

KALINA BAHNEWA

**METODA PRZEKŁADOWA
I EWOLUCJA MYŚLENIA POETYCKIEGO
TRZY STRATEGIE TRANSLATORSKIE W PRZEKŁADACH
SONETÓW KRYMSKICH MICKIEWICZA**

NA POCZĄTEK KILKA WYBRANYCH FRAGMENTÓW Z *TEORII KOMPARATYSTYCZNEJ WIEDZY o literaturze* D. Diuriszina:

W dziejach praktyki przekładu zdarza się, że napotykamy na przykłady zamierzonego naruszenia wymogów wierności w stosunku do oryginału, kiedy to tłumacz przekłada tylko część tego oryginału lub stara się wszystko przetłumaczyć, ale także dodać coś od siebie. I w obydwu przypadkach w rezultacie otrzymuje się nie zjawisko pochodne, lecz zjawisko z udziałem elementu twórczego. Dlatego też powstaje problem: dosłowne tłumaczenie a tłumaczenie z elementem twórczym. Na mocy tego rozpatrywane porównania tłumaczenia z oryginałem, z punktu widzenia różnic, nie mogą służyć jako jedyne kryterium oceny, jak to często się zdarza w praktyce, ponieważ pojęcie „koncepcja przekładu” jest szersze od umownego pojęcia „wierny przekład”.¹

Pojęcie „koncepcja przekładu” Diuriszina — jako szersze od tak zwanego przez niego „wiernego tłumaczenia” — w interesujący sposób wiąże się z sytuacją literatury bułgarskiej końca XIX wieku, w jej stosunku do przekładów polskiej poezji romantycznej, a konkretnie do translatorskiej interpretacji utworów Mickiewicza. Jak najkrócej można określić to zagadnienie? Jeżeli miałabym pokrótce wyznaczyć jedną z jego ideowo-artystycznych dominant, to scharakteryzowałabym ją jako „sen o eposie”. W 1878 r. po pięciowiekowej niewoli tureckiej Bułgaria wyzwala się, ówcześni pisarze bułgarscy chcą siebie widzieć jako kontynuatorów wspaniałej niegdyś rodzimej spuścizny kulturalnej, ale w tym samym czasie okazuje się, że ich twórcze odczucie zderza się z pewnym bardzo poważnym brakiem — brakiem eposu, rodzaju literackiego tradycyjnie najbardziej prestiżowego dla narodowego rozwoju artystycznego. Oto dlaczego w tym czasie nostalgia za eposem może nosić wiele imion. Jeden z aspektów wspomnia-

¹ D. Diuriszin: *Teorija sravnitel'nogo izuczenija literatury*. Moskwa 1979, s. 160—161.

nego marzenia o eposie wiąże się z tak zwanymi mistyfikacjami literackimi, których typologia w okresie odrodzenia narodowego znajduje wyraz na przykład w czeskich *Králévodvorskich* i *Zelenohorskich* rękopisach, w chorwackim *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (1756) Andrija Kačića Milošića, a w szerszym europejskim kontekście — w *Pieśniach Osjana* Jamesa Macphersona (1760). W Bułgarii fenomen literackiej mistyfikacji przejawia się przede wszystkim w eposie *Veda Slovena* — zbiorze kilkudziesięciu pieśni epickich, osnutych na kanwie bohaterskiego życia Królewicza Marka, a także wybranych momentach z życia Orfeusza, które dowodzą obecności narodowego epickiego geniuszu. Jak we wspomnianych krajach słowiańskich (Czechy i Chorwacja), tak i w bułgarskim życiu duchowym mistyfikacje są reakcją na pewien swoisty kompleks kulturowy. Jest nim brak wielkiego epickiego dzieła typu *Iliady* i *Odysei* Homera czy też *Słowa o Pulku Igora*. W epoce odrodzenia narodowego występowanie podobnego eposu uważa się za dowód na to, że czeska, chorwacka lub bułgarska literatura są potomkami starodawnej i wzniosłej duchowej spuścizny. W literaturze bułgarskiej ten sen o epopei trwa długie lata. Jest on związany z epickim cyklem *Epopeja na zabrawenite* (*Epopeja zapomnianych*), wydanym w połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku, autorstwa Iwana Wazowa (1850—1921) — klasyka literatury bułgarskiej i trwa do lat dwudziestych XX wieku, kiedy to bułgarski modernista Penczo Sławejkow (1866—1912), jeden z najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli kręgu „Misył”, tworzy swój epos *Kyrwawa pesen* (1911—13/1919—20, 1925) (*Krwawa pieśń*), który — nawiasem mówiąc — miał go umieścić w gronie nominowanych do literackiej Nagrody Nobla².

Jak już wspomniałam, tzw. sen o epopei może być rozpatrywany również pod kątem innych artystycznych realizacji. I tu wyjątkowo interesujące okazują się przekłady polskiej poezji romantycznej, a — konkretniej — twórczości poetyckiej Mickiewicza.

Na początku zatrzymam się na przekładzie *Sonetów krymskich*, którego autorem jest Iwan Wazow — klasyk literatury bułgarskiej. Teksty te znajdujemy w *Wypisach bułgarskich*³ z 1884 r., przeznaczonych dla szkół średnich, stanowiących przy tym wyjątkowo interesującą antologię przekładową (ułożoną przez samego Wazowa i przez Konstantina Weliczkowa — jego duchowego pobratymca i znanego bułgarskiego pisarza z końca XIX wieku). Chciałabym jednakże od razu dodać, że Wazow tłumaczył sonety Mickiewicza nie z polskiego, lecz

² Przedwczesna śmierć Sławejkova sprawiła, że propozycja przyznania mu Nagrody Nobla, wysunięta przez szwedzkiego profesora Alexandra Yensena, tłumacza *Krwawej pieśni* i innych utworów poety, nie została rozpatrzona.

³ I. Wazow, K. Weliczkow: *Byłgarska christomatija ili sbornik ot izbrani obrazci po wsiczki rodowe szczynenija s priloženije na kratki žizneopisanija na najznamenitite pisateli*. Płowdiw—Sołun 1884.

z rosyjskiego — czyli poprzez język pośredniczący. Z rosyjskimi przekładami *Sonetów krymskich* zetknął się zaś Wazow w znanej antologii Gerbela *Poezija sławian*⁴, wydanej w 1871 r. Ta metoda interpretacji przekładowej — z wykorzystaniem języka-pośrednika — okazała się decydująca dla negatywnej oceny, jaką wobec przekładów Wazowa sformułował Bojan Penew⁵, będący bardzo ważną postacią bułgarskiego życia literackiego w latach dwudziestych XX wieku.

Jeśli mi wolno przedstawić jego postać w kilku zaledwie słowach (choć zasługuje ona na większą uwagę), to powiem, że Bojan Penew jest twórcą polonistycznego literaturoznawstwa w Bułgarii, intelektualistą wyjątkowej klasy, oryginalnym wykładowcą (między innymi w 1924 roku wygłaszał wykłady o literaturze bułgarskiej w Krakowie, Lwowie, Warszawie i Wilnie), autorem interesującej koncepcji i wizji literatury polskiej, która do dziś nie straciła na aktualności, inicjatorem serii wydawniczej „Biblioteka Polska”, wydawanej w latach dwudziestych ubiegłego wieku, w ramach której ukazały się takie utwory jak *Anhelli Słowackiego*⁶ czy *Hymny Kasprowicza*⁷ i wreszcie autorem ogromnej, czterotomowej *Historii literatury bułgarskiej*⁸, którą moglibyśmy też nazwać *Historią idei*⁹.

Tak więc opinia Penewa na temat przekładów Iwana Wazowa jest zdecydowanie negatywna i dezawuuująca wysiłki tego bułgarskiego poety. Swoją opinię uzasadnia Penew brakiem wierności przekładu wobec oryginału, co wiąże się z niemożnością przekazania przez tłumacza artystycznej oryginalności Mickiewiczowskiego tekstu. Czy jednak tylko poprzez to jedno, choć bardzo ważne, kryterium, jakim jest wierność w stosunku do oryginału, powinniśmy patrzeć na znaczenie i rolę danego przekładu w kontekście przyjmującej go literatury? Tu przypominałabym myśl Jiřego Levy’ego, że „metoda translatorska wynika z kulturalnych potrzeb epoki i jest przez nie uwarunkowana, przy tym dotyczy to nie tylko ogólnego stosunku do oryginału i jego interpretacji, lecz często również technicznych szczegółów”¹⁰.

Jak zatem „przetłumaczyć”, wpisać punkt widzenia czeskiego teoretyka przekładu w bułgarską sytuację literacką końca XIX wieku? Z jednej strony możemy mówić o mocno zaakcentowanych tendencjach modernistycznych, związanych z dążeniem wspomnianego już Penczo Sławejkowa do europeizacji literatury bułgarskiej i w tym sensie o odrzucaniu przez niego twórczości Wazowa jako

⁴ N.W. Gerbel: *Poezija sławian*. Spb 1871.

⁵ B. Penew: *Byłgarskite prewodi na „Krimski soneti”*. „Godisznik na Sofijskija uniwersitet. Istoriko-filologiczeski fakultet” 1962, nr 22, s. 12—16.

⁶ J. Słowacki: *Anhelli*. Prew. ot polski D. Gabe. Sofia 1925.

⁷ J. Kasprowicz: *Himni*. Prew. ot polski D. Gabe. Sofia 1924.

⁸ B. Penew: *Istorija na byłgarskata literatura*. T. 1—4. Sofia 1976—1978.

⁹ W. Gałązka: *Polska tradycja romantyczna w filozofii kultury Bojana Penewa*. „Pamiętnik Słowiński” 1982, s. 148—159.

¹⁰ J. Levy: *Iskusstwo pieriewoda*. Moskwa 1974, s. 105.

zbyt tradycyjnej i podporządkowanej idei narodowyzwoleńczej; z drugiej zaś w okresie tym nadal aktualna jest postać Wazowa, głoszącego swoje *credo* narodowego poety i broniącego pryncypiów sztuki społecznie zaangażowanej. Obie walczące strony spotykają się jednak w jednym wspólnym punkcie (*locus communis*) — jest to przekonanie o konieczności wielkiej formy epickiej, choć bazującej na diametralnie przeciwstawnych zasadach. Dla Sławejkowa (zgodnie z ideą modernistyczną) związana jest ona z dominującą rolą indywidualnego ducha, wyjątkowej jednostki, dla Wazowa — z przejawem zbiorowego narodowego bohaterstwa. Sławejkow zrealizuje swój ideał we wspomnianym poemacie epickim *Kyrwawa pesen*, Wazow — w dwunastu poematach cyklu epickiego *Epopėja zapomnianych*.

W kontekście takich właśnie prądów ówczesnej literatury bułgarskiej moglibyśmy zrozumieć przekształcenia (mówiąc eufemistycznie), a ściślej — przejawy niezgodności, nieadekwatności, z jakimi spotykamy się w dokonanych przez Wazowa przekładach *Sonetów krymskich*. W jakim więc stopniu są one symptomatyczne dla kulturalnych potrzeb bułgarskiej epoki i w jakim stopniu przekładowe odstępstwa od oryginału odzwierciedlają ówczesne duchowe nostalgije naszej literatury?

Tu przede wszystkim ważny jest wybór, jakiego dokonuje Wazow. „Pomija” on sonety z mocno zaakcentowanymi motywami wschodnimi i szuka w antologii Gerbela tekstów, w których najwyraźniej słyhać głos poety-wygnança, opiewającego swoją miłość do dalekiej ojczyzny. W zestawieniu z rosyjskimi przekładami Simonowa i Berga, a jeszcze bardziej w zestawieniu z polskim oryginałem, bułgarskie przekłady redukują filozoficzną głębię Mickiewiczowskich sonetów, osłabiają pierwiastki liryczne, zmieniają realia historyczne i w tym sensie również prawdę historyczną. Na plan pierwszy (tak jest w dokonanym przez Wazowa tłumaczeniu *Ciszy morskiej*) wysuwa się temat patriotyczny. W jego bułgarskim „uzasadnieniu” możemy nawet wyróżnić cytaty czy poetyckie odwołania, pochodzące z epickich poematów bułgarskiego poety-rewolucjonisty Christo Botewa. Jeszcze mocniej tendencja ta daje o sobie znać w tłumaczeniu *Grobu Potockiej*. Tu Wazow narusza prawdę historyczną — Potocka nie została wygnana z ojczyzny (jak głosi bułgarska interpretacja), tylko wzięta w niewolę przez Tatarów. Nasz poeta wprowadza jednak już w pierwszym wersie temat wygnania, pojawia się nieobecne w oryginale wyrażenie „daleka obczyzna”, skonstrastowane z „najmilszą ojczyzną”. Oczywiście jest tu konstruowanie spokrewnionego z literackimi poglądami Wazowa, a także z tendencjami bułgarskiego (dziewiętnastowiecznego) „Odrodzenia świata”, odległego od filozoficznej idei Mickiewicza, ale za to wybijającego motywy patriotyczne. Widoczny jest on również we wprowadzonej przez tłumacza postaci brata, który pograży się w tęsknej zadumie nad „mogiłką niemą” i zaśpiewa „ojczystą piosnkę”. W ten sposób bułgarski przekład tonuje

liryczne oddziaływanie Mickiewiczowskiego sonetu, wzmacnia jego ideową kontrastowość, podkreśla temat patriotyczny, postrzegany nie tyle jako „osobiste doświadczenie i wyrastające z niego swobodne zmyślenie, fikcja”¹¹, ile w artystycznym duchu tradycji narodowej, z której źródeł czerpie epos i z której poetyckim uzewnętrznieniem wiąże się dobiegający i słyszalny tutaj poetycki głos Botewa.

I jeszcze coś więcej. Właśnie w *Sonetach krymskich* Wazow znajduje dominanty swoich późniejszych poszukiwań twórczych dotyczących sonetu jako formy. Mam na myśli opublikowane zaledwie w rok po tłumaczeniu sonetów Mickiewicza *Macedońskie sonety*, a następnie cykl poetycki *Italia* (1884), w którym podmiot liryczny jest kontynuacją modelu dialogu nawiązanego przez polskiego romantyka ze światem. Jest to rozmowa, którą toczy on ze starożytnym światem rzymskim i bizantyjskim, z morskimi głębiami i z opuszczoną daleką ojczyzną. W ten sposób „krymska” rozmowa, która znalazła się w naszej literaturze dzięki tłumaczeniom Wazowa, jest kontynuowana w tematach, reprezentowanych w jego oryginalnej twórczości. Interesujący jest również przypadek Konstantina Weliczkowa — bliskiego Wazowowi znanego bułgarskiego pisarza i społecznika z przełomu XIX i XX wieku. Aczkolwiek Weliczkow pozostawał pod silnym wpływem kultury romańskiej — był zresztą pierwszym w Bułgarii tłumaczem Petrarki — to w jego pierwszym cyklu sonetów *Carogrodzkie sonety* (1899) uderza oddziaływanie nie tyle miłości Petrarki do Laury, ile pełnych bólu wizji wygananego poety, słowiańskiego Mickiewicza.

Tak więc przy wszystkich swoich artystycznych niedoskonałościach, przy całym zachwianiu historycznej logiki — tłumaczenia Wazowa tworzą podstawę narodowej tradycji sonetowej.

Nie chciałabym tworzyć wrażenia, że te artystyczne niedoskonałości w przekładzie *Sonetów krymskich* mają wpływ na ich ostateczną interpretację. Jak już wspomniałam, w tym przypadku nie interesuje mnie adekwatność przekładu *sensu stricto*, ale jej naruszenie, które jest symptomatyczne, można by rzec nawet prowokacyjne, z punktu widzenia ujawniania się określonych procesów i tendencji w rodzimej literaturze. Co się zaś tyczy ewolucji sposobu myślenia o przekładzie, ponownie rozpatrywanego poprzez bułgarską interpretację *Sonetów krymskich*, to mogłabym tu wspomnieć jeszcze dwa bardzo ważne etapy. Pierwszy związany jest z osobą Kirila Christowa (1875—1944), jednego z najbardziej witalistycznych bułgarskich modernistów. Z powodu swojej egotycznej i płomiennej poezji oraz dzięki soczystości barw nazwany został „dziwnym kwiatem” bułgarskiej poezji. Gdy w 1899 roku w drugim numerze modernistycznego cza-

¹¹ M. Bachtin: *Epos i powieść*. W: Tegoż: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 548.

sopisma *Misył* pojawiają się jego przekłady *Bakczysaraju*, *Czatyrdaha* oraz *Stepów Akermańskich* jest on już autorem popularnych sonetów. Wystarczy wspomnieć tytuły jego pierwszych wydanych drukiem cyklów sonetów: *Rodopskie sonety* i *Morskie sonety*¹², aby zrozumieć, że tematy Wazowowskie, względnie Mickiewiczowskie, mają wyjątkową siłę przyciągania i że to, co nowe, wynikać będzie nie z wyboru tematów, ale ze sposobu ich poetyckiej interpretacji. Wybór Kirila Christowa jest znamieny. Skupia się on na sonetach o wyraźnych motywach wschodnich, w których jest mowa o przemijalności życia i wieczności sztuki. Kirila Christowa przyciągają przede wszystkim pełne przepychu dekoracje, egzotyka pejzażu, jak i mistyka obrazów. Przekłada on również, podobnie jak Wazow, ze wspomnianej *Antologii* Gerbela, i podobnie jak jego poprzednik, zmienia filozoficzno-estetyczne treści zarówno rosyjskiego przekładu, jak i oryginału, kładąc większy nacisk na uczucia osobiste, na swoje ja, na obrazowość bliższą życiu. I tak na przykład w *Stepach Akermańskich* tęsknota za krajem, który pozostał gdzieś daleko, zostaje zepchnięta na drugi plan, ważniejszy staje się ruch, siła człowieka, siła konia, egzotyka pejzażu. To wszystko fascynuje Kirila Christowa i dlatego odbieramy rys wschodni jego poezji przede wszystkim jako maskę, jako pozę zadowolonego z siebie, energicznego młodego Bułgara, który chciałby, aby czytelnik widział w nim drugiego Dżalaluddina Rumiego, nie zastanawiając się nawet nad złożoną filozofią tego mędrca Wschodu. Pojawia się tu Wschód — w dziwnym, teatralnym sensie — pozbawiony swojego mistycyzmu, typowej dla siebie refleksyjności i filozoficzno-religijnego podtekstu. Tak więc ten typ „odczuwania i pojmowania Wschodu” jest w istocie przeciwstawieniem się narodowemu kompleksowi i dotychczasowemu ideowemu zaangażowaniu literatury bułgarskiej.

Również lata dwudzieste XX wieku są ważne z punktu widzenia przekładowej interpretacji *Sonetów krymskich*. Wtedy to do cyklu sonetów Mickiewicza sięga Dora Gabe (1886—1983), znana bułgarska tłumaczka i poetka, która przekłada z polskiego oryginału (słynie również ze swojego wspaniałego przekładu *Anhellego* Słowackiego i *Hymnów* Kasprowicza). Wpływ na bardzo dobry przekład *Sonetów krymskich* miała jednak w tym przypadku nie tylko doskonała znajomość języka polskiego. Należy w tym miejscu zaakcentować swoiste artystyczne przygotowanie bułgarskiego języka poetyckiego do podjęcia dialogu z romantyczną obrazowością Mickiewicza. Mam na myśli to, że po wydaniu znamiennego dla bułgarskiego symbolizmu tomu Penczo Sławejkowa *Sen o szczęściu* (1906), a zwłaszcza klasycznych dla naszego rodzimego symbolizmu wierszy bułgarskiego modernisty Jaworowa (1878—1914) — tom *Bezsenność* (1907),

¹² K. Christow: *Rodopski soneti*. „Misył”. G. 5, kn. 3; *Morski soneti*. „Misył”. G. 6, kn. 1, s. 42—44, kn. 2.

bułgarska poezja potrafi docenić „promieniowanie ciszy pełne trwogi”, napięcie chwili, samotność przemijającego czasu. Nieprzypadkowo tytuł *Cisza morska*, który Wazow odczytuje jako *Ucichłe morze*, u Dory Gabe powraca do swojego oryginalnego brzmienia — *Morska cisza*¹³. Nieprzypadkowo w nowych przekładach z lat dwudziestych poetka nie powtarza wyboru Wazowa, nie powraca do *Grobu Potockiej*, ani też do wybranego przez Kirila Christowa *Czatyrdaha*, ale przez *Stępy Akermańskie* dąży do spotkania ze światem napiętych do ostateczności zmysłów romantyzmu — ze światem, promieniującym także z liryki Penczo Sławejkowa i z niespokojnych wizji bułgarskich symbolistów.

Dora Gabe nie tylko zachowuje określone obrazy (np. obraz snu, dominujący np. w *Ciszy morskiej*), ale wzmacnia ich użycie, aby w ten ciekawy sposób zilustrować pokrewieństwo między modernistycznym i romantycznym językiem, pokrewieństwo, które nieprzypadkowo znalazło wyraz w pojęciu „neoromantyzm”, będącym synonimem epoki modernizmu. Pogłębiona analiza porównawcza — którą pomijam — między przekładem Dory Gabe (tutaj moglibyśmy dołączyć i wiersz *Do samotności*¹⁴) a poezją bułgarskich symbolistów, do których języka poetka się ucieka, mogłaby dowieść tak ważnej dla doskonałości przekładu symbiozy między polską romantyczną a bułgarską symbolistyczną obrazowością. I tak, gdy przykładowo w *Ciszy morskiej* dla Wazowa staje się ważne wysunięcie na pierwszy plan takich wyrażen jak: „krwawy bój”, „zwycięskie sztandary”, „swoje krwawe pazury” itp. i jego przekład, w harmonii z tradycją odrodzeniową, brzmi bojowo, to dla Christowa istotniejsze jest, w harmonii z duchem modernizmu, przełamanie sonetów Mickiewicza przez pryzmat indywidualistycznego i dionizyjskiego żywiołu, zaś dla Dory Gabe, dzięki przygotowaniu estetycznemu przez bułgarski symbolizm, staje się możliwe stworzenie przekładu doskonałego.

Niestety, nie ma miejsca w niniejszym szkicu, aby zatrzymać się przy innych przykładach tłumaczeń Mickiewicza, które potwierdziłyby możliwość rozpatrywania recepcji polskiej poezji romantycznej w bułgarskim kontekście literackim z przełomu XIX i XX wieku jako zjawiska ważnego nie tylko pod kątem faktów (kto, co i kiedy przetłumaczył), lecz także w aspekcie pojęcia tzw. „wiernego tłumaczenia”. Okazuje się, że we wspomnianym okresie w recepcji twórczości Mickiewicza znajduje odzwierciedlenie wiele ważnych artystycznych tendencji bułgarskiego życia literackiego. Recepcja ta sprzyja otwarciu, prowokuje wewnętrzzenie się szeregu rodzimych postaw estetycznych, jak na przykład wspomniany już „sen o epepei”. Jeśli trzeba byłoby kontynuować motyw bułgarskiej tęsknoty do eposu, rozpatrywanej ponownie na przykładach przekładowego by-

¹³ D. Gabe: *Polski poeci*. Sofia 1921.

¹⁴ Tamże.

towania twórczości Mickiewicza, to niewątpliwie należałoby wspomnieć niezwykle interesującą interpretację ballady *Alpuhara*¹⁵, która wyszła spod pióra Wazowa. Poeta-tłumacz „bułgarszczy” ten tekst, zmieniając poszczególne realia historyczne, na przykład miejsce rozgrywającego się konfliktu. Almanzor z garstką Maurów broni nie „wież Alpuhary” (jak u Mickiewicza), tylko „wspaniałego szczytu”. Obraz ten aktualizuje przestrzeń bohaterskich potyczek między Bułgarami a Turkami, znanego nam nie tylko z epickiego cyklu *Epopėja zapomnianych* (na przykład szczyt Szipka z ody *Obrońcy Szipki*), lecz i z bułgarskich historycznych bitew, tradycyjnie toczonych na górskich wierzchołkach. I tak naprzeciwko Mickiewiczowskiej obrazowości, kojarzącej się z duchem rycerskiego eposu, staje charakterystyczna dla bułgarskiej epickiej tradycji lokalizacja historycznego konfliktu. Dla Wazowa jest także niedopuszczalne, by Almanzor, będący wyznawcą religii muzułmańskiej, pozostał w świadomości czytelnika jako przykład bezwarunkowego bohaterstwa. Dlatego też poeta odejmuje bohaterowi pozytywnemu aureolę bojownika-muzułmanina (pozbawia jego postać wszelkich oznak wyznawanej wiary) i nadaje mu ogólnoludzkie ponadnarodowe znaczenie. Te opuszczenia, które odkrywamy przy porównaniu dwóch wariantów — rosyjskiego (który jest bliższy oryginałowi) i bułgarskiego — okazują się „odkupione”, artystycznie zrekompensowane przez Wazowa w nader interesujący sposób. Wydaje się, że Wazow dąży, by atmosfera całej ballady przypominała bułgarskiemu czytelnikowi o jego narodowej przeszłości, o krwawych dniach powstania kwietniowego 1876 roku, o nieugiętej walce bułgarskich bohaterów. Nie zapominajmy także, że przekłady poezji Mickiewicza opublikowane zostały we wspomnianych *Wypisach* w okresie, w którym Wazow pisał swoją *Epopėję zapomnianych*.

Również pod kątem poszukiwań intertekstualnych, a także w związku z interesującym nas bułgarskim snem o epepi ważna jest historia tłumaczeń *Pana Tadeusza*, a ściślej jednej jego części — *Epilogu*¹⁶. Bułgarska interpretacja tego tekstu (przedmiot oddzielnej pracy) potwierdza możliwość transformacji tekstu lirycznego (polski oryginał) w epicki (tłumaczenie Wazowa) i w ten sposób odnosi recepcję literatury polskiej w Bułgarii do ponadnarodowego problemu, a mianowicie genealogii.

Tłumaczyły z bułgarskiego: Hanna Karpińska, Żaneta Pawłowicz

¹⁵ I. Wazow, K. Weliczkow: *Byłgarska christomatija...* cz. 2, s. 32—34.

¹⁶ Tamże, s. 78—80.