

<https://doi.org/10.18778/1505-9057.07.31>

Maria Judyta Woźniak

PRZEKŁADY POEZJI FRANCUSKIEJ W KONTEKŚCIE WSPÓŁCZESNEJ TEORII TŁUMACZENIA

Et Mallarmé, avec sa douce profondeur: Mais, Degas, ce n'est point avec des
idées que l'on fait des vers... c'est avec des mots

(P. Valéry)

1. Celem niniejszej pracy jest analiza wybranych przekładów poezji Charles'a Baudelaire'a w oparciu o wyniki współczesnych badań translatorycznych. Teoria tłumaczenia, której osiągnięcia wykorzystamy, jest dziedziną stosunkowo młodą, nie w pełni jeszcze usystematyzowaną¹. Przejawia się to m.in. brakiem wypracowanych do końca metod badawczych i związkiem z wieloma dyscyplinami naukowymi. Opracowana jedynie wycinkowo, wciąż jest dyscypliną rozwijającą się w różnych kierunkach i w związku z wieloma dyscyplinami naukowymi (np. socjologią, językoznawstwem, dydaktyką, logiką, psychologią). Do niedawna istotne w teorii tłumaczenia było rozróżnienie między ujęciem językoznawczym a literaturoznawczym, dzisiaj jednak straciło ono ważność. W opinii wielu badaczy, dyscyplina ta jest niezależna od badań literackich i językoznawczych². W literaturoznawstwie dowartościowanie problematyki translatorskiej staje się coraz bardziej oczywiste. Wynika to z postępu, jaki dokonał się i stale dokonuje w tej dziedzinie, jak i ze względu

¹ Zob. np. B. Szczerbiak-Walicka, *Platonow po polsku (z problematyki przekładu literackiego)*, Łódź 2001, s. 9–10.

² A. Pisarska, T. Tomaszewicz, *Współczesne tendencje przekładoznawcze. Podręcznik dla studentów neofilologii*, Poznań 1996, s. 5.

na wkład, jaki do badań literackich może wnieść teoria i praktyka tłumaczeń³.

Wśród badaczy powszechny jest pogląd, że przekład literacki, zwany też artystycznym, stanowi osobny rodzaj tłumaczenia. Inne zasady dotyczą przekładu utworu literackiego, inne – np. tłumaczenia dzieła naukowego⁴. Przekład artystyczny wyróżnia przede wszystkim to, że jest sztuką⁵. Wynika to z charakteru literatury pięknej, w której język występuje nie tylko w roli komunikacyjnej, ale przede wszystkim estetycznej. Warto podkreślić, że również w językoznawstwie dostrzegano specyfikę przekładu literackiego – ten rodzaj tłumaczenia nazywał Roman Jakobson nie „tłumaczeniem” („translation”), lecz „twórczą transpozycją” („creative transposition”)⁶. Przekład jest twórczy, kiedy wnosi coś nowego w stosunku do oryginału – wszystkie dobre tłumaczenia są więc twórcze⁷. W przypadku tekstów artystycznych sądzić należy, że każdy, kto podejmuje się tłumaczenia, przyjmuje tym samym obowiązki twórcy, czyli artysty.

Tłumaczenie, czyli przekład, nie jest więc prostą zamianą jednej struktury językowej na drugą. To znacznie głębsza ingerencja w strukturę tekstu – ogólnie można powiedzieć, że polega na przeniesieniu utworu do innej tradycji kulturowej, zarówno literackiej, jak i pozaliterackiej. Konwencje literackie, tendencje stylistyczne, wersyfikacyjne i inne muszą być albo zamienione na właściwe kulturze docelowej, albo zostaną zachowane (a w rezultacie mogą do niej nawet przeniknąć i rozwijać się na nowym gruncie). Tłumaczeniem należałoby nazwać proces podejmowania decyzji translatorskich⁸ w celu przeniesienia utworu do innej tradycji oraz rezultat tego procesu. Do najważniejszych decyzji tłumacza należy wybór dominanty translatorycznej, którą jest, według Anny Bednarczyk, „element struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całokształt jego subiektywnie istotnych cech”⁹. Taki wybór wynika z charakteru twórczości translatorskiej – przekład jest

³ Por.: J. Święch, *Przekład na warsztacie badacza literatury*, [w:] *Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 51.

⁴ Za: R. Ingarden, „O tłumaczeniach”, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1955, s. 138.

⁵ *Ibidem*, s. 78.

⁶ R. Jakobson, *Językowe aspekty tłumaczenia*, przeł. Z. Sroczyńska, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 115.

⁷ Por.: J. Pieńkos, *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie. Aspekty lingwistyczne i pozalingwistyczne*, Warszawa 1993, s. 79.

⁸ J. Lévy, *Translation as a decision proces*, [w:] *To honour Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday*, The Hague-Paris 1967, s. 1171–1182.

⁹ A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łódź 1999, s. 19.

rodzajem twórczości, dla której podstawą staje się interpretacja innego dzieła. Nie bez powodu rosyjski poeta Mikołaj Gumilow stwierdził, że „aby w pełni zrozumieć poetę, trzeba go przeczytać w tłumaczeniu na wszystkie języki”¹⁰. Również Stanisław Barańczak wyraża pogląd, że tłumaczenie poezji jest zawsze jej interpretacją¹¹. Ten znakomity tłumacz i poeta stawia sobie za zadanie dążenie do ideału, którym jest pokazanie w przekładzie, że się idealnie rozumiało oryginał: „Tak idealnie, że jest on w stanie funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo, jak w języku i kulturze A”¹². W rzeczywistości jednak tłumacz nie ocali wszystkiego, musi zrezygnować z czegoś – „to podstawowa, strategiczna decyzja, która, raz podjęta, będzie stanowić podstawę interpretacyjną taktyki tłumacza”¹³. Należy więc przede wszystkim ustalić, co jest najważniejszym nośnikiem sensu, odnaleźć czynnik sensotwórczy. Dokonać wyboru: „Podstawą tłumaczenia [...] jest zawsze konkretny wytwór, produkt konkretyzacji w znaczeniu ingardenowskim, rezultat wielu odczytań, spośród których tylko jedno otrzymuje należne imprimatur ze strony przekładowcy, i właśnie ta arbitralna decyzja leży u podstaw jego dalszych rozstrzygnięć”¹⁴. Taki wybór dominanty jest najważniejszą decyzją tłumacza. Określa ona z kolei strategię tłumaczenia, którą rozumiemy jako sposób działania translatorskiego, bardziej lub mniej świadomy¹⁵. Wynika z tego, że współcześnie wierność translatorska wiąże się ze zmianami w konstrukcji dzieła – badacze twierdzą, że wierność i twórcza interpretacja nie stanowią sprzeczności.

W wyniku działań translatorskich powstaje nowa wartość kulturalna. Kulturotwórcza rola tłumacza jest oczywista: „nie tłumaczy się [...] języków, tłumaczy się kultury”¹⁶, a „przekład literacki jest i zawsze będzie dynamicznym czynnikiem rozwoju kultury”¹⁷. Stanowi to dodatkową trudność dla tłumacza. Nie bez powodu różnice kulturowe uważane są za jedną z przyczyn tzw.

¹⁰ Cyt. za: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, wyd. E. Balcerzan, Poznań 1977, s. 376.

¹¹ Por.: S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 10. W podobny sposób rozumie przekład np. A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1986, s. 23, M. Krysztofiak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Poznań 1996, s. 30.

¹² S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny...*, s. 11.

¹³ *Ibidem*, s. 21.

¹⁴ J. Świąch, *op. cit.*, s. 52.

¹⁵ Por.: B. Z. Kielar, *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*, Wrocław 1988; „świadome, kontrolowane działania, skierowane na osiągnięcie celu”, „potencjalnie świadome plany”, s. 17 i 30.

¹⁶ J. Pieńkos, *op. cit.*, s. 80.

¹⁷ *Ibidem*, s. 83.

nieprzekładalności¹⁸. Tekst literacki, jako należący do „sfery kontaktów między dwoma literaturami/kulturami”¹⁹, nie może istnieć w pustce bezkulturowej. A. Bednarczyk uznaje za „tożsamy” „przekład akceptowalny w ramach kultury tekstu docelowego”²⁰. Chodzi tu również o kulturę literacką. Barańczak podkreśla np. wierność najogólniej rozumianemu stylowi epoki²¹, do której należy oryginał. Należy trafnie odczytać konwencję stylistyczną utworu i zrekonstruować ją w języku B. Można w ten sposób „przy odpowiednim zastosowaniu techniki tłumaczenia, przenieść te utwory, z całą ukrytą w nich polifonią stylów, znaczeń i brzmień, na grunt innego języka i wszczepić do innej kultury”²². Do tłumacza bowiem należy nie tylko oddanie indywidualnego stylu autora oryginału, lecz także również „ umiejętne rozszyfrowanie zakodowanych w tekście oryginału ukrytych aluzji i zapożyczeń oraz oddanie tych zapożyczeń intertekstualnych w tekście przekładu”²³. Dlatego tłumacz powinien wziąć pod uwagę wszelkie możliwości skojarzeń językowych i pozajęzykowych²⁴, powstające zarówno przy lekturze oryginału, jak i przekładu. Do jego zadań należy dostosowanie asocjacyjnej warstwy tekstu do potrzeb odbiorcy²⁵. Dzięki szerokim kompetencjom tłumacz może uchwycić stosunki między dwiema kulturami, dwoma światami myśli i doznań, co jest najbardziej istotną rzeczą w procesie przekładowym²⁶. Chodzi o ekwiwalencję dynamiczną – zrozumienie pierwotnej intencji autora i taki dobór środków formalnych w języku przekładu, aby pozwalały osiągnąć identyczność sensu²⁷. To właśnie ten rodzaj ekwiwalencji w przekładach artystycznych jest istotniejszy niż ekwiwalencja formalna: „Tłumaczenie dokonane na zasadzie tej ekwiwalencji nastawione jest na odbiorcę i powinno mu przekazać realia tekstu oryginału z zachowaniem wszystkich znanych mu wzorców kulturowych”²⁸.

Przy podejmowaniu decyzji tłumacz winien pamiętać o tym, że przekład ma służyć kulturze narodowej: „Służyć – w szczególnej precyzacji tego słowa, bo służyć żywotności danej kultury narodowej, dynamizując ją, pogłębiając i twórczo poszerzając, nie zaś tylko powiększając mechanicznie

¹⁸ E. Skibińska, *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*, Wrocław 1999, s. 8.

¹⁹ J. Święch, *op. cit.*, s. 62.

²⁰ A. Bednarczyk, *op. cit.*, s. 32.

²¹ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 15.

²² M. Krysztofiak, *op. cit.*, s. 102.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 65.

²⁵ *Ibidem*, s. 77.

²⁶ J. Pieńkos, *op. cit.*, s. 60.

²⁷ *Ibidem*, s. 61.

²⁸ *Ibidem*, s. 62.

zasób lektury dostępnej językowo szerszym kręgom danej społeczności narodowej, aby je co najwyżej nęcić – przelotnie i powierzchownie – nowinkarstwem czy «egzotyką» obcego narodowej glebie utworu»²⁹. Przekład jest bowiem utworem literackim na równi z utworem oryginalnym i tak samo wzbogaca język, literaturę i kulturę³⁰.

2. Wykorzystane w analizie przekłady utworów Charlesa Baudelaire'a pochodzą z *Antologii poezji francuskiej*³¹. Została ona zredagowana przez Jerzego Lisowskiego, który podjął się opracowania możliwie najobszerniejszego wyboru poezji francuskiej. Jest to wydanie dwujęzyczne, którego dwa pierwsze tomy ukazały się w latach 1966 i 1970 i otrzymały odpowiednio tytuły: *Od „Sekuencji o św. Eulalii” do Agrippy d'Aubigné* oraz *Od Malherbe'a do Chéniera*. Trzeci tom: *Od Chateaubrianda do Germaina Nouveau* został oddany do rąk czytelnika prawie 30 lat później³² – w 2000 r., na czwarty zaś – *Od Rimbauda do naszych dni* – trzeba jeszcze poczekać. Warto zaznaczyć, że wybierając materiał, Lisowski korzystał niejednokrotnie z istniejących już tłumaczeń, co niewątpliwie świadczy o ich żywotności. W innych wypadkach tłumaczenia zostały wykonane specjalnie dla tego wydania. Rezultatem jest wielka różnorodność przekładów.

Poniższa analiza zakłada podejście do przekładów bliższe literaturoznawczemu. Wykorzystano w niej utwory zamieszczone w trzecim tomie *Antologii...*, czyli w ostatnim z wydanych do tej pory. Współczesne tendencje przekładoznawcze będą bowiem najlepiej widoczne w przekładach poezji bliższej współczesnemu czytelnikowi, w których archaiczny język (oryginału czy przekładu) nie przesłania, z naszego punktu widzenia, jasności wypowiedzi. Będą to utwory Baudelaire'a ze względu na jego szczególną rolę dla rozwoju poezji nowoczesnej. Sposób, w jaki została przeprowadzona analiza, wiąże się bezpośrednio z rozumieniem przekładu w ogóle. Jak powiedzieliśmy, polega on na przeniesieniu utworu do innej tradycji kulturowej, zarówno literackiej, jak i pozaliterackiej. Przekład jest tu rozumiany jako rezultat decyzji podjętych w celu takiego przeniesienia utworu. Zadaniem będzie opisanie rezultatów owych wyborów translatorskich, czyli obranej strategii tłumaczenia oraz określającej ją dominanty translatorycznej. Zakładamy, że nawet jeśli tłumaczowi nie były znane pojęcia strategii i dominanty (wszak

²⁹ S. Skwarczyńska, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 190.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej / Anthologie de la poésie française*, Warszawa, t. 1 (1966), 2 (1970) i 3 (2000).

³² Autor wyjaśnia to opóźnienie we wstępie do III tomu, częściowo usprawiedliwiając je sytuacją polityczno-ekonomiczną, a częściowo biorąc winę na siebie.

nie trzeba być teoretykiem przekładu, żeby tłumaczyć), to musiał on zdecydować, co w przekładzie warto ocalić, żeby zachować najważniejsze sensory. W niektórych przypadkach zatem trzeba będzie odnaleźć nie jedną dominującą cechę czy element struktury, lecz ich zespół czy może układ. Będą nas interesowały przede wszystkim rozbieżności oryginału i tłumaczenia oraz ich konsekwencje w świetle całości, które z kolei widoczne stają się w sposobie, w jaki mniejsze jednostki struktury utworów tworzą sensory ogólniejsze. W związku z tym przedstawimy interpretację tłumacza, która, jak się wydaje, posłużyła mu do stworzenia polskiej wersji utworu. Konieczna okaże się również interpretacja oryginału, szczególnie w przypadku zaistniałych rozbieżności. Zakładamy, że porównawczej interpretacji tekstów będzie towarzyszyć obiektywne spojrzenie na analizowane utwory³³. Wnioski pokażą, jak tłumacze realizują postulat twórczości i wierności, jak interpretują oryginał oraz jak przenoszą do polskiej kultury kontekst asocjacyjny.

3. *Correspondances* – *Oddźwięki* (tłum. Antoni Lange)

Przekłady Antoniego Langego, cenione m.in. przez poetę i tłumacza, Mieczysława Jastruna³⁴, odegrały znaczną rolę w upowszechnianiu w Polsce dorobku francuskiego poety. Będzie nas tu interesował przekład jednego z najlepiej znanych polskiemu czytelnikowi wierszy Baudelaire'a pt. *Correspondances*.

Wiersz rozpoczyna się metaforą, wokół której budowane są pozostałe sensory: „La Nature est un temple” – „Natura jest świątynią”. Odmienność systemów gramatycznych języka polskiego i francuskiego narzuca w tym miejscu ograniczenie tłumaczowi – nie może on oddać wielkiej litery, jaką w oryginale został wyróżniony rzeczownik „la Nature”. Francuskie słowo dzięki rodzajnikowi nie znalazło się na początku wersu. Język polski nie daje takiej możliwości – rzeczownik „natura” rozpoczyna wers, więc wielka litera stała się ortograficzną koniecznością. Rozwiązaniem byłaby zmiana szyku, ale ta z kolei naruszyłaby znaczenie, jakie ma umieszczenie kluczowego pojęcia na samym początku. Zapis ortograficzny oryginału wzmacnia skojarzenia religijne, jakie wywołuje nazwanie jej świątynią³⁵. W świątyni tej „de vivants piliers” (dosłownie: kolumny, słupy żywe) „laissent parfois

³³ Według podziału modeli badawczych w krytyce tłumaczenia, zaproponowanych przez A. Bednarczyk (*op. cit.*, s. 201), niniejsza analiza bliższa jest krytyce opisowej.

³⁴ Por. np. M. Jastrun, *Wstęp*, [w:] *Symboliści francuscy*, Wrocław 1964, s. XXVI–XXVII.

³⁵ Podobne znaczenie sakralizujące mają wielkie litery w innych wierszach Baudelaire'a, por. zamieszczoną niżej analizę przekładu wiersza pt. *Bénédiction*.

sortir de confuses paroles”, co zostało przetłumaczone jako „niepojęte nam słowa wymawiają czasem”. Zasadnicza różnica między sensami zawartymi w tym miejscu oryginału i przekładu dotyczy statusu istnienia słów. Według wersji francuskiej, nie trzeba ich wymawiać. Wystarczy nie przeszkadzać, a będą mogły istnieć niezależnie od człowieka. Słów nie traktuje się instrumentalnie. Tłumaczenie natomiast sugeruje, że słowa są podporządkowane czyjejś woli – trzeba je wymówić, a więc wcześniej pomyśleć. Rozróżnienie wydaje się istotne, gdyż założenie, że słowa dysponują odrębnym bytem, stało się ważne dla twórczości innego francuskiego poety, Stéphane’a Mallarmégo. W jego wierszach przywoływane przedmioty często wydają się tak nierealne, że można powiedzieć, iż istnieją jedynie w języku poetyckim³⁶. W tym miejscu tłumaczenia utworu Baudelaire’a zabrakło więc zapowiedzi symbolizmu, którą dostrzec można w oryginale. Znalazła ona natomiast odzwierciedlenie w następnym fragmencie przekładu: „Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem” („l’homme y passe à travers des forêts de symboles”). Trzeba jednak zauważyć, że porównanie „jak symbolów lasem” jest mniej sugestywne niż francuski jego odpowiednik: „à travers des forêts de symboles” (dosłownie: lasami symboli). Poza tym w oryginale symboliczność jest właściwością natury, podczas gdy tłumaczenie sugeruje tylko podobieństwo natury do symbolu.

Początek drugiej strofy, która kontynuuje omawianą metaforę, brzmi następująco: „Comme de longs échos qui de loin se confondent” (dosłownie: jak długie echa, które z daleka się mieszają) – „jak oddalone echa, wiążące się w chóry”. Tłumacz zrezygnował z zachowania linearnego porządku oryginału i zastosował inwersję³⁷: „de loin” zostało umieszczone w innym miejscu, w innej funkcji w zdaniu (pierwotnie okolicznik miejsca, w przekładzie przydawka). Główna myśl zawarta w wyrażeniu „de loin” pozostała. Dalsza część wersu: „Qui [...] se confondent” oznacza dosłownie: które się mieszają³⁸. Polskiego przekładu tego fragmentu („wiążące się w chóry”) nie można nazwać interpretacją. To dowolna substytucja, niezgodna z oryginałem. Echa połączone w chóry sugerują, że nadano im świadomie przemyślaną formę muzyczną. Tymczasem czasownik „se confondre” wyraża myśl przeciwną – echa się mieszają, czyli tworzą przypadkowy nieład. Dzieje się to

³⁶ Zob.: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, Warszawa 1978, s. 141.

³⁷ Termin zaczerpnięty od E. Balcerzana, *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 35–39. Rozróżnia on następujące rodzaje transformacji translatorskich (których nazwy również są używane w dalszym ciągu pracy): redukcję (skrócenie obrazu literackiego), amplifikację (rozszerzenie), substytucję (zastąpienie obrazu oryginalnego) oraz inwersję (zamiana kolejności obrazów poetyckich oryginału).

³⁸ *Wielki słownik francusko-polski*, t. 1, red. J. Dobrzyński, I. Kaczuba, B. Frosztęga, Warszawa 1991, s. 319.

„dans une ténébreuse et profonde unité, /Vaste comme la nuit et comme la clarté”. Jak widać, drugi wers jest dalszym ciągiem wcześniejszego porównania. Tłumaczenie zmienia konstrukcję tego zdania – „tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności” odnosi się do ostatniego wersu strofy („les parfums, les couleurs et les sons se répondent”), którego polski przekład brzmi następująco: „Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory”. To przykład modyfikacji środków stylistycznych w przekładzie, która tutaj, jak się wydaje, nie ma istotnego znaczenia dla ogólnego sensu. Warto w tym miejscu zwrócić jeszcze uwagę na czasownik „répondre” („odpowiadać”), który pojawia się w cytowanym fragmencie. Polskie „odpowiadać” ma kilka znaczeń, m.in. dawać odpowiedzi, być w stosunku podobieństwa, zgodności do czegoś. Wydaje się więc doskonałym ekwiwalentem francuskiego „répondre”. Dalszy ciąg wiersza ukazuje powiązania istniejące między stanami duszy i postawami moralnymi, co zostało zachowane w przekładzie: zapachy są „corrompus, riches et triomphants” – „bogate i zepsute, silne, triumfalne”. Mają nieograniczoną zdolność rozszerzania się, powiększania: „expansion des choses infinies” (dosłownie: rzeczy nieskończonych). Polska wersja „rozlewają się w światy idealne” zdaje się oceniać owe światy, odsyłając do kategorii moralnych, podczas gdy oryginał daje im tylko epitet „nieskończone”. Podstawą takiego zabiegu translatorskiego stała się uprawniona interpretacja. Również własny sposób rozumienia utworu posłużył tłumaczowi do rozszerzenia ostatniego wersu o ideę przenikania: „gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie”, co jest odpowiednikiem francuskiego „qui chantent les transports de l'esprit et des sens”. Można się jednak zastanawiać, czy „przenikanie” mieści się jeszcze w ramach możliwości interpretacyjnych wyznaczonych przez wiersz, czy też, w kontekście całości, nie należałoby sytuować go raczej na granicy nadinterpretacji.

Nie zawsze język docelowy dysponuje ekwiwalentem semantyczno-stylistycznym obcego słowa, jak np. w przypadku wspomnianego czasownika „répondre”. Przetłumaczenie tytułu omawianego wiersza wymaga użycia odpowiednika okazjonalnego. Żeby pokazać semantyczną pojemność francuskiego rzeczownika „correspondances”, warto przytoczyć polskie słowa związane z jego polem znaczeniowym. Zaliczyć do nich można np. odpowiedniki, zgodności, odpowiedniości, związki, odnośniki, harmonie, podobieństwa, połączenia, powinowactwa, powiązania. Wybrane przez polskiego tłumacza „oddźwięki” posiadają inny zakres skojarzeń: odsyłają do wrażeń słuchowych – sugerują odpowiadanie sobie dźwięków. Taki tytuł nie obejmuje więc wszystkich wspomnianych w utworze związków („correspondances”), które, jak zostało pokazane, mogą odnosić się do różnych wrażeń zmysłowych – również wzrokowych i węchowych. Francuskie „correspondances” wskazują drogę ku rodzącej się wówczas koncepcji syntezy sztuk, natomiast polski przekład „oddźwięki” tak wszechstronnych powiązań nie oddaje.

Nowatorskie myśli wypowiedział Baudelaire w bardzo klasycznej, poddanej ścisłym rygorom formie sonetu. Utwór zbudowany z dwóch czterowersowych strof i dwóch krótszych, trzywersowych, zachowuje układ rymów: abba cddc efe ghh. Tłumaczenie oddaje układ stroficzny oryginału, ale nieco różni się pod względem układu rymów. Trudno wymagać od przekładu idealnego podobieństwa. Docenić trzeba troskę o zachowanie zdyscyplinowanej formy, bo to charakterystyczna cecha twórczości Baudelaire'a – umieszczanie zupełnie nowych, w stosunku do tradycyjnej poezji, treści w starych, „sprawdzonych” formach.

Jak widać, ważny z punktu widzenia historycznoliterackiego dysonans między formą a zawartą w niej treścią został w przekładzie ocalony. Dzięki twórczemu potraktowaniu oryginału, tłumacz w zasadzie oddał wiernie jego najważniejsze sensy. Nie udało mu się jednak ocalić kontekstu asocjacyjnego, związanego z tytułem utworu.

4. *L'invitation au voyage* – *Zaproszenie do podróży* (tłum. Ewa Wende)

Ten wiersz Baudelaire'a to zaproszenie do wykreowanego w wyobraźni poetyckiej kraju, pełnego uroków. „Zaproszenie do podróży” skierowane jest do osoby nazwanej przez „ja” liryczne „mon enfant, ma soeur”. Za polski odpowiednik nazwy adresatki uznała tłumaczka sformułowanie „dziecino, siostró miła”. Tymczasem słowo „dziecina” jest nacechowane stylistycznie, używa się go, by wyrazić politowanie lub pieszczotliwie kogoś nazwać. Francuskie „enfant” natomiast („dziecko”) jest neutralne. Te pierwsze słowa wiersza służą zwróceniu uwagi owej „siostry”, żeby następnie skierować do niej prośbę: „songe à la douceur” – „wiesz, jaka by to rozkosz była”. „Songer à” znaczy myśleć o czymś, zastanawiać się. Warto jednak przypomnieć znaczenie, jakie przyjmuje ten czasownik, gdy nie towarzyszy mu dopełnienie – odpowiada wówczas polskiemu „marzyć”. Francuskie słowo nasuwa więc skojarzenia z marzeniem, wyobraźnią, iluzją, fantazją³⁹. Sugeruje, że opisywana kraina istnieje pod warunkiem stworzenia jej w wyobraźni. Łączy tym samym znaczenia dwóch pojęć często przywoływanych przez Baudelaire'a w innych miejscach: „rêve” i „imagination” („marzenie” i „wyobraźnia”). W ten sposób adresatka zaproszenia do podróży otrzymuje również zaproszenie do twórczego wysiłku – do podjęcia pracy wyobraźni. Funkcjonalnie natomiast forma rozkazująca „songe”

³⁹ *Le Petit Robert 1*, par P. Robert, Paris 1992, s. 1834 jako wyrazy bliskoznaczne dla rzeczownika „songe” podaje m.in. „illusion, imagination, phantasme”.

odpowiada polskiemu „wiesz” czy „pomyśl”. Tym właśnie rodzajem odpowiedniości kierowała się tłumaczka. Wybrała równoważnik funkcjonalny „wiesz” wobec nieprzekładalności wszystkich zawartych w „songer” sensów.

Do interpretacji translatorskiej trzeba też zaliczyć przekład słów „vivre ensemble”, co znaczy dosłownie: żyć razem. Podobnym przypadkiem jest tłumaczenie wyrażenia „aimer à loisir” jako „kochać w każdej godzinie”. Francuskie „loisir” oznacza przyjemność, a całe wyrażenie („à loisir”) najbliższe jest chyba polskiemu „do woli” (według *Le Petit Robert*: „autant qu'on le désire, avec plaisir et à satiété”⁴⁰). „W każdej godzinie” odnosi się do czasu, znaczy tyle, co „zawsze”. „Do woli” oznacza zgodność z chęciami, wolą, potrzebą, czy przyjemnością. Obietnica opatrzona wyrażeniem „do woli” podkreśla wolną wolę osoby, która została zaproszona do opisywanego kraju.

E. Wende w kilku przypadkach uzupełniła tekst Baudelaire’a własnymi pomysłami. Na przykład „aimer et mourir / Au pays qui te ressemble!” przełożyła jako „Umrzeć, gdy wszystko minie, / W owym kraju jak odbicie twoje”. U Baudelaire’a kraj, do którego podmiot liryczny zaprasza swą siostrę, jest do niej podobny, ale owo podobieństwo wyrażone zostało neutralnym czasownikiem, jakiego użyje Francuz, mówiąc np. o podobieństwie dziecka do rodziców. W tekście francuskim nie ma więc porównania, a „ressembler” nie posiada nacechowania stylistycznego. Polski odpowiednik tego fragmentu jest następujący: „w owym kraju jak odbicie twoje”. Poetyckie porównanie, które towarzyszy personifikacji, to dodatek tłumaczki. Takie rozszerzenie obrazu poetyckiego spowodowało utratę prostoty oryginału. Inne przykłady podobnych zabiegów to np. tłumaczenie „les miroirs profonds” (dosłownie: głębokie lustra) jako „dna luster niezbadane” lub „la splendeur orientale” (dosłownie: wspaniałość wschodnia) jako „cały wschód z bogactwem niezmiernym”. Tłumaczka wyraża wprost treści, które w wersji oryginalnej należą już do interpretacji, a wiadomo, że im więcej słów, tym mniej wieloznaczności. Baudelaire’owska zwięzłość, niezachowana w niektórych miejscach przekładu, daje szersze możliwości interpretacyjne.

Odwrotny efekt – uproszczenie skomplikowanego obrazu poetyckiego, widać w tłumaczeniu następującego fragmentu: „Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés / Pour mon esprit ont les charmes / Si mystérieux / De tes traîtres yeux, / Brillant à travers leurs larmes”. E. Wende przełożyła ten fragment następująco: „Słońce rosą zwilżone / I niebo zamglone / Myśl mą spowijają urzeczeniem / Pełnym tajemnicy, / Jak zdrada żrenicy, / Co zza twoich łez przegląda lśnieniem”. Sformułowanie Baudelaire’a „słońca nieb” włącza w opisywane przeżycia (czy raczej marzenia) cały kosmos, nie

⁴⁰ *Le Petit Robert...*, s. 1109 przy wyrażeniu „à loisir” przytacza omawiany fragment utworu Baudelaire’a jako egzemplifikację podanej definicji,

tylko nasz układ słoneczny... Ponadto wyobraźnia poetycka Baudelaire'a nasuwa na myśl skojarzenia z malarstwem: liczba mnoga „cieis” (zamiast zwykłego w innych wypadkach „cieux”) pochodzi z języka malarskiego. Być może „mokre słońca” to widziane kiedyś zasnute mgiełką obrazy, które teraz przypominają oczy ukochanej. Tego po polsku wyrazić nie można. W przekładzie jest więcej zdroworozsądkowej logiki: zgodne z potocznym doświadczeniem potraktowanie słońca i nieba (w liczbie pojedynczej). Rosa, jak można sądzić na podstawie lektury Baudelaire'a, nie ma tutaj żadnego uzasadnienia. Wersja francuska opisując owe słońca używa czasownika „mieć”: „Les soleils [...] ont les charmes / Si mystérieux”, natomiast przekład tego fragmentu brzmi następująco: „myśl mą spowijają urzeczeniem pełnym tajemnicy”. Francuski czasownik „avoir” nie posiada nacechowania stylistycznego. „Spowijać” natomiast w słowniku Szymczaka⁴¹ zostało opatrzone kwalifikatorem „książkowe”. Prostota i neutralność stylu francuskiego poety nie znalazły odzwierciedlenia w tłumaczeniu. Podobny efekt mają amplifikacje, np. „C'est pour assouvir / Ton moindre désir / Qu'ils viennent du bout du monde” przełożone jako „By wypełnić jak mgnienie / Każde twoje pragnienie, / Przybyły z najdalszej oddali”. Jak widać, w oryginale nie ma określenia „jak mgnienie”, a „z końca świata” zostało przełożone co prawda z zachowaniem ogólnego sensu, jednak bardziej poetycko – jako „z najdalszej oddali”.

Odmienność gramatyczna obydwu języków spowodowała konieczność transformacji syntaktycznych. Pod względem składniowym tłumaczenie różni się od oryginału użyciem form osobowych czasowników, których odpowiedniki występują u Baudelaire'a jako *participes*. Przykładem mogą być cytowane już „tes traîtres yeux, / Brillant à travers leurs larmes” (jeśli przyjąć, że zdanie z *participe* odnosi się do „zdradzieckich oczu”). Odpowiednikiem polskim jest „zdrada żrenicy, / Co zza twoich łez przegląda lśnieniem”. Podobnie jest na początku drugiej strofy: „Des meubles luisants, / Polis par les ans” – „Sprzętów lśniące powierzchnie / Czas wygładził niespiesznie”. „Polis” dosłownie znaczy „wygładzone”. Tłumaczenie „wygładził” świadczy o zrozumieniu formy czasownikowej jako oznaczającej czynność dokonaną w przeszłości, ale wymaga uzupełnienia (w stosunku do oryginału) o podmiot. Zmianie uległa więc cała konstrukcja zdania – dopełnienie francuskie stało się podmiotem. W ten sposób orzeczenie „wygładził” odnosi się do podmiotu „czas”, który ma odpowiadać francuskiemu „les ans” („lata”). Jeśli chodzi o użyte formy czasownikowe, wiersz charakteryzuje się dużą różnorodnością – czasowniki w obrębie całego wiersza występują w sześciu formach: *impératif*, *infinitif*, *présent de l'indicatif*, *participe passé*, *participe présent* oraz *conditionnel*, co przekład naśladuje używając różnych

⁴¹ Słownik języka polskiego PWN, t. 3, red. M. Szymczak, Warszawa 1981, s. 300.

form (bezokoliczników, form trybu przypuszczającego, rozkazującego i orzekającego wszystkich czasów, imiesłowów). Można powiedzieć, że różnorodność form gramatycznych odpowiada bogactwu przedstawionego kraju. Różnorodność nie oznacza chaosu – porządek podkreśla powtarzający się refren: „Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté” – „Tam wszędzie piękno, ukojenie, / Ład, przepych, zmysłów nasycenie”. Ponadto intelektualne rygory narzuca wyobraźni poetyckiej regularność pod względem liczby sylab w wersach. Baudelaire stara się zachować układ 5, 5, 7, który przeplata się ze stychicznym refrenem o wersach siedmiosylabowych. W tłumaczeniu natomiast liczba sylab w wersach jest następująca: 7, 9, 9 / 7, 7, 10 / 7, 6, 10 / 6, 6, 10 / 9, 9 / 7, 7, 13 / 7, 7, 14 / 7, 7, 10 / 7, 7, 10 / 9, 9 / 7, 7, 10 / 7, 7, 9 / 6, 6, 10 / 6, 6, 10 / 9, 9. Tłumaczka uznała więc względną regularność za wystarczającą dla oddania Baudelaire'owskiej dbałości o formalną precyzję wiersza.

Przeprowadzona analiza pokazuje, że tłumaczka musiała niejednokrotnie wybierać między jasnością wypowiedzi a zachowaniem wieloznaczności oryginału. W wielu miejscach zdecydowała się zastosować amplifikacje wynikające z jej własnej interpretacji utworu. Konsekwencją stało się uproszczenie niektórych obrazów poetyckich Baudelaire'a, ale i utrata (przez użycie środków stylistycznych) prostoty wypowiedzi francuskiego poety.

5. *Bénédiction* – Błogosławieństwo (tłum. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski)

W pierwszej części *Kwiatów zła*, która nosi znaczący tytuł *Spleen et Idéal*, na pierwszym miejscu umieścił Baudelaire wiersz pt. *Bénédiction*. Szczególnie wyraźne stało się tutaj napięcie między satanizmem i idealnością, przez H. Friedricha⁴² zaliczone do głównych cech twórczości francuskiego poety.

Wiersz składa się z kilku obrazów: zbuntowanej kobiety – matki poety, dziecka – poety będącego pod opieką Anioła, jego żony domagającej się chwały boskiej oraz poety, który błogosławi Boga zsyłającego cierpienie. W każdej z tych sytuacji obecne są odwołania do Boga, który kojarzy się ze wspomnianą idealnością. W pierwszej z wymienionych sytuacji widzimy matkę poety, która zwraca się do Boga z bluźnierstwami za to, że obdarzył ją takim synem: „crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié” – „Pięść zaciska do Boga, aż Go litość bierze!”. Francuski rzeczownik „pitié” odpowiada również polskiemu „litość”, ale prócz tego nasuwa

⁴² H. Friedrich, *op. cit.*, s. 61.

skojarzenia z kontekstem religijnym, jakich polskie słowo nie oddaje. Występuje on bowiem w używanym w liturgii zwrocie „prends pitié de nous” – „zmiłuj się nad nami”. Jeśli Bóg „la prend en pitié”, to można tutaj usłyszeć odpowiedź na wezwanie „zmiłuj się nade mną”, choć bohaterka wiersza oczywiście go nie wymawia. W ten sposób Bóg w wierszu francuskim zdaje się dostrzegać pokorne wezwanie w pełnym dramatycznego bólu buncie. W polskiej wersji brak takich możliwości asocjacyjnych. Odpowiednie przeniesienie symboliki i nawiązań religijnych w przekładzie jest istotne dla tego wiersza Baudelaire’a (i dla innych utworów również), bo stanowią one odwołanie do tradycyjnych wartości – znaków istniejącego od zawsze ładu świata. Nie służą, jak np. w romantyzmie, interpretacji losów człowieka i świata czy ukazaniu wiary w zbawienie. Potrzebne są po to, by mówić o zmaganiach z chrześcijaństwem i o ciążyącym na człowieku przekleństwie. Dlatego obraz Boga nie zawsze zgadza się z chrześcijańskim o Nim wyobrażeniem. I tak np. matka poety nazywa swoje dziecko „l’instrument maudit de tes méchancetés”, co zostało przetłumaczone jako „przekłête narzędzie Twoich gniewów lutych”. „Méchanceté” znaczy przede wszystkim „złośliwość”. W polskim języku religijnym funkcjonuje pojęcie gniewu Bożego (słusznego gniewu wobec ludzkiego grzechu). Natomiast przypisanie Bogu złośliwości stoi w sprzeczności z chrześcijańską wizją Stwórcy. Oznacza bunt wobec Niego. Choć cała wypowiedź, z której pochodzą cytowane słowa, to swoiste bluźnierstwo przeciwko Bogu, tłumacz uznał za stosowne złagodzić wymowę oryginału. Przekład zmniejsza ekspresję „pełnej bluźnierstwa oraz trwogi” kobiety. Ta nieścisłość semantyczna może wynikać z dążenia do zachowania rymów krzyżowych, czyli takiego samego ich układu jak w oryginale. Tutaj umożliwia to przymiotnik „lutych” („lute” w dopełniaczu), który rymuje się z „zatrutych” występującym o dwa wersy dalej. Warto przy tej okazji zauważyć, że wzorem poety francuskiego tłumacz stara się przestrzegać konwencji w zakresie nie tylko rymów, ale i strofiki – treści oryginału znajdują odpowiedniki w analogicznych strofach tekstu francuskiego, a regularność podkreśla w przekładzie zakorzeniony w polskiej tradycji literackiej trzynastozgłoskowiec.

Skojarzenia religijne wywołuje również obraz dziecka: „l’Enfant”, w tłumaczeniu: „dziecię”. Ważna jest tu wielka litera oryginału, bo sugeruje wyjątkowość i niepowtarzalność Dziecka, które jest Poetą z pierwszej strofy. Ewokuje również postać Chrystusa-Dziecka. Ta graficzna wskazówka interpretacyjna nie została zachowana w przekładzie. Opis dziecka natomiast w zasadzie zgodny jest z oryginałem – odnajduje ono ambrozię i nektar w tym, co je i pije, bawi się z wiatrem, rozmawia z chmurą („cause avec le nuage” – „nuci piosnkę chmurze”). Jest wesołe, beztroskie, nawet krzyż – symbol cierpienia traktuje w kategoriach ludycznych: „s’ enivre en

chantant du chemin de la croix", co w wersji polskiej brzmi: „swą pielgrzymką krzyżową upaja się w śpiewie”. W przekładzie tego fragmentu widać pewne rozbieżności asocjacyjne. Polskim odpowiednikiem określenia „chemin de la croix” jest „droga krzyżowa” (u Jastrzębca-Kozłowskiego „pielgrzymka krzyżowa”), dlatego pod względem asocjacji wyrażenie to byłoby w tym miejscu najtrafniejsze – nasuwa takie same skojarzenia, jak w języku oryginału. Okazjonalny ekwiwalent „pielgrzymka krzyżowa”, choć kojarzy się z drogą krzyżową, każe domyślać się nowych sensów, nieobecnych w istniejącym, znanym czytelnikowi określeniu „droga krzyżowa”. Tego nie ma w oryginale. Należy podkreślić, że taki zabieg translatorski z punktu widzenia możliwości języka docelowego nie był konieczny. Rezultatem jest pewne złagodzenie pierwotnej wymowy tego fragmentu wiersza. Przy tej okazji trzeba też zwrócić uwagę na tłumaczenie francuskiego „dans le pain et le vin” jako „do chleba i do wina”. Tutaj wykorzystane zostały polskie odpowiedniki posiadające podobny zakres skojarzeń, jak słowa umieszczone w oryginale.

Jeśli chodzi o przeniesienie warstwy asocjacyjnej, kłopoty może sprawiać tłumaczowi również francuskie wyrażenie „ma couronne mystique”. Jastrzębiec-Kozłowski przełożył je jako „mistyczne me wianki”. Rzeczownik „couronne” może znaczyć i wianek, i koronę. „Tresser” (pleść) wskazuje na wianek, ale oczywiście nie pozbawia francuskiego słowa skojarzeń z koroną, tym bardziej że nieco dalej nazwana została diademem: „à ce beau diadème éblouissant et clair”, co tłumacz przełożył następująco: „dla tego diademu kosztownej oprawy”. Polskie „wianki” natomiast kojarzą się z ozdobą, ewentualnie z symbolem zaślubin, a nie z dostojną oznaką władzy. Ta wieloznaczność francuskiego słowa nie może zostać ocalona w przekładzie. Dodatkową trudność translatorską stanowi to, że owa „couronne” ma być zrobiona z czystego światła: „de pure lumière”. Tłumacz zamienił je na „przenajczystsze złoto”. Złoto rzeczywiście symbolizuje światło⁴³, ale wywołuje też skojarzenia, np. z bogactwem, z pieniędzmi. Światło z kolei ma wiele znaczeń symbolicznych⁴⁴, wspólnych dla kultury europejskiej, a więc jednakowo czytelnych dla odbiorcy polskiego i francuskiego. Taka substytucja w przekładzie zrywa związki skojarzeniowe zawarte w tekście oryginalnym i tworzy nowe. W tym przypadku nie było to konieczne.

Innym przykładem translatorskiej „zdrady” wobec oryginału jest brak jasności wypowiedzi. W pierwszej strofie czytamy: „Lorsque [...] Le Poète apparaît en ce monde ennuyé, / Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes

⁴³ Według J. E. Cirlota, „złoto jest obrazem światła słonecznego, a więc również boskiej inteligencji”; *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 477.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 408; zob. też: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 415.

[...]”. Dosłownie znaczy to: kiedy [...] poeta pojawia się na tym znużonym świecie, jego matka przerażona i pełna bluźnierstw [...], a w przekładzie Jastrzębca-Kozłowskiego brzmi następująco: „A kiedy [...] Poeta schodzi na świat, to znużenia leże – / Jego matka, bluźnierstwa pełna oraz trwogi”. Przekład czasownika „pojawia się” jako „schodzi” nie ma wyraźnych konsekwencji dla możliwej interpretacji tekstu polskiego. Znacząca zmiana natomiast wiąże się z przekładem treści zawartych w imiesłowie „ennuyé”. W oryginale dotyczy on świata, w którym pojawia się poeta. W tłumaczeniu „znużenia leże”, dzięki zastosowanej interpunkcji, może odnosić się do poprzedzającego rzeczownika „świat”, ale może też zostać zinterpretowane jako określenie matki. Na tę drugą możliwość wskazuje myślnik, który oddziela słowo „leże” od „jego matka”. To, co w oryginale jest jasne, w przekładzie sprawia trudności interpretacyjne. Charakterystyczna dla Baudelaire’a dyscyplina artystyczna została utracona.

Kolejnym ważnym elementem sensotwórczym utworu jest słownictwo związane z uczuciami strachu i obrzydzenia. Przekład polski oddaje taką tonację uczuciową, ale w innym natężeniu – tłumacz wzmacnia nastrój grozy. Czyni to np. dodając epitet „skrwawione” (przy opisie wydartego z piersi serca) czy „krwawe” jako określenie pazurów harpii („et mes ongles, pareils aux ongles des harpies” – „moje paznokcie, niby krwawych harpij szpony”) lub skargę nazywając krwawą („une plainte” – „skargę krwawą”). Trzeba zaznaczyć, że tekst francuski nie używa słowa „krew” ani słów pochodzących od tego rzeczownika. Przykład podobnej intensyfikacji znajdziemy też w pierwszej strofie: „des puissances suprêmes” (dosłownie: najwyższe potęgi) otrzymały polski ekwiwalent „potęgi **złowrogiej**”. Trzeba zaznaczyć, że nie chodzi tu o translatorską inwersję, czyli przeniesienie sensotwórczych części w inne miejsce utworu. Po prostu tego typu określeń u Baudelaire’a jest o wiele mniej niż w przekładzie. Ilustracją omawianego zabiegu translatorskiego, swego rodzaju amplifikacji, mogą być też następujące fragmenty: „impurs crachats” – „**ślina wstrętna**” (dosłownie: nieczysta); „mon expiation” – „**swą pokutę** [...] **obrzydłą**”; „la terre et les enfers” – „**kał** ziemi ani piekieł **kwasy**”. Cytowane przykłady pokazują również tendencję do dodawania elementów wartościujących opisywaną rzeczywistość.

Jeśli Jastrzębiec-Kozłowski starał się intensyfikować obrzydzenie i grozę, to niekonsekwencją wydaje się przekład sformułowania „ce monstre rabougri” jako „to szpetne stworzonko”. Według słownika *Le Petit Robert*⁴⁵ „rabougri” znaczy „mal conformé, chétif” – źle zbudowany, słaby, wątły. „Monstre”

⁴⁵ *Le Petit Robert...*, s. 1588.

z kolei oznacza osobę o zdeformowanej budowie ciała lub odstraszącą swoją brzydotą, charakterem lub zachowaniem. Poza tym służy do nazwania potworów morskich, a jako przymiotnik może odpowiadać naszemu „monstrualny”⁴⁶. W wielu kontekstach odpowiada więc słowom „potwór, monstrum”, które niemal zawsze wywołują skojarzenia negatywne, a ich symboliczne znaczenie może wiązać się z „idealnym przeciwieństwem bohatera”⁴⁷. Wybrany przez tłumacza przymiotnik „szpetny” mieści się wobec tego w polu znaczeniowym omawianych słów. Natomiast rzeczownik „stworzonko” to pieszczotliwe zdrobnienie, które sugeruje niewielkie rozmiary jakiejś istoty, dlatego można je nawet traktować jako antonim słów „potwór” i „monstrum”. Transformacja na poziomie leksyki zmienia możliwości interpretacyjne – łagodzi złowrogość wcześniejszych obrazów. Przyczyniają się do tego również uroczyste, często przestarzałe zdrobnienia, które zastępują francuskie słowa neutralne. Oto przykłady takich rozbieżności stylistycznych: „cet arbre misérable” – „tę nędzną **krzewinę**” (zamiast neutralnego „drzewo”); „l’Enfant” – „**dziecię**” („dziecko”); „un oiseau” – „**ptaszek**”, „**ptaszę**” („ptak”); „car il ne sera fait que de pure lumière” – „**będzie bowiem kowany** w przenajczystszym złocie” (w oryginale *participe passé* czasownika „faire”).

O preferencjach tłumacza dla form przestarzałych świadczą takie fragmenty: „dans leur splendeur entière” – „mimo blasków **krocie**”; „que n’ ai-je mis bas [...]” – „**wolej** bym zrodziła [...]”. Motywem do takich zmian mógł stać się dla tłumacza niecodzienny, podniosły charakter opisywanych sytuacji.

Efekt zabiegów translatorskich Jastrzębca-Kozłowskiego to m.in. wprowadzenie zdrobnień i przestarzałych form, które w połączeniu z tematyką utworu (związaną z bólem, buntem wobec Boga oraz poezją) powodują, że wiersz dzisiaj wydawać się może raczej reliktem przeszłości niż aktualną wypowiedzią. Aby zachować w całości sensy oryginału, trzeba przede wszystkim pamiętać, że była to pierwsza poezja, która otrzymała miano nowoczesnej. Baudelaire napisał *Bénédiction* językiem, który nawet dzisiaj, po 150 latach, można nazwać współczesnym, natomiast transformacje stylistyczne tłumacza sytuują wiersz z powrotem w romantyzmie. Ponadto francuski poeta przekształcił romantyczną tradycję, depersonifikacją poezji zastępując romantyczne „ja”. Wyobraźnia poety miała zastąpić wcześniejszą emocjonalność. Tymczasem polska wersja *Bénédiction* wprowadza więcej niż oryginał określeń ewokujących uczucia po to, by oddziaływać na uczucia czytelnika. Kartezjańską jasność zastępuje się tutaj romantyczno-sentymentalną mgiełką.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 1223–1224.

⁴⁷ W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 334–335.

* * *

Przeprowadzona analiza potwierdza, że polskie wersje tłumaczenia są interpretacją, która pozbawia czytelnika wielości możliwych odczytań wytyczonych przez oryginał i tworzy nowe. Do uprawnionych zabiegów translatorskich należy przedstawianie interpretacji tłumaczonego utworu, ale w wybranych przekładach nie zawsze wybór takiego odczytania wiersza jest trafny. Znajduje to odzwierciedlenie np. w warstwie stylistycznej tłumaczeń, która wywołuje efekt estetyczny odmienny od zamierzonego przez autora oryginału lub nie zachowuje współczesnego języka tej poezji czy amplifikacjach, niezgodnych z duchem oryginału. To niewłaściwie rozumiana twórczość, która w przekładzie winna opierać się na tłumaczonym dziele. Ponadto charakterystyczna dla poezji Baudelaire'a jasność wypowiedzi często w przekładach została utracona. Inaczej wyglądają kwestie formalne. Jak zauważa H. Friedrich, w XIX w., „gdy cierpienie celowe i uzasadnione przeszło w cierpienie bezcelowe, w pustkę, wreszcie w nihilizm, formy stały się nagle ratunkiem, chociaż będąc zamknięte i statyczne, stanowiły dysonans wobec niespokojnych treści”⁴⁸. W przeciwieństwie do wspomnianej jasności wypowiedzi, strofika i układ rymów we wszystkich tłumaczeniach zostały w zasadzie zachowane. Również pod względem liczby sylab w wersach przekłady dążą do zachowania regularności. Widać, że tłumacze uznali tę warstwę dzieła za ważny czynnik sensotwórczy. Wyjątkowo trudna okazała się natomiast transpozycja związków skojarzeniowych, których zakres często nie odpowiada asocjacji polskich ekwiwalentów. Wybrane odpowiedniki dają nowe w stosunku do oryginału możliwości skojarzeń. Szczególnie wielu przykładów translatorskiej niewierności dostarczyła analiza tłumaczenia Jastrzębca-Kozłowskiego, pod różnymi względami niezgodnego z możliwościami interpretacyjnymi wyznaczonymi przez oryginał.

Do wniosków wynikających bezpośrednio z powyższej analizy warto dodać jeszcze jedno spostrzeżenie: twórcze przekłady poezji na język polski wydają się niezwykle cenne w czasach, kiedy w tłumaczeniach (zwłaszcza użytkowych) widać tendencję do świadomego wyboru kalkowania, internacjonalizacji i wyobcowania⁴⁹. Łatwo zapomina się o walorach naszego języka, dając chętnie pierwszeństwo modzie na nieuzasadnione zapożyczenia. Wobec dążenia do zatarcia wszelkiej odrębności między narodami, również językowej, warto chyba zwrócić uwagę na ogromną wartość słowa poetyckiego, którego zadaniem nie jest powielać, lecz wydobywać to, co jedyne i niepowtarzalne.

⁴⁸ H. Friedrich, *op. cit.*, s. 63.

⁴⁹ Co zauważa A. Bednarczyk, *op. cit.*, s. 13.

Jeśli poezja ma ocalać narody i ludzi⁵⁰, to przekład poetycki, ocalając język, może w szczególny sposób do tego się przyczyniać.

Bénédiction

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:

«Ah! Que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision!
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation!

Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari,
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés!»

Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,
Et, ne comprenant pas les desseins éternels,
Elle-même prépare au fond de la Géhenne
Les bûchers consacrés aux crimes maternels.

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,
Ou bien, s'enhardissent de sa tranquillité,
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
Et font sur lui l'essai de leur férocité.

⁵⁰ Por.: Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] idem, *Ocalenie*, Warszawa 1945, s. 5.

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'ils touche,
Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

Sa femme va criant sur les places publiques:
«Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
Je ferai le métier des idoles antiques,
Et comme elles je veux me faire redorer;

Et je me soulerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De génuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un coeur qui m'admire
Usurper en riant les hommages divins!

Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son coeur se frayer un chemin.

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce coeur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain!»

Vers le Ciel, où son oeil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux:

Soyez béni, mon Dieu, qui donnes la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés!

Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
A ce beau diadème éblouissant et clair;

Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!

Błogosławieństwo

(tłum. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski)

A kiedy za wyrokiem Potęgi złowrogiej
Poeta schodzi na świat, to znużenia leże –
Jego matka, bluźnierstwa pełna oraz trwogi,
Pięść zaciska do Boga, aż Go litość bierze!

„Ach, wolej bym zrodziła gadzin całe sploty,
Aniżelibym karmić miała to straszdyło!
Przeklęta noc z kłamliwie słodkimi pieszczoty,
Gdym w łonie swą pokutę poczęła obrzydłą!

A jako mnie obrałeś pomiędzy kobiety,
Bym obrzydzeniem była dla swego małżonka,
I że nie mogę rzucić do ognia, niestety
– Niby list nudny – tego szpetnego stworzonka,

Więc przeleję nienawiść Twą za moją winę
Na przekłete narzędzie Twoich gniewów lutych –
I tak doszczętnie zgniotę tę nędzną krzewinę,
Że już nigdy nie wyda swych pączków zatrutych!”

Tak się pieni przekleństwem. W potęgi niezmiennej
Zamiarach wiecznych – myśli nie widząc przewodniej,
Sama przygotowuje w pieczarach Gehenny
Ognie, co będą karą macierzyńskiej zbrodni.

Ale w pieczy Anioła, co zza chmur mu sprzyja,
Samotne dziecię buja w słońca strefie czystej
I we wszystkim, co jada, we wszystkim, co pija,
Odnajduje ambroję i nektar złocisty.

Wesoło igra z wiatrem, nuci piosnkę chmurze,
Swą pielgrzymką krzyżową upaja się w śpiewie,
Aż Duch, co za nim idzie przez jego podróże,
Płacze widząc, że wesół jak ptaszek na drzewie.

Ci, których by chciał kochać, patrzą nań z obawą
Lub też, rozzuchwaleni tą jego pokorą,
Starają mu się z duszy wyrwać skargę krwawą,
Tudzież na złośliwości swojej cel go biorą.

Do chleba i do wina, co mu przeznaczyli,
Dodają oni śliny wstrętnej i popiołu;
Obłudnie odtrącają, nad czym on się schyli,
I skarżą się, gdy muszą z nim stąpać pospołu.

Jego małżonka woła na placach publicznych:
„Gdym dość piękna, by przezeń być tyle wielbioną,
Więc zwyczajem kamiennych półbogiń antycznych
Chcę, by mię, jak posągi owe, pozłożono;

Mirrą, nardem, kadzidłem upiję się, płocha;
Mięsem, winem, klękaniem na świątyni progu –
By wiedzieć, czy też zdołam w sercu, co mię kocha,
Przywłaszczyć z drwiną chwałbę przynależną Bogu.

Gdy będę miała dosyć bezbożnej gry onej,
Położę na nim rękę mocną, choć bez siły –
By me paznokcie, niby krwawych harpij szpony,
Aż hen w głąb jego serca dumnego trafiły.

Ni to lękliwe ptaszę, co drząc się trzepota,
Wydrę, wydrę mu z piersi to serce czerwone
I aby nim nasycić ulubieńca-kota,
Rzucę mu je z pogardą na ziemię, skrwawione!”

Do Nieba, gdzie wzrok jego widzi tron wspaniały,
Pogodny Wieszcz wyciąga swe dłonie pobożne,
A czyste błyskawice jego duszy białej
Przeszkadzają mu widzieć ludzkie walki zdrożne:

„Błogosławionyś, Boże, co darzysz boleścią,
Za którą odpuszczone będą nasze grzechy
I która jest najczystsza, najwznioślejszą treścią,
Co gotuje silnego na łono uciechy!

Wiem, Panie – bez Poety Ty byś nigdy nie siadł
Między tymi, co ujrzą świętych Hufców gody;
Wiem, że będzie przypuszczon do radosnych biesiad,
Na Cnót, na Dominacyj, na Tronów obchody.

Wiem, że ból – klucz jedyny, by wejść w Twoje szranki,
Nie strawi go kał ziemi ani piekieł kwasy,
I że trzeba, chcąc upleść mistyczne me wianki,
Zestawić wszystkie światy oraz wszystkie czasy.

Ale dawnej Palmiry stracone przepychy,
Dziwne kruszce nieznane, morza skarb jaskrawy,
Twoją sadzony dłonią – jeszcze jest za lichy
Dla tego diademu kosztownej oprawy.

Będzie bowiem kowany w przenajczystszym złocie
Czerpanym w świętym domu pierwotnych promieni,
Któremu oczy ludzkie, mimo blasków krocie,
Są li tylko zwierciadłem smutnym, pełnym cieni.”

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'escens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Oddźwięki (tłum. Antoni Lange)

Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.
Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem,
One mu zaś spojrzenia rzucają życziwe.

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności
– Wielkiej jako otchłanie nocy i światłości –
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

Są aromaty świeże jak ciała dziecinne,
Dźwięczne i niby łąki zielone: są inne
Bogate i zepsute, silne, triumfalne,

Które się rozlewają w światy idealne,
Jak ambra, benzoina, jako piżma wonie,
Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie.

L'invitation au voyage

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre.
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
— Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Zaproszenie do podróży (tłum. Ewa Wende)

Dziecino, siostró miła,
Wiesz, jaka by to rozkosz była
Pojechać tam i żyć we dwoje,
Kochać w każdej godzinie,
Umrzeć, gdy wszystko minie,
W owym kraju jak odbicie twoje.
Słońce rosą zwilżone
I niebo zamglone
Myśl mą spowijają urzeczeniem
Pełnym tajemnicy,
Jak zdrada żrenicy,
Co zza twoich łez przegląda lśnieniem.

Tam wszędzie piękno, ukojenie,
Ład, przepych, zmysłów nasycenie.

Sprzętów lśniące powierzchnie
Czas wygładził niespiesznie,
One naszych pokoi byłyby ozdobą,
Kwiaty rzadkie by stały,
A ich opar nietrwały
Pierzchająca woń piżma unosiłaby z sobą.
Stropy poozdabiane,
Dna luster niezbadane,
Cały wschód z bogactwem niezmiernym,
Sobie znanymi słowy
Wiódłby z duszą rozmowy
W swym rodzinnym języku tajonym.

Tam wszędzie piękno, ukojenie,
Ład, przepych, zmysłów nasycenie.

Patrz, na kanałów wodzie
Sennie chwieją się łodzie,
Jeśli zechcą, znikną gdzieś na fali.
By wypełnić jak mgnienie
Każde twoje pragnienie,
Przybyły z najdalszej oddali.
Słońca zachodzące
Kładą się na łące,
Na kanałach i na mieście całym
Hiacyntową szatą.
W blasku niby lato
Świat usypia, jak w złocie stopniałym,

Tam wszędzie piękno, ukojenie,
Ład, przepych, zmysłów nasycenie.

Maria Judyta Woźniak

DE LA POÉSIE FRANÇAISE ET LA THÉORIE DE LA TRADUCTION CONTEMPORAINE

(R é s u m é)

On a analysé trois traductions des poèmes choisis de Baudelaire du point de vue de la théorie de la traduction contemporaine. On a montré comment les traducteurs comprennent l'interprétation, la création, la fidélité et les associations, surtout au niveau culturel, dans la traduction littéraire.