

## **Rimbaud e Apollinaire nas recreacións poéticas bielorrusas: particularidades do tratamento fraseoestilístico<sup>1 2</sup>**

### *Rimbaud and Apollinaire in Belarusian poetic recreations: distinctive features of phraseo-stylistic treatment*

Yauheniya Yakubovich

Universitat de València

yauheniya.yakubovich@uv.es

Resumo: Certas peculiaridades da linguaxe dos textos artísticos son difíciles de transmitir na tradución, aínda que se trate das características dominantes do estilo dun poeta. Isto é especialmente certo cando nos enfrontamos a estilos tan innovadores dende o punto de vista lingüístico como os de Rimbaud ou Apollinaire. Ao traducir os seus textos ao idioma bielorruso, o tradutor leva a cabo simultaneamente dúas tarefas: a de tradución propiamente dita e a de afirmar e actualizar o seu propio idioma. Neste artigo, ofrecemos unha análise comparativa dalgunhas características da combinatoria léxica da poesía de Rimbaud e de Apollinaire e as súas traducións ao bielorruso. Como metodoloxía de análise lingüística utilizamos basicamente o aparato formal da Lexicoloxía explicativa e combinatoria. Ademais da análise lingüística de orixinais e traducións, como introdución e para unha comprensión da esencia do problema do estudo, presentamos ao lector a situación sociolingüística e histórica de Belarús.

Palabras clave: Rimbaud, Apollinaire, lingua bielorrusa, anomalía lingüística, deslexicalización.

*Abstract: Certain peculiarities of the language of artistic texts are difficult to transmit in translation, even if they are the dominant characteristics of a poet's style. This is especially true when we face such innovative styles (from the linguistic point of view) as those of Rimbaud or Apollinaire. When translating their texts into Belarusian, the translator simultaneously performs two tasks: that of the translation itself and that of affirming and actualizing its own language. In this article, we offer a comparative analysis of some characteristics of the lexical combinatorial in the Rimbaud's and Apollinaire's poetry and their translations into Belarusian. As a linguistic analysis methodology we*

<sup>1</sup> Data de recepción: 05.08.2019. Data de aceptación: 28.10.2019.  
Tradución feita por Sara Villar Aira.

<sup>2</sup> É moi grato para min agradecer calorosamente a Xavier Blanco a súa atenta relectura deste texto e as útiles correccións e suxerencias que me aportou. Naturalmente, considérome a única responsable dos erros e inexactitudes que puideran subsistir no texto.

*basically use the formal apparatus of Explanatory and Combinatorial Lexicology. In addition to the linguistic analysis of originals and translations, as an introduction and for a better understanding of the essence of the problem of our study, we present to the reader the sociolinguistic and historical situation of Belarus.*

*Keywords: Rimbaud, Apollinaire, Belarusian language, linguistic anomaly, defrozensness.*

## 1. Introducción

A tradución segue sendo, ademais dunha das máis poderosas ferramentas hermenéuticas, un recurso de excepción para achegar unhas culturas a outras no espazo e no tempo: culturas que gozaron de gran difusión e prestixio internacional con culturas emerxentes e aínda pouco coñecidas; culturas de linguas practicadas en enormes extensións e múltiples zonas xeográficas con culturas de linguas concentradas en pequenas áreas. Unha grande calidade no orixinal esixirá manter esa mesma altura na tradución. Se o que se pretende, ademais, é lograr unha tradución excelente, deberase tamén proceder a verter con éxito as marcas diatópicas, diastráticas e incluso diacrónicas da lingua de partida na lingua de chegada.

Cando na nova literatura bielorrusa (coa súa linguaxe fresca e flexible, pero humillada polo seu pretendido estatus “rústico” e contaminada aínda polas reminiscencias de vellos clixés do realismo socialista) penetran grandes textos da literatura francesa (opulenta, antiga, prestixiosa, unha literatura que produciu obras que rozan a perfección), prodúcese unha simbiose que contribúe a encher os baleiros discursivos da nova tradución bielorrusa, a pulir o seu estilo e a formar un novo canon.

De feito, a elección dos autores para este estudo sobre a confluencia de dúas literaturas tan distantes non foi accidental. Tanto Rimbaud como Apollinaire, alimentados polo pulcro e brillante *background* literario francés, van máis alá dos seus límites, achaian o camiño a unha nova visión da poesía e rompen as barreiras que o *bon usage* e incluso o *bel usage* impoñerían a espíritos menos libres. Neste artigo, trataremos de amosar como a fraseoloxía e a combinatoria léxica son as primeiras trincheiras na loita da innovación contra a norma.

Presentaremos, pois, a continuación, unha análise lingüística comparada da compoñente fraseolóxica e combinatoria dalgúns poemas destacados de Rimbaud e Apollinaire e as súas traducións ao bielorruso. Dende o punto de vista metodolóxico, apoiáronos principalmente no aparato teórico e terminolóxico da Lexicoloxía explicativa e combinatoria (Mel’čuk 2003, 2013; Mel’čuk e Polguère 2007; Blanco 2010). Ademais, dado que o obxecto da nosa investigación é a relación entre un orixinal e a súa tradución, recorreremos a algúns dos grandes clásicos do ámbito da teoría e a práctica da tradución (Vinay e Darbelnet 1977, Etkind 1982).

Antes de pasar directamente á análise dos textos, consideramos necesario presentarlle brevemente ao lector o contexto histórico e cultural da lingua de chegada.

## 2. Premisas históricas e sociolingüísticas da situación literaria na Belarús actual<sup>3</sup>

Antes que nada, quixeramos subliñar que o nome do noso país na tradición romanofalante, *Bielorrusia* (*Biélorrusie* en francés), aínda que de uso estendido, é inadecuado e anacrónico. *Bielorrusia* corresponde, en puridade, unicamente á denominación da antiga República Soviética (*República Socialista Soviética de Bielorrusia*), que xa non existe. O topónimo oficial do actual estado bielorruso, e tamén o que respecta a tradición histórica e etimolóxica, é *Belarús*, e así aparece denominado este estado na nomenclatura oficial da ONU.

Belarús é, para moitos cidadáns europeos, unha zona descoñecida do seu propio continente. A miúdo considérase, en parte debido á paronomasia dos seus topónimos, unha rexión de Rusia que obtivo a independencia, por razóns pouco coñecidas, durante o colapso da URSS. Adóitase ignorar que Belarús, antes de converterse nunha república soviética en 1919, declarárase independente do Imperio ruso (en 1918), do cal formou parte durante pouco máis dun século.

A que estado, pois, senón a Rusia, pertencía o territorio que hoxe se denomina Belarús? Durante unha gran parte da Idade Media (séculos IX-XIV), o territorio da actual Belarús formaba parte da Rus de Kiev, un estado eslavo oriental que englobaba tamén os principados da actual Ucraína de hoxe e a Rusia Europea. O topónimo *Rus* (*Rutenia* na súa forma latinizada) relaciónase semanticamente coa fe ortodoxa e co patrimonio cultural de Bizancio (Zaprudnik 1993: 1-2) e non define unha poboación uniforme dende o punto de vista étnico. É esta raíz *-rus* (de *Rus* de Kiev, non de *Rusia*) a que aparece no topónimo *Belarús*.

A partir do século XIII e ata finais do século XVIII, os territorios bielorrusos estaban integrados nunha das maiores formacións estatais europeas: o *Gran Ducado de Lituania, Rutenia e Samogitia* (coñecido, de forma máis sucinta, como *Gran Ducado de Lituania*), que se aliou estreitamente co Reino de Polonia en 1569, creando a República das Dúas Nacións (en polaco: *Rzeczpospolita*).

A lingua de chancelaría do Gran Ducado e, polo tanto, a lingua oficial de dito estado era o antigo bielorruso, que tiña as súas raíces (como o ucraíno e o ruso) na lingua escrita eslava oriental. No antigo bielorruso, pois, redactáronse os Estatutos do Ducado de 1529, 1566 e 1588; e na devandita lingua, o erudito Francysk Skaryna (aprox. 1490-aprox. 1552), doutor en medicina e gran personalidade do Renacemento, publicou a súa tradución da Biblia entre 1517 e 1519.

Na República das Dúas Nacións, o antigo bielorruso perdeu progresivamente a súa posición de prestixio ata ser reemplazado polo polaco en 1696 (Грыцкевіч 2000). Despois das sucesivas particións da República das Dúas Nacións (1772, 1793 e 1795), Belarús,

<sup>3</sup> Baseámonos, neste apartado, no noso propio estudo sobre o marco histórico de Belarús e sobre algúns autores bielorrusos modernos (Yakubovich 2016: 430-439).

como tamén unha parte de Polonia, foi anexionada por Rusia, que prohibiu o uso escrito da lingua bielorrusa.

Tendo perdido o contacto coa súa antiga e prestixiosa tradición escrita, o bielorruso evolucionou de maneira basicamente oral, especialmente no medio rural e entre a pequena burguesía. Xa na segunda metade do século XIX, a pesar das condicións francamente desfavorables, unha nova tradición literaria e lingüística comezou a tomar forma grazas ao esforzo de autores pioneiros, como Vincent Dunin-Martsinkievich (1807-1884) ou Frantsishak Bahushevich (1840-1900), entre outros.

O período de renacemento nacional (político, lingüístico e cultural) iniciouse un pouco máis tarde, a principios do século XX. Entre 1906 e 1915, publicouse un xornal bielorruso, *Nasha Niva (O Noso Campo)*, que cultivaba a conciencia nacional e, con ela, unha nova tradición literaria. Nas páxinas deste xornal (que rexurdiu na década de 1990 nun novo formato, que se mantivo ata a actualidade) propúxose un novo estándar lingüístico e publicáronse obras dos principais autores da literatura bielorrusa clásica, como Yanka Kupala (1882-1942), Yakúb Kolas (1882-1956), Tsiotka (1876-1926), Maksim Bajdanovich (1891-1917) ou Vatslaw Lastowski (1883-1938).

Algúns destes clásicos foron tamén tradutores. Poetas como Ovidio, Heine, Schiller, Verhaeren e Verlaine “falaron” por primeira vez en bielorruso grazas ao talento poético de Maksim Bajdanovich, o cal, sen renunciar ao seu marcado carácter nacional, soubo sacar pleno partido de *l'épreuve de l'étranger* (Berman) e acabou integrando na súa propia obra o estetismo, os motivos e as formas métricas da poesía europea.

Por outro lado, xa en 1918, estableceuse o estándar da lingua bielorrusa moderna, coa publicación da *Gramática para as escolas* de Branislaw Tarashkievich (1892-1938), que traducira ao bielorruso a *Ilíada* de Homero e *Pan Tadeusz* de Adam Mickiewicz.

O 25 de marzo dese mesmo ano, a República Popular de Belarús proclamou a súa independencia. Non obstante, os bolcheviques apoderáronse rapidamente do poder e declararon, en 1919, a República Socialista Soviética de Bielorrusia. A parte occidental de dito territorio converteuse, dende 1921 ata 1939, nunha rexión de Polonia.

Os anos vinte na Bielorrusia soviética, como en boa parte de Europa, foron un período dunha relativa liberdade de opinións e iniciativas, así como de innovacións culturais: o ser humano trataba de construír un novo mundo, máis xusto, que non acabou de facerse realidade...

En Bielorrusia, durante este período, entrou en vigor a política de *bielorrusización*, que tivo un grande éxito. A lingua bielorrusa introduciuse en todas as esferas da vida social. No ámbito literario, había unha grande actividade, apareceron asociacións literarias como *Maladniak (Verdugal)* e *Uzvyshsha (Altura)*, que publicaron revistas homónimas. A literatura bielorrusa coñeceu un novo período de esplendor coa aparición de numerosos autores dun novo estilo modernista. Por desgraza, as voces de moitos deles apagaríanse para sempre durante os sangrentos anos trinta.

Entre estes autores, cabería destacar a Uladzimir Zhyłka (1900-1933), experto en poesía europea e tradutor de Mickiewicz, Ibsen e Baudelaire, así como a un poeta innovador, Uladzimir Dubowka (1900-1976), que recreou en bielorruso algúns sonetos de Shakespeare e poemas de autores orientais. En 1927 publicouse a primeira antoloxía de traducións, o poemario *Flores de campos estranxeiros* de Yurka Hawrúk, que incluía, entre outras, traducións de Petrarca, Schiller, Shelley, Biron, Heine, Longfellow, Baudelaire (Скобла 2008: 14).

Os anos trinta, e os cincuenta anos de chumbo do réxime soviético, deron en terra co optimismo e as ilusións da década dos 20. Os crimes masivos do período estalinista truncaron unha cantidade enorme de vidas e destruíron os destinos de millóns de persoas inocentes pertencentes a clases sociais moi distintas (incluíndo as clases populares e, especialmente, o campesiñado). En Bielorrusia, o NKVD (órgano de policía política da URSS) exterminou o 90% de intelectuais, o “sal da terra” da nova nación bielorrusa que aínda non se recuperou plenamente deste golpe.

Non só se perseguíu as persoas, tamén se tratou de someter a lingua. En 1933, impúxose unha peculiar reforma da ortografía do idioma bielorruso, que tiña como obxectivo asimilalo ao máximo á lingua rusa. Tratouse dunha verdadeira nova codificación (despois da do 1918) da lingua bielorrusa moderna, xa que a reforma estalinista afectou en profundidade non só á ortografía, senón tamén á morfoloxía e á sintaxe. Aínda hoxe, existen dúas normas rivais para a lingua bielorrusa: a primeira, a de 1918, considérase máis auténtica, mentres que a segunda, a oficial, está máis difundida e é, na práctica, de uso xeral. Afortunadamente, obsérvase na actualidade unha certa tendencia a combinar ambas normas, aínda que non se produce unha fusión completa. Todo parece indicar que as diferenzas ortográficas son as máis difíciles de salvar.

Volvendo á historia da Bielorrusia soviética, cabe mencionar que, en setembro de 1939, a Belarús occidental (que anteriormente pertencera a Polonia), foi anexionada polo estado soviético, que levou a cabo unha intensa represión. De 1941 a 1945, a Segunda Guerra Mundial acabou coa vida de 2,2 millóns de bielorrusos, é dicir, dun terzo da poboación bielorrusa. Tratándose dun territorio fronteirizo, non houbo en Bielorrusia recuncho algún que non se vira afectado pola morte e a devastación: incendiáronse centos de aldeas e as cidades foron arrasadas por completo.

Tras a guerra, e a pesar de tantas perdas, a represión estalinista non só non se atenuou, senón que caeu con maior forza sobre os superviventes e, ata a morte do tirano en 1953, o seu terror perdurou, cubrindo para sempre de infamia tanto a época soviética como o estado comunista.

En canto ás condicións sociolingüísticas nos anos de posguerra e ata os anos 80, estaban ditadas polas necesidades do imperio colonial que era, *de facto*, a centralizada e centralizadora Unión Soviética, que impoñía a asimilación de toda cultura considerada minoritaria. O idioma bielorruso foi practicamente expulsado do sistema educativo, con certas excepcións en escolas rurais. Como afirma Sudnik (Суднік 2000), a superioridade social da cidade sobre a aldea quedou reflectida na superioridade do ruso sobre o bielorruso.

A este último asignóuselle un papel meramente folclórico, rexional, e reforzouse e fixouse a imaxe dun falar “campesíño”, que existía dende a época zarista.

A pesar da política de asimilación, o réxime tamén contribuía en certo grao ao desenvolvemento das literaturas “locais”. A literatura bielorrusa, a pesar do estatus secundario que se lle impuxo e, a miúdo, contra os clixés da doutrina do realismo socialista, evolucionou e enriqueceuse con nomes como Larysa Héniyuch (1910-1983), Maksim Tank (1912-1995), Yanka Bryl (1917-2006), Uladzimir Karatkievich (1930-1984), Nil Hilevich (1931-2016), Ryhor Baradulin (1935-2014), Vasil Siómuja (1936-2019) e moitos outros. Un destes escritores que se formaron na época soviética foi Vasil Bykaw (1924-2003), universalmente coñecido pola súa obra (traducida a máis de 50 idiomas, incluído o español) que revela a verdade sobre a guerra dende unha perspectiva existencialista e descarnada.

Con todo, ata finais da década dos 70, ningún libro relevante da literatura mundial se traduciu ao bielorruso, excepto, claro está, a literatura que procedía do ámbito soviético (Суднік 2000). De novo, ao réxime conviñalle que os idiomas rexionais só serviran para o diálogo entre as repúblicas da URSS; para a tradución das obras mestras dos autores clásicos mundiais recorríase ao ruso.

A situación mudou a partir dos 70, cando apareceron as coleccións de poesía *Poesía dos pobos do mundo* e *Poesía dos pobos da URSS* e a revista literaria *Horizontes*. Así, Verlaine, Éluard, Apollinaire, Lorca, Rilke, Vallejo, Szymborska e moitos outros autores do patrimonio occidental fixéronse accesibles ao lector en bielorruso (Скобла 2008: 17). Publicáronse, ademais, antoloxías de poesía dos pobos da URSS e de países estranxeiros con traducións ao bielorruso de escritores franceses, alemáns, polacos, italianos, eslovenos, lituanos, húngaros, xeorxianos etc. En 1975 viu a luz un libro de poemas escollidos de Lorca (traducidos por Ryhor Baradulin) e, un ano máis tarde, unha brillante tradución do *Faust* de Goethe por Vasil Siómuja.

Coa chegada da *perestroika*, as “mordazas” do réxime soviético debilitáronse definitivamente, xa que este chegaba ao seu completo (e moi esperado) colapso, tanto ideolóxico como económico e político. Reconsideráronse moitos acontecementos do pasado que as autoridades ocultaran ou interpretaran segundo a súa doutrina. A autora bielorrusa Svetlana Aleksiévich (que sería galardoada co premio Nobel de literatura en 2015) atreveuse a formular cuestións tabú sobre o trauma da Segunda Guerra Mundial, a guerra de Afganistán ou o desastre de Chernobyl, convertendo estas cuestións nos temas da súa prosa documental.

O despertar nacional dos anos 80-90, acompañado dun vivo interese cara ao patrimonio e o idioma nacionais, parecía irreversible. En 1990, a lingua bielorrusa converteuse legalmente na única lingua oficial da Bielorrusia aínda soviética, mentres que o ruso quedaba destinado a garantir a comunicación coas restantes Repúblicas. Porén, a asimilación lingüística e cultural rusa demostrou ser máis exitosa en Bielorrusia que noutras ex-repúblicas soviéticas, xa que, en 1994, nunha Belarús xa independente, restaurouse o ruso como lingua cooficial. Isto non supuxo, na práctica, a igualdade de

ambas as dúas linguas, senón unha *diglosia* e unha lenta pero inexorable suplantación da lingua bielorrusa en moitas esferas funcionais da vida social (Woolhiser 2001). Os últimos refuxios do falante bielorruso foron a literatura, as artes e, máis tarde, unha área cada vez máis extensa de Internet.

Tras a caída da cortina de aceiro, a literatura bielorrusa sumouse, aínda que con certo retraso, aos procesos que se desenvolveron na literatura occidental veciña. A poesía rock (Liavón Volski e grupos *Mroya* e *NRM*), as tendencias formais e linguocéntricas (Ales Razanaw, Ryhor Baradulin), o posmodernismo (Adam Hlobus, Andréi Khadanovich, Ihar Babkóv, Viktar Zhybul) e o feminismo (Volha Ipátava, Eva Vezhnaviéts, Dzhetsi) foron sopros de aire fresco para unha literatura bielorrusa construída a base do pouco flexible realismo socialista. Ao mesmo tempo, algúns autores da época soviética, como Ryhor Baradulin, Nil Hilevich, Vasil Bykaw e outros, continuaron gozando de gran prestixio grazas ao seu indiscutible talento literario e, en especial, ao carácter universal dos seus valores.

En canto á literatura traducida, os autores occidentais fluíron no espazo textual da lingua bielorrusa. Por mencionar só algúns, citemos as traducións do *Hamlet* de Shakespeare, do *Tartufo* de Molière e de *Os Bandidos* de Schiller por Ryhor Baradulin; as de Charles d'Orléans, Christine de Pizan e diversos poetas franceses da Pléiade por Nina Matsiásh; as traducións de Verhaeren, Apollinaire, Yeats, Pessoa, Safo por Liavón Barshchewski; as de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, así como as de poetas polacos como Szymborska, Miłosz, Gałczyński por Andréi Khadanovich; as traducións de Camus, Sartre, Derrida, fragmentos de *Chanson de Roland*, poemas de Villon e du Bellay por Zmitsier Kolas etc. (Yakubovich 2017: 436-439).

Os textos traducidos publicáronse en antoloxías, como a máis completa colección de traducións en bielorruso (57 linguas) baixo a dirección de Mikhás Skobla (2008), *Voces de alén do horizonte*, así como en revistas literarias como *Dzieyasłów (Verbo)*, *ARCHE*, *Litaraturnaya Bielarus (A Belarús Literaria)* ou *PrajdziSviét (Trotamundos)*, unha revista enteiramente dedicada á tradución.

Na época dos anos 2000-2010, e pese a que xa quedara moi atrás a era soviética co seu adoutrinamento e o seu pasado traumático, a situación sociolingüística non cambiara aínda radicalmente. Na actualidade, os falantes de bielorruso gañaron espazo nun ámbito tan importante como Internet e, tal vez por esta razón, a alarma sobre a inminente desaparición da lingua bielorrusa non souo con forza. Os autores mozos (Nasta Kudásava, Igar Kulikóv, Viktar Martsinovich etc.) que escollen o bielorruso como a única ou principal lingua de creación inscríbense en novas tendencias literarias, alleas ao posmodernismo e ás súas parodias, nas que poden promover o seu interese pola linguaxe, as raíces e a emoción.



### 3. Estudos de caso: Rimbaud e Apollinaire nas traducións ao bielorruso

#### 3.1. Rimbaud na tradición traductolóxica bielorrusa: descrición do corpus

Como indicamos na Introducción, non é fortuíto que escolleramos a Rimbaud e a Apollinaire como suxeitos de estudo. Aínda que distintos, ambos teñen un xeito especial e innovador de traballar tanto a forma como o contido dos seus poemas e constitúen, pois, un desafío para todo tradutor; tamén, por suposto, para o tradutor ao bielorruso.

Rimbaud, poeta decadente, experimentador, precursor do surrealismo, non encaixaba en absoluto co canon de beleza elaborado pola crítica literaria soviética. A pesar de todo, non só se traduciu ao ruso, senón tamén ao bielorruso xa durante a era soviética (temos, por exemplo, as traducións de M. Fedzikovich, de Y. Siemiazhón e de R. Baradulin entre outros). No contexto do realismo socialista soviético, toda obra non realista que non imitara a natureza quedaba automaticamente enmarcada dentro do idealismo (e era considerada, polo tanto, oposta ao materialismo canónico). Por riba, considerábase a atención á forma como algo case pecaminoso. Non obstante, dende o punto de vista do marxismo, Rimbaud resultaba aceptable debido á súa simpatía pola Comuna de París de 1871 e polo compromiso social patente nalgúns dos seus poemas. Todo isto podía interpretarse como un certo desprezo da sociedade burguesa, o que convertía a Rimbaud nun poeta verosímil aos ollos da crítica soviética.

Xa na época postsoviética, os tradutores sentíronse atraídos non só por unha certa orientación “antiburguesa” de Rimbaud, senón tamén pola novidade da súa percepción da poesía como *visión*, así como polo tratamento completamente “anticlásico” da linguaxe. Esta rebelión, respecto tanto á norma literaria como á linguaxe poética, foi sentida como moi próxima ao quefacer poético do poeta bielorruso Andréi Khadanovich (n. 1973), profesor de literatura francesa na Universidade Estatal de Belarús, que traduciu moitos poetas franceses, incluíndo a Rimbaud, ao bielorruso. En particular, Khadanovich recreou os textos máis emblemáticos do autor francés, como *Voyelles*, *Bal des pendus*, *Ophélie*, *Le Dormeur du val*, *Chercheuses des poux*, entre outros, e no 2018, publicounos como poemario na serie literaria *Os poetas do Planeta*.

Un dos textos máis famosos e máis subversivos de Rimbaud é, sen dúbida, *Le Bateau ivre* (1871). Escrito por un poeta adolescente que nunca vira o mar, o poema impresiona pola discrepancia entre unha forma clásica (estamos falando do moi consagrado alexandrino francés) e un contido verdadeiramente psicodélico, ou, segundo Felman (1973: 16), polo contraste “entre un sistema do significante e un sistema do significado”.

Cabe sinalar que, para un tradutor bielorruso formado na tradición traductolóxica eslava, sería completamente inaceptable transferir calquera poema rimado á prosa. Isto significaría renunciar non só á forma, senón tamén á “riqueza do contido da devandita forma” (Etkind 1982: XIV). Polo tanto, incluso un organismo tan complexo como *Le Bateau ivre* (coas súas combinacións léxicas fóra de calquera paradigma e un estilo que pode considerarse un auténtico desafío ao bo gusto cultivado pola literatura clásica francesa) ten que traducirse en rima, custe o que custe, sen esquecer que é preciso, ademais, pasar do sistema silábico francés ao sistema silábico-tónico propio do bielorruso.



A pesar destas dificultades, temos catro traducións deste poema en bielorruso: as traducións de Mikola Fedziukovich e Ryhor Baradulin, realizadas na época soviética, e as recreacións de tradutores contemporáneos, Aléh Minkin e Andréi Khadanovich. Máis adiante, nas nosas observacións, apoiarémonos sobre tres destes textos dispoñibles, os de Fedziukovich, Baradulin e Khadanovich<sup>4</sup>.

Máis aínda que *Le Bateau ivre*, a obra máis peculiar de Rimbaud, aquela coa que conseguiu adiantarse ao seu tempo en varias décadas, foi a recompilación dos seus poemas en prosa, as *Illuminations* (redactados entre 1972 e 1975). Os poemas en prosa xa se coñecían como xénero e, na literatura francesa do século XIX, esta forma aparece nas obras de Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire, por exemplo. Os poemas en prosa de Rimbaud respectan o ritmo, están organizados en estrofas, pero xa non obedecen a ningún ditado de metro nin de rima.

As *Illuminations* describen visións do poeta mozo ou, máis ben, dos soños enguedellados, densos e ruidosos dun neno que descobre a beleza nas formas máis inesperadas e delirantes. Estas visións están enmarcadas nunha sintaxe irregular e complexa. A linguaxe das *Illuminations* é máis complicada que a linguaxe do *Bateau ivre*, trátase de verdadeiras “palabras en liberdade” que transgreden a lóxica e o significado “antropolóxico” habitual das palabras e das combinacións léxicas. Quedan distorsionados así non só os paradigmas selectivos nos que se basean a combinatoria e a fraseoloxía, senón incluso os paradigmas léxicos, o que introduce o contrasentido como recurso poético.

No caso das *Illuminations*, podería considerarse que a tradución é, a un tempo, unha verdadeira análise lingüística<sup>5</sup>.

### 3.2. Rimbaud e a súa anticombinatoria

Para referirse ao estilo dos textos de Rimbaud mencionados, sería plenamente apropiado usar o termo “anomalía”. Calquera tipo de clixé, tanto estilístico como lingüístico, é alleo ao poeta mozo: os *frasemas*, incluso na forma de *colocacións* (Mel’čuk 2013), están practicamente ausentes dos seus poemas; en cambio, abundan as combinacións idiosincráticas.

No seu *Le Bateau ivre*, Rimbaud administra frecuentes “labazadas” ao refinado *gusto* francés e á poesía parnasiana (á que non aforra os seus sarcasmos, aínda que fose no

<sup>4</sup> A partir das seguintes publicacións bielorrusas: Para a tradución de Fedziukovich: Скобла, Міхась (ed.) (2008) Галасы з-за небакраю. Анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах XX стагоддзя. Мінск, Лімарыус, 527-529. Para a tradución de Baradulin: Баршчэўскі, Леанід (ed.) (2006) Беларуская літаратура і свет: выбраныя тэксты для чытання і аналізу. Мінск, Радзіёла-Плюс, 110-113. Para a tradución de Khadanovich: Рэмбо, Арцюр (2010) “Мацней за алкаголь, грамчэй ад вашых лір!..”. Вершы ў перакладзе Андрэя Хадановіча” en Прайдзісвет 4. URL: <http://prajdzisvet.org/text/505-piany-karabiel.html> (última consulta: 11/07/2019).

<sup>5</sup> Para os comentarios do presente artigo, empregaremos as nosas propias traducións dos poemas *Aube, Départ, Marine, Phrases, Enfance I, III y IV, Being Beauteous, Veillées, Fleurs, Métropolitain et Ponts*, citadas segundo: Рэмбо, Арцюр (2018) “Вершы прозай з кнігі “Азарэнні”. Пераклад Яўгеніі Якубовіч en Літаратурная Беларусь 9 (145),16 (10). Citamos os textos orixinais de Rimbaud segundo a edición: RIMBAUD, Arthur (2010) *Œuvres complètes*. Paris, Flammarion.

seu seo onde se formou como poeta). Porén, non será este aspecto da obra poética de Rimbaud o que reterá a nosa atención. Certo é que, en versos como *Qui porte, confiture exquise aux bons poètes, Des lichens de soleil et des morves d'azur*, a proximidade de lexemas pertencentes ao rexistro poético (como *exquise* e *azur*) con lexemas como o técnico *lichens* e o familiar *morves* crea un marcado contraste estilístico. Agora ben, o devandito contraste débese a factores puramente diasistemáticos, non a factores de semántica léxica que son os que nos interesan aquí.

En Rimbaud detectamos moi a miúdo anomalías lingüísticas. Se nos referimos á descrición de *anomalías* proposta por Tzvetan Todorov (1966), podemos distinguir dous tipos delas nos textos do poeta adolescente: a *anomalía semántica* ou *combinatoria* e a *anomalía referencial* ou *antropolóxica*. O primeiro tipo, como o seu nome indica, está asociado a unha transgresión do paradigma combinatorio debida á asociación de dous lexemas semanticamente incompatibles, como *crime vert* (Todorov 1966: 102). Este é un caso de incompatibilidade entre semas, xa que un sema “cor” aplícase a unha base que presenta un sema “inmaterial”. Viólase, pois, unha restrición semántica.

En canto ás anomalías antropolóxicas, caracterízanse polo “estraño dos eventos descritos” (Todorov 1966: 113-116). Unha frase dada, que pode ser perfectamente aceptable dende o punto de vista gramatical, non encaixa na nosa visión antropolóxica da realidade, como sucede con *La lampe fortifie les familles violentes* (Todorov 1966: 114). Estas anomalías coinciden co fenómeno que Michele Prandi chama *contresens* (Prandi 1987: 30-31) e caracterizan a linguaxe da literatura surrealista.

Cabe sinalar que as anomalías combinatorias e antropolóxicas poden aparecer reunidas nunha soa frase, xa que, ao fin e ao cabo, a semántica modela as propiedades da nosa realidade e a transgresión da súa combinatoria revela a miúdo o labor dunha imaxinación que vai máis alá das conexións entre os obxectos ou fenómenos comunmente aceptadas no noso mundo real.

A continuación, ofrecemos a análise dalgúns casos de combinacións anómalas no *Bateau ivre* e nas *Illuminations*, así como tamén nas súas traducións. Na nosa opinión, a transmisión (ou a non transmisión) deste tipo de fenómeno lingüístico na tradución pon de manifesto o grao de comprensión do texto e, en especial, do estilo do mesmo por parte do tradutor.

Para a descrición das propiedades combinatorias dos lexemas, utilizaremos o aparato formal das *etiquetas semánticas* (Blanco 2010). A etiqueta semántica é unha unidade léxica (lexema ou frasema) ou un sintagma que pode utilizarse como xénero próximo na definición analítica dun conxunto relativamente importante de unidades léxicas (Blanco 2010: 160). A incompatibilidade das etiquetas semánticas das compoñentes dunha combinación léxica serviranos para demostrar a súa incoherencia semántica, dende o punto de vista, claro está, do uso normativo.

Empezaremos pola estrofa 6 do *Bateau ivre* (liñas 21-24):

Nº	Fragmento na lingua de partida	Nº	Fragmentos na lingua de chegada
1	Et dès lors, je me suis <i>baigné dans le Poème</i> De la Mer, <i>infusé d'astres</i> , et lactescent, Dévorant les azurs verts ; où, <i>flottaison blême</i> Et ravie, un <i>noyé pensif</i> parfois descend ;	1.1	Вось тады прада мной і паўстала паэма – залатая паэма шматзорных глыбінь. І адкрылася мне неадступная тэма, аб якой знае толькі тапелец – адзін. (Fedziukovich)
		1.2	І я ў <i>настоенай на млечнасці</i> цяпелец Марской <i>паэме</i> з тых <i>купаюся</i> часін, Куды за мной плыве <i>задумлівы тапелец</i> , Дзе ў снізне зялёнай цьмее напамін. (Varadulin)
		1.3	Мяне <i>кармілі з рук гексаметрамі</i> хвалі, Я піў зяленіва і <i>зорны сырадой</i> , Я цятаваў прыбой, з якога выплывалі <i>Тапельцы сумныя</i> , што мрояць пад вадой... (Khadanovich)

Marcamos en cursiva as combinacións que quedarían fóra dun paradigma léxico habitual. Así, o sintagma *baigné dans le Poème* resulta dunha combinatoria rota, tendo en conta que o verbo francés *baigner* corresponde á etiqueta ACCIÓN FÍSICA<sup>6</sup> e que o lexema *Poème*, descrito pola etiqueta CONTIDO INFORMACIONAL QUE SE COMUNICA, non pode funcionar como segundo actante semántico do verbo en cuestión. É certo que este verbo en francés pode ter un sentido figurado (cf. TLF<sub>J</sub>) e, polo tanto, aceptar como complemento un substantivo abstracto e non só un substantivo que designe unha zona de auga. Non obstante, no contexto do fragmento considerado e do texto en xeral, o verbo *baigner* só pode entenderse na súa acepción primaria, ou sexa como acción física, sobre todo considerando a secuencia *Poème de la Mer* como unha paráfrase metafórica do mar.

A combinación *infusé d'astres* presenta unha anomalía combinatoria máis marcada. O sintagma está construído segundo o modelo *infusé de* + N coa etiqueta SUBSTANCIA, como en *infuser de la verveine* (cf. TLF<sub>J</sub>). A combinación do participio *infusé* cun substantivo etiquetado como OBXECTO CELESTE, que pertence a un campo semántico sen relación ningunha co esperado, ten un forte impacto estilístico. Rimbaud crea unha colisión semántica (*infusé* fronte a *astre*).

No sintagma *flottaison blême/ Et ravie*, hai unha incongruencia entre o substantivo *flottaison* (que se refire a un acontecemento) e os adxectivos que se lle aplican no poema, que se refiren, normalmente, a entidades. Isto confírelle a *flottaison* unha materialidade que non lle é completamente allea (de feito, *flottaison* pode designar, segundo TLF<sub>J</sub>, un ‘conxunto de troncos ensamblados para flotar’). Neste caso a distancia semántica entre o substantivo e os seus modificadores diminúe a través da recategorización do primeiro, se

<sup>6</sup> A lista de etiquetas semánticas en francés que utilizamos está dispoñible no dicionario en liña *DiCoPop* : *Accès grand public au dictionnaire de combinatoire du français (sous la direction de Polguère, A.)* [dicionario en liña]. URL: <http://olst.ling.umontreal.ca/dicopop/index.php> (última consulta 15/07/2019).

ben non desaparece por completo, xa que o segundo adxectivo (*ravie*) non forma parte da combinatoria de tal substantivo en ningunha das súas acepcións.

Por último, a secuencia *noyé pensif* cerra a serie de combinacións anómalas do fragmento citado. É unha descrición lóxica máis que léxica (acaso unha anomalía antropolóxica), improcedente para un OBXECTO FÍSICO (que foi, pero xa non é, un SER HUMANO). O universo lingüístico da poesía e a realidade delirante do mundo rimbaldiano permiten este tipo de combinacións paradoxais, de aí que o efecto estilístico provocado polo sintagma *noyé pensif* quede minimamente marcado.

Pasamos agora a considerar as traducións. Sinalemos, en primeiro lugar, que a tradución máis antiga, a de Fedziukovich (1973), non reflicte ningunha das características antes mencionadas do fragmento analizado: nin combinatorias subvertidas, nin contrastes estilísticos. O tradutor esboza os puntos de referencia léxicos do fragmento, menciona *poema*, *astros*, *afogado*, pero nivela por completo as metáforas baseadas no choque de combinatorias léxicas incompatibles. É unha tradución “romantizante”, que arrasa a aspereza do estilo de Rimbaud e aspira a un estilo neutro, habitual, claro. Tal vez isto se deba ao peso da formación filolóxica soviética, coa súa insistencia na claridade, na “verdade da vida”, coa súa desconfianza fronte a todo tipo de “fantasías” formalistas.

A tradución (1984) deste fragmento asinada por Baradulin é moito máis interesante dende o punto de vista do tratamento da linguaxe. Precisemos que Baradulin como poeta é coñecido polo seu verbocentrismo e por unha metaforicidade rebuscada que se pon de manifesto tamén nas súas traducións poéticas. Baradulin, por exemplo, transmite literalmente o sintagma *baigné dans le Poème / de la Mer* (*Марско́й паэме... купаюся*), como tamén o de *noyé pensif* (*задумлівы тапелец*). En canto á combinación *infusé d’astres*, Baradulin conserva o efecto da combinatoria rota e o contraste entre o material “alimentario” (*infusé – настоеный*) e o material “cósmico” (*astres – цяпельца*<sup>7</sup>), reforzando este contraste mediante a introdución do substantivo abstracto *млечнасці* (lit. *Lacteosidade*) que é un hápax do tradutor e que nominaliza o adxectivo *lactescent* do orixinal (líña 2 do fragmento). Fai referencia, de maneira clara, á Vía Láctea (elemento cósmico) e non ao produto lácteo (elemento alimentario).

A. Khadanovich na súa tradución máis recente (realizada en 2010) e máis atrevida, leva a cabo uns cantos cambios bastante curiosos. A imaxe do personaxe lírico que se baña no poema do mar queda substituída por unha imaxe que o tradutor considera sinonímica: as ondas alimentan o barco de hexámetros (*кармілі з рук гекзаметрамі хвалі*). Tense que recoñecer que esta substitución queda bastante afastada semanticamente do orixinal (se ben *hexámetros* podería reemplazar, en certa maneira, a *poema*, a relación entre *bañarse* e *alimentar* constitúe, a todos os efectos, unha innovación do tradutor), pero é un acerto, case un achado, dende o punto de vista do efecto contrastivo.

<sup>7</sup> *Цяпельца* significa en bielorruso ‘lume pequeno’, ‘fogueira’ pero Baradulin refírese á luz das estrelas.

Máis adiante, Khadanovich inventa a fórmula *leite fresco de estrelas* (*зорны сырадой*) para transmitir a secuencia *infusé d'astres, et lactescent*. Aínda que o sintagma orixinal é adxectivo e o tradutor emprega unha secuencia nominal, o carácter non normativo da combinatoria queda perfectamente reproducido. Por último, o *afogado pensativo* convértese no *afogado triste* (тапельцы сумныя, en bielorruso en plural): o semantismo consérvase en parte, e o efecto da oposición “animado – non animado” vértese con acerto.

Pasemos ao fragmento seguinte (estrofa 9, liñas 33-36):

Nº	Fragmento de partida	Nº	Fragmentos de chegada
2	J'ai vu le soleil bas, <i>taché d'horreurs</i> mystiques, – Illuminant de <i>longs figements violets</i> , Pareils à des acteurs de <i>drames très-antiques</i> Les flots <i>roulant</i> au loin leurs <i>frissons</i> de volets !	2.1	Там, дзе згубную слодыч кахання я звездаў, дзе схавалася сонца за цёмнай гарой, бушаваў акіян – як з <i>антычных трагедый</i> , з неўміручых трагедый бунтоўны герой. (Fedziukovich) Я бачыў сонца жах, што ў <i>плямаках містычных</i> Жывіла вобразы <i>юлёвае смугі</i> , І хвалі быццам бы артысты <i>драм антычных</i> , <i>Юлёвым рабаціннем білі ў берагі</i> . (Varadulin)
		2.2	Я ўбачыў, як <i>трымціць спалоханае</i> сонца, Згушчаючы вадэ ў <i>цёмна-ліловы жах</i> , – І мора ўсё хутчэй круціла хвалі ў гонцы, Як <i>старажытны мім, стаяла на вушах!</i> (Khadanovich)
		2.3	(Khadanovich)

Na primeira liña, a secuencia *taché d'horreurs* presenta outro caso típico de combinatoria rota. O verbo *tacher*, na construción *tacher de N*, selecciona como segundo actante semántico un substantivo de tipo QUÍMICA/NATURAL ou ENTIDADE VISUAL (cor, luz etc). A súa combinación cun substantivo de carácter inmaterial que designa unha CARACTERÍSTICA NEGATIVA (*horreur* presenta, no contexto do poema, a acepción ‘Carácter do que provoca aversión moral, do infame ou horrible’, cf. TLF;) non é normativa e serve para materializar, para facer máis visuais estes abstractos *horreurs mystiques*.

Na segunda liña, o substantivo *figement*, que describe un feito, unha acción ou un estado, vese caracterizado por dous adxectivos cualificativos, *long* e *violet*, que acompañan normalmente a substantivos de tipo entidade. Unha situación parecida obsérvase ao final da estrofa: no sintagma *roulant...leurs frissons* hai unha contradición sémica entre o verbo *rouler* e o substantivo *frisson*.

De feito, como xa vimos no material textual de Rimbaud, as combinatorias rotas constitúen un procedemento moi eficaz de creación de metáforas, xustamente grazas ao achegamento implícito de dous ou máis semas contraditorios en compoñentes do sintagma que presentan entre si unha dependencia semántica (Nkollo 2001).

Na terceira liña, temos un caso particular de transgresión de combinatoria de selección. Trátase dunha ruptura no interior dun frasema. Poderíamos falar dun exemplo de *desfraseoloxización* (ver definición máis adiante). A *cuasilocución* (Mel'čuk 2013) francesa *drame antique* (sinónimo contextual de *théâtre antique*) constitúe unha unidade bastante fixa semántica e sintacticamente, que non acepta insercións dentro da súa estrutura sintáctica. Por conseguinte, a combinación *dramas très-antiques*, con inserción do adverbio *très*, contradí o uso normativo e, a parte do efecto estilístico propio á violación da combinatoria de unidades libres (como a colisión e a discordancia sémica), produce un efecto de *palimpsesto* (Galisson 1993), ou sexa, de xogo intertextual entre o frasema orixinal e a súa versión modificada coa “soldadura” de sentidos implicados. A desfraseoloxización inclúe, como “subprodutos” estilísticos, ironía e matices lúdicos.

A tradución de Fedziukovich, de novo, ignora as particularidades lingüístico-estilísticas do texto orixinal. Ademais, as dúas primeiras liñas da tradución nin sequera transmiten correctamente o contido do texto de partida, xa que din literalmente: *Onde coñecín a dozura pernicioso do amor / onde o sol se escondeu, detrás da montaña escura...* Constatamos outra vez a romantización das imaxes poéticas que altera o organismo semántico-visual do poema. Na terceira liña, aparece o sintagma *traxedia antiga* e a imaxe do mar encrespándose, pero aquí terminan as coincidencias entre o orixinal e a tradución. O texto de Fedzikovich aproxímase ao que Etkind (1982: 26) chama *tradución-imitación*. O tradutor coída moito da rima e o metro do texto traducido, o que xustamente debe suxerirle ao lector a métrica do orixinal, pero, polo demais, exprésase máis ben a si mesmo seguindo apenas algunhas pautas de contido do orixinal.

En cambio, na tradución de Baradulin encontramos as secuencias *плямаках містычных (manchas místicas), юлёвае смугі (néboa violeta), хвалі.../ Юлёвым рабаціннем білі ў беразі (ondas...cabrillas violetas golpean as costas)* as cales, aínda que a certa distancia, xa se aproximan bastante ao estilo do texto orixinal. Percíbense con claridade a intención e os esforzos do tradutor para reproducir na súa versión a estrañeza combinatoria de Rimbaud, esa alteridade primordial da súa poesía que xera metáforas sen cesar.

En suma, en canto ao texto de Baradulin, podemos falar dunha tradución moi respectuosa no tocante ás propiedades fraseoestilísticas da linguaxe rimbaldiana. É certo tamén que, debido ao estilo deste tradutor, o texto parece máis barroco, máis hermético e menos visual que o orixinal.

Á súa maneira, Khadanovich tamén se cingue ao orixinal e substitúe *longs figements violets* por *цёмна-пiловы жах (horror de cor violeta escura), le soleil bas, taché d'horreurs mystiques* por *трымціць спалоханае сонца (o sol espantado treme)*. O tradutor habelencioso conserva parcialmente a combinatoria de Rimbaud, pero centrándose en desentrañar a esencia das imaxes. Aínda sen transmitir literalmente o caso de deslexicalización de *dramas très-antiques*, Khadanovich capta ben a súa connotación lúdica e faina xurdir na última liña, que vulnera inesperadamente o ton sublime da estrofa mediante a introdución dun frasema coloquial bielorruso: *Як*

*старажытны мім, стаяла на вушах! (Como un mimo antigo, (o mar) entregábase ás súas travesuras!).*

Como vimos, a recreación de Khadanovich, ademais da fidelidade ao contido, implica o dominio do xogo de rexistros estilísticos e contén unha certa ironía que, ao noso modo de ver, o aproxima á esencia do orixinal.

Gustaríanos citar, para rematar, un par de exemplos procedentes das *Illuminations* (acompañados das súas traducións), uns fragmentos que destacan entre todos pola súa rareza linguoestilística.

Neste fragmento de *Being Beauteous*, Rimbaud usa unha especie de anomalías antropolóxicas que lle permiten crear metáforas *sinestésicas* nas que diferentes tipos de sensacións (sensación visual / auditiva etc.) se mesturan entre si significativamente:

Nº	Fragmento de partida	Nº	Fragmento de chegada
3	Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré (...) Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques	3	Шыпенне смерці і віхры прыглушанай музыкі вымушаюць ўздымацца, шырыцца і трымцець, нібы здань, гэтае за ўсё даражэйшае цела (...) Ясныя фарбы жыцця гуснуць, скачуць і развейваюцца наўкола Мроі падчас стварэння. І трапятанне ўзносіцца і гудзе, і ўтрапёны водар гэтых з'яў поўніцца смяротным шыпеннем і хрыплай музыкай

Neste fragmento aparece o substantivo *cercle* que, como ENTIDADE VISUAL, trátase dunha forma e non admite na súa combinatoria substantivos coa etiqueta CONXUNTO DE SONS EXPRESIVOS, como *musique*. Rimbaud procede, unha vez máis, a unha amálgama de sentidos incompatibles, sen base empírica na nosa realidade obxectiva e no que poderíamos considerar a normalidade sensorial. Do mesmo xeito, *les couleurs... dansent* ou *les frissons... grondent* presentan sintagmas fóra do paradigma sensorial común. Estas anomalías teñen no texto de Rimbaud unha finalidade concreta: o poeta constrúe unha realidade alternativa dos soños, de “clarividencia”, coa participación activa de todos os sentidos. Pensemos tamén no poema *Voyelles* (1871), exemplo paradigmático de sinestesia.

Na nosa tradución de Rimbaud, reproducimos case literalmente as combinacións en cuestión. A tradución literal ou directa (Vinay y Darbelnet 1977: 46, 48) parécese plenamente xustificada neste caso, xa que a realidade sinestésica do contido do texto rimbaldiano ou, máis ben das súas imaxes, pode representarse unicamente a través da natureza anormal da súa linguaxe. En lugar de “romantizar” as imaxes, aproximando semanticamente fenómenos opostos, fixémonos como obxectivo reflectir fielmente a súa



oposición, disconformidade, imperceptibilidade, a fin de demostrar que o texto orixinal describe un outro mundo, o mundo de Rimbaud.

Zholkovski e Shcheglóv (1996), nos seus brillantes traballos sobre expresividade poética, introducen o termo *procedemento de expresividade*, que é unha operación técnica que permite vincular a pasaxe do *tema* (idea, concepto) á súa representación no texto (Жолковский и Щеглов 1996: 21). Estes procedementos de expresividade poden revelarse xa sexa a través da composición ou da estrutura da obra de arte, xa sexa a través da linguaxe empregada. Se se trata dun procedemento propio dun autor en concreto, fálanse de procedemento *invariante*. Podemos dicir, pois, que a anomalía combinatoria e antropolóxica é un procedemento invariante dos textos de Rimbaud, polo menos dos que estudamos no presente artigo.

Das traducións analizadas, consideramos como máis logradas aquelas que reproducen este procedemento de expresividade (como a de Khadanovich, por exemplo). Está claro que para preservar todo o organismo textual (rima, ritmo, imaxes) é necesario omitir, nalgúns casos, algunhas anomalías e substituílas por outros medios.

### **3.3. Apollinaire en bielorruso: introdución ao corpus**

Guillaume Apollinaire, cuxo nome real era Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky, está directamente relacionado con Belarús, polo menos en termos de afiliación histórica e étnica. A familia *Kostrowitzky*, familia materna de Apollinaire, tiña as súas posesións históricas no territorio das actuais Belarús e Lituania (Melnikiene 2014). Apollinaire, ademais, era sobriño-neto de Kazimir-Rafal Kastravitski (1868-1918), poeta, dramaturgo e lingüista bielorruso, un dos pioneiros da cultura bielorrusa moderna, que escribía baixo o pseudónimo de Karús Kahaniéts.

Dende o punto de vista da súa creación literaria, Apollinaire está indisolublemente vinculado á poesía da vangarda francesa e europea. Ao igual que Rimbaud na súa época, foi educado na tradición literaria anterior (para Apollinaire, tratábase do simbolismo), pero gradualmente desenvolveu o seu propio estilo, achaiando o camiño ao lirismo do século XX. A eliminación da puntuación, a mestura de discurso directo e autorial, a intuición, a emotividade e a frescura das imaxes da súa poesía son trazos que pertencen xa a unha nova época. Na maioría dos seus poemas, a rima e a métrica canónica xa non importan. Aínda máis innovadores resultan os seus *Caligramas* (1913-1916), cos que inventa unha nova linguaxe formal.

As innovacións de Apollinaire, porén, difíren das de Rimbaud en canto á súa natureza profunda. Na nosa opinión, o primeiro soubo manter certo equilibrio entre innovación e tradición; a realidade dos seus poemas, tanto dende o punto de vista figurativo como lingüístico, resulta máis proporcional á realidade humana. Se Rimbaud tratou de desfacerse do eu poético, da intimidade, do ton de confesión, en Apollinaire estas características líricas están presentes como en ningún outro.

A transparencia e a musicalidade da linguaxe de Apollinaire, así como a súa universalidade e, ao mesmo tempo, a orixinalidade das súas imaxes son sen dúbida as

razóns polas que o poeta francófono foi moi traducido. Na época soviética valorábase a súa actitude progresista e a súa participación na Primeira Guerra Mundial. Unha colección das súas traducións en bielorruso, ao coidado da poeta Edzi Ahniatsvét, publicouse en 1973. Neste poemario, a tradutora decidiu non manter a puntuación (ou, máis ben, a ausencia de puntuación) de Apollinaire e adaptouna por completo ao sistema de puntuación normativo da lingua bielorrusa. Máis recentemente Apollinaire foi traducido, respectando a puntuación orixinal, por Lyavón Barshchewski, Andréi Khadanovich, Uládz Lyankievich e outros<sup>8</sup>.

### 3.4. Variacións colocacionais en Apollinaire

A combinatoria non normativa (vimos diversos exemplos procedentes da obra de Rimbaud) converteuse nun procedemento bastante común na poesía europea do século XX, e a poesía de Apollinaire non foi unha excepción. Porén, neste artigo gustaríanos centrarnos na transgresión dunhas relacións combinatorias en particular: as relacións colocacionais.

Na clasificación de Mel'čuk (i.e. 2013), unha *colocación* é un frasema composicional formado por dous compoñentes, *base* e *colocativo*. O primeiro (a base) é seleccionado libremente polo falante, e o segundo (o colocativo) escóllese en función do significado da base. Así, algúns exemplos típicos de colocacións en español serían *declarar la guerra*, *reír a mandíbula batiente*, *hermeticamente cerrado* etc.

As colocacións, na Lexicoloxía explicativa e combinatoria, descríbense mediante as funcións léxicas, onde a base é o *argumento* e o colocativo un *valor* deste argumento: **FL**(base) = *colocativo*. A *función léxica* define relacións semánticas moi abstractas e xerais entre base e colocativo. O número destes valores semánticos é limitado e bastante reducido. Por exemplo, o sentido 'intenso/intensamente' modélase mediante a función léxica **Magn**: **Magn**(llorar) = *como una Magdalena*; o xuízo eloxioso estándar plásmase mediante a función **Bon**: **Bon**(recibir) = *con los brazos abiertos*; a unidade estándar mediante a función **Sing**: **Sing**(arroz) = *grano*; etc.

Entre as colocacións en francés, hai moitas que corresponden á estrutura *Adx. / V. Comme Dét. N.* que poden ser descritas polas funcións léxicas **Magn**, **Bon**, **AntiBon**, **Epit**, **Ver** e outras. Estas estruturas detéctanse con frecuencia no discurso poético pero, moi a miúdo, non cos seus valores canónicos, senón en formas manipuladas con intención artística.

A linguaxe poética de Apollinaire, en particular, abunda en casos de manipulación de colocacións con *comme*. O poeta satura a fórmula colocacional en cuestión á súa maneira, engadindo unha nova función léxica a un adxectivo-base ou incluso inventando

<sup>8</sup> Para este artigo, analizamos as traducións de algúns textos escollidos de Apollinaire procedentes dos poemarios *Alcools* y *Calligrammes*, publicados nas antoloxías seguintes: Para as traducións de Ahniatsvét: Апалінэр, Гіём (1973) *Зямны акіян*. Пераклад з французскай мовы Эдзі Агняцвет. Мастацкая літаратура. Para as traducións de Barshchewski, Khadanovich, Stefanovich: Апалінэр, Гіём (2016) *Выбраная паэзія*. Мінск, Выдавец Зміцер Колас. Citamos os textos orixinais en francés segundo a antoloxía: Apollinaire, Guillaume (1965) *Œuvres poétiques*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

unha combinación nova para un adxectivo que, no uso do francés normativo, non ten asociada unha comparación estable con *comme* (Yakubovich 2015: 125-131).

Pasemos a un exemplo concreto nun fragmento da *Chanson du mal-aimé*:

Nº	Fragmento de partida	Nº	Fragmento de chegada
4	Je suis <i>fidèle comme un dogue</i> <i>Au maître le lierre au tronc</i> <i>Et les Cosaques Zaporogues</i> <i>Ivrognes pieux et larrons</i> <i>Aux steppes et au décalogue</i>	4	<i>Адданы, як пёс гаспадарскі...</i> А можа, <i>Я верны,</i> <i>як плюшч — ствалу,</i> <i>як колас — полю,</i> <i>Як хлопцы-казаки з Запарожжа,</i> <i>У п'янтве і ў бойках набожных,</i> <i>Верныя стэпу свайму і прыволю.</i> (Ahnjatsvét)

Neste fragmento, a comparación orixinal (ou máis ben unha parte da comparación) *fidèle comme un dogue...* achégase á comparación intensiva estándar en francés **Magn**(*fidèle*) = *comme un chien*. Así, Apollinaire fai unha clara referencia a unha colocación existente na lingua francesa pero, ao mesmo tempo, modifica a ao servizo da súa intención poética. Fagamos notar que o vínculo entre ambas formas pode plasmarse mediante a función léxica hiperonímica **Gener**(*dogue*) = *chien*.

Cando unha secuencia non presenta unicamente un caso de transgresión de combinatoria léxico-semántica, senón que suxire tamén unha forma estándar de dita secuencia, é dicir, cando existe un efecto de palimpsesto, podemos falar de *desfraseoloxización*. Segundo a nosa propia definición, a desfraseoloxización é un recurso lingüístico que consiste na modificación, por medio dun mecanismo concreto, do significado e, a miúdo, do significante dun frasema, modificación cuxo resultado é un desbloqueo das restricións semánticas e sintácticas existentes no seo do frasema. É importante destacar que a modificación que dá lugar a unha desfraseoloxización ten que poder percibirse como non normativa e permitirlle ao receptor identificar o frasema inicial (Yakubovich 2015: 110).

A tradutora bielorrusa, probablemente para conservar a rima e o ritmo, substitúe *dogue* por *пёс гаспадарскі* (*can do seu amo*) que, obviamente, non é unha equivalencia literal do texto de partida, senón unha tradución que recrea adecuadamente o efecto de desfraseoloxización do texto orixinal, a saber, a referencia metalingüística a unha colocación existente na lingua. En bielorruso, por influencia do ruso, tamén se di *fiel / leal como un can*.

Reparemos en que a segunda parte da comparación en Apollinaire *fidèle ... Au maître le lierre au tronc / Et les Cosaques Zaporogues / Ivrognes pieux et larrons / Aux steppes et au décalogue* xa non responde ás esixencias da desfraseoloxización, xa que non remite a ningún frasema do francés.

O fragmento de *L'émigrant de Landor Road* podería facer pensar na colocación francesa **Bon**(*vêtu/ habillé*) = *comme il faut*:

Nº	Fragmento de partida	Nº	Fragmento de chegada
5	Le chapeau à la main il entra du pied droit Chez un tailleur très chic et fournisseur du roi Ce commerçant venait de couper quelques têtes De mannequins <i>vêtus comme il faut qu'on se vête</i>	5	Ён пры капелюшы, як паўнапраўны пан, Прыдворнаму краўцу прынёс стары кафтан. А камерсант-кравец, падаючы абновы, Быў сам, як манекен той безгаловы. (Ahnjatsvét)

O poeta rompe a colocación engadíndolle ao colocativo a extensión ...*qu'on se vête* por razóns de rima, pero sobre todo para obter un ton lúdico e un certo efecto de ironía, trazos que a miúdo acompañan a desfraseoloxización. A tradutora bielorrusa, desta vez, non transmite a desfraseoloxización do orixinal, senón que intenta crear un efecto lúdico sen recorrer ao palimpsesto: *O xastre vendedor... / Foi el mesmo como un manequín sen cabeza.*

No fragmento do caligrama *Visées*, a comparación fraseolóxica *bleu comme le ciel* sométese á desfraseoloxización da seguinte maneira:

Nº	Fragmento de partida	Nº	Fragmento de chegada
6	Les villes tour à tour deviennent des clefs Le masque <i>bleu comme met Dieu son ciel</i>	6	Гарады па чарзе робяцца ключамі Маска <i>блакітная якую на неба кладзе Пан Бог</i> (Barshchewski)

A función léxica que describe esta colocación é **Epit**, un epíteto corrente semanticamente baleiro. Apollinaire écheo de sentido destruindo a estrutura sintáctica da comparación orixinal, pero vivificando a súa motivación. O poeta volve comparar a cor azul á cor do ceo, que é o seu referente. O tradutor non respecta esta modificación, senón que a racionaliza; de feito, a comparación desaparece da tradución e é substituída por unha proposición relativa: *Маска блакітная якую на неба кладзе Пан Бог (Máscara azul que lle pon o Señor ao ceo).*

En *Loreley*, atopamos outro caso de modificación de comparación fraseolóxica en:

Nº	Fragmento de partida	Nº	Fragmento de chegada
7	Puis ils s'en allèrent sur la route tous les quatre La Loreley les implorait et ses yeux <i>brillaient comme des astres</i>	7.1	Вядуць Ларэлю. Ідуць і маўчаць. А вочы яе, як <i>свяцілы, гараць</i> : (Ahnjatsvét)
		7.2	Ідуць учатырох і плача Ларэля І ад яе <i>вачэй наўкола дзень святлее</i> (Stefanovich)

Aquí a estrutura inicial da comparación baséase nun verbo, non nun adxectivo nin nun participio. Temos a estrutura *V. comme Dét. N.* A colocación orixinal podería ser

**Magn**(*briller*) = *comme une étoile / des étoiles*. Neste caso, ademais, a substitución de *étoiles* por *astres* sería sinonímica. Por esta razón, ou polo feito de que en francés existen moitas comparacións fixas coa base *briller* (segundo o TLF<sub>i</sub>, *briller comme le jour, comme une escarboucle, comme l'or; briller comme des charbons ardents, comme un éclair*), esta ocorrencia carace dun efecto claro de palimpsesto e aproxímase máis ben a unha variante.

A autora da primeira recreación realiza unha tradución literal, que resulta ser unha equivalencia perfecta. En bielorruso, *як свяцілы, гараць* (*brillar como astros*) é unha transformación por substitución sinonímica da colocación *як зоркі, гараць* (*brillar como estrelas*). Ao igual que no fragmento orixinal, na tradución tampouco se detecta claramente o xogo entre a forma modificada e o sintagma inicial. En cambio, o autor da segunda tradución utiliza unha paráfrase da comparación orixinal: *І ад яе вачэй наўкола дзень святлее* (*E dos seus ollos o día iluminábase arredor*). Como o efecto estilístico da comparación “romantizante” de Apollinaire non inclúe o xogo do sentido inicial e final, parécenos que as dúas traducións son aceptables.

A relación é aínda máis debil entre a comparación *simple comme les hangars de / Port-Aviation* no poema *Zone* coa súa posible referencia no francés **Magn**(*simple*) = *comme bonjour*:

Nº	Fragmento de partida	Nº	Fragmento de chegada
8	La religion seule est restée toute neuve la religion Est restée <i>simple comme les hangars de Port-Aviation</i>	8.1	Толькі рэлігія — гэта яшчэ ў навіну, яшчэ не за бортам, Як і ангары нядаўна адкрытага аэрапорта. (Ahnjatsvét)
		8.2	Толькі рэлігія не састарэе ніколі Простая як самалёты ў ангарах і лётнае поле (Khadanovich)

Este exemplo pode, eventualmente, referirse a unha colocación existente, se ben o recoñecemento da forma inicial non é obvio e incluso podería non darse. Noutras palabras, o efecto estilístico aquí non se basea no recoñecemento dunha forma canónica, senón na súa ausencia. Trátase dunha colocación acuñada polo poeta que dá lugar a un novo valor da función **Magn** para a base colocacional *simple*. Esta observación queda reforzada polo feito de que ningún dos dous tradutores recoñeceu un xogo intertextual; ambos trataron a comparación de Apollinaire como unha colocación forxada.

En Apollinaire atópanse múltiples ocorrencias de colocacións idiosincráticas que presentan unha estrutura comparativa pero que xa non fan referencia a ningunha forma fixa existente no sistema da lingua francesa. Estas colocacións forxadas, aínda sen efecto de dobre sentido, están claramente marcadas dende un punto de vista estilístico. Blanco (2013) sinala a súa natureza particular:

*Faisons remarquer que, dans la plupart des manipulations stylistiques concernant les locutions et les proverbes, il y a un effet de palimpseste dans la mesure où la forme manipulée renvoie à la forme standard. Pour ce qui est des collocations, par contre, il est fréquent d'avoir des formes stylistiquement marquées justement là où il n'y a pas de forme non marquée. La reconstitution de l'effet repose alors soit sur la construction syntaxique particulière (p. ex. Adj comme Dét N) [...] soit uniquement sur une composante sémantique de l'unité lexicale utilisée comme collocation improvisée.*

Unha estratexia estilística dalgúns poetas (no noso caso, de Apollinaire) consiste, pois, na saturación desta estrutura, como no fragmento seguinte de *Marizibill*:

Nº	Fragmento de partida	Nº	Fragmento de chegada
9	Je connais gens de toutes sortes Ils n'égalent pas leurs destins <i>Indécis comme feuilles mortes</i> Leurs yeux sont des feux mal éteints Leurs cœurs bougent comme leurs portes	9.1	Я ведаю рознага лёсу людзей. Не ўсіх зразумеў я, праверыў: Той — мёртвага лісця цішэй, А польмя тоіцца ў зрэнках вачэй, А сэрца — адкрытыя дзверы. (Ahniatsvét)
		9.2	Бываюць людзі рознай косці Што ўласных не заслужаць мук Яны звычайныя да млосці Як грук дзвярэй іх сэрцаў гук Недатушыў іх вочы хтосьці (Stefanovich)

A comparación en discurso *Indécis comme feuilles mortes* corresponde a unha fórmula formada por unha base adxectivoal e un colocativo introducido por *comme*. Con todo, a relación entre a base e o colocativo, polo menos no exemplo citado, non pode materializarse mediante ningunha función léxica, xa que as funcións léxicas describen vínculos semanticamente moi xerais. En cambio, no caso que nos ocupa, a relación semántica entre *indécis* e *feuilles mortes* non está motivada nin analóxica nin etimoloxicamente (como nas colocacións ben coñecidas, do tipo *bleu comme le ciel*), senón que se basea nunha anoloxía *sui generis*, intuitiva. Esta “carga” poética da colocación comparativa reflicte a esencia mesma da poesía que experimenta co potencial creativo e a flexibilidade combinatoria dunha lingua.

Na tradución de Ahniatsvét, a autora trata de interpretar á súa maneira a anoloxía de Apollinaire, aínda que sen conservar a estrutura propia da colocación: *Я ведаю рознага лёсу людзей. / Не ўсіх зразумеў я, праверыў:/ Той — мёртвага лісця цішэй...* (*Coñezo persoas de destinos diferentes / Non a todas as puíden entender, poñer a proba:/ Algunhas son máis discretos que as follas mortas...*). Na recreación de Stefanovich, non se conserva nin o léxico implicado; cambian incluso os campos semánticos. Trátase dunha tradución libre.

Para concluír, poderíamos dicir que o uso da comparación como estrutura colocacional constitúe unha das características dominantes do estilo de Apollinaire. Ás veces, o efecto estilístico da comparación reside na transgresión da combinatoria interna, ou sexa, na desfraseoloxización dunha colocación existente, que provoca a activación do sentido orixinal. Agora ben, atopamos tamén casos nos que o efecto estilístico non ten nada que ver cun palimpsesto, senón que se basea na reprodución da forma colocacional con *comme* enriquecida con sentidos (denotativos ou connotativos) propios do imaxinario poético, sen referencia ningunha á fraseoloxía propia do sistema da lingua francesa.

A tradución supón a detección e a análise dos recursos estilísticos de autor e pon a proba, ao mesmo tempo, os recursos do tradutor. Para traducir as comparacións de Apollinaire o tradutor ten que interpretarlas, identificar correctamente a intertextualidade, decidir se as analoxías que implican son importantes e reproducilas, se é preciso, por outros medios. En xeral, os tradutores bielorrusos citados tratan de conservar as comparacións orixinais, desfraseoloxizadas ou non, como marcas da linguaxe de Apollinaire, aínda que ás veces as sacrifiquen en ben da organización estrófica (en especial cando non desexan afastarse do sistema estrófico do orixinal), do ritmo e da concisión, tamén cruciais na creación poética.

#### 4. Conclusións

Neste artigo, analizamos as características da combinatoria en textos de dous poetas innovadores da lingua francesa, así como as posibilidades de interpretación e transposición en bielorruso. Mentres que nos poemas de Rimbaud atopamos a miúdo *anomalías combinatorias* (transgresións de selección paradigmática), na obra de Apollinaire, é máis frecuente a recreación libre dunha estrutura colocacional que, ás veces, conduce á *desfraseoloxización*.

Ao ser poesía innovadora, que desafia a linguaxe establecida e todo o convencionalismo en xeral, os textos de Rimbaud e Apollinaire deben conservar esta propiedade cando se verten a outro sistema lingüístico e cultural, xa que esta é a súa característica *dominante* (Etkind 1982: 12). A tradición da tradución bielorrusa estivo influenciada pola tradición rusa (co seu estrito imperativo de preservar o metro, a rima e todo o organismo complexo do poema), pero tamén pola tradición soviética, ou máis ben polo realismo socialista. Desta influencia herdamos a simplificación da linguaxe na tradución e a nivelación de metáforas (por exemplo, nas traducións de Fedziukovich). Quizais sexa por iso que, nas traducións postsoviéticas, a precisión en canto ao tratamento estilístico e unha certa coraxe tradutolóxica aparezan con maior frecuencia. A atención ás características lingüísticas do orixinal supón a implicación do tradutor no xogo iniciado polo poeta (como podemos observar nas traducións de Khadanovich).

As traducións bielorrusas destes poetas franceses non só cumpren coa función obvia de poñer ao alcance do lector unha versión en dito idioma, senón que tamén contribúen significativamente á “liberación” e a actualización do bielorruso. Neste sentido, o papel que xoga a tradución achégase ao do orixinal: os textos de Rimbaud e Apollinaire, así



como as súas traducións bielorrusas contemporáneas, instauran unha nova tradición poética liberada do ditado clásico, dos seus clixés discursivos e estilísticos. É xustamente a proximidade funcional dos orixinais e as súas traducións o que nos serviu de motivación para este estudo.

## 5. Referencias bibliográficas

- APOLLINAIRE, Guillaume (1965): *Œuvres poétiques*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.
- BLANCO, Xavier (2010): “Etiquetas semánticas de hecho como género próximo en la definición lexicográfica” en *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics* 15, 159–178.
- (2013): “Le défigement des collocations comme recours stylistique” en *Cahiers de Lexicologie* 102, 207–225.
- DiCoPop: *Accès grand public au dictionnaire de combinatoire du français (sous la direction de Polguère, Alain)* [diccionario en línea]. URL: <http://olst.ling.umontreal.ca/dicopop/index.php> (última consulta 15/07/2019).
- ETKIND, Efim (1982): *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne, L’Age d’Homme.
- FELMAN, Shoshana (1973): “Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud. Poésie et modernité” en *Littérature* 3, 3-21.
- GALISSON, Robert (1993): “Les palimpsestes verbaux : Des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués...” en *Repères* 8, 41–63.
- MEL’ČUK, Igor (2003): “Collocations dans le dictionnaire” en Szende, Thomas (ed.): *Les écarts culturels dans les Dictionnaires bilingues*, 19–64. Paris, Honoré Champion. URL: <http://olst.ling.umontreal.ca/pdf/Collocations-Szende.pdf> (última consulta: 12/07/2019).
- (2013): “Tout ce que nous voulions savoir sur les phrasèmes, mais...” en *Cahiers de Lexicologie. Revue Internationale de Lexicologie et de Lexicographie* 102, 129–149.
- MEL’ČUK, Igor e POLGUÈRE, Alain (2007): *Lexique actif du français. L’apprentissage du vocabulaire fondé sur 20000 dérivations sémantiques et collocations du français*. Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- MELNIKIENE, Danguole (2014): “Guillaume Apollinaire : « L’ombre du Nord »” en Rey, Alain et al. (dirs.) *De l’ordre et de l’aventure. Langue, littérature, francophonie*, Paris, Hermann Editeur, 277-284.
- NKOLLO, Mikołaj (2001): “La correction grammaticale, les anomalies sémantiques et la métaphore dans la grammaire transformationnelle-générative” en *Studia Romanica Poznaniensia* 28, 83-97.
- PRANDI, Michele (1987): *Sémantique du contresens*. Paris, Minuit.
- RIMBAUD, Arthur (2010): *Œuvres complètes*. Paris, Flammarion.
- TLF<sub>1</sub> = *Le Trésor de la Langue Française Informatisé* [diccionario en liña]. URL: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no> (última consulta 15/07/2019).

- TODOROV, Tzvetan (1966): “Les anomalies sémantiques” en *Langages* 1, 100–123.
- VINAY, Jean-Paul e DARBELNET, Jean (1977): *Stylistique comparée du français et de l’anglais*. Paris, Didier.
- WOOLHISER, Curt (2001): “Language Ideology and Language Conflict in Post-Soviet Belarus” en O’Reilly, Camille (ed.): *Language Ethnicity and the State*. London / New York, Palgrave, v. 2, 91-122.
- YAKUBOVICH, Yauheniya (2015): *Défigement dans les textes poétiques Typologie et exemples en français, espagnol, catalan, russe, biélorusse et polonais* (Tesis doctoral). URL: <http://www.tdx.cat/handle/10803/291815> (última consulta: 19/07/2019).
- (2016): “La poésie biélorussophone: prémisses historiques et auteurs modernes” en *Revue européenne de recherches sur la poésie* 2, 429-451.
- ZAPRUDNIK, Jan (1993): *Belarus : At a Crossroads in History*. Boulder / San Francisco / Oxford, Westview Press.
- АПАЛІНЭР, Гіём (1973): *Зямны акіян*. Пераклад з французскай мовы Эдзі Агняцвет. Мастацкая літаратура.
- (2016): *Выбраная паэзія*. Мінск, Выдавец Зміцер Колас.
- БАРШЧЭЎСКІ, Леанід (ed.) (2006): *Беларуская літаратура і свет: выбраныя тэксты для чытання і аналізу*. Мінск, Радыёла-Плюс.
- ГРЫЦКЕВІЧ, Анатоль (2000): “Заняпад беларускай мовы ў беларуска-літоўскім гаспадарстве ў XVIII стагоддзі” en Скобла, Міхась (ed.) *Аняменне: з хронікі знішчэння беларускай мовы*. Вільня, Gudas [libro de una biblioteca en línea]: Інтэрнэт-бібліятэка Камунікат. URL: [http://www.kamunikat.org/katalohbht.html?pub\\_start=370&pubid=9264](http://www.kamunikat.org/katalohbht.html?pub_start=370&pubid=9264) (última consulta: 08/03/2011).
- ЖОЛКОВСКИЙ, Александр e ЩЕГЛОВ, Юрий (1996): *Работы по поэтике выразительности: Инварианты - Тема - Приемы – Текст*. Москва, АО Издательская группа Прогресс.
- РЭМБО, Арцюр (2010): “Мацней за алкаголь, грамчэй ад вашых лір!..”. Вершы ў перакладзе Андрэя Хадановіча” en *Прайдзісвет* 4. URL: <http://prajdzisvet.org/text/505-piany-karabiel.html> (última consulta: 11/07/2019).
- (2018): “Вершы прозай з кнігі “Азарэнні”. Пераклад Яўгеніі Якубовіч en *Літаратурная Беларусь* 9 (145), 16 (10).
- СКОБЛА, Міхась (2008): “Космас паэзіі” en Скобла, Міхась (ed.) *Галасы з-за небакраю. Анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах XX стагоддзя*. Мінск, Лімарыус, 13-20.
- СКОБЛА, Міхась (ed.) (2008): *Галасы з-за небакраю. Анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах XX стагоддзя*. Мінск, Лімарыус.
- СУДНІК, Станіслаў (2000): “Пра тэорыю “мужыцкасці” en Скобла, Міхась (ed.) *Аняменне: з хронікі знішчэння беларускай мовы*. Вільня, Gudas [libro de una biblioteca en línea]: Інтэрнэт-бібліятэка Камунікат. URL: [http://www.kamunikat.org/katalohbht.html?pub\\_start=370&pubid=9264](http://www.kamunikat.org/katalohbht.html?pub_start=370&pubid=9264) (última consulta: 07/03/2011).