

Anastasiya Vassyluk
Lwiv (Ukraine)

Przekład literacki w międzywojennym Lwowie. Główne tendencje

ABSTRACT

Literary translation of the interwar period in Lviv. Towards the main trends

The article includes a survey of translated literary works that appeared in Ukrainian periodicals and separately – within the series of foreign literature in Ukrainian translations in the first decades of the 20th century. Special emphasis is given to both the publishing conditions of that time and the key figures involved in the process. It is proved that the role of the Ukrainian artistic translation at that time was not limited to the aesthetic and informative functions. In fact, translation contributed to cultural enlightenment, shaped national identity and, ultimately, facilitated nation shaping in Ukraine. Such motivation for translation helped forge a function-oriented strategy, one driven by the need to develop and enrich the Ukrainian language and culture.

Keywords: Ukrainian culture, literary translation, translator's strategy, views of translation studies.

Poznanawanie historii kultury ukraińskiej, z uzmysłowieniem jej poszczególnych etapów, jest bardzo ważne w dzisiejszych czasach, ponieważ warunkuje jej pełne zrozumienie i znaczenie. Znajomość historii przekładu literackiego jest potrzebna dla stworzenia teorii przekładu i zrozumienia w pełni historii literatury. Ponieważ każdy sformowany naród potrzebuje historii swojej literatury, oryginalnej i w przekładzie, dojrzała także potrzeba napisania historii ukraińskiego przekładu literackiego, albowiem każda literatura, od epoki starożytnego Rzymu, łączy w sobie tak utwory oryginalne, jak i te przetłumaczone. Studiując historię ukraińskiego przekładu literackiego, który odegrał wielką rolę w naszych osiągnięciach literackich, przede wszystkim jako czynnik narodotwórczy, dostrzegamy

wiele dokonań, tak co do nagromadzonego materiału, jak i ich metod badania. W tym aspekcie doniosłe znaczenie mają badania teoretyka i genialnego praktyka przekładu – Kochura, który udostępnia szczegółowy przegląd osiągnięć przekładu literackiego na Ukrainie w pierwszej połowie XX wieku, a także badania Koptilova, Moskalenka, Koruntsya. Historii ukraińskiego przekładu literackiego poświęcona została monografia Strikhy, który podkreśla ważną funkcję przekładu literackiego, a mianowicie jako czynnika narodotwórczego. Dogłębną analizę relacji literatury ukraińskiej ze światową w oparciu o przekłady XX w. znajdujemy w badaniach przekładoznawcy Zorivchak.

Osobliwa luka w historii ukraińskiego przekładu to okres lat 20-tych i 30-tych XX wieku na zachodnich terenach Ukrainy, mimo że okres ten charakteryzuje się tutaj aktywną działalnością kulturalną i oświatową. W następstwie niesprzyjających warunków społecznych na terytorium ZSRR wielu literatów, twórców teatralnych i badaczy wyemigrowało do Galicji. To ożywiło życie narodowe, szczególnie w ukraińskich wydawnictwach, czasopismach literacko-artystycznych i różnych stowarzyszeniach. Dane bibliograficzne świadczą o dosyć wysokim poziomie przekładu w tym czasie. Niektóre z tych dzieł ukazały się wtedy po raz pierwszy w języku ukraińskim, a powtórnie przetłumaczone zostały dopiero w latach 60-tych – 80-tych. W wyniku zebranych materiałów odkryto wiele nowych przekładów i postaci tłumaczy. Zorivchak (2003: 7) podkreśla, że „lata 20-te i 30-te XX wieku i na Wielkiej Ukrainie i na Ukrainie Zachodniej były ważnym okresem w historii ukraińskiego przekładu literackiego, choć nie tylko ziemię, ale i duszę narodu dzieliła granica na Zbruczu”.

Na początku XX w. w związku z rozwojem podejścia funkcjonalnego i strukturalnego pojawiły się w językoznawstwie nowe poglądy odnośnie przekładu, który zaczęto traktować jako strukturę i oddzielny tekst. W latach 20-tych Matezius, Procházka, Jacobson oraz inni naukowcy przybliżyli się do współczesnego rozumienia przekładu – nie tylko jako zamiany języka, ale również jako funkcjonalnego zastąpienia niektórych elementów kultury. Formowanie modelu komunikacji literackiej otworzyło przekładoznawstwu dalsze możliwości badawcze, które realizowane były w następujących obszarach: 1) analiza relacji między autorem i tłumaczem, jak również motywy wyboru strategii literackiej; 2) różnica między przekładem a tekstem oryginalnym w budowie tekstu (odnośnie cech gatunkowych); 3) recepcja oryginału i tłumaczenia.

W pierwszych dekadach XX w. ukraińska teoria przekładu znajdowała się na etapie formowania, jednak istniał już szereg podstawowych zasad przekładu, podział na rodzaje działalności dotyczącej przekładu i wymagań dotyczących tłumacza. Odnosząc się przede wszystkim do profesjonalizmu tłumacza, należy wspomnieć ideę wyrażoną przez Ivana Franka – faktycznego twórcy ukraińskiego przekładoznawstwa – w fundamentalnym artykule *Kamieniarze. Ukraiński tekst i polski przekład. Nieco o sztuce przekładu* (1912) [Каменяри. Український текст

i польський переклад. Дещо про штуку перекладання 1912] Już od początku XX w. można wyraźnie prześledzić spójne odejście od wcześniejszych tradycji przekładu literackiego XIX w. – modyfikacje i przetworzenia. Pojmowanie tych dwóch strategii przekładu dzieł literackich (przekład i modyfikacja) również przedstawił Franko. Ciekawe przemyślenia na temat tłumaczenia, głównie przekładu literackiego, znajdujemy w korespondencji Drahomanova i Łesi Ukrainki.

Szczególnie zauważalna zmiana jakościowa nowego poziomu przekładów literackich i ustalenia teorii przekładu przypada na lata 20-te XX wieku. Na podstawie przekładów opublikowanych w tym czasie można dostrzec ciekawe zjawisko odnośnie teoretycznego rozumienia pojęcia przekładu: wyraźne rozróżnienie między tekstami właśnie na podstawie różnorodności terminów: *przekład, modyfikacja, przebudowa, przetworzenie, przekład za* Właściwie pojęcie przekładu jako procesu, w tym czasie nie było jeszcze w pełni skryształizowane. Fakt ten potwierdza również brak ujednocionej terminologii przekładoznawczej. Jednak równocześnie zauważamy świadome rozgraniczenie różnych gatunków przekładu i to pozwala nam stwierdzić, że w latach 20 – 30-tych XX w. istniało już całkiem jasne zrozumienie metody przekładu (strategii) oraz funkcjonalnego przeznaczenia przekładu. Te idee obserwujemy u przekładoznawcy Derżawyna, który dokonał klasyfikacji przekładu jako: przekład – prezentacja (teksty naukowo-techniczne); przekład – opis; przekład – stylizacja (przekład literacki powinien odzwierciedlać cechy stylistyczne utworu na wszystkich poziomach).

Pojmowanie przekładu jako rodzaju działalności, strategii przekładu jako środka i różnicowania gatunków przekładu jako rezultatu, kierowało uwagę na rozwijanie umiejętności przekładu. Teoretyczne idee często szły w kierunku próby poprawy poziomu jakości przekładu, zatem także kunsztu tłumacza. Pojmowanie przekładu tekstu literackiego jako twórczości całkowicie artystycznej, która wzbogaca literaturę docelową, zostało skonsolidowane. To zmieniało też postrzeganie samego procesu przekładu jako twórczości, a nie jako rzemiosła, natomiast osoby tłumacza jako twórcy. Zrozumienie potrzeb i promowania ukraińskich przekładów literackich doprowadziło do polemiki. W wyniku poszerzenia periodycznych czasopism ukraińskojęzycznych, które propagowały dzieła literatury światowej, zaistniała pilna potrzeba odpowiednich przekładów. Tym samym zwiększyła się ilość przekładów, ale równocześnie z góry określone terminy publikacji czasopism zmuszały tłumaczy do pośpiechu. Zainteresowanie przekładami szybko rosło i wypracowana została też terminologia, co ugruntowało świadomy wybór pewnej strategii przekładu, jaka miała na celu *udomowienie* bądź *egzotyzację* tekstu. „Skoro adekwatny przekład jest właściwie cudem, a w przybliżeniu wierny jest również niezwykle rzadki i niemal przypadkowy, to przekładajmy swobodnie, naśladujmy, dawajmy nie przekłady, ale transpozycje” – zauważył poeta i tłumacz Lepkyj (1991: 171). W okresie międzywojennym wykształciło się również zrozumienie *adekwatności* przekładu. Zaitsev (1936: 345),

podsumowując najważniejsze ówczesne zasady przekładu utworów poetyckich, określił adekwatność jako „maksymalne zbliżenie do oryginału i jego stylistycznych znaków”.

W wyniku klasyfikacji przekładu literackiego według gatunków literackich, można dostrzec wyraźny podział przy opracowywaniu teorii przekładu odpowiednio do przekładu poezji, prozy i dramatu (głównie na podstawie ukraińskich przekładów dzieł Williama Szekspira). Pośród prac przekładoznawczych z lat 20-tych i 30-tych dominuje studium przekładu poetyckiego. Pod wpływem poglądów rosyjskich formalistów i pojawienia się strukturalizmu największą uwagę skupiano na przekładzie poezji. W związku z tym istotne są badania przedstawicieli Praskiej Szkoły Lingwistycznej. Pośród badań teoretycznych na temat struktury tekstu, zawierających analizę gatunkowych i stylistycznych osobliwości utworu, warto podkreślić prace Jakobsona *O przekładzie wierszy* (o potrzebie funkcjonalnej przebudowy rymów) i Fishera *O przekładzie poezji* (1929), który przedstawił główne problemy przekładu poezji.

Jeszcze w roku 1899 Franko we wstępie do przetłumaczonego zbioru *Poematy* podkreślił bezpośrednie współdziałanie literatur dzięki przekładowi utworów literackich: „Przekład obcojęzycznej poezji, poezji różnych epok i narodów na nasz język ojczysty, wzbogaca duszę całego narodu, przyswajając jej takie formy i wyrażenia, jakich dotąd nie miała, budując złoty most zrozumienia i współprzeżywania między nami a dalekimi ludźmi i dawnymi pokoleniami” (1980: 7). W ubogaceniu ukraińskiej kultury, w krystalizowaniu się sztuki przekładu, w stawianiu wysokich wymagań względem poetyki i słowa istotną rolę odegrał solidny dorobek *neoklasyków*, którzy naśladowali hasła antycznej starożytności i propagowali głębokie credo *ad fontes*. Właśnie ich działalność wpłynęła nie tylko na teoretyczne poglądy tamtych czasów (lata 20-te i początek lat 30-tych XX wieku na podzielonym terenie całej Ukrainy), ale również zaznaczyła się w ukraińskiej tradycji przekładu XX wieku. Idee przekładu Franka, solidne teoretyczne i praktyczne stanowisko neoklasyków stało się fundamentem odrębnej tradycji ukraińskiego przekładu literackiego – przekładu adekwatnego, ekwilinarnego, akademickiego. W centrum uwagi było pragnienie wypracowania wysokiego poziomu umiejętności dokonywania przekładu, tworzenia treści i formy w harmonii z estetycznymi wrażeniami pochodzącymi z oryginału (jego duch), osiągnięcia ekwilinarności (ta sama liczba linii w oryginale i w przekładzie), rozwijanie zdolności językowych. Zerov w *W sprawie przekładu wierszy* [*У справі віршового перекладу*] (1928) formułuje szereg wymagań dotyczących przekładu dzieł literackich, szczególnie poezji, które stały się pewnym podsumowaniem dyskusji tego czasu, a wśród nich: organiczny dobór materiału leksykalnego; przekaz autorskich środków stylistycznych i figur; odtworzenie rytmicznych cech oryginału; odpowiednia troska o eufonię wiersza, jego prozodie i rymy; piękno, naturalność i dźwięczność języka ojczystego. W praktyce, te idee

zostały zrealizowane w przekładach wierszy takich neoklasyków, jak: Zerov, Klen, Rylskij, Pidmohylnyj, Krymskij, którzy po dzień dzisiejszy pozostają wzorcem poetyckiego kunsztu. Niestety ta działalność została zahamowana represjami politycznymi w latach 30-tych XX w. na terytorium Centralnej Ukrainy.

Do zdefiniowania różnych odmian przekładu przyczynił się Franko, rozpatrując je w zależności od warunków historycznych, tradycji literackich, indywidualnego podejścia do tłumacza i do tego, co skłoniło go do wyboru właśnie takiej strategii w przekładzie. W 1904 roku Shchurat podzielił teksty według cech gatunku, chodziło o oznaczenie i zgrupowanie pochodnych tekstów interpretujących motywy biblijne. Po raz pierwszy podejście gatunkowe do strukturalizacji analizowanego materiału wykorzystał teoretyk przekładu Finkel w swojej monografii: *Teoria i praktyka przekładu* [Теорія і практика перекладу] (1929). Badacz tak sformułował cel swojej pracy: „Cel tej książki to nie recepty na przekład, ale zrozumienie problemu. A do tego wystarczy przeanalizować najważniejsze gatunki i zidentyfikować ich cechy charakterystyczne, szczególnie odnośnie przekładu” (Finkel 2007: 80). Autor zaproponował podział przekładów na wiersz i prozę: literacką i Nieliteracką.

Na Ukrainie Zachodniej brakowało nadal pełnego teoretycznego studium, które mogłoby zdefiniować podstawowe problemy związane z przekładem i uzasadnić pewne rozwiązania, tak jak dokonał tego w swojej pracy charkowski przekładoznawca – Finkel (1929). Nie chodzi tu o pewne odosobnienie lwowskich tłumaczy w stosunku do ogólnych teoretycznych procesów zachodzących na Ukrainie, na Zachodzie i w Rosji okresu międzywojennego, ponieważ w badaniach przekładu Lepkocho, Luciwa, Zaitseva, Gordynskoho znajdujemy odniesienia do prac teoretyków z Centralnej Ukrainy, w szczególności do takich jak: Zerov, Nikovsky, Mayfet i do naukowców rosyjskich: Fiodorowa, Chukovskoho.

Wśród badań teoretycznych okresu międzywojennego XX wieku, szczególnie na terenie Galicji, warto zauważyć prace Lepkocho – przedstawiciela ukraińskiej poezji *modernizmu*, członka *Młodej Muzy* (1907–1909). Właśnie głównymi ideami *modernizmu* jako kierunku w literaturze i sztuce była sztuka dla sztuki, zainteresowanie impresjonizmem, podkreślenie wrażenia wywołanego przez dzieło sztuki. Te idee w pewnym stopniu wpłynęły też na formowanie teoretycznych zasad Lepkocho i innych tłumaczy, jak: Rudnytskij, Karmanskyj, Czarneckyj. W swoich badaniach podkreślali oni konieczność osiągnięcia odpowiedniego wrażenia wywołanego za pomocą przekładu. Sprawa przetworzenia utworu często graniczy z problemem przeróbki i przebudowy. Na podstawie przekładu poetyckiego francuskich *symbolistów* – Verlaine, Baudelaire, zwłaszcza u Rudnytskoho i Karmanskoho dostrzegamy wyrażenia, które są wyrazem własnych poszukiwań tłumacza, a w stosunku autor – tłumacz dostrzega się tendencję do przekazania swojego własnego postrzegania oryginału. Co się tyczy osobowości tłumacza, Lepkyj zdefiniował typy przekładów według kryterium strategii

przekładu. Badacz rozróżnił przekład i adaptację. W jednym z najważniejszych artykułów: *O kwestii przekładu poezji lirycznej* [До питання про переклади ліричних поезій] przedstawił następującą ideę: „Wtedy mamy mistrzowski przekład, gdy spotykają się dwie silne osobowości – autor i tłumacz, ale nie powinno się żądać, aby ostatni wyrzekł się własnego ja na rzecz pierwszego. Aby przetłumaczyć utwór pierwotny, potrzeba nie jakiego bądź tłumacza, ale osobowości twórczej” (1991: 163).

Podobne spostrzeżenia można znaleźć u P. Zaitseva w pracy *Polskie przekłady Tarasa Szewczenki* [Польські переклади Т. Шевченка]. Analizując przekłady poezji Szewczenki, autor sformułował kilka podstawowych wymogów (właściwe zachowanie słownictwa, stylu, specyfiki metrycznej, odtwarzanie efonii wiersza, osiągnięcie poetyczności i melodyki języka przekładu itp.), wśród których podkreślił potrzebę twórczego talentu tłumacza (Zaitsev 1936: 345). Ta idea, zwłaszcza w odniesieniu do przekładu poezji, była widoczna w wielu ówczesnych recenzjach i artykułach takich autorów, jak: Luciw, Motschulskij, Mayfet, Kulyk, Bezushko, Zubytyskij, Smal-Stockyj, którzy badali przekłady dzieł Szewczenki i różnorakie trudności przy ich odtworzeniu. Wśród zdefiniowanych problemów tłumaczeniowych pojawia się rodzaj metody przekładu – „wierny” (pod tym terminem rozumie się adekwatny) i „wolny” przekład, wraz z metodą naśladowania i wolnej transpozycji. Jednocześnie Lepkyj sformułował swoje „porady dla tych, którzy chcą tłumaczyć poprawnie” (1991: 170f.).

W tym okresie często akcentowano znaczenie talentu poetyckiego tłumacza, który był w stanie umiejętnie przetworzyć poezję. Była już o tym mowa w twierdzeniu rosyjskiego poety i tłumacza z XIX w. Żukowskocho – tłumacz w prozie jak sługa, ale w poezji – jak rywal. Akcentowali to również w swoich wywiadach i recenzjach na temat przekładu teoretycy w latach trzydziestych XX wieku. Ten pogląd wyraził też Franko we wspomianej już pracy *Kamieniarze...* [Каменяри...], który oprócz wartości teoretycznej, posługuje się wzorcem analizy lingwistyczno-stylistycznej i przekładoznawczej oryginału w zestawieniu z przekładem. Franko zaznaczył, że wrażenie wywołane przekładem jego *Kamieniarzy* na język polski dokonany przez Tverdokhliba było silne, ale nie aż tak jak to uzyskane za pomocą oryginału, bo przekład nie może być całkowicie „przezroczysty” (Franko 1980: 12). Oprócz podstawowych oczekiwań co do przekładu poezji Zerov zwraca uwagę na osobowość tłumacza: „Czy można uznać za idealny przekład, w którym tłumacz jest zatopiony w ekscentrycznych dźwiękach i stoi frontem do autora i oryginału, pokazując czytelnikowi swoje plecy” (2002: 623). O osobowości tłumacza autor wspomina jeszcze w tym kontekście: „Poeci z płomiennym podejściem do pisania, okazywali się też najsilniejszymi tłumaczami. Nawet przekształcając cudzy utwór na swój sposób, bez porównania więcej w nim odkrywali niż poeci bez fizjonomii” (Zerov 2002: 622). Akcentowanie kwestii umiejętności przekładu i twórczej osobowości wielokrotnie dostrzegamy w badaniach

aktywnego działacza kultury, tłumacza i krytyka literackiego Rudnytskoho, szczególnie odnośnie dziedzictwa klasyki, zwłaszcza Szekspira i Szewczenki. „Dobry poeta zawsze dodaje tekstowi świeżości i nowego blasku” powiedział Rudnytskyj na temat przekładu dzieł Szewczenki. Inna myśl to: „Między tłumaczami są prawdziwi poeci, wielcy mistrzowie słowa i każdy z nich był w stanie pokazać, że prawdziwa poezja się nie starzeje, choćby miała na sobie połowę dawno przeszłej doby” (Rudnytskyj 1936: 2). Aby przybliżyć się do poetyki autora, tłumacz powinien mieć własny, niezwykły talent i tylko pod tym warunkiem oryginalne dzieła mogą ożyć w kulturze, wywołując odpowiednie wrażenie u czytelników. Stąd właśnie przy analizie ówczesnych przekładów, głównie poezji, akcentuje się często konieczność wypracowania stylu przekładu.

Na podstawie publikacji poświęconych tłumaczeniu poezji, które w pewnym stopniu analizują wymagania teoretyczne i zasady gatunku, warto zwrócić uwagę na artykuły na temat przekładów poezji Szewczenki. Do pojawienia się licznych publikacji przyczyniło się pełne wydanie dzieł Szewczenki w 16 tomach z okazji 75. rocznicy śmierci poety (Ukraiński Instytut Naukowy, Warszawa-Lwów). W artykule: *O polskich przekładach Szewczenki* [Про польські переклади Шевченка] (1936) Zaitsev(1936: 5) podkreślił: „Współczesna teoria przekładów poetyckich ustaliła już zasady, od których mniej lub bardziej trafnego zastosowania zależy sztuka przekładu i jego ‘adekwatność’, który rozumiemy jako maksymalne przybliżenie do oryginału i jego cech stylistycznych”. Autor podał teoretyczne zasady dotyczące prawidłowego przekładu poezji i podkreślił następujące cechy charakterystyczne tego gatunku: odtworzenie wewnętrznej eufonii wiersza, zachowanie metafor i figur oryginału, przestrzeganie norm stylistycznych, opanowanie językowej umiejętności przekładu, itp. Przegląd angielskich przekładów dzieł Szewczenki znajdujemy u Mayfeta: *Angielskie przekłady Szewczenki* (1927), *Taras Szewczenko w interpretacji angielskiej* (1928) i *Szewczenko w angielskim przekładzie* (1928) oraz w pracach badawczych Bezushka: *Taras Szewczenko w przekładach angielskich* (1937). Wiele artykułów na ten temat napisał też Rudnytskyj. Autor podał i częściowo przeanalizował ówczesne przekłady dzieł Szewczenki na język angielski, francuski, niemiecki oraz polski i badał problematyczne zagadnienia odtworzenia oryginalnych tekstów, formułując wymogi przekładu poezji.

W okresie międzywojennym we Lwowie przekłady były drukowane jako samodzielne publikacje albo w czasopiśmie i spotykały się z licznymi opiniami krytycznymi, które można zaliczyć do gatunku recenzji przekładoznawczych. Zawierały one materiały teoretyczne, szczególnie odnośnie kryteriów oceny przekładu i środków, w celu ich udoskonalenia w przyszłości. Uwagi do przekładów znajdujemy w przedmowach do tych wydań, jednak były one dość powierzchowne, a niektóre wydania niestety nie zamieszczały dokładnej informacji na temat oryginalnego utworu albo nawet nie podawały nazwiska tłumacza.

Istotnym zastrzeżeniem do opublikowanych przekładów była krytyka jakości języka ukraińskiego. Dotyczyło to zasad pisowni, odtworzenia toponimów, imion własnych i egzotyzmów. Formułowano również ostrzeżenia przed używaniem polonizmów, germanizmów i rusycyzmów. Ze współczesnego punktu widzenia wydaje się przestarzałym wymóg, aby tłumaczyć bezpośrednio z oryginału oraz aby zachować dosłowność w przekładzie (niedosłowne przekazanie tekstu, ale zachowanie ducha oryginału), a jednak były to główne wymagania na tamte czasy. Wskazywano na niedorzeczność skracania tekstu i udomowienia. Istotną w tym względzie była działalność Ohiyenka – tak jako tłumacza, jak i autora krytycznych uwag i recenzji: *Nie mamy kamienia węgielnego! Ukraińskie przekłady Pisma Świętego* (1934), *Nieporozumienia w przekładach Pisma Świętego* (1938), *Metodologia przekładu Pisma Świętego i ksiąg liturgicznych na język ukraiński*. W recenzji na temat przekładu Ohiyenka Święty obrzęd Nieszporów i Jutrznia (1923) Rudnytskyj (1923: 2) podkreślił konieczność indywidualnego podejścia do przekładu w związku ze specyfiką gatunku tekstów religijnych.

Szczególną uwagę teoretyków przekładu przyciąga troska o czystość języka i konieczność wzbogacenia języka ukraińskiego. Tłumacz jest zobowiązany do przestrzegania standardów literackich, wzbogacania i troski o czystość języka. „*Jak o pęd winnej latorośli, / Troszczcie się o język...*” – pisał Rylskij, ukraiński poeta z kręgu neoklasyków, teoretyk i praktyk przekładu. Według Rudnytskoho, dość niski poziom ówczesnych przekładów wynikał z niestarannego podejścia do języka ukraińskiego. Zwracają na to uwagę również inni przekładoznawcy. Zaitsev podkreślił problem języka jako główne wymaganie wobec przekładu, zwłaszcza poetyckiego – „kształtować kunszt języka, unikać słów i sztucznych zwrotów albo w danym kontekście nienaturalnych” (1936: 346). Rudnytskyj podkreślał, że dla przekładu nie wystarcza jedynie znajomość języka oryginału, ale konieczny jest stały wysiłek wzbogacania ojczystego języka literackiego. W recenzji przekładu utworu Haśka *Przygody Szwejka* krytykuje on to wydanie ze względu na niedostateczne wykorzystanie potencjału języka. Tłumacz nie potrafił przekazać osobliwości struktury języka oryginału. „Stan naszego języka literackiego w Galicji ma wszystkie objawy nieładu, ze względu na dominację polskich i rosyjskich zapożyczeń oraz niedbałe używanie języka ukraińskiego przez ludność Galicji” (Rudnytskyj 1930: 2). Faktycznie poziom umiejętności językowych (głównie języka przekładu) był jednym z najważniejszych kryteriów oceny i analizy przekładów, które Rudnytskyj redagował lub recenzował. Rudnytskyj analizował zasady ówczesnej pisowni i postulował konieczność opracowania systemu terminów: „W tej dziedzinie trzeba jeszcze dużego wkładu pracy, mimo to tłumacz nie ma prawa ‘iść po najmniejszej linii oporu, kalkując obce i niezrozumiałe obce terminy’” (1931: 2).

W latach 20-tych i 30-tych XX w. specyfika przekładu prozy skupiała na sobie mniejszą uwagę przekładoznawców, ale nie było też badań odnośnie przekładu dramatu. Wyjątkiem były wnikliwe badania Gordynskoho (1928). Praca *Kuliszowe*

przekłady dramatów Szekspira, w której dokonano gruntownej analizy języka przekładów Kulisza, przedstawiła porównanie z oryginałem, historię wydania, poglądy Franka na temat jego przekładów i jego redakcje tychże tekstów. Jednak nie znajdujemy tu przemyślanej specyfiki przekładu utworów dramatycznych, przede wszystkim dzieł Szekspira, z ustaleniem pewnych zasad metodologicznych.

Działalność towarzystw teatralnych w Galicji na przełomie XIX–XX w. (w tym amatorskich teatrów przy seminariach i uczelniach, gdzie studenci urządzali na bazie własnych przekładów przedstawienia w języku ukraińskim), wśród których wiodącą rolę miał teatr *Ruska Besida*, sprowokowała potrzebę przekładu światowej klasyki. Od 1922 r. Rudnytskyj pracował w zarządzie teatru we Lwowie (Stowarzyszenie Ukraińskiego Teatru) i miał kontakt między innymi z takimi osobami jak: Czarneckyj, Drymalyk, Czajkowski, Olesnytskyj, którzy wydatnie wpłynęli na rozwój teatru. Podkreślając znaczenie ówczesnego ukraińskiego teatru, Rudnytskyj zacytował słowa Lavrivskoho, zaangażowanego w towarzystwo *Ruska Besida* (1862), że główną ideą ówczesnego teatru w Galicji było rozbudzenie miłości do ojczystego języka, który był zapomniany przez miejscową inteligencję posługującą się na co dzień językiem polskim. O znaczeniu ukraińskiego teatru w kształtowaniu tożsamości kulturowej w celu podniesienia świadomości narodowej, akcentował w swoich pismach również Franko. Rudnytskyj oznajmił później: „Literaturoznawcy przypominając o wielkim znaczeniu utworów napisanych przez Galicjan i tych, którzy przybyli ze Wschodniej Ukrainy, dla rozbudzenia świadomości narodowej w Galicji, często nie doceniają tego, co zrobił w tym względzie teatr” (1963: 16). W szczególności warto wspomnieć Teatr Ukraińskich Strzelców Siczowych, który został sformowany przy boku Armii Austrowęgierskiej podczas I Wojny Światowej. Jak pisze teatroznawca Bonkovska (2003: 42): „Teatrowi Ukraińskich Strzelców Siczowych i Towarzystwu ‘Ruska Besida’ być może należy przypisać największą zasługę ukraińskiego teatru jako żywej propagandy narodowej w czasie wojny”.

Warunki istnienia ukraińskiego teatru, którego działalność często opierała się na bezinteresownym poświęceniu i inicjatywie entuzjastów, były bardzo nieprzychylnie. Głównymi problemami było zachowanie twórczego statusu i utrzymanie w skromnych warunkach codziennej pracy pracowników teatru. Mimo to w latach 1920–1921 Ukraiński Niezależny Teatr (1. lipca 1920 r. stał się niezależną trupą „Ruska Besida”) przygotował 12 nowych spektakli. To stwarzało korzystne warunki do rozszerzenia repertuaru na światową klasykę i premiery w 1923 roku tak przełomowego autora, jak William Szekspir (premiera tragedii *Otello* w tłumaczeniu Rudnytskoho: *Otello, Maur wenecki*). Nawet wówczas teatroznawca Rudnytskyj (1963: 2) podkreślał wagę tego wydarzenia mimo pewnych braków samego spektaklu:

Fakt, że Szekspir wszedł do repertuaru ukraińskiej sceny, jest czynnikiem dominującym w stosunku do wszystkich innych poglądów na temat samego spektaklu. Od

chwili, kiedy w audytorium Teatru Narodowego przemówili bohaterowie Szekspira, Moliera, Ibsena – teatr ten przekroczył przepaść, która nie dopuszczała szerokiej publiczności do źródeł światowej kultury.

Pojawienie się dzieł światowej klasyki w repertuarze teatrów wywołało potrzebę przekładów, co stworzyło kolejny problem dla dramaturgów. Wspomniane już trudne warunki teatralnej rzeczywistości zmuszały pracowników do korzystania z przekładów wątpliwej jakości. Rudnytskyj (1963: 21) wspomina: „Teatr tego czasu nie miał pewnego kierownika literackiego, który byłby znawcą literatury obcej i nie mógł zamawiać przekładów, ze względu na brak funduszy”. Teksty sztuk pojawiały się w teatrze tak samo przypadkowo, jak i sami artyści, którzy nierzadko sami byli autorami przekładów. W tym kontekście, Rudnytskyj wyodrębnił działalność Grynevetskoho (aktor i reżyser początku XX w.), który redagował teksty przekładów, głównie pod kątem potrzeb sceny. Zatem autor sformułował najważniejsze z tych wymagań: łatwe wymawianie, melodyjne frazy i wyrazistość wypowiedzi. Głównym problemem przekładów teatralnych – według Rudnytskoho – było to, że ich autorzy – „głównie amatorzy, którzy nie władali biegle oryginalnym językiem i byli pewni, że znają język ojczysty. Uwzględnienia wymogów scenicznych – praktycznie nie spełniano” (1927: 2).

W połowie XIX w. w Galicji, w związku z działalnością ukraińskiego teatru Ruska Besida (od roku 1864), a także różnych organizacji oświatowych i wydawnictw (Proswita, Diło, Towarzystwo Naukowe im. Szewczenki), stopniowo wzrosła ilość przekładów z różnych gatunków. Szczególnie liczne były przekłady krótkich form prozatorskich i poezji, publikowane w czasopismach dla różnych grup odbiorców: dla dzieci *Svit dytyny*, dla kobiet *Nedilia*, *Žinka* czy po prostu dla świadomych obywateli *Literaturno-naukovyj Vistnyk*, *Diło*, *Szliachy*, *Na zustricz*, etc.). Na początku lat 30-tych XX w. na Ukrainie Zachodniej zwiększyła się liczba przekładów autorów anglojęzycznych, francuskojęzycznych i niemieckojęzycznych. Jeśli prześledzimy zainteresowanie gatunkami literackimi, to najczęściej pojawiały się powieści, ale równocześnie wychodziły zbiory opowiadań i baśni, rzadziej dramaty. W rzeczywistości w każdym wydawnictwie istniała seria, tzw. „biblioteka wydań”, która dwa razy w roku wydawała klasykę światową.

W okresie lat 20-tych i 30-tych głównymi ośrodkami wydawniczymi we Lwowie były: księgarnia dziennika *Diło*, biblioteka *Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki* i czasopisma *Svit dytyny* [Świat Dziecka]. Istniały też inne wydawnictwa, jednak nie wyróżniły się one popularyzacją przekładów. Były to wydawnictwa „Nowoho czasu”, „Czerwona kalyna”, „Słowo”, „Izmarahd”, „Ridna szkola” i „Proswita”, które to publikowały głównie literaturę ukraińską (Szewczenko, Woźniak, Omelyan i Ostap Terletskyj, Lepkyj i inni), a także prace z zakresu historii, geografii i etnografii. Należy również podkreślić działalność wydawnictwa „Czayka”, skupionego głównie w Wiedniu, ale w przygotowaniu publikacji uczestniczyli literaci ze Lwowa

i Kijowa. Tu po raz pierwszy zostały opublikowane dzieła literatury francuskiej – dramat De Musset: *Andrea de Sarto*, *Syn Tycjana* w przekładzie Pashchenko, dzieła De Maupassanta (w przekładzie Schraga), Gautier: *Panna de Mopen* (w przekładzie Schraga), Daudet: *Sofa. Powieść z paryskiego życia* (w przekładzie Czarnoho), Flaubert: *S'Yambo* (w przekładzie Czarnoho), Hugo: *Lukrecja Borgia* (w przekładzie O'Connor Vilinskoy), Stendhal: *Cenci* i inne opowiadania (w przekładzie Pashchenko), a także z literatury rosyjskiej dzieła Tołstoja (przekład Tulyupa). Ogólna jakość tych przekładów wyróżniała się spośród innych. Tym wydaniem towarzyszyła dość rzadka na te czasy adnotacja: „przekład autoryzowany”, co świadczyło o tym, że tłumacz pracował bezpośrednio z oryginałem. Kwestia praw autorskich w tym czasie stawiała wiele wymogów i stanowiła obok wielu innych przeszkód duży problem dla publikacji przekładów literatury światowej (brak funduszy, dominacja zagranicznych publikacji na wyższym poziomie, brak tłumaczy-specjalistów). Grytsay – naczelny redaktor wydawnictwa – napisał, że wybór dzieł do przekładu był uwarunkowany zainteresowaniem współczesnego europejskiego czytelnika, ogólnym popytem na publikacje drukowane, a także zamiarem wypełnienia widocznych luk w ukraińskim przekładzie literackim. Charakteryzując te przekłady, należy podkreślić, że większość z nich była wydana bez skracania oryginalnego tekstu i bez znaczących zmian w tekście. Wyróżniały się one również tym, że teksty takiego gatunku literackiego jak dramat, drukowane były w kilku wariantach scen, z uwzględnieniem zastosowania scenicznego. Dotyczyło to głównie przekładów De Musseta i stanowiło rzadkie zjawisko w latach 20-tych.

Jednym z prężnie działających ośrodków wydawniczych było wspomniane już wydawnictwo „Diło” („Дiло”), które posiadało również serię „Biblioteka *Dila*”. Już w roku 1889 Spółka Wydawnicza „Diło” rozpoczęła wydawanie serii książek pod nazwą: „Biblioteka najwybitniejszych powieści. Dodatek literacki „*Dila*””. Wydawano w języku ukraińskim przekłady utworów francuskich, angielskich, niemieckich i innej literatury obcej. Już na początku XX w. dla ukraińskiego czytelnika były dostępne niektóre dzieła takich autorów, jak: Scott (1893), Daudet (1883), De Balzac (1884), Dickens (1884), Frensis (1894), De Maupassant (1908), Guyot (1913), Seelinger (1913), France (1914) i były one wydawane w ramach serii. Niestety nie wszystkie przekłady podają nazwisko tłumacza, ale najczęściej spotykanymi są: Pashuk, Pashkevich, Lozynskij, Kulykivna, Shchurat, Krushelnyckij, Makovska. W związku z niesprzyjającymi okolicznościami historycznymi wstrzymano działalność wydawniczą w latach 1914–1915 i 1918–1920, co tym samym wstrzymało publikację „Diła”. W końcu roku 1936 wznowiono tę działalność i serię jako „Biblioteka *Dila*”, która trwała do końca istnienia wydawnictwa, czyli do roku 1939.

W ramach tej serii wydawnictwo opublikowało utwory pisarzy ukraińskich, a także przekłady literatury światowej. Do tych publikacji w dużej mierze przyczynił się Rudnytskyj – jeden z twórców tej serii, redaktor, autor przedmów i tłumacz. Publikacje tej odnowionej „Biblioteki” różniły się od poprzednich

serii głównie poziomem, doborem oryginałów, profesjonalnymi przedmowami, w których możemy znaleźć informacje o autorze i o epoce, analizę utworu, co generalnie poprawiło odbiór oryginału. Wybór dzieł do przekładu następował z uwzględnieniem oczekiwań czytelnika: powieści i opowiadania z ciekawym, dynamicznym wątkiem, łatwe w czytaniu i odbiorze, często o wymownym tytule. Rudnytskyj, który łączył talent poetycki z wielką filologiczną erudycją, podarował ukraińskiemu czytelnikowi wiele przekładów z literatury francuskiej i angielskiej, w tym powieści Bronte: *Bureverhy* [Буреверхи] (1933), Daudet: *Matsitskyj. Istoria odnoho ditvaka* [Macicki. Historia jednego dzieciaka] (1931), zbiór opowiadań D'Orevely o wymownym tytule: Чортиці [Czorcice] (1936), opowieść Prevost: *Исторія невірної Манон Леско* [Historia niewiernej Manon Lescaut] (1939). Oprócz Rudnytskooho dla Biblioteki przekładali również: Sophronius (dzieła Balzaca), Ostroverkha (dzieła literatury włoskiej, w tym Farina), Stawnychyj (powieść Hamsun: *Pid osinnymi zoriami* [Pod jesiennymi gwiazdami], Slipa (powieść Bronte: *Jane Eyre*, w przekładzie *Idealistka*) i inne.

Pierwsze wzmianki w ukraińskim przekładoznawstwie o tym, że teksty pisane prozą jako gatunek i rodzaj literacki wymagają w procesie tłumaczenia swoistego podejścia, można znaleźć w badaniach Finkela. Autor podkreślił: „Mówiąc o przekładach, my do tej pory (do 1929 roku) nie rozróżnialiśmy ich według poszczególnych gatunków. Teraz jednak, przechodząc do kwestii problematycznych, musimy wprowadzić pewne zróżnicowanie” (Finkel 2007: 66). Wskazano tu na pewną tendencję, która charakteryzowała sytuację w przekładzie literackim w tym momencie: „Jeśli do tworzenia poezji zabierają się głównie ci, którzy przynajmniej w pewnym stopniu wyczuwają artyzm słowa i poezję, to przekładu literackiej prozy podejmuje się każdy, kto choćby byle jak włada jakimiś dwoma językami” (ebd. : 105). Przekład utworów literackich napisanych prozą, które autor wyróżnił jako bogate stylistycznie i złożone pod względem językowym i estetycznym, tworzy wiele kontrowersyjnych kwestii na tym etapie: niezmiennosc utworu czy jego modyfikacja; zachowanie cudzego stylu czy wprowadzenie swojego. Trudno jednoznacznie scharakteryzować przekłady opublikowane w tym wydawnictwie, ponieważ różnią się one poziomem jakości i strategii tłumacza. Nie można ujednocilić źródła pochodzenia tych przekładów, wśród których jest wiele wznowień.

Warto wspomnieć również o działalności towarzystwa „Proswita”, a szczególnie o zainicjowanej serii publikacji „Biblioteki towarzystwa *Proswita*”, Towarzystwa Naukowego Szewczenki i wielu innych wydawców, jak: Biblioteka „Novoho času”, „Biblioteka Powszechna”, Wydawnictwo „Czas”, seria „Literacko-krytycznej Biblioteki”. Do efektywnych wydawców należy dodać również księgarnie „Svit Dytyny” [Świat dziecka]. Tu zapoczątkowano serię wydań, które wypełniły lukę w dziedzinie ukraińskich książek dla dzieci i młodzieży. W latach 20-tych i 30-tych dla młodego ukraińskiego czytelnika stały się dostępne utwory Wilde: *Zorianyj chlopczyna* [Gwiazdny chłopiec] (1920), Aine: *Popry džungli* [Poprzez džunglę]

(1922), Tovpnis: *Darunok rusalok* [Podarunek rusałek] (1922), Collodi: *Pryhody Pinokia* [Przygody Pinokia] (1923) (przekład Onatskocho), Defoe: *Robinson Crusoe* (1929, a inny przekład tego dzieła w 1939), Kipling: *Rikki-Tikki-Tavi* (1930), Swift: *Huliwer u Weletniw* [Guliwer u gigantów] i *Huliwer u Liliputiw* [Guliwer u Liliputów] (1931 – przekład Shkrumelyaka), Andersen: *Cisarskyj solowej* [Cesarski słowik] (1937 – przekład Lototskocho) i tłumaczenia bajek z różnych języków świata, w tym japońskich (1926). Przy odtworzeniu tekstów zachowano jasność i zwięzłość wyrażenia, biorąc pod uwagę konkretnego odbiorcę docelowego – mianowicie młodego czytelnika. Zręcznie dostosowano teksty przekładów. Tłumacz zdołał przekazać indywidualny styl każdego z tłumaczonych autorów. Do wydania tej serii przekładów przyczyniło się wielu utalentowanych pisarzy i tłumaczy, a między nimi Shkrumelyak – dziennikarz, poeta i pisarz dla dzieci, autor ponad trzydziestu książek dla dzieci. Jest on także autorem licznych przekładów światowej klasyki, jak: *Kazky z 1001 noci* [Baśnie z 1001 nocy], *Aljadyn i czariwna liampa* [Alladyn i czarodziejska lampa], *Pryhody moreplawcia Sindbada* [Przygody Sindbada Żeglarza]. On dokonał pierwszych przekładów z literatury angielskiej, popularnych wśród dzieci powieści przygodowych, których autorami są: Defoe i Swift, także baśni Andersena i innych. Do wzbogacenia ukraińskiej literatury dla dzieci i młodzieży przyczynili się: Zaklynskyj – pisarz, tłumacz, pedagog i autor podręczników szkolnych; Lototskyj (Yar Vilshenko) – autor opowiadań dla dzieci, bajek, wierszy, legend o tematyce historycznej, oraz Bush; Luckyj – działacz polityczny i społeczny, publicysta i poeta, setnik UHA, poseł do polskiego sejmu, jeden z członków grupy poetyckiej „Młoda Muza”; a także wielu innych działaczy, takich jak: Mandyukova, Volska, Ostroverkha. Warto wspomnieć tu o poziomie języka tych przekładów, który odznaczał się poetycznością i eufonią wypowiedzi. Wysoki poziom tych przekładów można częściowo wytłumaczyć faktem, że wśród pracowników wydawnictwa byli znani literaci. Te przekłady warto rozpatrywać indywidualnie, ich ogólny poziom różni się w zależności od pochodzenia tekstu, kompetencji tłumacza i zasad stosowanych w pracy. Nie można zapomnieć także o historycznym znaczeniu przekładów, gdyż odegrały one znaczącą rolę w wychowaniu niejednego pokolenia i stanowią osobny, jeszcze nie do końca zbadany etap w historii ukraińskiego przekładu literackiego. Na właściwą ocenę zasługuje działalność wszystkich tych literatów, redaktorów i tłumaczy, która była tak nagle przerwana przez wojenną zawieruchę.

Literatura

Боньковська, Ольга (2003). *Львівський театр товариства “Українська Бесіда” 1915–1924*. Львів.

Зайцев, Павло (1936). “Про польські переклади з Шевченка”. В: Шевченко Т. *Повне видання творів*. Варшава, Львів,

- Зеров, Микола (2002). „У справі віршованого перекладу. Нотатки”. В: *Українське письменство*. Київ.
- Зорівчак, Роксолана (2003). “Український художній переклад і буття нації. Спроба історико-літературного осмислення”. В: *Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939) : Бібліогр. Показч*. Львів. (Укр. Бібліографія. Нова серія ; чис.13).
- Лепкий, Богдан (1990). „До питання про переклади ліричних поезій”. В: *Теорія і практика перекладу*. Київ.
- Рудницький, Михайло (1930). „3 нових книжок. ‘Пригоди Швейка’ Я. Гашека”. В: *Діло*. 22 лют., ч. 40. / 1930. С. 2–3.
- Франко, Іван (1980). „Передмова” [до збірки : “Поеми”]. В: Франко І. Я. *Зібрання творів у 50 тт.* – Т. 5 : Поезія. Київ.