Nie wiadomo, z jakim spotkał się przyjęciem; ale wydaje się jasne, że zastosowana

[16] Dramat ten został, co prawda, ogłoszony drukiem dopiero w r. 1826, ale wiadomo, że w tamtych czasach rzeczy napisane krążyły z reguły w rękopisach w środowiskach literackich, zanim je opublikowano.

[17] „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk" t. 18 (1825), s. 336.

przez tłumacza skomplikowana budowa metryczna zaciera dynamikę oryginału. Trochej zamiast jambu — to zamiana w wypadku polszczyzny nie najgorsza, przy siatce akcentowej o takiej samej gęstości zapewnia bowiem pewną intensywność prozodyjną, zwłaszcza gdy wspiera ją określona struktura składniowa i charakter modalny wypowiedzi. Ale tok daktyliczny bardzo już zwalnia tempo i osłabia dynamikę.

Na tym kończą się przekłady ody Łomonosowa — przetłumaczono ją u nas tylko dwukrotnie, choć np. w programie języka rosyjskiego w szkołach kowieńskich za czasów pobytu tam Mickiewicza figurowały przekłady ód Łomonosowa (nie wiadomo jednak, czy wierszem, czy prozą). Oda Dierżawina jeszcze tylko raz została przełożona w w. XIX, w przeszło 20 lat później, do czego jeszcze wrócę.

Od 1824 r. zaczyna się w Polsce tłumaczyć utwory Puszkina pisane jambicznym 4-stopowcem. Pierwsza przełożona została króciutka wstawka pieśniowa w poemacie *Kawkazskij plennik*, pt. *Czerkiesskaja piesnia* (nie odbiegająca rozmiarem od całej tej powieści poetyckiej) [18]. Tłumaczy się ją u nas jeszcze kilkakrotnie w XIX w. i zawsze w ten sam sposób: zastępując 4-stopowiec jambiczny 8-zgłoskowcem sylabicznym. W tym wypadku użycie 8-zgłoskowca nie dziwi; wykorzystano tu najwyraźniej jego powszechnie odczuwany związek z poezją meliczną. Pierwszy przekład długiego utworu — to powieść poetycka *Fontanna w Bakczyseraju*; dokonał go Adam Rogalski w r. 1826, posługując się także 8-zgłoskowcem sylabicznym, jak na ten gatunek rozmiarem dość dziwnym. W rosyjskiej poezji 4-stopowiec jambiczny był w owym okresie wierszem tak wielofunkcyjnym, że niemal uniwersalnym: można nim było pisać wszystko, od krótkiego epigramu do długiego poematu dowolnej treści. Mógł też występować w rozmaitych kontekstach stylistycznych — wystarczy sobie przypomnieć tak różne pod tym względem utwory, jak np. *Brożu li ja wdol ulic szumnych...* czy *Sobranije nasiekomych* i właśnie ta *Czerkiesskaja piesnia*. Natomiast polski 8-zgłoskowiec sylabiczny, wiersz znacznie mniej popularny w polskiej poezji niż 4-stopowiec jambiczny w rosyjskiej, służył przede wszystkim krótkim utworom lirycznym i żartobliwym, o pieśniowej czy piosenkowej intonacji, często też stanowił znamię ludowej stylizacji tekstu. W wyjątkowych tylko wypadkach bywał on formą niedługiego poematu opisowego, polemicznego czy humorystycznego, ale w powieści poetyckiej nie pojawiał się nigdy jako jej podstawowy rozmiar. Ten typowo romantyczny gatunek był w naszej literaturze najczęściej kształtowany przy użyciu 11-zgłoskowca ze średniówką po sylabie 5, jednego z najpopularniejszych polskich rozmiarów wierszowych.

Przekład Rogalskiego — raczej słaby — nabrał jednak historycznego znaczenia dzięki temu, że recenzował go Mickiewicz („Moskowskij tie-

---

[18] „Dziennik Wileński" 1824, nr 11 (przekład M. Staniewicza).

legraf" 1826). Mickiewicz nazywa przekład „płynnym wprawdzie, ale często nie wiernym", uważa, że tłumacz dopuszcza się stylistycznych dysonansów, że „w wyrażeniach brak wierności i ścisłości" oraz że „mechanizm wierszy jest bardzo zaniedbany". Trudno dociec, co to ostatnie określenie znaczy; wątpliwe jednak, czy interesował Mickiewicza sam kształt wierszowy przekładu, sam wybór rozmiaru. Uznać trzeba raczej, że nie zwracał na to uwagi — tym bardziej że pod koniec recenzji przyznaje, iż „mimo tylu uchybień nie można zaprzeczyć tłumaczowi talentu, niektóre wiersze, całe nawet strofy pięknie są oddane" (i cytuje na dowód fragment przekładu Rogalskiego). Sam Mickiewicz, w r. 1829 tłumacząc *Wospominanije* Puszkina, wersy pisane 4-stopowcem jambicznym tłumaczy za pomocą także 8-zgłoskowca sylabicznego. W 3 lata później użyje we własnym utworze — w *Dziadów* części III, w scenie *Balu u Senatora* — jambicznego 4-stopowca w postaci przeplatających się 9- i 8-zgłoskowych wersów. *Dziady* od razu zdobyły sobie szeroką popularność w świecie literackim [19]; 4-stopowcem jambicznym będą — choć niezbyt często — posługiwać się Zaleski, Ujejski, Lenartowicz, Sowiński, Asnyk, nie mówiąc o ostatniej ćwierci w. XIX, kiedy to jamb, pod wpływem twórczości Konopnickiej, bardzo się rozpowszechnia.

A tymczasem w przekładach z rosyjskiego 4-stopowca jambicznego przez kilka następnych dziesięcioleci króluje ciągle — z jednym wyjątkiem — wiersz sylabiczny. Jest to z reguły niemal, tak jak w pierwszych tłumaczeniach ód klasycystycznych, albo 11-zgłoskowiec, albo 8-zgłoskowiec, bez wyraźnej przewagi któregokolwiek z tych rozmiarów. Tłumaczy się nimi głównie utwory Puszkina, jak *Prorok*, *Rusałka*, *Cygany* (kilka razy), *Kawkazskij plennik* (także kilka razy), *Bratja razbojniki* oraz fragmenty poematu *Jewgienij Oniegin*. Pierwszy nasz przekład *Oniegina*, czy raczej jego próba, bo tylko rozdział 1 — jest dokonany właśnie 11-zgłoskowcem bez jakichkolwiek śladów dążenia do ukształtowań jambicznych [20]. Oczywiście, tak obszerne przestrzenie stroficzne — 154 sylaby zamiast 118 w 14-wersowej strofie — tłumacz musiał dopełnić licznymi dodatkami. W następnym przekładzie użyty został 8-zgłoskowiec sylabiczny; jest to tekst bez dodatków, ale za to bardzo marny, pełen najróżniejszych dewiacji językowych [21]. Jeden z tłumaczy pematu *Kawkazskij plennik* użył kilku wersów jambicznych (9-zgłoskowych) w pieśniowej wstawce pt. *Czerkiesskaja piesnia* [22]. Dlaczego tylko

---

[19] Mickiewicz użył także 4-stopowca jambicznego (8-zgłoskowca) w wierszu *Do B... Z.* („Słowiczku mój!...").

[20] *„Eugeniusz Oniegin". Księga I.* Przełożył w roku śmierci Puszkina, 1837, J. Jurkiewicz. „Rocznik Literacki" (Petersburg) 1844.

[21] A. Sikorski, *„Eugeniusz Oniegin". Romans Aleksandra Puszkina.* Wilno 1847.

[22] K. E. Wojniłłowicz, *Tłumaczenia.* Wilno 1843.

w pieśni? Dlaczego nie w całym utworze? Takie było widocznie ciążenie tradycji przekładowej, w której 9-zgłoskowiec jambiczny się nie mieścił. Dwukrotnie spotyka się transpozycję regularnego 4-stopowca jambicznego na sylabiczny wiersz nieregularny, z udziałem głównie 11- i 8-zgłoskowca [23]. W wypadku przekładu wiersza *Prorok*, zresztą bardzo ciekawego w warstwie frazeologicznej, tę nieregularność mogła tłumaczowi podyktować pewna dowolność w przeplocie 9- i 8-zgłoskowców oryginału, którą Polak odczuwał na pewno silniej niż Rosjanin.

Jedynym wyjątkiem od reguły tłumaczenia jambu wierszem sylabicznym (o którym wspomniano już wyżej) jest przekład — dziesiąty i ostatni w XIX stuleciu — ody Dierżawina *Bog*, pióra Ignacego Oposzki, wydany wraz z własnymi poezjami tłumacza w jego tomiku w 1848 roku. Po raz pierwszy zastosowano tu konsekwentnie, w całym utworze, polski jambiczny 4-stopowiec, zachowując przy tym dokładnie alternację 9- i 8-zgłoskowców w ramach 10-wersowej strofy. Są to przy tym polskie rozmiary jambiczne, a nie odwzorowanie miar rosyjskich, gdyż mają one średniówkę po sylabie 5. Przekład ma tok nieposzlakowanie jambiczny, bez tzw. odstępstw pierwszej stopy — jak na 110 wersów utworu, jest to zjawisko w polskim wierszu zupełnie wyjątkowe. Ale też okupił tłumacz tę regularność licznymi licencjami leksykalnymi i składniowymi oraz tak jaskrawymi zmianami szyku dominującego, jakich w XIX w. od dawna już nie stosowano, a także wieloma słabymi, zaimkowymi rymami męskimi.

Może właśnie dlatego wyczyn Oposzki pozostał bez znaczenia — bezpośredniego przynajmniej — dla kształtowania się wiersza tłumaczeń utworów pisanych jambicznym 4-stopowcem. W latach pięćdziesiątych jako jego substytut stosuje się w dalszym ciągu jeden z dwóch rozmiarów sylabicznych — albo 11-zgłoskowiec, albo 8-zgłoskowiec. W tych latach właśnie tłumaczy powieść poetycką Lermontowa *Mcyri* Syrokomla, dając jej tytuł *Laik klasztorny*. Przekład Syrokomli jest dokonany 11-zgłoskowcem, choć tłumacz doskonale zdawał sobie sprawę z różnicy między tym rozmiarem a wierszem oryginału, sam był bowiem autorem wiersza rosyjskiego, napisanego 4-stopowcem jambicznym w albumie jednego z rosyjskich kolegów-literatów.

Po 1860 r. przestano w Polsce zupełnie (czy prawie zupełnie [24]) tłumaczyć rosyjskie wiersze. To odwrócenie się od literatury rosyjskiej

---

[23] [N. F. Żaba], *„Jeniec Kaukazu". Poemat w dwóch częściach, tłomaczony z języka rosyjskiego, A. Puszkina [...]*. Warszawa 1828. — A. Sowa [E. Żeligowski], *Poezje*. Petersburg 1858 (tu zamieszczony przekład wiersza *Prorok*).

[24] Być może, ukazywały się jakieś drobiazgi w mało znanych czasopismach. Jak wynika jednak z bibliografii M. Toporowskiego (*Puszkin w Polsce*. Warszawa 1950), pomiędzy r. 1860 a 1871 nie opublikowano ani jednego przekładu z Puszkina. *Nowy Korbut* też nie wykazuje żadnych przekładów z poezji rosyjskiej w tym okresie.

trwało 10 lat. Pierwszy przekład po tej przerwie — Puszkinowskiego poematu *Bratja razbojniki*, pisanego 4-stopowcem jambicznym — dokonany jest sylabicznym 8-zgłoskowcem. Autorem tego przekładu jest znany warszawski literat i poeta, Bogumił Aspis. Sylabiczny kształt 8-zgłoskowca był w tym okresie anachronizmem; od połowy wieku stosowało się niemal wyłącznie jedną z dwóch postaci rytmicznych, na które się 8-zgłoskowiec sylabiczny rozszczepił: trocheiczną lub 3-akcentową. Ponadto, jak już była o tym mowa, powieści poetyckich 8-zgłoskowcem nikt nie pisywał. Wykluczone, aby Aspis — niezły poeta i bardzo zręczny wersyfikator, który posługiwał się we własnych wierszach 8-zgłoskowcem trocheicznym — nie zdawał sobie z tych faktów sprawy. W jego poezjach oryginalnych 8-zgłoskowiec sylabiczny nigdy się nie pojawia; ale na terenie przekładu najwyraźniej obowiązują inne reguły, działają inne konwencje wierszowej budowy.

W roku następnym, 1872, pojawi się wreszcie 4-stopowiec jambiczny w przekładzie, ale na razie — tylko króciutkiego wiersza Puszkina *Echo*, dokonanym przez Władysława Bełzę [25]. W 2 lata później wystąpi ten tok sylabotoniczny w tłumaczeniu jednej strofy wiersza *K Czaadajewu*, którą Władysław Sabowski cytuje w swoim odczycie o literaturze słowiańskiej [26]. Przez następnych kilkanaście lat panować będzie jeszcze owa sylabiczna konwencja przekładu, ale co jakiś czas już ktoś sięgnie po 4-stopowiec jambiczny, tyle że z zasady w niedługim utworze. Jeszcze kolejny przekład rozdziału 1 *Oniegina*, w 1886 r. sporządzony przez Stanisława Budzińskiego, jest właściwie sylabiczny, z pewnym tylko nalotem sylabotonizmu. Jest to przeplot 10-zgłoskowca (5+5) z 9-zgłoskowcem (5+4) z męską klauzulą; ten pierwszy rozmiar nie jest jambiczny, ten drugi — jeśli traktować każdy z członów wersu oddzielnie — bywa jambiczny, gdy nie zachodzi odstępstwo pierwszej stopy [27]. Dodajmy, że taki przeplot był pomysłem własnym tłumacza i nie wszedł nigdy do polskiej poezji.

Dopiero kolejna próba przekładu *Oniegina*, wydana w r. 1888 przez Władysława Stankiewicza, ma kształt w pełni jambiczny: przeplot 9- i 8-zgłoskowca jambicznego, z 2 wersami 9-zgłoskowymi na końcu stro-

---

[25] „Tygodnik Wielkopolski" 1872, s. 600.

[26] A. M. Kirkor [W. Sabowski], *O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich. Odczyty publiczne.* Kraków 1874, s. 205.

[27] Oto przykład tego wiersza (S. Budziński, *Z obcego Parnasu.* Warszawa 1886, s. 117):

Tak marząc sobie, w bryce pocztowej
Młody hulaka wśród kurzu gnał,
Co (taki wyrok był Jowiszowy)
Dziedzicem wszystkich krewnych się stał.
Druhy Rusłana, druhy Ludmiły!
Pozwólcie, proszę, że na ten raz
Ja bez przedmowy długiej, zawiłej
Z mym bohaterem zapoznam was.

fy; jest to jednak tłumaczenie bardzo marne, z humorystycznymi wręcz momentami [28]. Lata dziewięćdziesiąte — to już przewaga zastosowań polskiego 4-stopowca jambicznego w przekładach z rosyjskiego. Pojawia się w tych latach pierwszy dobry przekład jambiczny fragmentu *Oniegina*, pióra Adama Pługa, a potem — Wiktora Gomulickiego [29]. Od początków XX w. korzystanie w przekładach z polskiego 4-stopowca jambicznego stanie się regułą stosowaną chyba bezwyjątkowo.

Na przełomie w. XIX i XX powstaje wreszcie jambiczny przekład całego *Oniegina*, pióra Belmonta (1902), a w międzywojennym dwudziestoleciu — również 4-stopowcem dokonany przez Tuwima przekład (1932) poematu *Miednyj wsadnik*. Tłumacze ci wybierają koncepcję ekwimetryczności przekładu, która w wypadku poematów kłóci się bardzo wyraźnie z zasadą „funkcjonalnego odpowiednika": polski 4-stopowiec jambiczny nie był ani przedtem, ani w omawianym okresie wierszem poematu, wierszem długiego dystansu. Dopiero w latach drugiej wojny światowej powstał poemat dygresyjny Tuwima *Kwiaty polskie*, pisany w swoim podstawowym zrębie 9-zgłoskowcem jambicznym; jest to jednak zjawisko zupełnie wyjątkowe, nie mające już żadnych kontynuacji. Nie robiono też przeważnie w przekładach pierwszej połowy wieku jakichkolwiek szerszych koncesji na rzecz rodzimych doświadczeń wiersza jambicznego: utwory tłumaczone zachowują alternację 9- i 8--zgłoskowca, a w związku z tym — rymy męskie, które w oryginalnym polskim wierszu jambicznym stanowiły rzadkość.

Po drugiej wojnie — szczególnie w późnych latach czterdziestych i wczesnych latach pięćdziesiątych — przekłady z poezji rosyjskiej, w tym najczęściej XIX-wiecznej, sypią się jak z rogu obfitości. Najwięcej jest wśród nich oczywiście utworów pisanych jambicznym 4-stopowcem. W tym czasie zaczyna się już powoli odchodzić od całkowitej ekwimetryczności: Adam Ważyk przekłada *Oniegina* strofą, w której na 14 wersów tylko 2 mają oksytoniczne zakończenia [30], a im później — tym częściej zarzuca się w ogóle męskie rymowanie w tłumaczeniach z rosyjskiego. Na kształt wierszy oryginalnych pisanych po polsku nie ma to jednak wpływu, gdyż wiersz regularny przesuwa się coraz bardziej na margines lub pojawia się tylko w charakterze modulacji wiersza wolnego. Tak więc wiersz przekładu żywi się już teraz wyłącznie sam sobą, nic z literatury narodowej nie biorąc i nic jej nie dając.

Nie starczyło mi dotąd czasu na dokładne prześledzenie przekładów

---

[28] W. Stankiewicz, *Poezje*. T. 2. Warszawa 1888.

[29] Przekład A. Pługa — w: P. Chmielowski, E. Grabowski, *Obraz literatury powszechnej*. T. 2. Warszawa 1896, s. 586. — W. Gomulicki, *Z poematu Aleksandra Puszkina „Eugeniusz Oniegin"*. „Wędrowiec" 1899, nr 23.

[30] Pierwsze fragmenty swego przekładu publikował A. Ważyk w r. 1949 w „Kuźnicy". Całość ukazała się w 1952 roku.

z rosyjskiego 5-stopowca jambicznego. Przy okazji jednak zajmowania się dłuższym i krótszym rozmiarem czytałam tłumaczenia utworów złożonych z 5-stopowców jambicznych — jest ich zresztą niezbyt wiele, bo też rozmiar rzadki — i mogę stwierdzić, że zarysowują się tu podobne sytuacje. W poezji rosyjskiej 5-stopowiec jambiczny jest realizowany, zazwyczaj w przeplocie, przez 11- i 10-zgłoskowiec, oba ze średniówką oksytoniczną po sylabie 4, czyli po drugiej silnej pozycji. 11-zgłoskowiec jest paroksytoniczny, 10-zgłoskowiec — oksytoniczny. W wieku XIX przekłada się u nas ten 5-stopowiec jambiczny za pomocą 11-zgłoskowca sylabicznego (5+6) (czyli jednego z rozmiarów służących do tłumaczeń utworów pisanych 4-stopowcem jambicznym). Albo — jest taki jeden wypadek w r. 1843 — amfibrachicznym 12-zgłoskowcem. Dzieje się to wówczas, gdy w polskiej poezji istnieje nie tylko jambiczny 11-zgłoskowiec ze średniówką paroksytoniczną po sylabie 5 (realizowany, jak o tym już była mowa, przez Korzeniowskiego w dramatach i przez Ostrowskiego — w dramatach i liryce), ale także wprowadzony przez Słowackiego w *Lilli Wenedzie* jambiczny 11-zgłoskowiec z oksytoniczną średniówką po sylabie 4, czyli stosunkowo bardzo dokładny odpowiednik rosyjskiego 5-stopowca. Wspomniany tu kilkakrotnie wybitny tłumacz Puszkina, Ignacy Zenowicz, pisze tym rozmiarem nawet wiersz własny po polsku. A jednak — abstrahując już od trafności takiego substytutu — nikt nie próbuje go użyć aż do późnych lat osiemdziesiątych XIX wieku.

Jakie wnioski płyną z tego, co tutaj dotąd powiedziano? Otóż wiersz przekładu zarysowuje się w tym świetle jako w dużej mierze samodzielny, odrębny świat, odrębne terytorium czy wreszcie — odrębny system form wersyfikacyjnych. Z systemem form poezji narodowej jest on oczywiście związany: czerpie z niego, ale w swoisty sposób dokonuje w nim zmian, przegrupowań i co najważniejsze — wyborów. Powieści poetyckich nie pisze się przecież w Polsce 8-zgłoskowcem (bez względu na jego strukturę prozodyjną), a jednak się je tym rozmiarem tłumaczy, i to nie wydaje się dziwne nawet Mickiewiczowi, nie mówiąc już o późniejszych poetach-tłumaczach, nieraz przecież całkiem dobrych. Z drugiej strony — system form wierszowych przekładu nie korzysta z pewnych form istniejących w literaturze narodowej, form, które mogłyby mu być przydatne. W wieku XIX walczono przecież zajadle — i z powodzeniem — o rozpowszechnienie sylabotonizmu, w tym i jambu, w poezji narodowej. Ale do systemu przekładów z poezji rosyjskiej to jakby nie dociera. System ten tworzy, jak się okazuje, własne konwencje, własną tradycję wersyfikacyjną, bardzo zresztą silną, skoro oddziałuje ona przez długie dziesięciolecia czy nawet — w wypadku przekładów z 6-stopowca jambicznego — przez przeszło 100 lat, opierając się wpływom z zewnątrz. Z przedstawionego zarysu sposobów tłumaczenia rosyjskiej poezji jambicznej wynika też, że aby stać się szerzej używa-

nym wierszem przekładu, rozmiar musiał być mocno zakorzeniony w systemie form wersyfikacyjnych literatury narodowej, musiał się włączyć w jej tradycję. A to na pewno wymagało czasu.

W związku z tym inaczej niż dotychczas przedstawia mi się rola przekładu w dziejach form wierszowych literatury narodowej. Okazuje się, że przekład wcale nie zawsze jest bodźcem do tworzenia w tej literaturze form nowych i motorem ich rozwoju. Może być i tak, że trzymając się kurczowo form już dobrze znanych i nawet zarzuconych, działa jako czynnik co najmniej konserwatywny.

Kierunek i charakter poszukiwania form wiersza dla utworów tłumaczonych zależy bowiem w znacznej mierze od funkcji kulturowej, jaką spełniają przekłady z danego języka. Literatura narodowa może więc być mniej lub bardziej podatna na to, co przekład do niej wnosi. Ta ostatnia sytuacja zachodziła u nas np. w wypadku poezji łacińskiej, z której przejmowaliśmy w średniowieczu liczne wzorce wierszowe, a później pewne sposoby językowego wypełniania wersów. Podobnie było w w. XIX z poezją niemiecką, z której przekłady przyczyniły się do powstania zarówno polskiego sylabotonizmu, jak tonizmu [31]. O podatności naszej literatury na przejmowanie elementów rosyjskiego systemu form wierszowych można mówić (pomijając jakieś drobiazgi) dopiero w odniesieniu do wieku XX, a ściślej — do międzywojennego dwudziestolecia. Zwiększyła się wówczas wyraźnie popularność 9-zgłoskowca jambicznego oraz jego przeplotów z jambicznym 8-zgłoskowcem, w czym na pewno miały swój udział przekłady z rosyjskiej poezji. Stały się one szczególnie liczne po drugiej wojnie światowej; wówczas jednak mało już kto z wybitnych twórców poezji rodzimej stosował wersyfikację regularną i klasyczny wiersz rosyjski mógł w szerszym zakresie wpływać jedynie na wiersz przekładów.

---

[31] Zob. M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Warszawa 1978, s. 266—269.