

Magdalena DRZEŻLA

Dwa światy *Kolonii* Tomasza Różyckiego – oryginały oraz przekłady¹

Wprowadzenie

W dobie Internetu, elektronicznych wiadomości, ekranowego życia i „sztuki” skandalu trudno dostrzec prawdziwe wartości. Rzeczywistość, która nas otacza, zdominowana jest przez wyobrażenia, do których ludzie wciąż są bezwzględnie popychani. Na szczęście to uogólnienie, nie trzeba go stosować do każdego przypadku, także bowiem współcześnie można odnaleźć dzieła naprawdę wartościowe, takie jak na przykład twórczość Tomasza Różyckiego. W jego wierszach kłębi się prawdziwe życie, nie to widziane poprzez szklany ekran, lecz to, które widzą oczy dziecka, dorosłego człowieka, artyści. Szczególnie cenny jest sposób prezentowania owych spostrzeżeń: niewymuszony, pełen nadzwyczajnej prostoty zadziwiającej swą wirtuozerią. Takie spojrzenie cenne jest nie tylko dla wytrawnych koneserów, lecz także dla młodych pokoleń.

Szczególne miejsce w twórczości poety zajmują nie tylko wiersze oryginalne, napisane w języku polskim, lecz także przekłady. Wiersze z cyklu *Kolonie* realizowane w kształcie sonetu w znaczący sposób narzucają formę przekładów. Niejednokrotnie to właśnie forma zmusza tłumacza do podjęcia określonych wyborów. Styl utworów stanowi wyzwanie nie tylko dla tłumacza, lecz także

¹ Niniejszy tekst w dużym stopniu jest fragmentem pracy magisterskiej o tytule: Przekład: tekst między językami i kulturami – o francuskich tłumaczeniach poezji Tomasza Różyckiego, obronionej w 2007 r. na Uniwersytecie Opolskim. Zostały do niego włączone fragmenty rozmowy przeprowadzonej z autorem. Wszystkie przywołane fragmenty wierszy Tomasza Różyckiego pochodzą ze zbioru: *Kolonie / Les colonies* (édition bilingue), traduit du polonais par J. Burko, L’Improviste, Paris 2006.

dla czytelnika, który pragnie dotrzeć do sedna wiersza. Pozornie prosty, pozbawiony wyszukanych środków artystycznych operuje słownictwem należącym do wysokiego rejestru, które nadaje ton wypowiedzi podmiotu lirycznego.

Przekłady *Kolonii* na język francuski wydobywają z wierszy nowe aspekty. Dzieje się tak za sprawą m.in. nazw francuskich, które nabierają nowej wymowy, sprawiają, że to, co obce, staje się w tekstach rodzime. Owa swoista gra w niniejszym przypadku jest szczególnie ciekawa z uwagi na fakt, że autor wierszy jest romanistą. Tomasz Różycki przyznaje, że „fascynacje lekturami mają związek z wyborem tematów czy na przykład z pomysłem na organizację – tak jak to było z *Koloniami*”². Autor zwrócił także uwagę na to, że wpływ na wybór cyklu powtarzających się w pewien sposób tematów i wierszy o podobnej formie miały lektury francuskie, np. renesansowe sonety Joachima du Bellaya, na którego z kolei miał wpływ włoski sonet jako forma oraz literatura antyczna, np. Horacy. „Akurat w przypadku *Kolonii* to nie tylko Du Bellay – mówi Różycki – bowiem w literaturze francuskiej serie sonetowe to tradycja. Jedną z ostatnich serii były świetne *Sonety na koniec wieku* Alaina Bosquet oraz wiersze Jacques’a Roubaud. [...] Z drugiej strony to nie tylko Francuzi, bo też serie angielskich sonetów czy serie wierszy tak popularne w literaturze anglojęzycznej, zaczynając od Szekspira czy innych właśnie metafizycznych poetów, a skończywszy na Amerykanach – Lowellu, Berrymanie ostatnio”.

Nie wszystkie jednak wiersze znajdujące się w polskim wydaniu *Kolonii* zostały zamieszczone w przekładzie. Dwadzieścia jeden wierszy nie znalazło się w *Les Colonies* (traduit du polonais par Jacques Burko, édition bilingue). Przyczyną ich nieobecności – jak powiedział autor tomiku – jest perfekcjonizm tłumacza oraz terminy, które zobowiązywały obie strony. Autor wyraził nadzieję, że kolejne francuskie wydanie *Kolonii* będzie już zawierało brakujące elementy. Wiersze, które zostały zamieszczone w tomie *Les Colonies*, to niezwykle precyzyjne i wnikliwie przetłumaczone utwory. Jak stwierdził sam autor, spełniają one kilka linii, które były przez niego wymagane. „Przede wszystkim zachowuje [przekład – M.D.] część rytmiki tych oryginalnych tekstów, a po drugie wydaje mi się, że jest dosyć swobodny w języku francuskim. Ja chciałem, żeby to było swobodne”.

Styl a przekład

Styl utworów jako niepowtarzalny i rozpoznawalny sposób kształtowania wypowiedzi, doboru środków artystycznych, słów, organizowania przestrzeni wiersza jest niezwykle trudny do przełożenia na inny język. Wpływa na ten fakt

² Wszystkie wypowiedzi Tomasza Różyckiego cytowane w niniejszej pracy pochodzą z rozmowy z autorem przeprowadzonej w Opolu 24 października 2007 r.

nie tylko bariera odmiennych języków, lecz także bariera odmiennych kultur, które oddalają przekład od oryginału. W przypadku języków polskiego oraz francuskiego ową barierę językową stanowi np. obecność w języku francuskim rodzajników czy odmienny rodzaj rzeczowników. Pierwszy problem prowadzi do wydłużenia wersu, co jest szczególnie istotne w przypadku niniejszych wierszy, są to bowiem sonety, tak więc wiersze o regularnej budowie, które wymagają rygorystycznego utrzymania odpowiedniej liczby sylab w wersie³. W drugim zaś przypadku należy wspomnieć o językowym obrazie świata, który – jak wiadomo – jest odmienny w każdym języku. Inny rodzaj rzeczowników powoduje dalsze konsekwencje, np. zmiany czasowników, porównań, konotacji.

To nie jedyny problem związany z językowym obrazem świata. Jak wspomniano, niektóre wyrazy w językach polskim oraz francuskim mają odmienne konotacje, co w konsekwencji prowadzi do różnej interpretacji myśli, dlatego tłumacz w niektórych przypadkach został zmuszony do wprowadzenia zmian. Jak przypomina Jerzy Pieńkos: „Należy odnotować przede wszystkim, że rola języka nie kończy się na funkcji komunikacyjnej. Obok niej występuje funkcja kulturalna, język jest bowiem samoistnym produktem kultury, a jednocześnie kultura jest głównym wytworem języka. Poznawanie języka wiąże się z poznawaniem kultury narodu, który się nim posługuje”⁴. Również w gramatyce ukryte są zwyczaje danego narodu. Analizując strukturę języka poprzez sposób budowania zdań, można zauważyć, co jest dla narodu posługującego się tym językiem najważniejsze. Rozważania te nasuwają kolejne pytanie dotyczące ekwiwalencji. Jak zauważa Bożena Tokarz, możliwość ekwiwalencji zależy „od stopnia podobieństwa kategoryzacji rzeczywistości w dwóch językach”⁵. Podkreśla ona również, że nawet istnienie analogicznych kategorii gramatycznych nie zapewnia ekwiwalencji, mogą one bowiem odnosić się do odmiennych sytuacji czy elementów.

„Ktoś nam różnie kładzie przecinki”⁶

Kolejnym problemem, z którym musiał się zmierzyć tłumacz *Kolonii*, to odmienna interpunkcja. Niezwykle często można zauważyć usuwanie lub wpro-

³ Na przykład w wierszu pt. 5. *Droga do Indii* (5. *Le chemin des Indes*) wers czwarty: „krzemu, miedzi i węgla, [wszystko to, co tworzy]”
„*de silicium, de manganèse, de carbone*”, [+w kolejnym wersie]

W przytoczonym powyżej przypadku nie tylko rodzajniki, ale również długość wyrazów decyduje o konieczności przeniesienia połowy wersu czwartego do piątego.

⁴ J. Pieńkos, *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie. Aspekty lingwistyczne i pozalingwistyczne*, Warszawa 1993, s. 419.

⁵ B. Tokarz, *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie. (Ze studiów nad przekładem artystycznym)*, Katowice 1998, s. 15.

⁶ 54. *Golfstrom* (54. *Gulfstream*), wers siódmy i ósmy.

wadzenie przez tłumacza znaków interpunkcyjnych, co jest spowodowane odmiennymi zasadami języków polskiego oraz francuskiego. Tłumacz musi dostosować interpunkcję do zasad języka przekładu – wywołuje to jednak zmiany, które prowadzą do podkreślenia innych wyrazów czy fragmentów tekstu, innego rozłożenia akcentów. W przypadku poezji zachowanie oryginalnego rozczłonowania jest nieco łatwiejsze niż w przypadku prozy, z zasady bowiem autonomiczna poezja swobodnie traktuje wszelkie rygory. Nie w każdym jednak przypadku rozwiązanie jest proste. Dzieje się tak na przykład w procesie tłumaczenia wierszy Tomasz Różyckiego. Poezja niniejszego autora nie łamie bowiem w szczególny sposób zasad interpunkcyjnych, nie wprowadza rozwiązań, które niepokoją czytelnika oryginału. Gdyby więc tłumacz wprowadził do przekładu zasady interpunkcyjne rządzące oryginałem, spowodowałby dysonans, który w oryginale nie występuje. Autor *Kolonii* zwraca uwagę na to, że: „jeśli chodzi o tłumaczenie z polskiego na francuski – wydaje mi się, że możliwość żonglowania składnią w języku polskim jest bardzo dobra, szczególnie jeśli chodzi o poezję, która się posługuje jakimś rymem. W języku francuskim to jest dużo bardziej sztywne, ale z drugiej strony rymowanie po francusku jest dużo łatwiejsze z powodów fleksyjnych – wystarczy popatrzeć na taką sestynę. Te same rymy za pomocą tego samego słowa, z różnymi przedimkami, przyimkami. Słowo będzie za każdym razem co innego znaczyło w danym wersie, ale tak samo brzmiało i tak samo wyglądało, natomiast w języku polskim trzeba wyrazić odmieniać przez przypadki i wtedy cała konstrukcja związana z rymem się rozsypuje, to jest problem. Dlatego nie ma tak wielu sekstyn czy innych takich bardzo sformalizowanych, bardzo trudnych form poetyckich”.

Różnice między interpunkcjami polską oraz francuską można zauważyć np. w wierszu 33. *Cyklon tropikalny* (33. *Un cyclone tropical*):

Ze wszystkich filozofów najbardziej lubię
Tego | który powiedział | że fale powstają
przez wahanie się bogów | czy świat | który znamy
jest dobry czy też zły jest i nadeszła chwila
by zalało go morze.

Parmi les philosophes, celui que je préfère
c'est celui qui a dit que les vagues existent
parce que les dieux hésitent à savoir si le monde
est bon ou s'il est mauvais | si le moment est mûr
pour que la mer l'inonde⁷

Do owych niezbędnych zabiegów, jakim poddawany jest tekst w procesie tłumaczenia, należy także skracanie zdań. Jak pisze Gabriel Karski: „[...] skoro przetłumaczenie utworu cudzoziemskiego dosłownie, a zarazem kongenialnie pod względem artystycznym jest – jak wiadomo – niemożliwe, tłumacz znajduje się często w tym położeniu, że ze względu na wymagania rytmu i rymu musi dane sekwencje to zwężać, to znów rozszerzać, operując tu redukcją, tam ampli-

⁷ Za pomocą znaku „|” zaznaczone są przecinki, które nie występują w przekładzie lub oryginalnie.

fikacją, czyli, mówiąc całkiem potocznie: jedne miejsca przycinać, inne «wato-wać»⁸. W analizowanych wierszach można zauważyć, że niektóre wersy przekładu pobawione są pewnych słów. Na przykład w wierszu *14. Kopalnie złota* (*14. Mines d'or*) pominięto fragment „sala pełna jeżyn”:

[...] Przy placyku napowietrza się wino, sala pełna jeżyn.
Kelnerka się myli

[...] Sur la place, le vin s'aère.
La serveuse se trompe,

Element usunięty wprowadza pozytywne konotacje, dopełnia wcześniejsze słowa, pomaga budować nastrój. Stanowi również metaforę, która zostaje zagubiona w tekście przekładu. Pominięcie owego elementu umożliwiło jednak przeniesienie do jedenastego wersu słów: „sur la place”, które nie zmieściły się w poprzednim wersie utworu. Obraz przedstawiony w wierszu uległ więc kondensacji.

Styl można kształtować również poprzez umiejscowienie słowa w odpowiednim kontekście. To on wydobywa z wyrazów nowe, niepowtarzalne znaczenia, wzmacnia ekspresję, wzbogaca. Aby przekazać ów niepowtarzalny kontekst w przekładzie, trzeba w niektórych przypadkach dodać elementy, które wywołają u czytelnika przekładu podobne konotacje. W przypadku analizowanych tekstów owym drogowskazem dla czytelnika są zaimki osobowe dzierżawcze. Sytuacja ta w przypadku języka francuskiego nie dziwi, są one bowiem w nim częściej stosowane niż w języku polskim. Owo dodanie zaimka ma miejsce np. w wierszu *10. Węgorze elektryczne* (*10. Anguilles électriques*), gdzie w wersie ósmym dodano słowo: „notre”: „[...] Zawiesimy flagę” / „[...] Plantons notre bannière”⁹.

Kolejnym ważnym elementem wpływającym na wymowę stylu jest sposób dobierania wyrazów. Liczba oraz zabarwienie emocjonalne przymiotników oraz rzeczowników może w znacznym stopniu zmieniać odbiór tekstu. W niniejszym przypadku mamy do czynienia z wyborem stylu wysokiego, w którym nie występują wyrazy wulgarne czy nawet dosadne. Można zauważyć, że autor z nie-

⁸ G. Karski, *Kłopoty tłumacza*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 272.

⁹ Dodanie owych zaimków ma miejsce także w takich wierszach, jak: *15. Dzikie zwierzęta* (*15. Les bêtes sauvages*) – wers czternasty: „ton coeur”, *17. Żywy towar* (*17. Marchandise humaine*) – wers trzynasty: „Qui de sa langue norie”, *19. Maczety i karabiny* (*19. Les machettes et les fusils*) – wers piąty: „notre enfant”, *20. Boksyty i kardamon* (*20. Bauxites et cardamome*) – wers piąty: „de ton rêve”, *22. Wulkan* (*22. Le volcan*) – wers szósty: „de ma zapette”, *23. Kość słoniowa i heban* (*23. Ivoire et ébène*) – wersy szósty i ósmy: „leurs sentes”, „mes mains”. Także w wierszu *38. Totemy i koraliki* (*38. Totems et pacotille*): „Tout ce quo je possède est allemand – ma wille, / Mes forêts allemandes, allemandes mes tombes / mon logement allemande, [...]”, *39. Koralowa zatoka* (*39. Un atoll corallien*) – wers dziewiąty oraz trzynasty: „mon lit”, mes enfants, mes animaux, mes terres devant moi”.

zwykłą swobodą operuje słownictwem pozornie potocznym, które nie sprawia wrażenia słownictwa odległego od codziennej mowy, jednak po bliższym przyjrzeniu się owym słowom czytelnik dostrzega oryginalny ich dobór oraz układ. Słownictwo kreuje rzeczywistość przedstawioną w wierszach, ma moc twórczą, dzięki niemu wyobrażenie danej sytuacji, momentu może być podobne u wielu czytelników. Z jego pomocą twórca niejako steruje czytelnikiem, przygotowując możliwe ścieżki odczytania tekstu.

W przypadku analizowanych przekładów można zauważyć sytuacje, kiedy ze względu na długość wersów przymiotniki bądź rzeczowniki zostają usunięte. Dzieje się tak np. w wierszu 65. *Sekstans i planisfera* (65. *Le sextant et la carte*), gdzie w trzecim wersie pominięto przymiotnik „cichych (ogrodów)”, zostawiając jedynie rzeczownik: „de jardins”. W niniejszym przypadku zmiana prowadzi do pozbawienia odbiorcy tekstu jednej ze wskazówek. Pomijając przymiotnik tłumacz zdecydował się na zachowanie odpowiedniej długości wersów kosztem pozbawienia wyrazistości obrazu wykreowanego w wierszu. Podobną sytuację można zaobserwować w wierszach 70. *Palmiers et dattiers* (70. *Palmy i daktyle*)¹⁰, 41. *Le cinquième Empire* (41. *Piąte Imperium*)¹¹ czy 42. *Terre de Feu* (42. *Ziemia Ognista*)¹².

Analogiczne sytuacje zdarzają się w przypadku rzeczowników, które wyłączone z tekstu w celu zachowania harmonii wersów pozostawiają miejsce puste, pozbawione wskazówki interpretacyjnej. Rzeczowniki są ważnym elementem wierszy zamieszczonych w tomie pt. *Kolonie*. Pomagają one nadać egzotyczny koloryt, wywołać wspomnienia poprzez przywołanie przedmiotów czy miejsc. Ich brak znieczula czytelnika, odwraca jego uwagę od istotnych myśli wiersza. W utworze 70. *Palmiers et dattiers* (70. *Palmy i daktyle*) w przekładzie nie występuje rzeczownik: „prezentów”, który wprowadza do tekstu dodatkowe, pozytywne konotacje: „[...] nim dla nas nie schowa / pod poduszką prezentów: złotka, sadzy i mirry”; w przekładzie jest: „[...] avant qu’il nos cache / sous l’oreiller de l’or, de suie, de la myrrhe”. Choć w niniejszym przypadku owe prezenty zostawia zima, przed którą chce uciec podmiot liryczny, mimo tego słowo „prezenty” wprowadza bezsprzecznie pozytywne konotacje, które stanowią przeciwwagę do pozostałej części wiersza. Dodatkowo na uwagę zasługuje zmiana wyrazu „złotko” na „de l’or”, które nie wywołuje uczucia sztuczności. Owa sztuczność jest ponadto spotęgowana poprzez wprowadzenie w oryginale

¹⁰ W czwartym wersie utworu pozostawiony jest jedynie rzeczownik bez przymiotnika: „pierwszy śnieg” / „la neige”.

¹¹ W pierwszym wersie wiersza czytamy: „Na proste pytanie”, natomiast w przekładzie: „On demande”.

¹² Wersy pierwszy oraz drugi: „w powietrzu miliony / rozświetlonych bakterii”, w przekładzie: „Des millions de microbes”.

w miejsce kadzidła słowa „sadza”, dzięki któremu podkreślona zostaje pozorna wspaniałość prezentów. Analogia do złota, kadzidła i mirry zostaje więc zburzona, kontrast zaś pogłębiony, co bezpośrednio prowadzi do spotęgowania wymowy wersów¹³.

Konieczność uwzględnienia różnic między gramatykami języków powoduje, że wiele ważnych leksykalnie wartości stylowych gubi się w przekładzie. Zwłaszcza dookreślające przymiotniki czy nazywające świat rzeczowniki zamienione na inne słowa albo wyrzucone z przekładu dają też zmodyfikowane obrazy świata. Wycięcia elementów – nośników informacji, rezygnacja z niepowtarzalnego kolorytu, brak słowa wymuszają użycie słowa bliskiego oryginalnemu, ale jednak nie oddaje w pełni jego znaczenia. Czasami konsekwencją tego jest również dodanie do tekstu przekładu innego słowa, które nie występuje w oryginale.

Problemem tłumaczeń, który wydaje się nie do rozwiązania, jest także odmienny rodzaj rzeczowników. Prowadzi on do kłopotów w tworzeniu konstrukcji konotacji oraz gier słownych, które opierają się na danym rodzaju literackim. Ponieważ każdy język rozwijał się indywidualnie, spowodowało to stworzenie jemu tylko właściwego sposobu odczytywania świata. Również w przypadku języka francuskiego oraz języka polskiego można zaobserwować, że niektóre rzeczowniki mają odmienny rodzaj, co w konsekwencji wywołuje inne konotacje danego słowa. Tym samym nawet dosłownie przetłumaczone wyrazy w językach polskim oraz francuskim mogą mieć dla czytelników oryginału oraz czytelników przekładu nieco inne znaczenie.

Już w tytule pierwszego wiersza pojawiają się rozbieżności rodzaju. Kawa w języku polskim jest rodzaju żeńskiego, natomiast w języku francuskim rodzaju męskiego. W tym samym wierszu można znaleźć również inne przykłady: brzask – r. m. / une aube – r. ż., chwila – r. ż. / un instant – r. m. W niektórych przypadkach odmienny rodzaj wymusza powtórzenie przymiotnika, tak jak w wierszu 42. *Ziemia Ognista* (42. *Terre de Feu*)¹⁴. W utworze 11. *Przeciwnie wiatry* (11. *Les vents contraires*)¹⁵ można odnotować wiele różnic między rodzajami poszczególnych rzeczowników. Oczywiście analizując cały tomik, można odnotować takie przypadki także w innych wierszach. Owe różnice wpływają na sposób postrzegania świata, powodują, że poszczególne jego elementy wywołują odmienne uczucia. Przekład w pewnym sensie nie zmienia wi-

¹³ Pominięcia rzeczowników można zaobserwować również w wierszu: 3. *Burza* (3. *La tempête*) – słowa: w kubku, ziemia, węgiel.

¹⁴ W wersji ósmym: „Stare filmy i zdjęcia” / „Vieux films, vieilles photos”.

¹⁵ Wers szósty: „miłość” – r. ż., „un amour” – r. m., wers ósmy: „powietrze” – r. n., „un air” – r. m., wers dziewiąty: „deszcz” – r. m., „une pluie” – r. ż., wers jedenasty: „cząstki” – r. nmos., „un fragment” – r. m., dwunasty wers: „pył” – r. m., „une poussiere” – r. ż.

zji, lecz wprowadza w jej miejsce odpowiednik występujący w języku przekładu. Dzięki temu to, co zostaje w utworze przedstawione, staje się bliskie czytelnikowi przekładu tak samo, jak w przypadku zapoznawania się przez czytelnika polskiego z oryginałem.

Nieunikniona odmienność między językami współgra również z techniką, którą wybrał tłumacz, aby przybliżyć czytelnikowi twórczość autora tomu *Kolonie*. Mam na myśli technikę udomowienia, która powoduje, że niektóre zwroty, sytuacje, zdarzenia czy miejsca przybierają w przekładzie nieco inną formę, formę bliższą czytelnikowi przekładu. Tym samym występowanie w wierszach nazw francuskich, które mają inny niż ich polskie odpowiedniki rodzaj, nie powoduje dysonansu między oryginałem a przekładem. Wszystko to umożliwia swobodną lekturę przekładów, nie sprawia, że czytelnik ma cały czas świadomość zapoznawania się z tekstem obcym, lecz wręcz przeciwnie czyta przekłady jak rodzimy tekst francuski.

Niewątpliwie wybory tłumacza, wymuszone przez gramatykę języka francuskiego, powodują pewne straty. Są to jednak straty w przekładzie interlingwalnym nieuniknione. Odmienny język to odmienna gramatyka, tym samym różna długość zdań, inne sposoby ich komponowania, dobierania słów. Z drugiej strony jest to także możliwość odkrycia i uwypuklenia tych elementów, które w oryginale są jedynie słabo zarysowane. Jest to więc bilans nie tylko strat, lecz także zysków. Obce dla języka oryginału struktury, choć tworzą rozdźwięk między sposobem przekazywania niektórych fragmentów tekstu przez oryginał oraz przekład, zarazem paradoksalnie umożliwiają pewną ich równoważność. Przekazują bowiem informacje ludziom należącym do innej kultury, o odmiennym sposobie patrzenia na świat, muszą więc dostosować środki wyrazu, język, składnię do ich sposobu percepcji. Gramatyka pełni więc rolę pomostu, który umożliwia przekazanie myśli na drugą stronę barykady języków. O doniosłej roli, jaką odgrywa umiejętność odnalezienia ekwiwalentnych struktur w języku przekładu, mogą świadczyć chociażby te dzieła, w których tłumacz starał się tłumaczyć tekst dosłownie. W wielu przypadkach doprowadziło to do zniechęcenia czytelnika przekładu, który przytłoczony ciężarem różnic i niezrozumiałych dla niego struktur przerywał lekturę.

Różnice kulturowe

Istotnym elementem stylu jest nie tylko sposób budowania zdań, który jest w dużym stopniu zdeterminowany przez gramatykę danego języka. Nie jest nim także tylko rodzaj słownictwa wykorzystanego w tekstach, ale przede wszystkim – sposób żonglowania owym słownictwem za pomocą różnego rodzaju środków artystycznych.

W przypadku przekładów poezji niezwykle istotnym problemem jest tłumaczenie metafor. Jak pisze Teresa Dobrzyńska, pomagają one wyrazić treści, dla których nie ma jeszcze gotowych środków wyrazu w systemie językowym¹⁶. Trudności, na jakie napotyka tłumacz, wynikają z jednej strony z barier, jakie tworzy gramatyka przekładu, z drugiej zaś – z barier budowanych przez różnice kulturowe, a w efekcie inny językowy obraz świata. Ted Cohen pisze, że metafora jest zaproszeniem do współdziałania. Czytelnik nie jest więc bierny, musi bowiem odszyfrować i przetworzyć ukryte informacje. Autor zwraca uwagę, że osiągnięcie poczucia wspólnoty przez czytelników komunikacji jest celem metafory¹⁷. Dobrzyńska rozwija myśl Cohena, pisząc, że owa wspólnota nie jest celem, lecz warunkiem prawidłowego odczytania metafory. Wspólnota ta ponadto powinna być rozumiana nie tylko jako poczucie zrozumienia, ale przede wszystkim zbieżność doświadczeń życiowych oraz podobne wyposażenie kulturowe nadawcy i odbiorcy komunikatu. Myśl ta jest szczególnie ważna w przypadku przekładu, wyposażenie kulturowe nadawcy i odbiorcy komunikatu jest bowiem tutaj różne. Choć współczesna technika przybliża w znacznym stopniu odmienne kultury, nie można jeszcze mówić o ich połączeniu, lecz jedynie o ich punktach wspólnych.

Nadawca komunikatu – choć ma na myśli konkretne odszyfrowanie zapisanych przez siebie słów – jednak zakłada możliwość zinterpretowania ich w nieco inny sposób. W przypadku metafory istnieje zawsze pewna pula właściwych odpowiedzi. W celu naprowadzenia czytelnika na prawidłowe rozwiązanie zagadki interpretacyjnej w metaforze zostaje ukryty pewien element. Jak zauważa Dobrzyńska, element ten jest niespójny z resztą komunikatu. Element predykacyjny występujący w metaforze został nazwany przez Ivora Armstronga Richardsa „nośnikiem”. Nośnik jest zaledwie sugestią podaną przez autora odbiorcom. Wskazuje on, w jakim polu należy poszukiwać rozwiązań. Pozostawia jednocześnie odbiorcy szerokie możliwości interpretacji. Sfera stereotypów pomaga przewidzieć reakcję odbiorcy, dając autorowi wskazówkę informującą o tym, na co należy ukierunkować sens przenośni. Warunkiem niezbędnym do zauważenia wskazówki jest jednak przynależność nadawcy i odbiorcy komunikatu do „wspólnego świata”, który gwarantuje podobne zespoły konotacji.

Istnieją różne sposoby tłumaczenia metafor. Może być ona zastąpiona przez jej bliższy lub dalszy odpowiednik w danym języku albo zostać przetłumaczona dosłownie z języka oryginału. Metafory konwencjonalne są produktem określonej kultury. W świadomości użytkowników języka zakodowane są pewne zespoły skojarzeń, które pomagają posługiwać się metaforami. Nadawca komuni-

¹⁶ Zob. T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie...: studia o metaforze*, Warszawa 1994.

¹⁷ Ibidem.

katu ma więc pewne przewidywania co do wiedzy odbiorcy komunikatu, jak również co do tego, co w danej wspólnocie kulturowej stanowi dobro powszechne. W przypadku przekładu oznacza to, że nadawca komunikatu nie jest w stanie przewidzieć odczytań metafory. Nie jest bowiem w stanie przewidzieć, na jakie języki zostanie przetłumaczony nadany przez niego tekst.

Należy również pamiętać o problemach związanych z funkcjonowaniem metafory w konkretnym tekście. „Możliwość adekwatnego odbioru metafory poza jej pierwotnym kręgiem domniemanych odbiorców – podkreśla Dobrzyńska – zależy od tego, czy wykorzystywany w niej kompleks konotacyjny nośnika metaforycznego zawiera elementy w zasadniczych rysach tożsame w obu wspólnotach językowo-kulturowych, czy też związany jest tylko z kulturą etniczną autora oryginału”¹⁸. Pewne metafory są zdeterminowane doświadczeniami danego środowiska, narodu.

Sytuację taką można zaobserwować w tłumaczeniu wiersza pt. *61. Zagłada wioski* (*61. L'anéantissement d'un village*), w którym występują metafory zarówno niełatwe do przetłumaczenia na język francuski, jak i te uniwersalne. Wiersz ów jest przykładem tekstu niezwykle trudnego do przełożenia na język obcy silnie zakorzeniony w specyficznych doświadczeniach, zawierający elementy, które aby były zrozumiałe, wymagają operowania określoną wiedzą dotyczącą Brunona Schulza oraz jego historii. Metafora, która nie stanowi dla tłumacza enigmatycznego zadania, to np. wersy:

wiadomość idzie z wioski / do wioski, z miasteczka do miasteczka jak ogień.
la nouvelle circule / de village en village comme l'incendie.

Fragment ten został skondensowany, zachował jednak pierwotny wydźwięk. Choć uwaga czytelnika skupia się w przekładzie krócej na przekazywanej wiadomości, pozbawiając tym samym informację akcentu trwania, to jednak nie dochodzi w tym miejscu do wprowadzenia radykalnych zmian, jak ma to z kolei miejsce w trzecim wersie owego wiersza. Można tam zaobserwować skondensowanie informacji, jednak w tym wypadku prowadzi ono do pozbawienia czytelnika istotnych wiadomości: „A teraz Stryj, Sambor, Żydaczów i noc”. / „Le train, la nuit”. Zastosowana w tym przypadku ekwiwalencja funkcjonalna umożliwiła wyeliminowanie ewentualnej złej interpretacji wprowadzonych nazw. Czytelnik, który nie zna nazw stacji kolejowych znajdujących się po drodze z Drohobycza, mógłby błędnie zinterpretować cytowany fragment. Z drugiej jednak strony zapewne większość czytelników oryginału domyśla się dopiero z kontekstu wiersza, że wymienione nazwy to stacje kolejowe. Można więc założyć, że czytelnicy przekładu wykonałoby tę samą operację, jednak nazwy

¹⁸ Ibidem, s. 102.

wymienione w oryginale nie byłyby dla nich nazwami mówiącymi. Tym samym również w przypadku pozostawienia oryginalnego fragmentu część komunikatu nieuchronnie uległaby zatarciu.

W niektórych przypadkach to przekład wprowadza metaforę, której nie ma w tekście polskim. Dzieje się tak w wierszu *1. Kawa i tytoń* (*1. Le café et le tabac*). Można w nim zauważyć wprowadzenie metafory, która powoduje upoetycznienie zakończenia utworu:

z tobą się położę / i odczekam tę chwilę, dopóki nie zaśniesz.
Le long de ton corps je m'étends / pour attendre l'instant où le sommeil te prend.

Zwrot „dopóki nie zaśniesz” jest zastąpiony metaforą: „kiedy sen cię zabierze” (tłumaczenie filologiczne – M.D.) Choć sens w obu przypadkach jest taki sam, to jednak zmienia się rejestr języka. Wyrażenie potoczne zastąpione jest poetyckim, które notabene mogło być użyte również w języku polskim. W wierszu *49. Szamani* (*49. Les chamanes*) metafora: „wypali mi w świetle czarną płonąca / dziurę” zamieniona została na: „aura un trou noir flamboyant au coeur de l'univers”. Tym samym metafora potoczna („w świetle”) zastąpiona jest metaforą rzadziej używaną („au coeur de l'univers” / „w sercu świata” – tłumaczenie filologiczne M.D.). W niektórych przypadkach tłumacz zamiast konkretnego wprowadził określenie bardziej ogólne, które pozwala szerszemu gronu czytelników zrozumieć utwór. Sytuację taką można zaobserwować w wierszu: *9. Ognie Świętego Elma* (*9. Les feux de Saint Elme*):

Pierwszy dzień tych wakacji. Podskakują góry, / gra orkiestra znad Moraw.
Premier jour de vacances. Les montagnes sautillent, / l'orchestre tchèque joue.

W niniejszym przypadku orkiestra znad Moraw została zamieniona na czeską orkiestrę. Dzięki owemu zabiegowi komunikat jest zrozumiały dla szerszej grupy czytelników. Zastosowana ekwiwalencja dynamiczna pozbawiła w pewnym stopniu tekst elementu egzotyki, bowiem słowo Morawy należy do ściśle określonego kręgu nazw, natomiast słowo czeska jest bardziej ogólne, a zatem również szerzej znane.

Kolejną istotną zmianę można zaobserwować w utworze *22. Wulkan* (*22. Le volcan*), gdzie w miejsce przymiotnika „rysunkowych” został wprowadzony zwrot „comme dans une BD”. Poprzez zastosowanie w tym wypadku ekwiwalencji dynamicznej tłumacz uzyskał w przekładzie wrażenie naturalności. Cytowany fragment staje się dla czytelnika przekładu bliski, naturalny, nie konotuje uczucia obcości.

Natomiast w wierszu pod tytułem *24. Mapy* (*24. Les cartes*) można zauważyć dodanie wprowadzające przyczynę opisanego stanu:

wraz z trzema tysiącami zsiniałych uchodźców
avec trois mille émigrés bleuis de froid

W wersji francuskiej dodano słowo z rodzajnikiem „de froid” („z zimna” – tłumaczenie filologiczne M.D.), przez co wy tłumaczono przyczynę nietypowego koloru uchodźców. I choć w wierszu polskim zasugerowano przyczynę złego stanu podróżujących frachtowcem („po miesiącu podróży w ładowni”), to jednak bezpośrednio o chłodzie w wersji oryginalnej nie wspomniano.

Istotną zmianę ekspresji można zaobserwować w wierszu 41. *Piąte Imperium* (41. *Le cinquième Empire*), gdzie w ostatnim wersie został zatarty kontrast: „we wnętrzu oceanu, w kropli twardej krwi” / „dans l’océan, dans le sang dur”. Pominiecie określenia „w kropli” pozbawia wers kontrastu między oceanem a kroplą i sprawia, że wyliczenie wieńczące wiersz zlewa się ze sobą.

W przypadku wiersza pod tytułem 46. *Król wiatrów* (46. *Le roi des vents*) również do ostatniego wersu przekładu zostało wprowadzone rozwiązanie, które powoduje pewną stratę. Od początku wiersza stopniowo narasta nastrój niepokoju, który w ostatnich wersach wieńczą słowa: „jak dotyka / nam serca tuż przed burzą, i budzi, i znika”. W przekładzie pominięto zwrot „tuż przed burzą”¹⁹, który zapowiada zjawisko nieprzyjazne człowiekowi. W wierszu polskim natomiast „to” „dotyka nam serca tuż przed burzą”, co powoduje, że niepokój zbudowany we wcześniejszych partiach wiersza rośnie. Wyżej cytowane francuskie określenie sprawia, że w wierszu pojawiają się dodatkowe, negatywne konotacje.

Czasami ze względu np. na inną historię państwa w odmiennych językach nie można znaleźć tak dokładnych określeń pewnych procesów. Zjawisko to można zaobserwować m.in. w wierszu pod tytułem 48. *Manewry garnizonu* (48. *La garnison en manoeuvres*), w którym zdanie: „nie było tych wszystkich / transportów i łapanek” zostało zastąpione przez: „jamais eu de déportations”. W języku polskim również używane jest słowo deportacja, nie ono jednak zostało wprowadzone do wiersza. Zastosowane słowa są częściej używane i mniej oficjalne. Słowo deportacja budzi inne konotacje, które nie są tak silnie nacechowane jak użyte w utworze słowa.

Czasami zmiany związane są również ze specyfiką samego języka, a nie z wydarzeniami, które na terenie danego obszaru językowego miały miejsce. W wierszu pt. 55. *Pora deszczowa* (55. *Par temps de pluie*) „szarobure chmury” zostały zmienione na: „les nuages gris”. Bury (gris foncé) – choć występuje w języku francuskim – nie został wprowadzony.

¹⁹ „Puis nous sentons son doigt / **qui nous touche au coeur**, nous éveille, disparaît”.

Forma – okowami tłumacza

Gabriel Karski przytacza słowa Alexandra Fräsera Tytlera: „przekład powinien mieć swobodę kompozycji oryginalnej. Niełatwo – zauważa autor – okazać wdzięk i niewymuszonność temu, kto musi iść w okowach”²⁰. Owe okowy to w niniejszym przypadku również forma, wiersze zamieszczone w tomiku pt. *Kolonie* mają bowiem budowę sonetu. Składają się z czternastu wersów tak jak klasyczny sonet, jednak każdy z nich jest zbudowany z trzech zwrotek czterowersowych oraz jednej dwuwersowej. Budowa ta nawiązuje do tradycji sonetu francuskiego, początkowo bowiem wersy sonetu zgrupowane były w dwóch tetrastychach oraz dwóch tercetach. Miało to istotne znaczenie dla odczytania utworu, ponieważ każda część sonetu (pierwsze osiem wersów oraz kolejne sześć) była zazwyczaj odrębną całością tematyczną. Zwykle linia tematyczna rozwijała się od opisu lub narracji w tetrastychach aż do wersów lirycznych lub refleksyjno-filozoficznych w tercetach. Drugi tercet przynosił zazwyczaj kulminację i uogólnienie nadrzędnego sensu utworu. Ze względu na trudności techniczne i ograniczenia, jakie stawia, sonet uważany jest za sprawdzian umiejętności poetyckich, jeden z najbardziej wymagających gatunków lirycznych.

W przypadku analizowanych wierszy mamy do czynienia z cyklem sonetów podejmujących tematykę filozoficzno-refleksyjną ukrytą pod płaszczem codziennych sytuacji. Podmiot liryczny, opisując wydarzenia, które miały dla niego znaczenie, dyskretnie przemycia różnego rodzaju tematy do dyskusji. Niejednokrotnie pozostawiając czytelnika na rozdrożu, każe mu samemu odpowiedzieć na zasugerowane pytania.

W wierszach zamieszczonych w tomie *Les Colonies* nie ma tak wyraźnego podziału tematycznego pomiędzy zwrotekami. Pierwsza część utworu jest dopełniana przez drugą, nie rozbija się wyraźnie na odrębne całości. Wiersze zakończone są jakby wielokropkiem, przemilczeniem²¹, które musi dopowiedzieć sobie czytelnik. Tych jest najwięcej, zdarzają się również zakończenia zwięźczone pytaniem retorycznym zaznaczonym wyraźnie²² lub jedynie zasugerowanym. W pewnym sensie wiersze zamieszczone w tomie *Kolonie* składają

²⁰ Cyt. za: G. Karski, op. cit., s. 256.

²¹ Na przykład w wierszu 55. *Pora deszczowa* (55. *Par temps de pluie*): „I że coś ostatecznie porzuciło miasta, / i zostawiło ciężenie, deszcz, literatura”. / „Quelque chore quitta les villes sans retor / resta la pesanteur, la pluie, la littérature”. 72. *Prąd morski* (72. *Le courant marin*): „Wyspa jest bezludna”. / „Car l’île est déserte”. 15. *Dzikie zwierzęta* (15. *Les bêtes sauvages*): „Nagle, pełne ognia / serce zerwie się z żyłki i pęknie. I pęknie”. / „Soudain, / ton coeur arrache le fil et éclate. Et éclate”.

²² Jak na przykład w wierszu 32. *Latający holender* (32. *Le Hollandais volant*): „Kogo one powiozą, a kogo stratują?” / „Qui vont-ils importer, qui vont-ils piétiner?”

się z części opisowej, która wydłuża się, zajmując miejsce refleksyjno-filozoficznej, lub odwrotnie – sama zostaje zdominowana.

Cykl sonetów scalają egzotyczne nawiązania. Na szczególną uwagę zasługują tytuły wierszy, które zgodnie z koncepcją zasygnalizowaną przez tytuł tomiku (*Kolonie*) konsekwentnie prezentują kolejne elementy odmienne, egzotycznie brzmiące dla polskiego, jak również francuskiego czytelnika. Nie są one jednak obecnie zupełnie obce: 1. *Kawa i tytoń* (1. *Le café et le tabac*), 6. *Cynamon i goździki* (6. *Cannelle et clous de girofle*), 13. *Ostrygi i daktyle* (13. *Des huîtres, des dattes*), 21. *Kakao i papugi* (21. *Cacao et perroquets*), 44. *Konopie i korzenie* (44. *Le chanvre et les racines*) czy 70. *Palmy i daktyle* (70. *Palmiers et dattiers*). Nazwy wprowadzone w tytułach są pretekstem do zaprezentowania czytelnikowi kwestii, które są mu bliskie. To nie opowieść o odległych, egzotycznych krajach, lecz intrygująca prezentacja bliskich czytelnikowi problemów skrywanych pod płaszczykami metafor.

Każdy wiersz zachowuje niemalże regularną liczbę sylab²³. Tak rygorystyczna budowa potwierdza wirtuozerię słowną autora oraz trud podjęty przez tłumacza, który pomimo odmienności języków, idąc śladami autora, stara się zachować regularność wersów.

W utworach zamieszczonych w analizowanym tomie nie występują rymy, co umożliwiło tłumaczowi zachowanie większej swobody w doborze adekwatnych do treści oryginału słów. Prowadzi to do wydobywania nowych, niespodziewanych sensów.

W niektórych wierszach wprowadzono paralelizmy, które spajają strukturę utworu, podkreślają dany element lub myśl. Dzieje się tak w wierszach traktujących o procesie pisania, które zaczynają się od tych samych słów: „Kiedy zacząłem pisać...”²⁴. W niektórych z nich tylko raz pojawia się cytowany fragment, w innych powraca on dodatkowo w jednej z kolejnych zwrotek. Owa powtarzalność prowokuje czytelnika do postrzegania wyżej wymienionych wierszy jako pewnej specyficznej całości. Czytelnik może komponować ową układankę, dołączając do wcześniejszych przemyśleń podmiotu lirycznego kolejne refleksje. Owe wiersze, w których powraca motyw pisania, są wtopione w całość tomiku, co pewien czas powracają i przetwarzają ów motyw w temat, odkrywając kolejny element warsztatu twórczego podmiotu lirycznego. Należy zatem podkreślić niebagatelną rolę formy w procesie tłumaczenia. W wielu

²³ W każdym wersie znajduje się w większości trzynaście, rzadko czternaście lub dwanaście sylab.

²⁴ 1. *Kawa i tytoń* – 1. *Le café et le tabac*, 11. *Przeciwnie wiatry* – 11. *Les vents contraires*, 17. *Żywy towar* – 17. *Marchandise humaine*, 27. *Woda ognista* – 27. *L'eau de feu*, 39. *Zatoka koralowa* – 39. *Un atoll corallien*, 60. *Ludożercy* – 60. *Les cannibales*, 68. *Opium* – 68. *Opium*, 71. *Delfiny* – 71. *Les dauphins*, 76. *Dom gubernatora* – 76. *La maison du gouverneur*.

przypadkach wymuszała ona konkretne rozwiązania. Możliwości, jakie ma autor, nie są więc równe tym, jakie ma tłumacz, co podkreśla wielu badaczy, m.in. Anton Popovič: „Musimy przy tym pamiętać, że istnieje zasadnicza różnica między decyzjami autora dzieła i decyzjami tłumacza. Rozstrzygnięcia tego ostatniego dokonują się w znacznie węższym polu możliwości, ograniczonym już przez utrwalone w tekście posunięcia autorskie”²⁵. W przypadku analizowanego tomu wybór tak kunsztownej formy, jaką jest sonet – jako modelu, w ramach którego zamknięty zostaje utwór – spowodowało, że zadania stojące przed tłumaczem są bardzo trudne.

Wizja świata

Jak podkreśla Stanisław Barańczak: „[...] przekład artystyczny – jeśli chce rzeczywiście zachować prawo do takiego miana – musi być swoistą rekonstrukcją modelu świata implikowanego w tekście oryginału”²⁶. Przekład wymaga również odtworzenia wizji świata zawartej w utworze. „Każdy język zawiera niezliczone i na ogół odmienne wizje świata, swoje formy, struktury, swoją *Weltanschauung*, swoje bogactwo ekspresji, swoje specyficzne rozwiązania, ma jednak także mankamenty. Stąd biorą się – pisze Pieńkos – wszystkie blaski i cienie, smutki i problemy tłumacza oraz jego radość twórcza, w przypadku sukcesu i uznania”²⁷.

W analizowanych utworach można zauważyć kilka charakterystycznych cech kreowanego świata. Jest to świat, w którym poszczególne składniki układają się w ciągi. Podmiot liryczny grupuje wymieniane przedmioty, miejsca, stany czy zjawiska, tym samym komponuje z nich określone zbiory, w których dane elementy nierzadko zestawia na zasadzie przeciwieństw. W wierszach występują więc często grupy, które dopełniają się nawzajem, a dopiero ostatnie elementy wprowadzają drastyczny kontrast, który tworzy wymowne zakończenie wiersza.

W owym modelu świata można doszukać się podobieństw do prozy Brunona Schulza, który notabene zostaje w utworach wspomniany. Panujący w niektórych wierszach bezwład, płątanina przedmiotów, które nie są jedynie biernym elementem świata, przypominają te z kartek książek napisanych przez autora

²⁵ A. Popovič, *Rola odbiorcy w procesie przekładu artystycznego*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971, s. 206.

²⁶ S. Barańczak, *Poetycki model świata a problemy przekładu artystycznego (Na materiale polskich tłumaczeń G.M. Hopkinsa)*, [w:] *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, red. E. Balcerzan, Wrocław 1984, s. 207.

²⁷ J. Pieńkos, op. cit., s. 407.

Sklepów cynamonowych. Pojawienie się w tekstach²⁸ postaci Schulza zdaje się potwierdzać jego szczególne znaczenie dla autora wierszy. W jednym z utworów można również odnaleźć echa stylu Gombrowicza²⁹.

Barańczak zwraca uwagę na to, że: „specyfiką poezji jest fakt, że [...] jej język stanowi projekt i zarazem odbicie «modelu świata». [...] Jest rzeczą powszechnie znaną, że tłumacz poezji, który pragnie odwzorować model świata tekstu oryginalnego w sposób maksymalnie wierny, staje nieraz w obliczu nieprzewycięzalnych trudności. Opór stawiają mu przede wszystkim obiektywne różnice dwu systemów językowych, dalej – obiektywne różnice pomiędzy dwoma systemami tradycji literackiej, realizujące się w odmiennych zasadach organizacji m.in. także języka poetyckiego”³⁰.

W przypadku niniejszych wierszy można zauważyć częste stosowanie wspomnianej już techniki udomowienia. Dzięki temu teksty francuskie są dla czytelnika naturalne, nie konotują obcości. Ponadto są one przyjemne w czytaniu, ponieważ odbiorca rzadko natrafia na elementy, które mogą być dla niego nie do końca zrozumiałe. Tym samym jednak można zauważyć, że poszczególne składniki świata przekładu oraz oryginału nieznacznie się od siebie różnią. W niektórych przypadkach to sam język powoduje różnice, ponieważ w języku francuskim nie zawsze można odnaleźć ekwiwalent danego słowa (nie pozwala oddać identycznych emocji czy wprowadzić tych samych przedmiotów). W takim wypadku tłumacz sięga po zasób możliwości oferowanych mu przez język francuski, nieuchronnie oddalając przekład od oryginału.

W wierszach Tomasza Różyckiego zawartych w tomiku pt. *Kolonie* można zauważyć tendencję do powtarzania pewnych słów, jak również do wprowadzania elementów powodujących podobne konotacje, na podstawie których można wyodrębnić wizję świata. Należy podkreślić, że powtarzające się najczęściej wyrazy wiążą się w bezpośredni sposób z nazwą tomiku. Przypominają czytelnikowi o nadmorskim krajobrazie czy przywołują nietypowe zestawienia przedmiotów. Ważnym elementem tej wizji są kolory, pojawiające się bowiem w wierszach barwy uporczywie się powtarzają. Nie są one przywołane wprost, ale pojawiają się wywołane przez naturę: niebo – niebieski, biały, szary; ziemia – czarny, szary, brązowy; morze – niebieski, zielony; fale – biały, niebieski, zielony; ogień – czerwony, żółty itp. Kolory bezpośrednio przywołane w utworach niemalże nie występują, z wyjątkiem koloru szarego oraz czerni³¹. W ich miej-

²⁸ 57. *Stara twierdza* (57. *La vieille forteresse*) – wers szósty, 61. *Zagłada wioski* (61. *L'anéantissement d'un village*) – cały wiersz.

²⁹ 74. *Dom służby* (74. *La maison des serviteurs*).

³⁰ S. Barańczak, op. cit., s. 208–209.

³¹ 8. *Przylądek Horn* (8. *Le cap Horn*).

sce pojawiają się barwy wywołane przez przedmioty czy zjawiska atmosferyczne. Tym samym wprowadza autor pewne pole możliwości interpretacyjnej. Każdy bowiem czytelnik – w niektórych przypadkach – może sobie wyobrazić właśnie jemu znane miejsca.

Powtarzające się w wierszu rzeczowniki – tak samo jak w przypadku kolorów – nie zakreślają szerokiego wachlarza, lecz konsekwentnie budują przed czytelnikiem zamierzony obraz. Noc, popiół, woda, fale, sadza, kamień, ogień, ziemia, morze to tylko niektóre z nich. Jednak już w przypadku tych kilku przykładów można zauważyć pewną prawidłowość, konotując one bowiem określone kolory: noc, sadza, ziemia – czarny; popiół, kamień – szary; woda, fale, morze – niebieski; ogień – czerwony.

Wizja świata zbudowana jest więc z określonych elementów, które uporczywie powracają. Są to nie tylko konkretne słowa, lecz także całe zwroty, które utrwalają się w pamięci czytelnika. W niektórych przypadkach to przekład silniej zaznacza ową powtarzalność. Dzieje się tak np. ze słowem: „fantôme”, który w tekstach przekładu pojawił się pięć razy, zastępując słowa: fantom, upiór, demon czy zjawa³². W innych zaś utworach to w oryginale wyraźniej powracają paralelizmy nadające określony rys całości utworu. Owa powtarzalność spaja wizję, powoduje, że czytelnik nieustannie przypomina sobie, z czego składa się opisywany świat. Jednocześnie ma on możliwość stopniowego uzupełniania sobie wizji wykreowanej w tekstach o kolejne elementy.

Czytelnik modelowy owych tekstów nie może być bierny. Podążając bowiem śladami podmiotu lirycznego, należy nieustannie kompilować uzyskane informacje. Nie wszystko to, co ważne, jest powiedziane wprost. Można więc nazwać czytelnika owych tekstów czytelnikiem eksploratorem, który nieustannie spełnia stawiane przed nim zadania interpretacyjne. Ów model sprawia, że poezja zamieszczona w niniejszym tomiku nieustannie intryguje i bardzo szybko wciąga czytelnika w grę, jaką prowadzi podmiot liryczny nie tylko z odbiorcą, lecz także z językiem i z sobą samym.

Obcość w odbiorze przekładu

Obcość w odbiorze przekładu zależy od stanu kontaktów między kulturami, od bikulturowości odbiorców przekładu, ich znajomości obcego języka, jak

³² 1. *Kawa i tytoń* (1. *Le café et le tabac*), wers trzeci: „jakimś dziwnym upiorem” – „un étrange fantôme”, 5. *Droga do Indii* (5. *Le chemin des Indes*), wers ósmy: „wciela się w fantomy” – „et s’incarne dans des fantômes”, 18. *Proch i żelazo* (18. *La poudre et le fer*), wers dziewiąty: „wykwitają miękkie / fantomy” – „fleurissent / des fantômes”, 27. *Woda ognista* (27. *L’eau de feu*), wers jedenasty: „zjawy” – „les fantômes”.

również świadomości przekładowości tekstu. Często autor nie bierze pod uwagę możliwości tłumaczenia tekstu. Powoduje to niejednokrotnie zamieszczanie w utworach elementów, których nie można oddać w innym języku.

W przypadku przekładu możliwe jest wprowadzanie elementów, których występowanie w tekstach rodzimych nie jest uzasadnione. Roman Lewicki zwraca uwagę na to, że: „To, co może być akceptowane w tekście przekładu, niekoniecznie byłoby akceptowane w tekście nie będącym przekładem”³³. Podkreśla on, że również typ tekstu może aktywizować kategorię obcości, jeśli nie używa się go w języku przekładu³⁴. W przypadku analizowanego tomu poezji ten aspekt problemu nie występuje. Forma, w której zostały zamknięte myśli autora, nie jest obca francuskiemu odbiorcy.

Ponadto w przypadku poezji trudniej jest ową kategorię uaktywnić. Ten typ tekstów dopuszcza bowiem nietypowe rozwiązania, które mogą przywołać ją także w oryginale, np. poprzez wprowadzenie nietypowej konstrukcji lub obcej nazwy. Tym samym może ona być niejako wpisana w tekst i nie wynikać z jego przekładowego rodowodu. Zofia Szmydtowa zwraca uwagę na to, iż: „Szczególna trudność wypływa z konieczności oddania jakiegoś zwrotu nietypowego czy użytego po raz pierwszy przez danego pisarza, a więc gdy chodzi o zjawisko zamykające się w granicach stylu indywidualnego”³⁵.

W niektórych przypadkach owa obcość występuje w oryginale, natomiast w przekładzie paradoksalnie ulega zatraceniu, jak ma to miejsce m.in. w wierszu: *20. Boksyty i kardamon (20. Bauxites et cardamome)*. W drugim wersie niniejszego utworu pojawiają się nazwy obce dla czytelnika oryginału, rodzime zaś dla czytelnika przekładu³⁶.

Co jest niezwykle ważne w przypadku omawiania analizowanego problemu, o obcości decyduje nie tłumacz czy badacz, ale odbiorca. Każdy więc czytelnik może inaczej postrzegać dany utwór lub jego fragment. Obcość jest kategorią, której nie sposób z tekstów przekładów wyeliminować. Nawet stosując się do zasad konkretnej gramatyki, zachowując chwytliwy aдекватny do tych używanych w danym języku, nieuniknione jest natknięcie się na barierę odmiennych doświadczeń. W przypadku analizowanych tekstów szczególnie uwidacznia się to w wierszach, w których pojawiają się elementy związane z doświadczeniami wojennymi.

³³ R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin 2000, s. 35.

³⁴ Ibidem, s. 59.

³⁵ Z. Szmydtowa, *Czynniki rodzime i obce w przekładzie literackim*, [w:] *O sztuce tłumaczenia...*, s. 117.

³⁶ Place d'Italie, Gobelins, Cluny.

W analizowanym przypadku elementami, które mogą wywołać wrażenie obcości, są zapewne nazwy własne pojawiające się w tekstach. Imię: „Kuba” / „Kuba”³⁷, nazwy miejscowości: „Wrocław” / „Wrocław”³⁸, „Warszawy” / „Varsovie”; „Drohobycza” / „Drohobycz”³⁹. Występują jednak również nazwy obce dla czytelnika oryginału, rodzime natomiast dla czytelnika przekładu: „Paryż, rue Monge” / „Paris, rue Monge”⁴⁰, „Place d’Italie, Gobelins, Cluny” / „Cluny, Gobelins, Place d’Italie”⁴¹. Można również zaobserwować te obce dla czytelnika zarówno oryginału, jak i przekładu przywołujące np. miejsca znajdujące się w Portugalii: „Cascais, droga do Sintry” / „Cascais, lec hemin de Cintra”⁴², czy imiona demonów: „Mistral i sirocco, tramontane, bora” / „Mistral et sirocco, bora”⁴³.

Obcość jest niejako wpisana nawet w teksty oryginalne zamieszczone w analizowanym tomiku, traktuje ona bowiem o koloniach, a więc dosłownie i w przenośni czymś obcym, nowym. Dzieciństwo, które uporczywie powraca w wierszach, może narzucać skojarzenia z dziecięcymi fantazjami dotyczącymi podróży, odkrywania nowych miejsc, natomiast wyszukane tytuły sugerują podboje kolonialne. Równocześnie pomiędzy tymi egzotycznymi elementami pojawia się subtelnie wpleciona polska rzeczywistość z całym jej bagażem doświadczeń (pozytywnych oraz negatywnych), z odcisniętym piętnem, które prowokuje powstanie w wierszach nastroju niepokoju, miejscami nawet grozy, zagęszcza rzeczywistość, kumuluje odczucia. Elementy owej rodzimej dla czytelnika przekładu rzeczywistości zapewne w znaczącym stopniu wpływają na uaktywnienie kategorii obcości w przekładach. Są one głęboko wpisane w tekst. Nie można ich więc z niego wyeliminować.

Czasami można odnieść wrażenie, że *Kolonie* przemycają to, co rodzime, ukryte pod płaszczem tego, co obce. Obcość jest pretekstem do opowiadania o tym, co dzieje się lub działo w rodzimych stronach. Przekład w tym wypadku musi przenieść ów „płaszcz” dodatkowo do swojego kraju, aby stał się on czytelny. W ten sposób tworzy się piętrowa konstrukcja, która okala utwory i buduje w nich złożony sens. Każda kolejna obcość wynika z poprzedniej. Powoduje to uniwersalizację prawd zawartych w wierszach, przekładane z jednej rzeczywistości na kolejną stają się obowiązujące „we wszystkich koloniach” niezależnie od dzielących je odległości i doświadczeń.

³⁷ Wiersz 10. *Węgorze elektryczne* (10. *Anguilles électriques*).

³⁸ Wiersz 55. *Pora deszczowa* (55. *Par temps de pluie*).

³⁹ Wiersz 61. *Zagłada wioski* (61. *L’anéantissement d’un village*).

⁴⁰ Wiersz 32. *Latający holender* (32. *Le Hollandais volant*).

⁴¹ Wiersz 20. *Boksyty i kardamon* (20. *Bauxites et cardamome*).

⁴² Wiersz 41. *Piąte Imperium* (41. *Le cinquième Empire*).

⁴³ Wiersz 49. *Szamani* (49. *Les chamanes*).

* * *

Przekład to tekst zawieszony między językami oraz kulturami. Jego wieloznaczność zostaje więc spotęgowana, sens rozbudowany, tekst zaczyna żyć nowym życiem. Analiza wierszy pozwala wyciągnąć wnioski, które potwierdzają te, spotykane w teoretycznych opracowaniach dotyczących przekładu. Wybory uwarunkowane odmiennością języków powodują – w niektórych przypadkach – zmiany nie tylko na poziomie konstrukcji wersów, lecz także – co ważniejsze – zmieniają w pewnym stopniu wymowę całych fragmentów. Owe nieuchronne procesy nie odnoszą się do konkretnego języka, lecz dotyczą każdego przekładu interlingwalnego. Nie są to jedyne zmiany, które zachodzą w tekście poddanym przekładowi. Niezwykle ważne są również te, które wynikają z odmienności kultury oryginału oraz przekładu. Odmienności kulturowe powodują bowiem nie – jak to miało miejsce w przypadku języka – osłabienie lub obniżenie siły ekspresji czy zanik chwytu, ale przede wszystkim pozbawiają tekst jednej z istotnych wiadomości, która była częścią obrazu wykreowanego w utworze. Zdarza się, że niemożliwy do przeniesienia na grunt obcego języka jest jeden z najważniejszych elementów wiersza. Wtedy tekst zaczyna przekształcać się w indywidualną i niemalże odmienną od oryginału strukturę semantyczną.

W analizowanych tekstach można dostrzec elementy, które nie są łatwe do przeniesienia na grunt obcego języka, np. metafory odnoszące się do doświadczeń danej społeczności. Interesujące są również konstrukcje spiętrzające sensy, kompozycje łańcuchowe czy odniesienia do realiów danej rzeczywistości. W przypadku niniejszych przekładów wyraźnie jednak widać kunszt tłumacza, który potrafił przenieść na grunt języka francuskiego te cechy tekstów, które wydają się nierozzerwalnie związane z językiem oraz kulturą oryginału.

DEUX MONDES DANS „LES COLONIES” DE TOMASZ RÓŻYCKI
– LES TEXTES ORIGINAUX ET SES TRADUCTIONS

R é s u m é

L'article présente les problèmes de traduction d'un texte « Les Colonies ». L'auteur révèle les problèmes tels que le style de traduction, l'intraduisibilité au niveau du champ linguistique, les différences culturelles. Il touche aussi les problèmes qui traitent de la forme d'œuvres, la vision du monde et l'étrangeté de récepteur dans une lecture du texte traduit. Ce travail se concentre uniquement sur des questions le plus important dans l'analyse des vers de Tomasz Różycki. Chaque problème a été illustré par des exemples provenant du texte original. Également l'article contient des fragments de la conversation avec l'auteur de « Les Colonies ».