

Anna Legeżyńska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu
Anna.Legezynska@amu.edu.pl

Data przesłania tekstu do redakcji: 05.06.2016
Data przyjęcia tekstu do druku: 29.07.2016

Kto wie dzie rewolucjonistów? O funkcjonalizmie translatorskim w niektórych polskich wersjach *Dwunastu* Aleksandra Błoka

ABSTRACT: Legeżyńska Anna, *Kto wie dzie rewolucjonistów? O funkcjonalizmie translatorskim w niektórych polskich wersjach Dwunastu Aleksandra Błoka* (Who Leads the Revolutionaries? The Translation Functionalism on the Basis of Some of the Polish Versions of *The Twelve* by Aleksander Blok). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 13. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 131–149. ISSN 2084-3011.

The article consists of three parts. In the first part, the author interprets the poem of A. Blok as a modernist variant of a "Petersburg Text", in the second – proposes and explains the formula of the "translation functionalism", and in the third part, uses it in the analysis of the three Polish translations of *The Twelve*. The author proves that each of the translators: Waclaw Denhoff-Czarnocki, Seweryn Pollak and Wiktor Woroszyński choose a different principle of coherence of the text. This is shown both in the modeling of the city area as well as the social features of the characters. Consequently, three different interpretations of enigmatic epilogue are created, in which the revolutionaries are preceded by Christ carrying a "bloody flag".

KEYWORDS: *The Twelve* poem; translation; a series of translations; functionalism; a translator as intention; hermeneutical disposition translator

Poemat *Dwienadcat'* powstał w 1918 roku i już za życia autora doczekał się czterech wydań. Blok zmarł w połowie 1921 roku, zatem prawdopodobnie zdążył dowiedzieć się o recepcji poematu w Polsce, gdzie pierwszy przekład ukazał się dwa lata wcześniej. O złożonym, aprobatywno-polemicznym odbiorze liryki Błoka w dwudziestoleciu międzywojennym pisze Anna Sobieska w monografii, której obszerna część poświęcona kwestii stosunku Błoka do rewolucji obejmuje też interpretację znaczeń *Dwunastu*, a zwłaszcza enigmatycznego epilogu. W końcowej bowiem scenie grupę maszerujących rewolucjonistów poprzedza postać niewidocznego

dla nich Chrystusa niosącego krwawą flagę, co odczytywano rozmaicie – jako symboliczne, religijne usankcjonowanie idei bolszewizmu lub też symboliczny apel o zakorzenienie czynu rewolucyjnego w religii.

Interpretacja epilogu w oderwaniu od całego poematu wydaje się metodologicznym uproszczeniem. Zarówno bowiem w lekturze dzieła oryginalnego, jak i przekładu znaczenie całości wynika ze swoistej koherencji elementów składowych, regulowanej przez autorską estetykę i konteksty przez utwór ewokowane.

1. Funkcjonalizm translatorski

Niemal wszystkie estetyki autorskie, poza skrajnie eksperymentalnymi respektują zasadę porozumienia z czytelnikiem, który konkretyzując dzieło, dąży do rozpoznania funkcji poszczególnych elementów w całości. Edward Stankiewicz definiował funkcjonalizm strukturalny jako współzależność brzmienia i znaczenia, pisał:

Jedność znaczenia i formy jest najlepiej widoczna w wierszu: struktura metryczna wiersza integruje wszystkie jego elementy w ujednoczoną całość, gdzie każda część przyczynia się do znaczenia całości, a całość rozjaśnia znaczenie części. Każdy wers czy strofa niesie swe własne znaczenie, lecz wiedzie nieuchronnie ku znaczeniu innego wersu czy strofy, z którymi tworzy znaczenie wyższego rzędu (Stankiewicz, 1996a, 55–56).

W uwagach Stankiewicza interesujące jest nieortodoksyjne podejście do metodologii strukturalistycznej, wyczuwalne otwarcie na hermeneutyczną procedurę wiązania części z całością. Wydaje się, że można *per analogiam* przenieść ten sposób myślenia do refleksji przekładoznawczej – dodając jeszcze kategorię intencji twórczej.

Bywa ona tematem translatorskiego autokomentarza, częściej jednak kryje się w samym tekście i wymaga rozpoznania w akcie lektury. Pojęcie intencji translatorskiej, które pozwala w analizie tłumaczenia wyeksponować podmiotowy aspekt relacji między formą a funkcją, warto poszerzyć w taki sposób, by łączność osoby i tekstu można było potwierdzać w określonej procedurze analitycznej. Proponowana przeze mnie koncepcja funkcjonalizmu translatorskiego umożliwi niekonfliktowe skojarzenie dwóch tradycji metodologicznych, strukturalistycznej i hermeneutycznej.

Podmiotowa intencja jest w takim ujęciu zarówno emanacją tekstu, czyli „śladem” autora odcisniętym w strukturze całości, jak i „dowodem” celowości (funkcjonalności) elementów struktury wydobytym z kontekstu. O jego wyborze decyduje tłumacz jako interpretator oryginału, przy czym może on mieć do dyspozycji nie tylko konteksty historycznoliterackie, także już istniejące przekłady tworzą ważne tło interpretacyjne.

Gideon Toury, pisząc o ujawnianiu „ukrytej koncepcji tłumaczenia”, przypominał, że „związki, które powinno się badać w ramach przekładoznawstwa, mają charakter zarówno f o r m a l n y, jak i f u n k c j o n a l n y” (Toury, 2009, 221). Znaczeniowótórcza funkcja formy artystycznej w przekładzie ujawnia się szczególnie wyraźnie podczas analizy serii tłumaczeń. Niemniej wystarczy już elementarna lektura synchroniczna, tj. konfrontująca oryginał z przekładem, by dostrzec, że jakakolwiek kontekstualizacja prowadzi do otwarcia struktury tekstu i wywołuje ruch znaczeń wtórnych wobec *intentio auctoris*. Skoro zaś każde tłumaczenie jest interpretacją, to niezbywalna kontekstowość przekładu musi być także oczywistością. „Iluzja przekładu” oznacza złudzenie czytelnika „przekonanego”, że czyta, co napisał autor (Hejwowski, 2016, 10). Złudzenie pryska w synchronicznym czytaniu, lecz rośnie szansa na dostrzeżenie tego, co nazywam translator-skim funkcjonalizmem. Oto bowiem odbiorca, badacz czy krytyk, wyrowadzony z pierwotnej iluzji czyta teraz, co „napisał” tłumacz i odkrywa wszelkie zmiany. Na tej podstawie kształtujemy ocenę przekładu, lecz nie będzie ona kompletna, jeśli nie uwzględni odpowiedzi na pytanie: dlaczego tłumacz wybrał określone rozwiązania spośród możliwych, jak sfunkcjonalizował formę?

W przekonaniu teoretyków przekładu z kręgu tzw. szkoły funkcjonalistycznej (*Scopos theory*) tłumaczenie zawsze jest rodzajem manipulacji tekstem oryginalnym, służącym realizacji interesów władzy kultury docelowej. Anna Sobieska ujawnia głęboką zależność przedwojennych tłumaczeń poematu Błoka od rusofobicznego, antybolszewickiego dyskursu politycznego międzywojnia. Akceptując tezę, że „prawie każdy wybór podejmowany podczas pracy tłumacza jest sterowany przez przyjętą ideologię” (Sobieska, 2015, 359), badaczka dowodzi, iż skutek dominującej intencji ideologicznej ambiwalentna wymowa finału *Dwunastu* ulega w tłumaczeniach ujednoznacznieniu. Poemat staje się utworem wyraźnie antyrewolucyjnym.

Skopos (intencję, cel) w przekładzie warto rozumieć szerzej niż tylko ideowe podporządkowanie interesom kultury docelowej. *Dwunastu* to oczywiście bardzo wygodny przykład dla ilustracji tez „skoposteorii”, ogólnie trafnych, choć wymagających niuansowania w opisie utworów mniej wyrazistych ideologicznie. Intencją translatorską bowiem mogą sterować uwarunkowania ponadideowe, jak **hermeneutyczna dyspozycja podmiotu** czytającego, czyli tłumacza. *Skopos* pozostaje w ścisłym związku z *intentio lectoris*, a także w zależności od interpretacyjnego wypełnienia serii. Jeśli tłumaczenie pojawia się w kulturze docelowej jako kolejny wariant interpretacji oryginału, to każdy następny przekład prowadzi z nim dialog intertekstualny. Tłumacz może chcieć zrobić przekład „lepszy”, polemiczny czy odmienny tak radykalnie, że jego wersja zajmie wśród innych wariantów pozycję tłumaczenia kanonicznego (Legeżyńska, 1999, 192–196). Celem translatorskiej rywalizacji, walki o „władzę” będzie nie tyle realizacja ogólnego interesu kultury, ile rewizja kanonu interpretacji oryginału w kulturze docelowej, która staje się możliwa za pośrednictwem nowej formy.

2. Rewolucyjny poemat o rewolucji

„Żartowano, że rewolucja wybuchła po to, żeby Błok mógł stworzyć *Dwunastu*” (Dąbrowski, Mandalian, Woroszyński 1971, 33). Poemat uznano za szczytowe osiągnięcie autora, daleko wykraczające poza konwencje poetyckie symbolizmu w stronę estetyki wysokiego, awangardowego już modernizmu. Jego strukturę charakteryzuje napięcie między kompozycją uspójniającą a poetyką dzieła otwartego.

Złożony z dwunastu niesymetrycznych, fabularnie i wersyfikacyjnie zróżnicowanych fragmentów utwór jest spójny dzięki obecności motywu marszu rewolucjonistów przez smagane wichrem, ściśnięte mrozem miasto. Trudno określić, jaki jest cel tej wędrówki; zapewne chodzi o patrolowanie ulic, wśród których czai się – lecz ani razu nie ujawnia – wróg. Rewolucjoniści są grupą, poza nielicznymi (Pietrucha, Andriucha) nie mają imion, ani twarzy. Idą zwartym szeregiem, niosą karabiny na plecach; bez mundurów, dystynkcji, reprezentują nową władzę. Zjednoczyła ich sytuacja przewrotu i przynależność do peryferii, marginesu przedrewolucyjnej

struktury społecznej. Idąc, skandują hasła o „wolności bez krzyża”, czujności wobec wroga i „robotniczym narodzie” prącym do przodu... Tradycyjna topika drogi została przez Błoka zmodernizowana, bo wędrówka przez zaśnieżone, coraz mniej widoczne ulice jest bliska sytuacji błądzenia korytarzami labiryntu. A labiryntowe mapowanie miasta to jeden z charakterystycznych motywów literatury nowoczesnej (od *Ulissesa* Joyce’a poczynając). Funkcja motywu marszu pozostaje niezmienna – ma on jednoczyć uczestników w realizacji idei, natomiast przestrzeń nabiera cech „drogi donikąd”, co sprzyja wieloznaczności poematu.

Motyw wędrówki uzasadnia zmiany miejsc, które są w każdym fragmencie inaczej waloryzowane. Najbardziej realistycznie przestrzeń została ukształtowana w części pierwszej, która ma charakter rodzajowego obrazka. Na zaśnieżonej ulicy-scenie pojawiają się kolejne postaci: staruszka, zadziwiona wielkością transparentu z napisem „Cała władza Konstytucji”, literat-wieszacz, brzuchaty pop, dwie damy, prostytutki, włóczęga. To galeria reprezentująca społeczeństwo, ukazana skrótowo, w formie migawki i dialogu. Nietrudno dostrzec w tym chwycie dramaturgiczne doświadczenie Błoka, autora sztuk i znawcy teatru.

W następnych częściach *Dwunastu* przestrzeń traci walory wizualności, nad opisem spostrzeżeń wzrokowych, ograniczonych do bieli śniegu, dominuje deskrypcja dźwięków: krzyków, strzałów, rozmów, stukotu marszerujących nóg. Fonosfera ta, w połączeniu z różnorodnością trocheiczno-jambicznych i anapestycznych układów wiersza dynamizuje opowieść, która rozwidła się na dwa porządki. Pierwszy tworzy obraz miasta, coraz bardziej onirycznego, odrealnionego. Drugi to wpleciona w topikę drogi historia miłości Piet’ki do Katii i ukaranej śmiercią zdrady. Poetyka romansu w kolejnych fragmentach tłumi zainicjowaną w części pierwszej konwencję reportażu; Piet’ka rozpamiętuje śmierć dziewczyny, przyjmuje pocieszenia kamratów, wzmacnia „rewolucyjny szag”. Dopiero w dwunastej części topografia zyskuje na realności: znów pojawia się „scena” ulicy, którą przemierza patrol – ktoś przemyka się między domami, padają strzały, wyje wiatr, za patrolem wlecze się głodny, bezdomny pies.

Linearność narracji jest w *Dwunastu* rozsadzana przez kolażowy montaż scen, które mają charakter reportażowych migawek. Luźna kompozycja znajduje pewne wyjaśnienie w genezie utworu, który pierwotnie miał być zbiorem odrębnych wierszy. Skoro jednak Błok zdecydował się nadać

im formę scaloną, należy uznać, że eksperymentował świadomie. Edward Stankiewicz przeanalizował rytmiczne i stylistyczne zróżnicowanie *Dwunastu*, stawiając trafną tezę o polifoniczności utworu (Stankiewicz 1996b). Zwrócił uwagę, że Błok wykorzystał różne rejestry językowe: poetyckie, staro-cerkiewno-słowiańskie, wulgaryzmy, mowę potoczną, formy dialektalne. Intertekstualność poematu widoczna jest w odniesieniach do „niskich” form literatury ludowej (*czastuszka*, *zapljaska*, romanca ludowa), jak również w cytatach języka propagandy („wperiod/ raboczij narod”, „Towariszczi/ Gliadi w oba!”, „Riewoliucyjnyj dierzitie szag!/ Nieugomonnyj nie driemliet wrag!”). Badacz trafnie rozpoznał istotę nowatorstwa utworu:

Ponieważ trudno oczekiwać od jakiegokolwiek czytelnika, by rozróżnił odniesienia transtekstualne od wersów autorstwa Błoka, wiele z ustępów poematu nabiera niepewnego statusu i jak gdyby oscyluje między wypowiedzią metapoetycką a autorską oryginalną wypowiedzią. (...) Gra z pozatekstowymi odniesieniami, ze zróżnicowanymi rejestrami językowymi oraz z różnymi gatunkami tworzy paradygmaticzny, czy „wertykalny” wymiar złożoności poematu, który wraz z rozczłonkowanym charakterem jego kompozycji (tj. jego złożonością syntagmatyczną, czy „horyzontalną”) sprawia, że poemat ten stwarza znakomity przykład współczesnego kolażu literackiego (Stankiewicz, 1996b, 225).

Analizą *Dwunastu* zajmowali się też inni rosyjscy znawcy. Wiktor Żyrmunski odszedł od interpretacji politycznej ku estetycznej i odczytał poemat w kontekście całej twórczości Błoka, jak też współczesnej poezji rosyjskiej (Stankiewicz, 1996b, 219). Dostrzegł obecność ironii, polemizując w ten sposób z dominującą wykładnią globalnego sensu utworu jako apologii rewolucji. Warto ten trop podjąć, z zastrzeżeniem, że ironizacja poetyki *Dwunastu* obejmuje też **migotliwość podmiotu**. Nie wiadomo, kto tutaj gospodaruje narracją, „sam poeta nie mówi głosem monochromatycznym, lecz zmienia i moduluje ton w zależności od kontekstu oraz pozycji w tekście” (Stankiewicz, 1996b, 223). W wielu partiach utworu przeważa prezentacja sceniczna, w innych miejscach opowieść płynie z ust bohatera miłosnej historii, jeszcze w innych przewija się głos narratora-autora. Jego ironiczny dystans wobec kreowanego świata umożliwia pogłębienie niejednoznaczności epilogu.

Zamknięta w ostatnim dwuwiersie wizja Chrystusa z krwawą flagą niewątpliwie przesądza o dominacji symbolicznych znaczeń *Dwunastu* nad

mimetycznością tekstu, choć jej nie unieważnia. Można tedy obok ideowej wykładni poematu szukać elementów innowacyjnej geopoetyki. W tym ujęciu byłby on poetycką wedutą – obrazem miasta nakreślonym techniką skrótu, ekspozycji ostro kontrastowanych barw (bieli, czerni, czerwieni) i geometryzacji kształtu. Nowoczesność takiej reprezentacji literackiej, przypominającej też estetykę filmowo-teatralną początku wieku, uderza zarówno na tle wcześniejszej twórczości poetyckiej Błoka, jak i w konfrontacji z ikonografią towarzyszącą niektórym edycjom poematu – która zwykle miała charakter oszczędnych, czarno-białych grafik lub szkiców piórkiem¹. Nowoczesność weduty Błoka ujawnia się także z całą mocą, gdy włączymy ją w tzw. tekst Petersburski. „Jest on konstrukcją, za pomocą której dokonuje się przejście *a realibus ad realiora*, przemiana realności materialnej w wartości duchowe” (Toporow, 2000, 49–50)². Takie ujęcie umożliwia wyjaśnienie ontologicznej specyfiki świata przedstawionego w *Dwunastu*.

Nie ma bowiem wątpliwości, że w *Dwunastu* miejscem zdarzeń jest Petersburg, o czym świadczy najwyraźniej fragment dziewiąty („Nie słyszno szumu gorodskiego./ Nad Niewskoj baszniej tiszina”). Stolica w literaturze rosyjskiej ewokuje ciąg mitycznych przedstawień. Od *Jeźdźca miedzianego* Puszkina, przez prozę Turgieniewa, Dostojewskiego, Tołstoję, Nabokowa i wielu innych rozwijał się „tekst Petersburski” aż do czasów współczesnych – mistrzowsko zaktualizowany przez Josifa Brodskiego w eseju pt. *Przewodnik po przemianowanym mieście*. Poeci kochali to miasto, choć pisali jak Innocenty Annienski o „żółtym śniegu na kupach kamieni” (Annienski, 1971, 87) lub nazywali je miastem „widmowym”. Mit o „stworzeniu” miasta został po 1917 roku poszerzony o znaczenia eschatologiczne. Fantasmagoryczność Petersburga odczuwał już Dostojewski, w *Notatkach z podziemia* uznając, że to „najbardziej abstrakcyjne

¹ W bibliofilskiej edycji miniatur Wydawnictw Artystycznych i Filmowych, publikując *Dwunastu*, w przekładzie S. Pollaka, zaprezentowano liczne rosyjskie ilustracje z lat 20., w tym J.P. Annienkowa, autora cyklu oszczędnych, rysowanych kreską konturową grafik, o których zachwycony Błok powiedział, że to nie ilustracje, a „równoległy tekst graficzny, rysunkowy bliźniak” (Błok, 1987, 33).

² Zastanawiające, że w bogatej egzemplifikacji cech „tekstu Petersburskiego” Toporow cytuje liczne utwory, niejednokrotnie wymienia także nazwisko Błoka, lecz w ogóle nie analizuje *Dwunastu*.

i wymyślone miasto na kuli ziemskiej” (Brodski, 2006, 76). W poemacie Błoka widmowość, nierzeczywistość metropolii wydaje się motywowana realistycznie, bo zamazanie konturów domów i ulic, nieostrość poetyckiej wedyty łatwo tłumaczy petersburska meteorologia. Śnieg, zamieć, wiatr i mgła porą zimową tworzą surrealny filtr dla obrazu.

W styczniu 1918 roku, kiedy Błok zasiadał do pisania utworu, w Petersburgu musiały panować podobne warunki; szwankowała komunikacja, brakowało opału, odczuwano powszechny głód, od którego „wymierały całe rodziny” (Toporow, 2000, 91). O tym wszystkim pisze również Zinaida Gippius, która w *Dzienniku petersburskim* przedstawia „agonię” miasta. W ujęciu poetki tworzy ono *locus horridus*:

Dumny Piotrowy gród zmienia się nie do poznania, jawiąc się teraz jako szaro-czarne, wywołujące metafizyczny strach miasto. Po jego niegdyś eleganckich, obecnie brudnych dzielnicach, zasypanych łuskami słonecznika ulicach i placach włóczą się zdruzzeni, bezczynni, tępi żołnierze; gotowi na wszystko półludzie, ucieleśniający najstraszniejsze oblicze chuligaństwa i włóczęgostwa (Krycka-Michnowska, 2015, 232).

Błok w *Dwunastu* odrealnia miasto i stylizuje bohaterów, bynajmniej nieprzypominających „półludzi”. Bliższe prawdy były zapewne odczucia Gippius, bo „chuligaństwo i włóczęgostwo” miało w 1918 roku postać groźnej, szerzącej się przestępczości³. Fantasmagoryczność miasta w poemacie Błoka powstaje z rejestracji somatycznych doznań percepcyjnych (pustki, bieli, szumu wiatru) i nie kłóci się z realistyczną motywacją obrazu. W zimowym, porewolucyjnym, źle oświetlonym Petersburgu widoczne są dwie barwy, biel i czerń, ulice zdają się wyludnione, zamieć deformuje obrazy i dźwięki. Jednocześnie ta właśnie widmowość uzasadnia – w wewnętrznej logice świata przedstawionego – obecność Chrystusa jako „trzynastej” postaci z grupy rewolucjonistów. Zatem mimo rozszczępienia toku fabularnego na dwa porządki (reportażu i romansu) oraz mimo zastosowanej przez Błoka nowoczesnej, kolażowej kompozycji otwartej,

³ „Petersburg był w Rosji również ojczyzną chuligaństwa” – pisze Toporow (2000, 79, 92). Błok w drugim fragmencie *Dwunastu* charakteryzuje bohaterów za pomocą trudno przekładalnego idiomu: „Na spinu b nado bubnowyj tuz!”, a w części trzeciej pisze o służbie młodych w gwardii czerwonej, stylizując ją na poświęcenie młodości. Tymczasem Brodski przedstawia wkroczenie tej formacji do Pałacu Zimowego zgoła odmiennie: „Czerwonogwardziści nie napotkali oporu; zgwałcili połowę kobiecego batalionu ochraniającego pałac, złupili komnaty” (2006, 79).

symboliczno-realistyczna oscylacja każe czytać *Dwunastu* jako utwór o wysokim stopniu wewnętrznej koherencji.

Nowatorskie pomieszanie rytmów wierszowych i rejestrów stylistycznych, symboliczno-realistyczna reprezentacja rzeczywistości oraz ironizacja poetyki pozwalają widzieć ten poemat jako zapowiedź charakteryzowanych przez Geertza „gatunków zmańonych” lub jako realizację formy sylwicznej, która wkrótce miała zdominować literaturę nowoczesną. Rosyjski poeta nie był prekursorem tych zmian w literaturze światowej, lecz rewolucjonizował formę w literaturze rodzimej. Ani on sam, ani nikt przed nim w ten sposób jak w *Dwunastu* nie pisał. I zapewne dlatego żartowano, że dla powstania tej formy musiała wybuchnąć rewolucja.

3. Funkcjonalizm translatorski w trzech przekładach *Dwunastu*

W okresie międzywojennym ukazało się ponad 20 tłumaczeń poematu Błoka, z czego opublikowano 13 pełnych przekładów. Najbardziej znane: Karola Winawera, Zofii Wojnarowskiej, Waclawa Denhoffa-Czarnockiego i Czesława Wrockiego (Przeclawa Smolika) ukazały się tuż po wojnie polsko-bolszewickiej i oczywiście musiały być związane z antysowieckim dyskursem politycznym. „Przez słowo Błoka, jak przez ikonę, zaglądano pod podszewkę rosyjskiej rzeczywistości” (Sobieska, 2015, 358). A była to – dodaje badaczka – ikona „adopisnaja”, przedstawiająca piekło i diabła. Także tłumaczenia późniejsze z lat 30. (Celiny Becker, Maurycego Tuszowskiego, Józefa Łobodowskiego) utwierdzały antybolszewicki wzór lektury oryginału. Po opublikowaniu *Dwunastu* Aleksander Błok – symbolista – zaczął być w polskiej krytyce nazywany poetą „sowieckim”, „bolszewickim”, „komunistycznym”.

Niewątpliwie w dwudziestoleciu międzywojennym utwór Błoka z dużą siłą modelował polsko-rosyjski dyskurs polityczny i transkulturowy, lecz dla pełnej oceny jego rangi w polskiej kulturze konieczna jest szersza perspektywa historycznoliteracka obejmująca też okres powojenny. Pojawiają się wówczas kolejne przekłady: Seweryna Pollaka (1957), Wiktora Woroszyłskiego (1971), Józefa Waczkowa (1977), Bohdana Drozdowskiego (1977), Adama Demianowicza (1978), Barbary Dohnalik (1980). Tłumacze interesowali się

dziełem Błoka jako tekstem, poetycką ekspresją, której innowacyjna forma jest nie lada wyzwaniem, bo nie znajduje wzoru w polskiej tradycji (wersyfikacyjnej, stylistycznej, gatunkowej). Nastąpiło zdecydowane przesunięcie uwagi z funkcji utworu Błoka (jako „ikony” umożliwiającej wgląd w ducha rosyjskiej rewolucji) na jego nowatorską formę. Podejmowane przez tłumaczy decyzje formalne pozostają w nierozzerwalnym związku z translatorskim wyobrażeniem świata kreowanego w utworze; nie tylko z jego poszczególnymi fragmentami, lecz całością. Uniwersum czasoprzestrzenne poematu Błoka wyznaczają ulice miasta, zima, wieczór. Jeśli pozostaniemy przy interpretacji *Dwunastu* jako modernistycznego wariantu „tekstu Petersburskiego”, to musimy postawić pytanie, jakim przemianom ulega on w polskich tłumaczeniach i dlaczego. Trudno tutaj przedstawiać szczegółowe analizy wszystkich powojennych przekładów, wybierzemy zatem tylko dwa, dokonane przez Seweryna Pollaka i Wiktora Woroszyńskiego, a porównawczym odniesieniem będzie centralny w serii tłumaczeń międzywojennych przekład Wacława Denhoffa-Czarnockiego.

Chronologicznie pierwsze powojenne tłumaczenie Seweryna Pollaka znajdziemy w opracowanej przez niego antologii *Stu trzydziestu poetów. Wybór poezji narodów radzieckich*, wydanej w 1957 roku. Wcześniej czytelnik miał do dyspozycji antologię z 1947 roku pt. *Dwa wieki poezji rosyjskiej* (wznowioną w 1951), której autorem był również Pollak, wraz z Mieczysławem Jastrunem, i w której przedrukowano jeszcze przekład Denhoffa-Czarnockiego. W *Przedstawieniu* uzasadniono obecność Błoka w tej antologii jako poety, który „potrafił zerwać z tradycją szlachecką w poezji” oraz wyrazić „tragiczne łamanie się inteligencji rosyjskiej pierwszych lat XX wieku z wiedzą o konieczności rewolucji”. Natomiast w przypisach do nazwiska poety czytamy:

Wydarzenia rewolucji z 1905 roku wywarły na Błoku wpływ wstrząsający. Rewolucję lutową przyjął z wiarą w jej słuszność, październikową – z entuzjazmem. W styczniu 1918 r. pisze słynny poemat *Dwunastu* i wiersz *Scytowie*. W tym czasie ogłasza artykuł *Inteligencja i rewolucja*, w którym wzywa inteligencję rosyjską, „aby całym ciałem, całym sercem, całą świadomością słuchała wielkiej muzyki przyszłości – rewolucji”. Zostaje zbojkotowany przez sferę reakcyjne. Jeden z pierwszych pośród pisarzy zaczyna pracować w instytucjach i wydawnictwach sowieckich (Jastrun, Pollak, 1951, 593).

Między przytoczoną charakterystyką stosunku Błoka do rewolucji a zawartym w antologii przekładem przedwojennym Denhoffa-Czarnockiego

jako ideologiczną autocharakterystyką Błoka trudno postawić znak równości. Pamiętamy, że Anna Sobieska wpisuje tłumaczenia z okresu dwudziestolecia w antysowiecki dyskurs ideologiczny. Wersja Denhoffa-Czarnockiego nie kształtuje najbardziej radykalnego wariantu tego dyskursu, ale też nie pozwala przypisać Błokowi sympatii probolszewickich. Bohaterowie poematu są bowiem charakteryzowani jako „Kompania godna i wesoła” (cz. 1), rewolucjoniści krzyczą: „Ech, krzyż diabli wzięli” (cz. 2), zapowiadają: „Rzucim na cały świat płomienie/ i w ogniu krwi rozlejem morze” (cz. 3). Pietk’a to – jak mówią jego kamraci – zuch, „co burżujów brał na pal” (cz. 7). Dwunastu w tym przekładzie to bohaterowie plebejscy, *mołojcy* wrzuceni w historię, lecz jej aktualnego scenariusza mało świadomi. Zachłyśnięci wolnością: od (krzyża) i do (gwałtu, grabieży):

Zamykajcie drzwi, mieszkania –
Znowu będą plądrowania!
Otwierajcie piwnic wrota –
Hej, hula dziś hołota! (cz. 7).

W polifonicznej strukturze poematu uderza rozdziew między stylistyką ideologicznych haseł a mową wewnętrzną i psychiką postaci. Piet’ka po śmierci Katii pogrąża się w rozpacz i wyrzutach sumienia. Modli się: „Ukoj, Panie, duszę raba twojego i sługi...” (cz. 8). Skuteczniejsza od modlitwy staje się bolszewicka mantra, powtarzana przez towarzyszy: „Rewolucyjny równaj krok!” (cz. 6) i „Na bój! Na bój!” (cz. 10, 11). Piet’ka znów staje się jednym z dwunastu apostołów rewolucji, jak pozostali maszeruje więc „krokiem władnym” (cz. 12). Nie potrzebuje już zgody z Bogiem, „Z łap go nie popuści bies”, czytamy w części siódmej przekładu, „Pozłocista ikona/ Też cudów nie dokona” (cz. 10). Mobilizowani hasłami: „Bacžność! Równaj krok zwycięski!”, maszerują – w nieznanym, nieokreślonym w poemacie kierunku:

...Tak idą, nie w imię Boga,
Wszyscy dwunastu w dał,
Obca im wszelka trwoga,
Obcy wszelki žal... (cz. 11).

Dwunastu to metonimia nowej, formowanej właśnie struktury społecznej Kraju Rad. Choć z artykułu *Inteligencja i rewolucja* wynika, że Błok

uznaje nieuchronność przemian, to jednak w *Dziennikach* na kilka dni przed rozpoczęciem *Dwunastu* zapisuje: „Dla artysty idea przedstawicielstwa ludowego, jak każda „abstrakcja”, może być interesująca tylko jako nagły kaprys, a w istocie – nienawistna” (Błok, 1974, 244). A nazajutrz poeta szkicuje projekt sztuki o Chrystusie, w którym również znajduje się zdanie umożliwiające w interpretacji *Dwunastu* identyfikację apostołstwa religijnego i bolszewickiego jako „fałszywych” misji:

Tomasz (niewierny) – „kontroluje”. Musiał uwierzyć – zmusili – i nabrali (jak bolszewicy). Włożył palce – i stał się propagatorem: ZMUSZONO go do propagowania – inkwizycji, papieżstwa, czkających popów, „uczriedilki” (Błok, 1974, 245).

Realistycznie sportretowani przez Denhoffa-Czarnockiego w swym rodowodzie społecznym i jakby „niegotowej” jeszcze świadomości ideowej rewolucjoniści wędrują ulicami miasta, któremu „wiatr i śnieg dokucza” (cz. 2), „Pod śniegiem lód. Ślisko” (cz. 1), zapada „Czarny wieczór” (cz. 1), panuje „pieski mróz” (cz. 2). Jednak stopniowo, lecz bardzo wyraźnie dokonuje się przejście *a realibus ad realiora*, miasto staje się „światem”, który się „wokół pali, pali” (cz. 2). Wiatr, najpierw „wesoły/ i zły, i psotny” (cz. 1), zmienia się w „wichurę”, która „rozpętała się na całego”, dmie „z całej mocy,/ We dnie i w nocy,/ Bezustannie...” (cz. 11). Zawieja „zasy pykłada piętrowe,/ Że ludzka nie przebrnie noga” (cz. 11). Świat, ogarnięty symbolicznym kataklizmem, śnieżnie pustynniej, dobiega swego kresu. Ale rewolucjoniści zmierzają do jego zagłady, któryś z nich woła: „Stary świat, jak pies parszywy,/ Też mi z rąk nie ujdzie!” (cz. 12). Miasto zatem w przekładzie Denhoffa-Czarnockiego staje się widmową przestrzenią („Stokroć ludzi/ Tupot nóg”, cz. 11), nie miejscem scenicznej socjoprezentacji, lecz „tekstem” eschatologicznym. Wicher i zamieć pogrążają miasto-świat w narastającej fantasmagoryczności; rewolucjoniści, nieświadomi katastroficznej istoty wznieconego „pożaru”, prą naprzód „władnym krokiem”. Ale w epilogu tłumaczenia pojawia się Odkupiciel:

Przed nimi – z krwawym sztandarem,
Niewidzialny ludzkim okiem,
Osłaniany od kul czarem,
Mocniejszy od złej zawiei,
W śniegów perłowej rozchwiei,

Jasnym światłem wszystkich zórz,
Kryjąc w wianku białych róż
Krwawienie krzyżowych ran,
Prowadzi ich – Chrystus Pan (cz. 12).

W wyraźnie widocznym przesunięciu znaczeń tego obrazu szukać trzeba translatorskiej wykładni całościowego sensu poematu. Jezus ukazany tu, powtórzmy, jako Odkupiciel ludzkiego zła, bierze krwawy – splamiony przelaną krwią – sztandar tak, jak brał krzyż. W amplifikacji „krwawienie krzyżowych ran” słychać wyraźnie przypomnienie zbawczej roli Chrystusa. Dlatego końcowa fraza: „Prowadzi ich” nie powinna być czytana jako religijne usankcjonowanie bolszewizmu, choć taką interpretację można przyjąć w kontekście Błokowskiej filozofii rewolucji. Błok nie pisze zresztą, iżby dwunastu miał Jezus „prowadzić” niczym pierwszy i główny „rewolucjonista”. W oryginale widnieje tylko określenie miejsca: „wpieredi”. Tłumacz dobitnie koryguje semantyczną niejednoznaczność epilogu. Funkcjonalizm translatorski wyraża się tu w intencji przygotowania czytelnika – poprzez kształtowanie reprezentacji postaci i miejsc w całym poemacie – do przyjęcia końcowej wykładni eschatologicznego sensu.

Jeśli czytelnicy antologii *Dwa wieki poezji rosyjskiej* w 1947 roku, a tym bardziej po drugiej edycji, cztery lata później, podobnie (co jest możliwe) interpretowali przedwojenne tłumaczenie *Dwunastu*, to zrozumiały stają się fakt, że już wkrótce zostało ono zastąpione przez nowy, zupełnie odmienny przekład Seweryna Pollaka.

W połowie lat 50., gdy stalinizm ustępuje przed złagodzoną socjotechniką szerzenia idei komunizmu, Pollak nie musi już kreować Błoka na bezkrytycznego „entuzjastę” rewolucji październikowej. Jednocześnie wciąż chyba trwałymi sympatiami lewicowe tłumacza nie pozwolą mu na utrzymanie niejednoznaczności epilogu poematu, jak to uczynił Denhoff-Czarnocki. Funkcjonalizm translatorski w przekładzie Pollaka objawi się nie poprzez ideologiczną, lecz estetyczną koherencję tekstu. W symultanicznej lekturze oryginału, tłumaczenia przedwojennego i powojennego widać wyraźnie, że interesowała tłumacza przede wszystkim nowoczesność formy poematu. Stara się on zatem zachować polifonię utworu, szukając dla każdej części oryginału rytmiczno-stylistycznych ekwiwalentów, starannie odzwierciedla też rozbudowaną strukturę afektywną tekstu poprzez zachowanie licznych znaków ekspresji (zwłaszcza wykrzykników).

Niemniej dla zachowania rytmu mnoży leksykę, osłabiając dynamikę tekstu. Na przykład w części pierwszej, w której Błok zapisał po prostu: „swiszczet wietier”, Pollak dodaje: „Wiatr świszczce, **wieje**”. Podobnie w sąsiednich wersach, w których czytamy: „Złość, smutna złość/ W piersi się pali.../ czarna, święta złość i **mrok**”, podczas gdy oryginał sekwencja jest prostsza: „Złoba, grustnaja złoba/ Kipit w grudi.../ Cziornaja złoba, swiataja złoba...”. Także część druga rozpoczyna się od powtórzenia: „Idzie, **idzie** ich dwunastu”, którego nie ma w oryginale. Błok jest zdecydowanie bardziej lakoniczny niż Pollak – pisze na przykład: „Chołodno, towarzyszczi, chołodno!”, tymczasem tłumacz rozwija frazę i hiperbolizuje: „Mróz, towarzysze, wściekły mróz!”. Kiedy Błok pisze: „Swoboda, swoboda/ Ech, ech, biez kriesta!/ Tra-ta-ta”, Pollak miejscami nasila onomatopieczność tekstu: „Wolność, wolność, wolność, ha!/ Ech, bez krzyża!/ Tra-ta-ta” (cz. 2). W oryginale rewolucjoniści idą „dierżawnym szagom”, w tłumaczeniu Pollaka czytamy: „Krok ich twardy, odmierzony” – takie amplifikacje i mnożenie powtórzeń zmieniają rytm marszu dwunastu oraz jego charakter.

W utworze Błoka rewolucjoniści mobilizują się wzajemnie, w tłumaczeniu Pollaka natomiast „Sztandar czerwony/**Wiedzie** ich wprzód” („W oczi bjotsa/ Krasnyj fłag”, cz. 11). Bohaterowie wędrują przez miasto, które tłumacz za sprawą określeń urealnających pozbawia aury eschatologicznej, wyczuwalnej w tłumaczeniu Denhoffa-Czarnockiego. Czytamy na przykład, że „Lód pod spodem **chrzęści**” (w oryginale: „Pod snieżkom – liedok”, cz. 1), zaspą znajduje się **pośrodku** ulicy („Staruszka pieriemotnułas czieriez sugrob”, cz. 1), dalej zaś: „Dmie wicherzysko **srogie!**/ Mróz **ściska co sil!**” („Wietier chliostkij!/ Nie otstajot i moroz!”), „Paniu-sia **nico dalej!** I w karakułach druga” („Won barynia w karakułach/ ku drugoj podwiernułas”); w części dwunastej ktoś „idzie **drogą**”, kryje się „**za róg** ulicy”, „echem/ Wystrzał się odzywa **w murach**...”. Tego rodzaju amplifikacje modulują oryginalną i nowatorską poetykę deskrypcji Błoka, spokrewnioną z techniką malarskiego szkicu. Niemniej przygotowują też czytelnika do interpretacji epilogu:

...Idą, idą krokiem twardym –
 Głodny pies za nimi **goni**,
 Przodem – **niosąc** krwawy sztandar,
 Za wichurą niewidzialny

I dla kul nieosiągalny,
Lekką stopą nadśnieżystrą
Przez perliste rozsypisko,
W wieńcu białych róż **na skroni**,
Idzie przodem – Jezus Chrystus.

W zakończeniu tym, stosunkowo bliskim obrazowi oryginalnemu, Chrystus idzie – chciałoby się powiedzieć – ludzkim krokiem, choć nie marszowym (bo „lekką stopą”). A zatem również prowadzi rewolucjonistów, lecz nie tak, jak w tłumaczeniu Denhoffa-Czarnockiego, w którym był niewidzialny „ludzkim okiem” wskutek swej nadprzyrodzonej natury; tutaj niewidzialny jest „za wichurą”, której symboliczna waloryzacja wcześniej już w całym tłumaczeniu znacznie osłabła. W przekładzie Pollaka uczłowieczony Chrystus jest „pierwszym” w rewolucyjnym szeregu. Taka wykładnia zdaje się uprawniona zarówno ze względu na ciężącą ku mimetyzmowi poetykę deskrypcji czasoprzestrzeni, jak i w świetle pozatekstowej wiedzy o lewicowym światopoglądzie tłumacza.

Jeszcze inaczej czytał *Dwunastu* Wiktor Woroszyłski. W jego przekładzie poza mimetyzmem dominującym nad symbolicznym wymiarem poematu widać dążenie do wzmocnienia społecznego kolorytu świata kreowanego przez Błoka. Język postaci jest nasycony żargonem, stylizowaną gwarą lub polskimi idiomami. Wszystko to sprzyja polonizacji świata przedstawionego, swoistej „derusyfikacji”. Na przykład „babina” z części pierwszej „zamartwia się, płacze –/ **Nie poradzi pojąć**, co znaczy/ Gałagan **wielgachny** taki”; ona też modli się słowami: „Oj, **Panienko Najśłodsza**”; bohaterowie używają słów „tera”, „brachu”, „psia mać”, „ładny bal”, „zwiesił nos na kwintę”, „wywnętrzać się”, „przypałał”, „ciemna masa” etc. Grupę dwunastu narrator części drugiej określa jako „**ferajnę spod ciemnej gwiazdy**”. Są oni tutaj ukazani jako miejska żulia, którą sytuacja historyczna wynosi do rangi bezwzględnych niszczycieli starego świata: zapowiadają tedy: „Rozlejemy krwawe morze” (cz. 1) czy: „Chodź, burżuju, wypatroszę cię jak ptaszynę!/ Krwi puszczyć” (cz. 8). W podobnej retoryce jeden z nich mówi o śmierci Katii: „Przebita głowa, zimny trup!.../ Radaś, padlino? – Ani drgnie.../ Jucha czerwona barwi śnieg...” (cz. 6). Rewolucjoniści mówią o służbie w Czerwonej Gwardii (nie jak u Pollaka: czerwonej gwardii) i jeśli przypomnimy słowa Brodskiego o tej formacji, to brutalność dwunastu zyskuje dodatkowe oświetlenie... Są oni

anarchiczną siłą wyzwoloną z okowów moralności i – zdawałoby się – także religii. W części drugiej kilkakrotnie skandują: „Swoboda, swoboda,/ Bez krzyża, tak!”, natomiast w kolejnych częściach niektórzy z nich mówią: „Pobłogosław, Panie Boże” (cz. 3), „Wieczne odpoczywanie racz jej dać, Panie”, „To ci Pan Bóg zesłał zamieć” – mówią to jak gdyby nawykowo, a ich religijność zostaje wyszydzone marksistowską frazą jednego z kamratów Piet’ki: „Po co tak się mamić!/ Od czegoż to cię uchronił/ Złoty Pan Bóg na ikonie?! Ciemna masa, daję słowo,/ Weź na rozum, porusz głową” (cz. 10). W jedenastej części czytamy więc, że „dwunastu idzie znowu/ Bez modlitwy w dal? Na wszystko gotowi,/ Nieznany im żal...”. W tym kontekście należy osadzić interpretację epilogu:

...Maszerują tak z kurzawą,
A za nimi – głodne psisko,
A przed nimi – z flagą krwawą,
Pośród śniegu niewidzialny,
Pośród ognia nietykalny,
Nad padołem wrących burz,
Ścieżką pereł, ametystów,
W śnieżnobiałym wianku z róż –
Prowadzi ich – Jezus Chrystus.

Warto zauważyć, że Woroszyłski w całym przekładzie niweluje symbolikę „wichru”, który w pierwszych wersach nazywa „wiatrem”, osłabia także znaczenie „mrozu” (pisząc: „zimno, towarzysze, zimno”) i „zamieci” („sypie śniegiem”). Natomiast rozszerza zakres semantyki „ognia” („Wicher – ogień”. „Miasto otacza ich pożarami”, „padół wrących burz”). W epilogu w ogóle już nie ma „wichury” (jak w wersji Pollaka), tylko „kurzawa”. Chrystus, kroczący tutaj ścieżką „pereł, ametystów” wyraźnie – czytamy – prowadzi rewolucjonistów, ale wydaje się znacznie bardziej niż w tłumaczeniu Pollaka „zapożyczony” z plebejskiej ikonografii religijnej. Jego „wianek” (nie wieniec) z białych róż zastanawia dlatego, że „róże” łączą się z kultem Maryi, dając nazwę „modlitwie różańcowej”, która – wedle legendy o jednej z wypraw św. Dominika – zrodziła się jako modlitwa przeciwko heretykom. Chrystus przedstawiony przez Błoka nie w koronie cierniowej, lecz „w bielom wienczikie iz roz”, mógłby więc uosabiać ideę nieuchronnej ewangelizacji wyzbywających się bojaźni Bożej rewolucjonistów. Rzecz jednak w tym, że Woroszyłski – w znacznym

stopniu osłabiając symboliczny wymiar *Dwunastu* – niejako przemieszcza postać Chrystusa ze sfery *sacrum* do ikonologii ludowej i tym samym niweluje konotacje teologiczne.

W chronologicznej lekturze trzech wybranych przekładów wiadać odmienność dyspozycji hermeneutycznych tłumaczy oraz przemiany kontekstów zewnątrzliterackich. Słabnie polityczne uwikłanie przekładu, wzrasta zainteresowanie formą utworu. Zapewne przeczuwał to sam poeta, który w *Nocie o „Dwunastu”* z 1921 roku pisał:

I to jest absolutna prawda: w styczniu 1918 roku po raz ostatni całkowicie poddałem się żywiołowi, tak samo ślepo jak w styczniu 1907 czy w marcu 1914. Dlatego nie wyrzekam się tego, co napisałem wówczas, bowiem pisałem w zgodzie z żywiołem: na przykład, podczas i po napisaniu „Dwunastu” przez kilka dni odczuwałem fizycznie, słuchem, ogromny szum dookoła – jednorodny szum (prawdopodobnie, szum od rozpadu starego świata). Dlatego ci, którzy dostrzegają w „Dwunastu” wiersze polityczne, są albo ślepi w stosunku do sztuki, albo siedzą po uszy w błocie politycznym, albo tkwią we wściekłości – nieważne czy są to wrogowie czy przyjaciele mojego poematu. Nie można jednak kwestionować związku „Dwunastu” z polityką. Prawda polega na tym, że poemat został napisany podczas wyjątkowego i zawsze krótkiego czasu, kiedy idący cyklon rewolucyjny wywołuje burzę na wszystkich morzach – przyrody, życia i sztuki; w morzu życia ludzkiego istnieje już nieduża zatoka, podobna do „kałuży Markiza” (ironiczna nazwa części Zatoki Fińskiej – I.J.), która nazywa się polityką; w tej szklance wody również występowała burza – łatwo powiedzieć: mówiono wówczas o zniszczeniu dyplomacji, o powstaniu nowego prawa, o zakończeniu wojny, trwającej już cztery lata! – Morza przyrody, życia i sztuki rozszalały się, krople stały się tęczą nad nami. Patrzyłem na tęczę, gdy pisałem „Dwunastu”; dlatego więc w poemacie została kropla polityki. Zobaczymy, co zrobi z tym czas. Być może, każda polityka jest na tyle brudna, że jedna jej kropla zamąci całą resztę; być może nie zabije ona sensu poematu; być może, wreszcie – kto wie! – okaże się ona fermentem, dzięki któremu „Dwunastu” przeczytają kiedyś, nie w nasze dni. Mogę o tym mówić teraz jedynie z ironią; lecz – nie będziemy teraz o to siebie posądzać⁴.

4. Konkluzje

Przekład stwarza szczególnie dogodne warunki dla obserwacji dynamicznych powiązań między formą a funkcją, ponieważ w odróżnieniu od

⁴Napisana 1 kwietnia 1920 roku *Zamietka o Dwunadcat’* jest już tekstem trudno dostępnym, dlatego cytuję go w całości (przekład Iriny Jermaszowej) ze strony internetowej poświęconej twórczości Błoka, http://rulitbox.ru/blok_12.html, 3.06.2016.

działa oryginalnego zawsze istnieje w serii, która jest jego ontologiczną potencjalnością. Analiza serii przekładów nasycza pole interpretacji oryginału wariantywną semantyką, zagęszczając jego sens i niwelując (choć nigdy do końca) nieokreśloność znaczeń poszczególnych składników struktury tekstu.

Badanie serii pozwala śledzić, z jednej strony, mechanizm ekwiwalentyzacji między przekładem a oryginałem, z drugiej zaś umożliwia rekonstrukcję **sieci ekwiwalentyzacyjnej** między poszczególnymi tłumaczeniami. Poemat Błoka jest wyjątkowo ciekawym przypadkiem jako utwór pobudzający inwencję tłumaczy, jako nowatorskie i niejednoznaczne dzieło w literaturze rosyjskiej, a także jako tekst wymuszający na tłumaczu wybór reguły funkcjonalnie spajającej heterogeniczne elementy struktury. Regułę tego rodzaju zwykle określano w teorii tłumaczenia mianem „dominandy” lub „intencji” translatorskiej. Szukając szerszej od tych terminów formuły, która uwzględniałaby zarówno związki wewnątrztekstowe i międzytekstowe, jak i **kontekstowe stymulacje tłumaczenia**, zaproponowałam tu pojęcie funkcjonalizmu translatorskiego. Oznacza on sposób kształtowania koherencji tekstu przekładowego determinowany przez hermeneutyczną wyobraźnię tłumacza.

Dla udokumentowania różnych postaci funkcjonalizmu translatorskiego w polskiej tradycji tłumaczenia *Dwunastu* należałoby sięgnąć do pozostałych przekładów. Nie było jednak moim zamiarem przeprowadzenie historyczno-translatorskiej syntezy, lecz tylko inne niż dotąd oświetlenie trudności i możliwości tłumaczenia poematu Błoka, a także uzasadnienie propozycji teoretycznej. Z tej przyczyny tytułowe pytanie (kto wiedzie rewolucjonistów w poemacie Błoka?) pozostaje bez jednoznacznej odpowiedzi...

Literatura

- Annienski, J. (1971). *Petersburg*. Przeł. J. Tuwim. W: *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej*. Oprac. W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Błok, A. (1951). *Dwunastu*. Przeł. W. Denhoff-Czarnocki. W: *Dwa wieki poezji rosyjskiej. Antologia*. Oprac. M. Jastrun, S. Pollak. Warszawa: „Czytelnik” Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa.

- Błok, A. (1971). *Dwunastu*. Przeł. W. Woroszyński. W: *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*. Oprac. W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Błok, A. (1974). *Dzienniki 1901–1921*. Przeł. M. Leśniewska. Przedmowa J. Szymak-Reiferowa. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Błok, A. (1987). *Dwunastu*. Przeł. S. Pollak. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Brodski, J. (2006). *Przewodnik po przemianowanym mieście*. Przeł. A. Mietkowski. W: J. Brodski. *Mniej niż ktoś. Eseje*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Dąbrowski, W., Mandalian, A., Woroszyński, W. (oprac.) (1971). *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hejrowski, K. (2016). *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Jastrun, M., Pollak, S. (oprac.) (1951). *Dwa wieki poezji rosyjskiej. Antologia*. Warszawa: „Czytelnik” Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa.
- Krycka-Michnowska, I. (2015). *O sobie, Rosji i duszy rosyjskiej. Dzienniki Zinajdy Gippius*. Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe.
- Legeżyńska, A. (1999). *Thumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sobieska, A. (2015). *Wokół Aleksandra Błoka. Z dziejów polskich fascynacji kulturą i literaturą rosyjską*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo.
- Stankiewicz, E. (1996a). *Poetyka i strukturalna lingwistyka*. W: E. Stankiewicz. *Poetyka i sztuka słowa*. Przeł. P. Wawrzyszko. Kraków: TAIWPN „Universitas”, s. 35–68.
- Stankiewicz, E. (1996b). *Polifoniczna struktura poematu „Dwienadcat” Błoka*. Przeł. P. Wawrzyszko. W: E. Stankiewicz. *Poetyka i sztuka słowa*. Kraków: TAIWPN „Universitas”, s. 215–238.
- Stu trzydziestu poetów. Wybór poezji narodów radzieckich*. (1957). Wybór i oprac. S. Pollak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Toporow, W. (2000). *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*. W: W. Toporow. *Miasto i mit*. Wyb., przekł. i wstęp B. Żyłko. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Toury, G. (2009). *Metoda opisowych badań nad przekładem*. W: G. Toury, *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 206–222.
- Блок, А. (1976). *Двенадцать*. Москва: „Chudożestwiennaja Litieratura”.