

Pamiętnik Literacki 2010, 3, s. 101-110



**Wiersz i styl w przekładzie. Na materiale
pierwszego pełnego przekładu „Dziadów” na
język ukraiński**

Lucylla Pszczołowska

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

WIERSZ I STYL W PRZEKŁADZIE

NA MATERIALE PIERWSZEGO PEŁNEGO PRZEKŁADU „DZIADÓW”
NA JĘZYK UKRAIŃSKI

Dramat Mickiewicza doczekał się wydania pełnego przekładu na język ukraiński wszystkich swoich części dopiero na przełomie XX i XXI wieku. Dokonał go poeta i tłumacz, Wiktor Humeniuk; części II, IV i I ukazały się łącznie w r. 1999 w Symferopolu, część III wraz z *Dodatkiem* – w r. 2003 tamże. Do tej pory przekładane i publikowane były jedynie fragmenty *Dziadów* (nie licząc dwóch bardzo słabych translacji części II wydanych w drugiej połowie w. XIX).

Przekład Humeniuka, w planie treści nie tylko poprawny, ale w wielu obszer-nych partiach optymalny¹, przynosi bogaty i ciekawy materiał do badań porównawczych w zakresie wiersza i stylu. Tłumacz starał się na ogół o zachowanie tak charakterystycznej dla dramatu romantycznego polimetrii – budowy różnowierszowej, której w dziele Mickiewicza, szczególnie w jego części III, odpowiada zróżnicowanie stylistyczne². Posługiwał się jednak nie tylko innym językiem, ale też prawie wyłącznie innym systemem wersyfikacyjnym, z zasobem konotacji właściwych należącym do niego rozmiarom wierszowym w rodzimej tradycji literackiej i w świadomości rodzimego odbiorcy, a nawet – inaczej zhierarchizowanym zespołem czynników wierszotwórczych. Powstaje więc pytanie, czy możliwe jest w takiej sytuacji optymalne zbliżenie struktury stylistycznej przekładu do stylu oryginału.

Polski i ukraiński są językami słowiańskimi, fleksyjnymi, odznaczającymi się licznymi podobieństwami w zakresie składni i leksyki. Różnią się natomiast pod względem systemu akcentuacyjnego: akcent w polszczyźnie jest stały co do miejsca w wyrazach dwusylabowych i dłuższych i łączy się z reguły z sylabą przedostatnią (tzw. akcent paroksytoniczny); akcent w ukraińskim jest ruchomy, może

¹ Termin „optymalny” wprowadził J. Ziomek, proponując nim zastąpić nie poddające się rzeczowej motywacji określenia „adekwatny” czy „kongenialny”. Zob. jego artykuł *Kto mówi?* („Teksty” 1975, z. 6).

² Zarówno ta cecha oryginału, jak i większość innych, które będą tu przedmiotem porównań, przedstawione są obszernie w mojej pracy *Wiersz „Dziadów” i „Kordiana” na tle wiersza dramatu epoki*, opublikowanej w książce: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *O wierszu romantycznym*. Warszawa 1963. Istotnej zmianie w zrównaniu z przedstawioną tam charakterystyką uległa moja koncepcja struktury głównego trzonu wiersza części II oryginału. Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz nieregularny*. Warszawa 1987.

być związany z różnymi sylabami wyrazu w zależności od jego formy gramatycznej. Ta różnica ma duże znaczenie dla budowy wiersza, m.in. stanowi – obok czynników kulturowych – jedną z przyczyn, dla których wiersz sylabiczny w poezji polskiej pozostał ważnym, u wielu poetów najważniejszym systemem wersyfikacyjnym pomimo popularności sylabotonizmu i innych systemów wierszowych, natomiast w poezji ukraińskiej (w której stosowano go przez dwa stulecia) został w ciągu XIX w. wyparty zupełnie przez sylabotonizm. *Dziady*, podobnie jak cała twórczość Mickiewicza, oparte są w ogromnej większości tekstu na różnych formatach wiersza sylabicznego. Wiersz sylabotoniczny pojawia się niemal wyłącznie jako forma partii śpiewanych (jedyne wyjątek stanowi jambiczna kłótnia diabłów w części III, będąca rodzajem satyrycznego *intermezzo*). W części I takim tekstem jest amfibrachiczna *Piosnka myśliwego*, w *Prologu* do części III – amfibrachiczny chór duchów nocnych, w scenie 9 tej części śpiewana partia Ducha, ukształtowana takim samym metrum. W pierwszej scenie części III Konrad śpiewa swoją anapestyczną „pieśń szatańską”. Prawie cała scena balu w części III wypełniona jest długą śpiewaną rozmową, składającą się przeważnie z 4-wersowych strof o przeplatających się 4- i 3-stopowcach jambicznych. Wszystkie te partie sylabotoniczne Wiktor Humeniuk tłumaczy stosując odpowiednie formy metryczne wiersza ukraińskiego. Użycie jednak we współczesnym ukraińskim przekładzie sylabizmu – systemu wierszowania nie istniejącego w poezji rodzimej od przeszło stu lat – byłoby jaskrawym anachronizmem, trudnym do przyjęcia przez odbiorcę dramatu. Tłumacz *Dziadów* musiał więc szukać ekwiwalentów metrycznych dla występujących w oryginale sylabicznych rozmiarów w innym, aktualnie żywym w poezji ukraińskiej systemie wiersza regularnego – w sylabotonizmie.

Spośród tych sylabicznych rozmiarów oryginału ogromną przewagą odznacza się 13-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie 7, czyli tradycyjny wiersz polskiego dramatu (a także epiki); w częściach IV i I pojawia się on w dialogu, rzadziej – w monologu, a także w niedługiej opowieści, w części III jest tworzywem niemal wszystkich partii dialogowych oraz wplecionych w nie ciągów narracyjnych. Jako ekwiwalent tego rozmiaru zastosował tłumacz rozmiar najbardziej zbliżony do polskiego 13-zgłoskowca 7 + 6 pod względem liczby sylab i miejsca wewnętrznego podziału: ukraiński 6-stopowiec jambiczny. Liczy on 13 lub 12 sylab, w zależności od typu klauzuli, i ma stały wewnętrzny dział międzywyrazowy (po sylabie 6). Tę „bliskość” obu rozmiarów zwiększa jeszcze fakt, że wśród wielorakich wariantów rytmicznych polskiego wiersza sylabicznego 13-zgłoskowego 7 + 6 wariant, który da się podporządkować metrum jambicznemu, cechuje w *Dziadach* średnio 14% wersów. Nie tylko to jednak mogło przemawiać za wyborem ukraińskiego 6-stopowca jambicznego jako wiersza przekładu. W ukraińskiej tradycji translatorskiej XX w. tłumaczono przeważnie polski 13-zgłoskowiec 7 + 6 za pośrednictwem innego rozmiaru sylabotonicznego: 4-stopowca amfibrachicznego. Ten rozmiar wierszowy, składający się z 3-zgłoskowych jednostek metrycznych, dobrze oddawał, jak można sądzić, charakter przekładanych nim tekstów – były to z zasady utwory narracyjne (lub fragmenty takich utworów). Dla języka dialogu, zwłaszcza szybkiej, żywej rozmowy z częstym rozbijaniem wersów na kilka replik, a także dla oddania potocznej składni oryginału i zmienności jego intonacji bardziej elastyczny, łatwiejszy do modulowania wiersza okazał się jednak roz-

miar jambiczny, w którym jednostki metrycznej budowy obejmują 2 zgłoski. Tym właśnie rozmiarem, czyli jambicznym 6-stopowcem przełożył Maksim Rylski nie tylko *Sonety krymskie*, ale i *Pana Tadeusza*.

Pomiędzy jambicznym 6-stopowcem ukraińskim a polskim sylabicznym 13-zgłoskowcem 7 + 6 istnieją wszakże różnice, które są konsekwencją nie tylko przynależności ukraińskiego ekwiwalentu do innego systemu wierszowego, ale także do języka o innym niż polski systemie akcentowym. Różnice te dotyczą dwóch węzłowych punktów wersu: średniówki i klauzuli. W polskim sylabicznym 13-zgłoskowcu wygłos członu średniówkowego był już w okresie, gdy Mickiewicz posługiwał się tym rozmiarem, prawie zawsze paroksytoniczny. W ukraińskim ekwiwalencie jambicznym na sylabę 6, przedśredniówkową, przypada zawsze akcent metryczny. Klauzula polskiego rozmiaru jest z reguły paroksytoniczna, co w wierszu rymowanym oznacza wyłączone stosowanie rymu żeńskiego; w rozmiarze ukraińskim rym może być żeński lub męski.

Do tych różnic trzeba dodać jeszcze jedną, bardzo istotną: każdy z omawianych tu rozmiarów wierszowych charakteryzuje się inną tradycją literacką i innymi – przynajmniej częściowo – funkcjami znakowymi w obrębie rodzimej kultury. Była już mowa o tym, że polski sylabiczny 13-zgłoskowiec 7 + 6 wtedy, gdy Mickiewicz zastosował go w *Dziadach*, znany był od dawna jako wiersz dramatu; ta kilkunastoletnia tradycja dotyczy zarówno poważnych czy tragicznych utworów, jak i komedii bądź fars itp. W czasach stanowiących tło twórczości Mickiewicza, czyli w ostatniej ćwierci XVIII w. i pierwszej w. XIX, rozmiar ten – w zależności od gatunku dramatycznego – odznaczał się pewnymi odmiennymi cechami w zakresie traktowania konstant metrycznych oraz w płaszczyźnie relacji między budową wierszową a składniową i, co się z tym bezpośrednio wiąże, intonacji wypowiedzi. 13-zgłoskowiec tragedii współtworzył wraz ze składnią i leksyką wysoki styl utworu: podział wierszowy podkreślał rozczłonkowanie składniowe i hierarchię jego sygnałów, uwydatniał też często stosowaną, typową dla wypowiedzi retorycznej, zmianę szyku dominującego – inwersję; części długich nieraz zdań złożonych układały się harmonijnie, a czasem wręcz symetrycznie w kolejnych wersach; rozłamanie spójnego związku składniowego przez klauzulę wersu stanowiło wyjątkowe zjawisko; repliki bardzo rzadko rozбивały pojedynczy wers, a ich rozpiętość wówczas przeważnie równała się hemistychom; rymowanie – w wierszu 13-zgłoskowym zawsze żeńskie – było regularnie parzyste, a paroksytoneza zestrojów akcentowych, zarówno w klauzuli, jak przed średniówką, ściśle przestrzegana. Postać intonacyjna tak kształtowanego wiersza odznaczała się gładkością i spokojem, który bywał zakłócany w wyjątkowych tylko sytuacjach.

Inaczej przedstawiał się 13-zgłoskowiec 7 + 6 w komedii, gdzie stanowił istotny element tzw. wówczas stylu prostego, charakteryzującego się swobodą i potocznością wypowiedzi, żywą, zróżnicowaną intonacją. Podział na wersy bardzo często nie pokrywał się z rozczłonkowaniem składniowym, silne przerzutnie nie należały do rzadkości, a wersy bywały nieraz dzielone pomiędzy kilka króciutkich replik. Zdarzały się wypadki celowego naruszania akcentowej normy w klauzuli i – zwłaszcza – przed średniówką, szczególnie wyraziste, gdy w grę wchodziła pełnoznaczna monosylaba. Obok rymu parzystego pojawiały się przeploty rymowe.

W częściach *Dziadów* IV i I, powstałych w początkach lat dwudziestych w. XIX, sylabiczny 13-zgłoskowiec 7 + 6, który występuje tu w wielu dialogach

i opowieściach, kształtowany jest niemal tak, jak w ówczesnych czy dawniejszych tragediach i mówionych partiach oper heroicznych; wyjątek stanowi rymowanie, jakie u Mickiewicza już w tym okresie jest różnorodne. Ale w stworzonej prawie 10 lat później części III, gdzie ten sam rozmiar wersyfikacyjny stanowi tworzywo całych obszernych scen wypełnionych rozmowami, w których to scenach obok wątków tragicznych pojawiają się czasem elementy komizmu, a oprócz rozmów – długie tragiczne opowieści czy partie gawędowe, wiersz został potraktowany przez poetę inaczej: ma on liczne i wyraźne cechy typowe dla 13-zgłoskowca komedii okresu oświecenia i lat późniejszych. Co więcej, Mickiewicz w tej części swojego dramatu różnicuje wiersz dialogu i narracji. W każdym z tych układów wypowiedzi inaczej przedstawiają się relacje między wierszem a składnią zarówno w przestrzeni międzywersowej (o wiele większa częstość mocnych przerzutni w opowiadaniach niż w dialogu), jak i wewnątrz wersów (np. tylko w opowiadaniach pojawia się niekiedy charakterystyczny dla 13-zgłoskowca ówczesnych tragedii szyk wyrazów, który uwypukla klauzulę i średniówkę wersu). Zdarza się też, że zróżnicowanie cech struktury tego rozmiaru, również pod względem traktowania normy akcentowej w klauzuli i przed średniówką, służy charakterystyce stylu wypowiedzi określonej postaci dramatu.

Ukraiński 6-stopowiec jambiczny, który tłumacz – idąc śladami Rylskiego – wybrał jako ekwiwalent polskiego sylabicznego 13-zgłoskowca 7 + 6, nie ma żadnej tradycji wiersza dramatu w rodzimej literaturze, a jako kształt utworów lirycznych i narracyjnych zaczął być stosowany – i to niezbyt często – dopiero w w. XX; nie jest to więc ekwiwalent funkcjonalny. Ważniejsze jednak, że nie da się przekazać przy jego użyciu takich konotacji i takich asocjacji semantycznych, jakie wnosi do oryginalnego tekstu *Dziadów* ich rozmiar wierszowy. Ze względu na specyfikę postaci akcentowej jambicznego 6-stopowca niemożliwe też było jej wykorzystanie do celów zróżnicowań stylistycznych.

Nie znaczy to jednak, że w ukraińskim przekładzie scen kształtowanych tym rozmiarem ma on zawsze taką samą strukturę rytmiczną i nie bierze żadnego udziału w modulowaniu stylu utworu. Tak się nie dzieje, a przejawy wpływu form wiersza na płaszczyznę stylistyczną tekstu mają, jak się wydaje, dwa źródła. Zdając sobie zapewne sprawę z przedstawionych tu ograniczeń dotyczących funkcji 6-stopowca jambicznego tłumacz starał się – co prawda tylko częściowo i doraźnie – zrekomensować je z pomocą innego sposobu stylizacji tekstu za pośrednictwem wiersza: zmiany typu rymu w określonej serii wersów. W tzw. scenie więziennej części III, w długiej kwestii Sobolewskiego opowiadającego o transporcie skazanych na Sybir, druga jej partia odznacza się rymowaniem wyłącznie paroksytonicznym, żeńskim, prawie zawsze parzystym styczonym (jak w oryginale). W kontekście wiersza o zmieniających się nieregularnie rymach żeńskich i męskich, w różnych przy tym układach, zastosowane w tej partii opowiadania jednolite „łagodnie” rymowanie (jakie w długorozmiarowym stychicznym wierszu ukraińskim cechowało tylko czasem dumy) wyróżnia ją i poprzez kontrast podkreśla tragiczną treść. Drugie źródło sytuacji, w których sposób realizacji metrum ma znaczenie dla stylistycznej organizacji tekstu, jest związane ze wspomnianym na wstępie podobieństwem obu języków w dziedzinie ich budowy składniowej i leksyki. Ponieważ Humeniuk tłumaczy stychiczny 13-zgłoskowiec z reguły niemal ekwiliniearnie, „wers w wers”, a czasem nawet prawie „słowo w słowo”, możliwe jest prze-

chodzenie z oryginału do przekładu określonego typu relacji między wierszem a składnią, modelującego poszczególne wersy. Dzięki temu prawie zawsze te same co w oryginale wersy rozłamywane są przez tę samą liczbę replik, w tych samych co w oryginale wersach pojawia się nieraz inwersyjny szyk wyrazów podkreślający ich dwudzielność czy występują przerzutnie tak samo lub jeszcze bardziej wyraziste:

Leżałem na zroszonej gorzkim płaczem darni:
(cz. IV, w. 941)

Leżaw na zroszenim hirkymy sliżmy dermi

Tymczasem zajeżdżały inne rzędem długim
Kibitki; – ich wsadzano jednego po drugim.
(cz. III, sc. 1, w. 247–248)

*Tym czasom szcze i szcze newpynno pidjizdyły
Kybytky – odnoho za odnym j ich sadyły,*

Spośród innych znanych polskich rozmiarów sylabicznych Mickiewicz posługuje się w swoim dramacie 11-zgłoskowcem 5 + 6 – ale tylko jako jednym z komponentów wiersza nieregularnego, używanym przeważnie w pojedynczych wersach – oraz 10-zgłoskowcem, głównie o podziale 5 + 5, a także 8-zgłoskowcem i 7-zgłoskowcem. Wersy 11-zgłoskowe Humeniuk przekształca zawsze w jambiczne 4-stopowce. Natomiast rozmiar 10-zgłoskowy symetrycznie dzielony, który występuje w oryginale (nie licząc jego fragmentarycznego udziału w wierszu nieregularnym) w 4-wersowych i 6-wersowych strofach *Chóru Młodzieńców*³, ma w ukraińskim tekście taką samą – w ogólnych zarysach – postać rytmiczną. Wszystkie 50 wersów cechuje paroksytoneza w klauzuli i przed średniówką, rozkład zaś pozostałych akcentów językowych jest w zasadzie niejednolity. Ale podczas gdy w wierszu polskim nie powtarza się nigdy w więcej niż 3 kolejnych wersach ta sama formuła budowy akcentowej, to w wierszu ukraińskim znacznie przeważa jedna z nich, będąca jakby symetrycznym odtworzeniem w obu hemistychach akcentowej imitacji tzw. adoniusa: *XxxXx*. Takich wersów jest tu 34 (w oryginale 13), przy czym wypełniają one 3 całe czterowiersze i jeden sześciowiersz. Np.:

*Naszczto ci sliozy, naszczto zitchannja?
Z niżnym narcysom sławne kochannja,
Miż poliwomy siaje kwitkamy,
Jak misiaczeńko pomiż zirkamy.*

Przedstawione tu cechy sylabicznego systemu wierszowego w wierszu ukraińskim motywują się tym, że w obu narodowych literaturach 10-zgłoskowiec 5 + 5 miał w XIX w. podobną funkcję znakową: w polskiej poezji często, a w ukraińskiej bodaj zawsze był wierszem stosowanym jako jeden z elementów ludowej stylizacji utworów⁴. Elementy takiej stylizacji spotykamy również w dziedzinie topiki, składni i leksyki zarówno w *Chórze Młodzieńców*, jak i w jego ukraińskim przekładzie. Dzięki temu warstwa stylistyczna omawianego fragmentu części 1 zachowała w dużym stopniu taki sam charakter, jakim odznacza się oryginał.

Sylabiczny 8-zgłoskowiec natomiast, który stanowi główny trzon wiersza części II, tłumacz konsekwentnie zsylabotonizował, przekształcając go w troche-

³ Nazwa tego chóru zawiera jeden z nielicznych w przekładzie wyraźnych błędów: po ukraińsku jest to *Chór Maliukiw*, czyli chór malców.

⁴ Zob. *Ukraiński poety-romantyki*. Kyjów 1987. Moje przypuszczenia dotyczące stylistycznej dystrybucji tego rozmiaru potwierdziła w liście prof. N. K o s t e n k o.

iczny 4-stopowiec. Ponieważ sylabiczny 8-zgłoskowiec nie istniał już od dawna w poezji ukraińskiej, sylabotonizacja była tu konieczna, wybór zaś metrum trocheicznego jak najbardziej właściwy: trochej był jedynym kształtem ukraińskiego 8-zgłoskowca już od początków XIX wieku. (Ponadto stanowi on jeden z najważniejszych wariantów rytmicznych w toku polskiego 8-zgłoskowca sylabicznego.) Trocheizacja odbiła się wszakże negatywnie na stylu ukraińskiego przekładu tej części *Dziadów*. Jedną z przyczyn użycia przez Mickiewicza 8-zgłoskowca stanowił fakt, że w okresie, gdy powstawały wczesne części dramatu, rozmiar ten był stosowany jako współtworzący ludową (często też pieśniową) stylizację tekstów literackich. Ale w części II *Dziadów*, przedstawiającej na wespół pogańskie obrzędy zaduszne z udziałem gromady wiejskiej – wywoływanie duchów zmarłych przez guślarza – Mickiewicz sięgnął również po kształt autentycznych pieśni ludowych, przy czym zarówno polskich, jak i białoruskich, których nieraz słuchał w dzieciństwie, oraz wykorzystał białoruskie inkantacje i lamentsy pogrzebowe, które on sam i jego przyjaciele zbierali wędrując po wsiach w okolicach Wilna.

W typie wiersza nieregularnego stworzonym przez Mickiewicza w części II⁵ wersy o rozpiętości innej niż 8 zgłosek, ale z zasady zbliżonej do niej, stanowią ok. 10%. W kontekście serii regularnego 8-zgłoskowca takie innomiarowe wersy, pojawiające się pojedynczo czy po dwa lub trzy, tworzą często same ze sobą lub z otaczającymi je 8-zgłoskowcami grupy „toniczne”, równoakcentowe; każdy z członów takiej grupy jest zawsze wersem 3-akcentowym. Te grupy wersów nierzadko pełnią określone funkcje rytmiczne: tworzą z sąsiadującymi 8-zgłoskowcami lub ze sobą partie równoakcentowe, z zasady – 3-akcentowe. Takie układy są zawsze powtarzane przez Chór. Zdarza się też, że innomiarowe wersy stanowią sygnały delimitacyjne, rozpoczynają lub kończą kwestie postaci dramatu (w 8 wypadkach). Np.:

GUŚLARZ		WISZCZUN
A toż czy obraz Bogarodzicy?	10 (5 + 5)	<i>Jasno jak! Preczysta diwa?</i>
Czyli anielska postać?	7	<i>Anhel pryletiw siudy?</i>
Jak lekkim rzutem obręczą	8	<i>Mów chto obid zlehka kyne</i>
Po obłokach zbiega tęcza,	8	<i>J rajduha wzdowż chmary zlyne</i>
(cz. II, w. 372–375)		

Przedstawionego tu zróżnicowania budowy wersów, a więc i opisanych funkcji wersów innomiarowych tłumacz na ogół nie zachował (przykładem jest przytoczony cytat); wyjątek stanowi parę wyraźnie krótszych wersów zaczynających lub kończących kwestie; zastąpienie sylabicznie względnego 8-zgłoskowca metrum trocheicznym doprowadziło więc w konsekwencji do całkowitego niemal ujednolicenia toku wypowiedzi w aspekcie rytmu i kompozycji.

Tłumacz także jak gdyby nie dostrzegł – czy też dostrzegł w niewielkim tylko stopniu – że wszystkie kwestie ukształtowane niezupełnie regularnym 8-zgłoskowcem „nasycone” są różnego rodzaju paralelizmami: od paralelnej budowy składniowej paru następujących po sobie wersów, poprzez powtarzanie – kilkakrotne nieraz – pojedynczych wyrazów (przeważnie w pozycji rymowej!), aż do powtarzalności całych wersów, a nawet kilku wersów kolejnych. Zdarza się w oryginale

⁵ Zob. Pszczołowska, *Wiersz nieregularny*, s. 31–32.

połączenie np. symetrii składniowej w grupie paru wersów z łączącą je dodatkowo anaforą składniowo-wierszową, np.:

DZIEWCZYNA

Nic mnie, nic mnie nie potrzeba!
 Niechaj podbiegą młodzieńce,
 Niech mię pochwyć za ręce,
 Niechaj przyciągną do ziemi,
 Niech poigram chwilę z niemi.
 (cz. II, w. 469–473)

Tłumacz nie przekazał w tej partii wersów żadnego z wyrazistych przecięz przejawów paralelizmu:

DIWCZYNA

Niczohisińko ne treba!
Parubky b mene za ruky
Na zemni stiahnuły luky,
Ja do nych merszczij połynu
Pohuliaty b choc chwyłynu.

Opuszczone zostały w większości wypadków powtórzenia wyrażen – dosłowne lub z modyfikacjami stylistycznymi – w ramach pojedynczych wersów czy półwerszy, np.:

GUŚLARZ

Skoro płomyk w górę strzeli,
 Pędźcie go lekkim oddechem.
 O tak, o tak, dalej, dalej,
 Niech się na powietrzu spali.
 (cz. II, w. 81–84)

WISZCZUN

Tilky wohnyk zbtysne whoru,
Kožen chaj na nioho dysze,
Dmucha ľehko, beznastanno
Chaj horyt' win, chaj roztane.

Nie oddano też w przekładzie paralelizmu budowy składniowej hemistychów drugiego wersu i związanej z nią anafory w powtarzanym kilkakrotnie przez Chór pytaniu:

Mówcie, komu czego braknie,
 Kto z was pragnie, kto z was łaknie.
 (cz. II, w. 47–48, 159–160, 370–371)

W koho z was jaka nuźda je?
Chto czoho, skažit', zadaje.

Takich sytuacji – gdy występujące w oryginale zjawiska paralelizmu (o rozmaitym charakterze i zakresie) nie znajdują odbicia w przekładzie, jest w części II dramatu bardzo wiele.

Podobnym typem wiersza nieregularnego zbudowane zostały niektóre partie monologów Pustelnika w części IV; dotyczy to szczególnie opowieści o śmierci dziewczyny, spotkanej kiedyś „w polu”. W tej opowieści nie tylko stanowiący trzon wiersza sylabiczny 8-zgłoskowiec, ale i organizacja warstwy językowej, występowanie licznych paralelizmów i powtórzeń są rezultatem stylizacji na wiersz poezji ludowej. Tłumacz zdaje się tego nie dostrzegać: dokonując trocheizacji 8-zgłoskowca, podporządkowuje jej również część pojawiających się co jakiś czas wersów innomiarowych (tu przeważnie dłuższych niż w wierszu części II) – przekształca je w 4-stopowce trocheiczne. Niektóre *deminutiva* zastępuje podstawowymi formami wyrazów; równoległą budowę leksykalną i składniową kilku kolej-

nych wersów jak gdyby stara się specjalnie zatrzeć, eliminując anaforę i stosując – zamiast stopniowania tego samego przymiotnika – coraz to nowe epitety:

Z płaczem dokoła stanęli:	<i>Stały iż płaczem dowkół:</i>
I smutny ksiądz u łóżka,	<i>Ksiondz peczalnyj w hołowach,</i>
I smutniejsza czeladka,	<i>Szcze sumniszi słuhy, druzi,</i>
I smutniejsza od niej družka,	<i>Nadto ż podružka w sliozach,</i>
I smutniejsza od nich matka,	<i>Matinka w szcze bilszj tuzi,</i>
I najsmutniejszy kochanek.	<i>J najżurływiszj kochaneć.</i>

(cz. IV, w. 394–399)

Można więc ogólnie stwierdzić, że w częściach II i IV dramatu, zarówno w rezultacie przedstawionej tu sylabotonizacji tekstu, jak i na skutek tego, że tłumacz w znacznej mierze zignorował bogatą siatkę skorelowanych z układem wierszowym przejawów paralelizmu, partie dialogu i narracji utraciły w przekładzie omawianego typu wiersza istotny dla ich stylu związek z autentyczną poezją ludową.

Sylabotoniczną postać otrzymały również dość częste w *Dziadach* partie sylabicznego wiersza nieregularnego o typie kontrastowym, czyli wiersza opartego na nieregularnym przemieszaniu kilku rozmiarów sylabicznych o kontrastującej ze sobą długości. W prawie wszystkich takich partiach wśród rozmiarów oryginału wyraźnie przeważają najbardziej popularne w systemie sylabicznym: 13-zgłoskowiec 7 + 6, 11-zgłoskowiec 5 + 6 oraz 8-zgłoskowiec. Pojawiają się tu także krótsze niż 8-zgłoskowiec wersy, natomiast nigdy – dłuższe od 13-zgłoskowca. Takie mu wierszowi nadał Mickiewicz określone funkcje znakowe: ukształtowane nim wypowiedzi występują w sytuacjach niezwykłych, jak monolog obłąkanego kochanka, zmagania z Bogiem o władzę nad duszami rodaków, wizje, halucynacje i marzenia senne. Kontrastowy typ wiersza nieregularnego występował już wcześniej w polskiej poezji, a dość często stosowany był w epoce oświecenia – w tak popularnych wtedy gatunkach, jak wzniosła oda, bajka zwierzęca oraz arie i partie melorecytowane oper i komediooper. Mickiewicz więc, jak widać, znacznie rozszerzył tereny jego użycia.

W *Dziadach* wiersz nieregularny kontrastowy nie jest – jak to było w wypadku wiersza o trzonie 8-zgłoskowym i pewnym udziale wersów innomiarowych, bliskich mu rozmiarami – elementem ludowej stylizacji utworu, nie współtworzy, wraz z organizacją warstwy językowej, stylu charakterystycznego dla ludowej pieśni czy ballady. (Podmiot kształtowanych nim partii tekstu to człowiek wykształcony, posługujący się językiem swojej sfery.) W uformowanych tym wierszem wypowiedziach w części III dramatu poeta wykorzystuje natomiast niejednokrotnie możliwości zestawiania wersów o wyraźnie zróżnicowanej rozpiętości sylabicznej do celów organizacji semantycznej i stylistycznej tekstu. Jest to szczególnie częste i najbardziej widoczne w ogromnej (270 wersów!), odznaczającej się wielością rozmaitych rozmiarów sylabicznych improwizacji Konrada (*Wielka Improwizacja*), wypełniającej prawie całą scenę 2.

Do przekładu omawianego typu wiersza nieregularnego Wiktor Humeniuk w IV części dramatu, gdzie wiersz ów jest twórczym obszernych fragmentów monologu Gustawa, użył wyłącznie metrum jambicznego, wykorzystując kilka jego rozmiarów. Ale w części III sięgnął przy tłumaczeniu większości partii wiersza nieregularnego o typie kontrastowym również po inne wzorce metryczne: służą one w ukraińskim tekście dodatkowemu niejako uwydatnieniu różnicy między

wersy dłuższe oddaje zawsze 6-stopowcem czy 5-stopowcem jambicznym, krótsze 4-stopowcem trocheicznym. Zachowuje też w pełni szczególną cechę metrum tej partii wiersza nieregularnego, tj. wewnętrzną budowę intonacyjno-składniową tych dłuższych wersów: urywane zdania, chaotyczne okrzyki, powtórzenia, nieraz wielokrotne, wyrażen – wszystko to, co sygnalizuje bardzo szybkie zmiany obrazów sennego widzenia przechodzącego w koszmar. Humeniuk nie zlekceważył też w tej partii roli rymu: w pozycji rymowej następuje często powtarzanie wyrazów i w ten sposób – ich uwypuklenie. W przekładzie wszystkich prawie partii wiersza sylabicznego o typie kontrastowym widoczne jest wyraźnie, uwieńczone na ogół powodzeniem, dążenie do oddania wszelkich funkcji znakowych, jakie pełnią tak różnorodne, zwłaszcza w części III, zróżnicowania rozmiarów i ich kompozycji.

Podsumowując przeprowadzone w tym studium analizy wiersza oryginału i przekładu, rekapitulując dokonane obserwacje, można zauważyć, że na pewnych obszarach przekładu wpływ formy wierszowej na styl utworu przedstawia się podobnie jak w oryginale, na innych – od oryginału odbiega. Zamiana metrum sylabicznego na sylabotoniczne poczyniła w warstwie stylistycznej tłumaczenia dramatu szkody tam, gdzie w oryginale wchodzi w grę określony typ stylizacji wiersza i języka. Przekształcając nieregularny wiersz sylabiczny o trzonie 8-zgłoskowym na regularny 4-stopowiec trocheiczny, a jednocześnie pomijając znaczną liczbę powtórzeń i paralelizmów – tłumacz zerwał związek Mickiewiczowskiego tekstu w całej części II i w pewnych partiach części IV ze stylem poezji ludowej. Zastąpienie regularnego 13-zgłoskowca 7 + 6 przez jambiczny 6-stopowiec nie spowodowało – jak można sądzić – poważniejszych strat w płaszczyźnie stylu dla odbiorcy utworu, choć na pewno płaszczyznę tę zubożyło. Najmniej stosunkowo ucierpiał styl przekładu na skutek sylabotonizacji nieregularnego wiersza o typie kontrastowym.

Abstract

LUCYLLA PSZCZOŁOWSKA

VERSE AND STYLE IN TRANSLATION. THE CASE OF THE FIRST COMPLETE UKRAINIAN TRANSLATION OF "FOREFATHERS' EVE"

Translating Mickiewicz's *Forefathers' Eve* into Ukrainian, Wiktor Humeniuk had to resort to other than the Polish poet versification system, since syllabic verse, of which majority of the original text is build, in Ukrainian in 19th century was totally superceded by syllabic-accentual verse. The translator utilised the form being the closest to 13 (7 + 6) feet line, *i.e.* Ukrainian iambic 6 feet line. The latter, contrary to Mickiewicz's 13 feet line, has no tradition in Ukrainian drama, and it came into use in lyrical and narrative pieces no sooner than in 20th century. As a result, the line in question could be used neither to mark the stylistic differentiations nor to settle such connotations and semantic associations that are introduced into the original text by the Polish line. In his rendering Humeniuk attempted to compensate this constraint with the change of rhyme types, and with almost equilinear translation of the stychic 13 feet verse which provided for preserving a specific type of correlation between verse and syntax. To continue, the translator changed the irregular syllabic verse with 8 syllables in its core present in some parts of *Forefathers' Eve* into 4 feet trochaic line, and simultaneously omitted a vast number of repetitions and parallelisms which broke the connection of the original text in the whole *Part II* and in some fragments of *Part IV* with folk poetry style.