

ANDREA F. DE CARLO

KOSZMAR TŁUMACZA

TWÓRCZOŚĆ BOLESŁAWA LEŚMIANA
W KRĘGU WŁOSKICH ZAGADNIEŃ TRANSLACYJNYCH

„LEŚMIAN TO KOSZMAR TŁUMACZA” – TYMI SŁOWAMI STANISŁAW BARAŃCZAK rozpoczął swój rozdział¹ w książce *Ocalone w tłumaczeniu*, gdzie analizował angielskie przekłady jego poezji. Można stwierdzić, iż Barańczak miał rację, bo barierą i trudnością translatorską jest tutaj *nieprzekładalność* twórczości Bolesława Leśmiana (1878–1937). Jak pisze Barańczak: „Wiadomo, że spośród współczesnych mu poetów polskich, a chyba i poetów polskich w ogóle, autor *Łąki* posunął się najsmielej i najdalej w czynieniu idiosynkratycznego użytku ze szczególnych systemowych właściwości polszczyzny”². Dodajmy, że posłużył się również niektórymi zasadami języka rosyjskiego na poziomie słowotwórstwa, które nie zawsze są możliwe do zrealizowania w przypadku romańskich systemów językowych.

Możemy stwierdzić, iż dwa czynniki utrudniały przekazanie poezji Leśmiana włoskiemu czytelnikowi, a mianowicie: z jednej strony stosunkowo późne docenienie jego twórczości w samej Polsce, z drugiej zaś, przeszkody czysto językowe, wynikające z rozbudowanej i wyszukanej struktury foniczno-rytmicznej poematów.

W pierwszym przypadku chodziło o marginalne traktowanie Leśmiana przez krytyków, którzy uważali go często jedynie za autora czarujących, ludowych ballad i powiastek. Dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dostrzeżono prawdziwe walory jego twórczości. Jednak nie miało to wpływu na rozwój i zainteresowanie przekładem jego poezji we Włoszech. Leśmian pozostawał nieznan w Italii do momentu publikacji antologii pod redakcją Carlo Verdianego *Poeti polacchi contemporanei (Polscy poeci współcześni, Mediolan 1961)*, to jest do lat sześćdziesiątych XX wieku. Nawet jeśli jego nazwisko przeżywało się wcześniej na kartach podręczników i kompendiów historii literatury

¹ S. Barańczak, 2...*Leśmiana*, w: tenże, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004³, s. 144–149.

² Tamże, s. 144.

polskiej, to nie zajmowało czołowej pozycji. Czasem było w ogóle pomijane, tak jak w przypadku antologii redagowanych przez polonistkę Marinę Bersano Begey *Lirici della Polonia d'oggi (Lirycy współczesnej Polski, Florencja 1933)*, jak również w: *Le più belle pagine della letteratura polacca (Najładniejsze strony polskiej literatury, Mediolan 1965)*; lub przez Giommariei Cau, Oskara Skarbek-Tłuchowskiego, *Antologia della poesia contemporanea polacca (Antologia współczesnej poezji polskiej, Lanciano 1931)*. Poza tym jego twórczości nie analizowano lub czyniono to bardzo pobieżnie w podręcznikach, kompendiach historii polskiej, słownikach oraz encyklopediach³.

Sytuacja uległa zmianie, gdy w 1973 roku kilka jego utworów przetłumaczonych na język włoski przez Paolo Statutego zostało wydanych w „Fiera Letteraria” („Targi Literackie” 1973, nr 20), z których dwa przekłady zostały opublikowane w *Guida alla moderna letteratura polacca (Przewodnik po współczesnej literaturze polskiej, Rzym 1973)*, pod redakcją Jerzego Pomianowskiego.

W latach osiemdziesiątych ukazał się w czasopiśmie „Niebo” (1980, nr 11) zbiór wierszy tłumaczonych przez polonistów Pietro Marchesaniego, Inesę Pawłowską i wersje opracowane na podstawie tłumaczeń literalnych Pawłowskiej przez innych włoskich poetów współczesnych – Milo De Angelisa i Emi Rabuffetti.

W późniejszym czasie ukazały się również utwory w przekładzie poetki Valerii Rosselli. Zostały one wydane na łamach czasopisma „Poesia” (2000, nr 143). Sporadycznie publikowano przekłady innych polonistów, jak na przykład w materiałach z seminarium na temat praktyki translatorskiej, zorganizowanego w kwietniu 1998 r. przez profesora Luigiiego Marinello. Przy tej okazji kilku polonistów dokonało tłumaczenia utworu *Zmierzch bezpowrotny*. Następnie porównywano poszczególne wersje. Niestety prace dotychczas nigdzie nie zostały wydane, z wyjątkiem przekładu Antona Marii Raffo, który umieścił swoje tłumaczenie w artykule *To mi trudna sztuka*, który ukaże się w zbiorze *Italia Polonia Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia (Włochy Polska Europa. Pisma dla uczczenia pamięci Andrzeja Litwornia*, pod red. E. Jastrzębowskiej, A. Cecchierello, L. Marinello, M. Piacentinego, A.M. Raffo, G. Ziffera, Rzym–Warszawa; w druku). Za zgodą profesora Raffo dokonam analizy tłumaczenia jeszcze przed jego publikacją.

Biorąc pod uwagę specyfikę i złożoność wierszy Leśmiana, można przypuszczać, iż przyczynę pomijania dzieł autora *Łąki* stanowi niezmierna trudność w wiernym i całościowym oddaniu oryginalności wierszy. Chodzi tu o złożony charakter innowacji leksykalnych oraz o odmienne struktury morfologiczno-syntaktyczne porównywanych systemów językowych. Jednak największą przeszkodą translatorską jest odtworzenie zaskakujących czytelnika połączeń słownych, które w praktyce poetyckiej zasadzają się na niepowtarzalnej leksyce, bogactwie archaizmów i neologizmów, grach słownych i wyszukanej strukturze foniczno-

³ P. Marchesani, *Nota introduttiva*, „Niebo” 1980, nr 11, s. 12–13.

-rytmicznej. Te wszystkie czynniki sprawiają, iż poezja Leśmiana wydaje się prawie nieprzetłumaczalna.

Często się zdarza, iż tłumacz świadomie rezygnuje z próby ocalenia elementów fonicznych. Zdaje on sobie sprawę z tego, iż naruszenie i zubożenie pod względem rytmicznym struktury poematu powoduje zmiany w rozumieniu i odbiorze treści przetłumaczonego utworu. Analiza włoskich przekładów wierszy Leśmiana pokazuje, iż w procesie tłumaczenia nie da się połączyć składników znaczeniowych i rytmicznych, tak jak mamy to w wersji oryginalnej. Dlatego też tłumacz stara się przekazać elementy semantyczne kosztem warstwy muzyczno-rytmicznej poematu lub odwrotnie, koncentruje się na rymach, oddając aspekty foniczne i metryczne poezji, zatracając znaczenia.

Jest rzeczą niezaprzeczną, że dla Leśmiana warstwa rytmiczna zajmuje szczególne miejsce w poematach, a w połączeniu ze strukturą semantyczną zyskuje pełny kształt artystyczny. Sam Leśmian wskazał klucz do tłumaczenia jego utworów. W szkicu *Z rozmyślań o poezji* stwierdził, iż wers może być rozpoznany nie tylko poprzez słowa i treść, ale też przez tak zwaną „bezsłowną melodię”⁴, która jest w stanie utkwąć w naszej pamięci.

Według Leśmiana przekład utworu jest odpowiedni wówczas, gdy nawet nie znając języka, potrafi się go zrozumieć i odczuć, właśnie rozpoznając tę ukrytą melodię, na którą składają się: rytm, stopa metryczna, kolejność wyrażen onomatopeicznych, sekwencja ich powtarzalności; ponadto sposób ich łączenia w zdania oraz spadki tonacji i wreszcie sama intonacja, czyli wszystko to, co jest wersem oprócz wersu widocznego i oczywistego⁵. Leśmian pisze jeszcze, iż melodia, czyli ów nieuchwytny splot wyrażen stanowiący powtórzenie czasu połączonego z danym wersem, jest niezbędna dla rozwoju wersu i przekazywanej treści. Dla poety sam proces tworzenia jest opisywaniem rozwoju. Dlatego zdaniem Leśmiana najpierw jest rytm, a potem słowa; te ostatnie śledzą rytm, który jest dla nich nicią przewodnią, tak jak nić Ariadny. Rytm układa słowa w taki porządek, by słowa stanowiły dopełnienie, ukazanie czegoś żywszego niż samo życie⁶. W ogóle poetyka leśmianowska powstaje z interakcji dwóch składniki kontrastujących: *élan vital* – rytm i substancja – mowa⁷.

Zaczynając od przedstawienia najistotniejszych cech poezji Leśmianowskiej, poddamy analizie włoskie przekłady poezji. Skupimy się na trzech zagadnieniach: analizie neologizmów, archaizmów, form dialektalnych, ale również na tautologii i trudnościach, z którymi musi się zmierzyć włoski tłumacz. Następnie

⁴ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: tenże, *Szkice literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 86.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ R.H. Stone, *Boleslaw Leśmian. The poet and his poetry*, Berkeley 1976, s. 134.

przejdziemy do strony rytmiczno-fonicznej utworów oraz błędów w interpretacji i przekłamań translatorskich.

* * *

Wyjątkowa kreatywność poety wyraża się poprzez warstwę językową, w tym – liczne i oryginalne neologizmy, dzięki którym autor *Łąki* przekazuje nie tylko swoje koncepcje filozoficzne, ale również emocje, idee i uczucia. Jak stwierdza M. Klimczak, wiąże się to z *Weltanschauung* poety:

Obraz świata w twórczości Leśmiana jest wyrażony w dwóch warstwach. Pierwszą z nich stanowią koncepcje światopoglądowe i artystyczne. Druga zaś to podporządkowane im środki poetyckiej ekspresji – w znacznej mierze neologizmy. Obie te warstwy są związane nierozdzielnie, wzajemnie się uzupełniają i wyjaśniają, stając się wykładnikiem oryginalnego sposobu widzenia świata⁸.

Tak więc są to dwa zintegrowane i wzajemnie się komponujące plany, podporządkowane zawsze rytmowi i bezpośrednio wyrażające warstwę filozoficzną, tak zwany *élan vital* opisany przez Bergsona. Barańczak przedstawia to następująco:

główne założenie jego bergsonowskiej wizji świata stanowi przecież teza, że realność dostępna jest naszym zmysłom w trakcie bezustannego stawania się. Również więc kształt niegotowy czy kaleki albo stan nie w pełni osiągnięty stanowią obiektywne fenomeny zasługujące na określenie pojedynczą nazwą. Wystarczy użyć zamiast takiego pojedynczego słowa kilkuwyrazowej peryfrazy – i wszystkie filozoficzne implikacje Leśmianowskiego neologizmu nikną bez śladu⁹.

Z przekładoznawczego punktu widzenia neologizmy stanowią nie lada problem dla tłumacza, zwłaszcza w przypadku odległych i różnicowanych systemów językowych, takich, z jakimi mamy tu do czynienia, czyli z próbą przejścia z języka polskiego na język włoski. Dystans lingwistyczny byłby znacznie mniejszy w przypadku tłumaczenia w obrębie tej samej grupy językowej, na przykład z języka polskiego na rosyjski. Z tego powodu owe zaskakujące Leśmianowskie neologizmy są jedną z barier językowych, niedających się łatwo lub wręcz w ogóle przełożyć na język włoski. Dlatego też tłumacz jest często zmuszony do posługiwania się peryfrazą, której wybór nie zawsze wydaje się uzasadniony. Na przykład: *Trupięgi* zostają u Rosselli zastąpione przesadną peryfrazą w tytule *Le scarpe del morto povero* („Buty biednego zmarłego”). Inaczej jest to przełożone u Ceccherellego, który w *Storia della letteratura polacca (Historii literatury polskiej)*, Turyn 2004), w rozdziale poświęconym Leśmianowi wyjaśnia tytuł poprzez inny neologizm, a mianowicie: *calzamorti*.

⁸ M. Klimczak, *Funkcja neologizmów w kreowaniu poetyckiego obrazu świata Bolesława Leśmiana*, „Poradnik Językowy” 2001, nr 4, s. 48.

⁹ S. Barańczak, 2...*Leśmiana*, w: tenże, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 144.

Zdaniem Jacka Trznadla *trupięgi* to nie neologizm, ale archaizm lub dialektyzm, bo Leśmian „pryswajał [...] wyrazy mało znane, gwarowe, wyrazy zapomniane, nadając im często nowe znaczenie, czyli tworząc tak zwane neosemantyzmy”¹⁰. Natomiast Stanisław K. Papierkowski podaje, iż wyraz ten ma ludową etymologię i oznacza po prostu, „trzewik dla trupa”¹¹. Jednak Leśmian wyjaśnia w utworze sens tego słowa jako „buty z łyka, tak zwane trupięgi”; buty z łyka były bardzo tanie i nietrwałe, z tych powodów biedni ludzie zakładali je na nogi nieboszczykom, nadawały się bardziej do trumny, niż do chodzenia. Słowo to jest użyte w wierszu czterokrotnie. Jednakże analizując tłumaczenie Roselli, zauważamy, iż wyraz ten jest za każdym razem inaczej zinterpretowany: za pierwszym razem *trupięgi* są zastąpione przez prosty rzeczownik *scarpe* (*buty*); następnie są to „*scarpe da povero*” (jak „buty żebracze”), potem „*miseri calzari*” („ubogie sandały”); wreszcie „*povere ciocie*” („biedne ciocie”). *Ciocia* to rodzaj buta z regionu Ciociaria, składający się z podeszwy, tkaniny i z długich sznurowadeł przykrywający nogę aż do wysokości kolan. W ten sposób tłumaczka odniosła się do ludowego odpowiednika istniejącego w języku docelowym, który jednak włoskiemu czytelnikowi daje nieco inny obraz i wyobrażenie o słowie *trupięgi*.

Tłumacz boryka się również z wyrazami, które pośrednio wywodzą się z języka rosyjskiego, gdyż należy pamiętać, iż Leśmian był dwujęzyczny. Wychowany na Ukrainie, mógł wzbogacić swoją poezję o elementy zaczerpnięte z obu języków. Nie przypadkiem Czesław Miłosz w *Abecadle* notuje: „U Leśmiana, urodzonego w Warszawie i studiującego w Kijowie, odgaduję jakby echo jambicznej ruszczyzny, zresztą zaczynał od wierszy po rosyjsku”¹². To właśnie odzwierciedla się w niektórych neologizmach, jak na przykład *dziejba* spotykana w dramacie lirycznym *Dziejba leśna*. Wyraz ten posiada typowy rosyjski sufiks *-ba*, tak jak w terminie *свадьба*. Zdaniem Papierkowskiego słowo to pochodzi od staropolskiego czasownika *dziejać*, czyli *dziać się* (*accadere*), które zostanie przez Ceccherellego odebrane jako *Accadimento boschivo*. Tymczasem Marchesani tłumaczy to jako *Avvenimenti boschivi* – tutaj jedyny neologizm pozostaje w liczbie mnogiej, której w wersji oryginalnej nie ma. Verdiani przełożył to jako *Vicenda boschiva* (*Wydarzenie leśne*), a w wersji poetki Rosselli mamy *Fiaba del bosco* (po polsku *Bajka leśna*), które odchodzi jednak znacznie od polskiego znaczenia. Tłumaczka prawdopodobnie sądziła, iż jest to zapożyczenie od rzeczownika *dzieje*, czyli po włosku *storia*.

Istnieją również neologizmy zawierające sufiksy, które są bardziej obrazotwórcze w języku rosyjskim niż w polskim, na przykład: *-icha* (*-uxa*) lub *-ina* (*-ина*) / *-yna* (*-ына*). W utworze *W słońcu* neologizm *rozwalicha* jest, zdaniem Papier-

¹⁰ J. Trznadel, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999, s. 114.

¹¹ S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964, s. 86.

¹² Cz. Miłosz, *Abecadlo*, Kraków 2001, s. 271.

kowskiego, utworzony od tematu czasownika *rozwalać/rozwalić (rompere)*, utworzonego po to, by mu nadać koloryt gwary i rym¹³. Wyraz ten znaczy „rozwaloną chałupę” („capanna in rovina”), więc wywodzi się od słowa *rozwaliny (rovine)*. Zdanie „spylona rozwalicha” zostało przetłumaczone przez Rossellę jako „un rampicante nel polline” („pnące na pyłku”), co stanowi zupełną, nieuzasadnioną zmianę semantyczną. *Spylona* pochodzi od czasownika *pylić/spylić (coprirsi, emanare polvere)*, dlatego powinno się tu raczej użyć *pył, kurz (polvere)* niż słowo *pyłek (polline)*.

W wierszu *Pszczoly* w czwartym wersie trzeciej zwrotki znajdujemy formę odrzeczownikową *pozlocina*, tradycyjnie stosuje się istniejące słowo: *pozłota*. Jest to neologizm, który spotykamy również w wierszu *Do śpiewaka*, w rymie *pozłocina – drabina*, zaś w *Pszczolach* figuruje jako grupa *ścieżyna – pozlocina*. Sufiks *-ina* został tutaj zastosowany także po to, aby zachować rym. Termin *ścieżyna* wywodzi się od słowa *ścieżka*, zaś *pozlocina* od *pozłoty (doratura)* lub też, jak podkreśla Papierkowski, jest to zdrobnienie zastępujące powszechną *pozłótkę*¹⁴. Leśmian łączy w całość dwa elementy: *pozlocina* a *jurna (ardito, focoso* lub *sen-suale, virile)*. Zwróćmy uwagę na to, jak sobie radzą z tak nietypowym połączeniem leksykalnym tłumacze. Marchesani wprowadza neologizm „dorame voglioso”, jednak gdy u Leśmiana wybór neologizmu wynika przede wszystkim z rymu i ze znajomości języka rosyjskiego, to u niego jest to po prostu zastąpienie jednego neologizmu innym. W wersji Rosselli również pominięto rym, a wyrażenie zostało zneutralizowane i zastąpione zwrotem „vivido oro” („żywe złoto”).

U Leśmiana proces tworzenia neologizmów opiera się głównie na dodawaniu odpowiednich elementów, w tym również prefiksów. Wśród najczęściej używanych, spotykamy prefiksy negacji, definiowane przez Artura Sandauera jako „niszczące przedrostki przeczenia”¹⁵, wyrażające stan przejścia między istnieniem a brakiem istnienia. Taki prefiks nadaje wyrazowi podwójnego znaczenia, gdzie przeczenie wyrasta z zanegowanego już świata. W ten sposób poprzez dodanie form *bez-*, *nie-* lub *przeciw-* tworzy się abstrakcyjne formy, zbliżone do prac symbolistów rosyjskich drugiego pokolenia, jak na przykład *Безглагольн-ость* Balmonta.

Przymiotnik *bezpowny*, który spotkamy w tytule wiersza *Zmierzch bezpowrotny*, stanowi osobne zagadnienie translacyjne. Jest to przymiotnik z języka codziennego, który w tym przypadku jest traktowany jako semantyczny neologizm. Z tego powodu wyraz ten wydaje się pozornie prosty do przetłumaczenia, natomiast w rzeczywistości oddanie go przysparza wiele trudności. Przymiotnik

¹³ S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 136.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Cyt. za E. Okulśnik, *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 152.

bezpowrotny znaczy po włosku *irripetibile, irrevocabile, definitivo* i rzeczywiście w ten sposób został przetłumaczony przez Rosselli, tj. *Vespero irrevocabile*. To jednak zneutralizowało i zbanalizowało tytuł. Poza tym jest nieuzasadnione zastępowanie słowa *zmierch* włoską formą archaiczną *vespero* zamiast *vespro*, t.j. użycie archaizmu w miejscu, gdzie w oryginale taki nie występuje. Raffo natomiast przełożył to słowo, moim zdaniem trafniej, jako *Crepuscolo senza ritorno* i dokładnie oddał ów semantyczny neologizm. W przypisie objaśniającym Raffo tłumaczy swój wybór jako odzwierciedlenie wpływu ludowych pieśni rosyjskich w twórczości Leśmiana, tzw. *Причитания (Lamenty)*, gdyż autor *Łąki* pisał także poezję po rosyjsku i był obeznanym z tymi utworami ludowymi. Właśnie w przypisie cytuje wersy, gdzie znajduje się to słowo: „И как идёшь ты, растителек ты, татенька, / На тот свет да *бесповоротный*”¹⁶. Choć jest prawdą, iż Leśmian doskonale znał rosyjski folklor, to jednak nie należy przywiązywać zbyt dużej wagi do wyżej wspomnianej tezy. Trzeba raczej zastanowić się nad ogólnym użyciem tego przymiotnika w Leśmianowskiej poezji i języku, można je bowiem wiązać z zasadami użycia przeczenia *bez-* lub z retoryką symbolistów.

W utworze *Zakłęcie* występuje prefiks *bez-*, w trzecim wersie drugiej strofy, w którym odnajdujemy liczne tego przykłady: *bezoporna, bezsilna, bezbronna, bezwiedna*; tłumaczone przez Marchesaniego jako *inerte, inerme, impotente*, ale *non-sapiente*. Zmienia on ostatni prefiks, który mógł być analogicznie zastąpiony formą *in-*, poprzez użycie słowa *inconsapevole*. W innych przypadkach opisowo: *bezwolna (passivo)*, „privo di forza di volontà”) jako *senza forza* (oczywiście również ze względu na rym), *bezduszna* jako *senza anima*. Czasem Marchesani odwołuje się do peryfrazy, jak na przykład w *Otchłani*, gdzie *bezdomość* zostanie wyrażona jako „mancanza di casa”. Podobnie dzieje się z przedrostkiem *nie-*. W poemacie *Cmentarz* odnajdujemy formy takie, jak: *niewiadomość* albo *nieżywy*, które poetka Rabuffetti przekształca we włoskie *non-sapere* i *non-viva*. Zamiast zwykłego przełożenia to na *ignoranza* i *esame*, tłumaczka stara się położyć akcent na prefiks *nie-* poprzez użycie negacji *non*. Odminną postawę prezentuje natomiast w utworze *Niewiara*, gdzie negacja jest zastąpiona peryfrazą „mancanza di fede”, (zamiast *non-fede* o *incredulità*).

Kolejne neologizmy, utworzone dla zachowania rymu, można zauważyć w dziele *Przemiany* (w drugim wersie trzeciej zwrotki). Jest tam, na przykład wyraz *ościor*, wywodzący się od słowa *ość* (w języku włoskim w tym kontekście ma on znaczenie *resta, arista* lub *barba*; w języku polskim można również spotkać nazwę *wąsy*), który w odniesieniu do jęczmienia oznacza sztywne, długie zakończenie kłosa. W języku polskim funkcjonujące jako „wąsy jęczmienia”

¹⁶ Cyt. za A.M. Raffo, *To mi trudna sztuka*, w: *Italia Polonia Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, red. E. Jastrzębowska, A. Cecchierelli, L. Marinelli, M. Piacentini, A.M. Raffo, G. Ziffer, Rzym-Warszawa, w druku.

(„barba dell’orzo”). Marchesani zastępuje to terminem *aculei*, który nie jest jednak odpowiedni, gdyż znaczy dokładnie *kolce*, a w przypadku zboża nie używa się takiego związku frazeologicznego. Statuti tłumaczy to po prostu jako „Rizzo le spighe...” i wówczas zupełnie pomija wyraz *ościori*.

Spotyka się też wyrazy podobne do form ludowych, jak *ludziénki*, tak jak w wierszu: *Dwoje ludziénków*. Papierkowski w *Studium językowym* podaje, iż są to formy tworzone przez samego poetę, pochodzące prawdopodobnie od gwarowego *ludziany*, co oznaczało *ludzki* i stanowiło rodzaj zdrobnienia o pieszczotliwym odcieniu¹⁷. Wyznaczało tym samym stosunek poety do owych *ludziénków* nieszczęśliwych, którzy mieli za sobą wiele życiowych zakrętów i tarapatów. W trzech obecnych we włoskim języku przekładach poezji, poeta De Angelis wyraził to jako *poveretti*, Rosella jako *miserelli*, zaś Statuti poprzez użycie archaizmu *tapinelli*, będącego zdrobnieniem od wyrazu *tapino*, spotykanym u Dantego (Pieńko XXIV, wers XI): „come ‘l tapin che non sa che si faccia” (dosłownie „jako nieszczęśnik, który nie wie, co czynić”). U Leśmiana *ludziénki* nie oznacza człowieka ubogiego w sensie materialnym, ale raczej nieszczęśliwego, złamanego niedolami losu.

W wierszu *Pszczoly* znajdujemy w pierwszym wersie neologizm *pomrok*. Leśmian pisze: „W zakamarku podziemnym, w mieszkalnych pomroku”, który został przetłumaczony przez Verdianego „Nel labirinto del sottoterra, in una penombra abitata”, przez Marchesanego jako: „Nel cunicolo sotterraneo, in una penombra abitata,” ale przez Rossellę: „In un cantuccio sottoterra, abitata tenebra”. Porównując przede wszystkim tłumaczenia rzeczownika *zakamarek*, wersja zaproponowana przez Verdianego *labirinto* (*labirynt*) jest sugestywna, ale nie literalna, ponieważ tłumacz chciałby tylko oddać sens. Przez wybór *cunicolo* („chodnik podziemny”) Marchesani podkreśla przejście podziemne, tunel podziemny, nie jest więc bliski oryginału. Bardziej dokładnie oddała to Rossella jako *cantuccio*. Neologizm *pomrok*, który znaczy *ciemność*, *mrok*, miejsce pograżone w mroku, został odpowiednio przełożony przez Rossellę jako *tenebra* (*ciemność*), natomiast Verdiani i Marchesani popełnili wspólny błąd, tłumacząc *penombra* (po polsku *półmrok* lub *półcień*).

W *Pszczolach* zwracamy uwagę na neologizmy: *cudło* i *niedobrzysk* w piątej zwrotce. Pierwszy jest sformułowany od rzeczownika *cud* + sufiks *ło* i to znaczy „coś dziwnego” („qualcosa di strambo, stravagante, bizzarro”). Został on przetłumaczony przez Marchesaniego jako *meraviglie* (czyli po prostu *cuda*), natomiast u Rosselli został pominięty. Drugi neologizm *niedobrzysk*, który dosłownie znaczy „niepełny brzask” („incerto albore” lub „alba incerta”, ale mogłby znaczyć też „incerto riflesso”), został przełożone mylnie przez Marchesaniego jako *malessere* (*wzbużenie*), a przez Rossellę jak „mal aria” („złe powietrze”).

¹⁷ S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 79. Słowo to jest już odnotowane w *Słowniku warszawskim* (t. 2, 1902).

W wierszu *Dziewczyna przed zwierciadłem* znajdujemy w piątym wersie trzeciej strofy neologizm utworzony od tematu formy przysłówka *zgadliwiej*, który wywodzi się kolejno od przymiotnika własnościowego *zgadliwy* spotykanego w poemacie *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*¹⁸: „Tyś mi poszepnął tę myśl! Ja – zgadliwa”. Ten neologizm ma znaczenie „łatwo zgadujący”. W przypadku przysłówka *zgadliwiej* został użyty dla rymu z „rozegrzywi” i jest możliwe, jak twierdzi Papierkowski, że Leśmian wymawiał tę formę komparatywną z *e* ścieśnionym¹⁹:

Bo któż mnie kochać potrafi zgadliwiej
Niżli – ja sama? Któż baśń o pieszczocie
Spełni?... Kto dłonią, zagrzebaną w złocie
Mych włosów, w taki lwi sen rozegrzywi
Tę przędzę nikłą? [...]

Perché chi altro sa amarmi con più chiaroveggenza
Di me stessa? Chi la fiaba della carezza
Avvererà?... Chi con la mano sprofondata nell'oro
Dei miei capelli, in un sogno leonino
Sarà arruffare questo esile filo? [...]

Jak widzimy, Marchesani przełożył formę *zgadliwiej* jako „con più chiariaveggenza” (czyli „więcej jasnowidzenia”). Ten przysłówek w stopniu wyższym wywodzi się od czasownika *zgadywać/zgadnąć* (*indovinare*). Trudno to słowo przetłumaczyć na język włoski, ale powinno być tłumaczone raczej jako „con più intuito”, gdyż nawiązuje do „objętości przewidywania”: ciało reaguje, gdy nie ma już żadnych zahamowań i wstydu w momencie autoerotycznego osiągnięcia orgazmu.

U Leśmiana, obok neologizmów, spotykamy również wyrazy rzadko używane lub wręcz wychodzące z użycia, jak na przykład *chruśniak*, który w języku włoskim stanowi translatorską barierę. Rossella przetłumaczyła to za pomocą rzeczownika *cespuglio*, Statuti terminem *frasconaia*, Ceccherelli jako *macchia*. Analizując temat wyrazu *chruśniak*, stwierdzamy, że *chrust* („frasche secche”, „ramoscelli tagliati”) może znaczyć: zarośla, (w j. włoskim: *cespugli, fratta, sterpaglia*), gąszcz (we włoskim: *fitto, folto*) lub może mieć drugie znaczenie: „plot z chrustu” (*siepe, recinto*). Statuti używa włoskiego XV-wiecznego archaizmu, tj. *frasconaia*, czyli obszar gęstych gałęzi liściastych. Ceccherelli natomiast, tłumacząc tytuł, używa słowa typowego dla kultury drugiego języka, czyli *macchia*. Właśnie tym terminem określa się charakterystyczną przyrodę śródziemnomorskich regionów: gęstwinę wieczniezielonych krzaków, trudną do wyobrażenia w kraju północnym jak w przypadku Polski.

Tytuł *Sad rozstajny* również stanowi wyzwanie translatorskie. Zwłaszcza dotyczy to przymiotnika *rozstajny*, szczególnie trudnego do tłumaczenia na włoski.

¹⁸ S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 185.

¹⁹ Tamże, s. 198.

Przymiotnik *rozstajny* w języku włoskim ma dwa znaczenia: pierwsze to *divergente*, a drugie to „rozstajne drogi”, czyli *bivio* lub *incrocio*. Verdiani nadaje swemu tłumaczeniu odpowiedni sens, tj. „frutteto al quadrivio” – słowo *quadrivio* wyraża miejsce, gdzie się rozdzielają cztery drogi lub gdzie dwie się krzyżują. Ta włoska wersja jest akceptowana przez wszystkich innych tłumaczy. Rossella natomiast dokonała innego przekładu: *Bivio del frutteto*, w którym można dostrzec specyficzne odwrócenie – *bivio* jest przymiotnikiem i zamienia się na rzeczownik, a wyraz *sad* zostaje zastąpiony przez formę przymiotnikową.

Leśmian poprzez swoje neologizmy potrafi wyrazić to, co Sandauer określił mianem „dynamiki błędnego koła”. Papierkowski nazywa to zjawisko tautologią i wyjaśnia następująco: „Zaczątek akcji rodzi się z tautologią, z błędnego koła, którego obwód zamyka się ruchem nawijającego się na własny podmiot orzeczenia. [...] Czym w formie dynamiki błędnego koła, tym w treści mitologia momentalna.”²⁰ Zjawisko tautologii ujawnia autonomię, całość, „coś wewnątrz samego siebie”²¹ – „stodoła się stodoli”; „topola się topoli”. Jak mówi Papierkowski:

rzeczowniki były dla poety jednym z podstawowych środków artystycznej ekspresji. Wiąże się to niewątpliwie z jego widzeniem świata, w nim zaś przede wszystkim rzeczy i zjawisk. Widział więc najpierw stodołę, topolę i dopiero potem dostrzegał to, co się z nimi dzieje. Stodoła oczywiście stodoli się, topola się roztopoliła itp. Bo taka właśnie ich czynność, taki ich stan wynikają z tego, czym one są. Tak przejawia się ich byt, ich istnienie²².

Jednym z ciekawych przykładów tautologii jest sformułowanie *brzóstwo*. Neologizm ten jest umieszczony w ostatniej zwrotce wiersza *Wieczór*. Wprawdzie wywodzi się on z dialektalnych form, takich jak: *kora brzozowa*, *brzosta*, w wierszu Leśmiana ma jednak inne konotacje, ponieważ „oznacza sumę wszystkich elementów, składających się na pojęcie *brzozy* i jej życia.”²³ Oczywiście, użycie tego neologizmu jest powodowane również rymem, jak: *mnóstwo* – *brzóstwo*. Rossella tłumaczy to poprzez peryfrazę „essere betulla” („byt brzozy”). Tautologia jest szczególnie podkreślona w ostatnim wierszu Leśmiana, w wersji „Gdzie raz jeszcze w brzozę się zamienia”. Rossella odwołuje się tu do powtórzenia i na końcu używa formy właściwej dla leśmianowskiej tautologii typu „stodoła się stodoli”, której akurat w oryginale nie ma: „ridiventa betulla, s’imbetulla” („staje się jeszcze raz brzozą, się brzezi”).

* * *

Należy również poddać analizie sposób, w jaki tłumacze odnieśli się do rytmu i rymu poezji Leśmiana. Różnicę między wersją przekładu Statutego a Marchesa-

²⁰ S.K. Papierkowski, *Wstęp*, w: tenże, *Bolesław Leśmian...*, s. 165.

²¹ R.H. Stone, *Bolesław Leśmian...*, s. 219.

²² S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 165.

²³ Tamże, s. 69.

niego stanowi przewaga płynności w tekście Statutego. Interpretacje Marchesa-niego wydają się zbyt ciężkie i gubiące właściwy rytm. Jest to typowy i częsty efekt tłumaczenia literalnego. Inny rezultat dała technika translatorska Statutego, który wprawdzie zmienił częściowo znaczenie (czasem w sposób nieuzasadniony), ale udało mu się zachować równowagę na płaszczyźnie semantycznej i rytmiczno-fonicznej utworów.

Najbliższe wierszom Leśmiana to tłumaczenia Statutego, co prawdopodobnie wynika z translatorskiej wiedzy A.M. Raffo, popierającego utrzymanie formalnych elementów: „Ja podzielałam zdanie, iż w kwestii tłumaczenia poetyckiego, należy utrzymywać całościowo lub chociaż częściowo miarę oraz, o ile jest to możliwe, rym, które są częściami składowymi utworu.”²⁴ Raffo stawia sobie za cel translatorski *in primis* odpowiednie przechowywanie formalnych składników, które są bardzo istotne szczególnie w poezji Leśmiana, a mianowicie – miarę i rym (oczywiście z zachowaniem sensu). Jego zdaniem należy to zrobić przynajmniej w takim stopniu, jak badacz-tłumacz zaprezentował w przekładzie wiersza *Zmierzch bezpowrotny*, aczkolwiek struktura rymowa tłumaczenia nie jest identyczna z oryginałem, gdyż w wersji leśmianowskiej znajdujemy naprzemienienie rym okalający ABBA oraz rym przeplatany CDCD. W swoim tłumaczeniu Raffo stosuje zawsze rym przeplatany ABAB, oprócz ostatniej zwrotki, gdzie użył rymu parzystego CCDD. Poza tym w tłumaczeniu zauważamy utrzymanie rymów żeńskich, które są naturalne również dla języka włoskiego. Sam Raffo pisze, że zachowanie elementów formalnych sprawiało mu wiele trudności, zwłaszcza w sytuacji, kiedy tłumacz nie jest poetą: „skrzydlate natchnienie twórcze musi ustąpić miejsca pokornej, czasochłonnej i mozolnej pracy przy wertowaniu słowników i licznych poetyckich poradników”²⁵. Interesująca jest również obserwacja samych elementów, którymi posłużył się Raffo, jak choćby rymy: „muta – insaputa” (dosłownie „niema – bez wiedzy”), w strofie:

Lub tam, gdzie żale świata na szczytach się śnieżą,
W tym śniegu, w tym wzbierałym ku zaciszom zgonie
Znaleźć dwie załamane, dwie bez jutra dłonie
I całować, nie wiedząc, do kogo należą...

O lassù tra le nevi, dove ogni umano affanno
Biancheggia in una quiete ch'è solenne, ch'è muta,
Ritrovare due mani, che futuro non hanno,
E poterle baciare, baciarle all'insaputa...

²⁴ „io parteggio, in fatto di traduzione poetica, per il mantenimento, ovvero la resa, del metro e, fin dove possibile, della rima, quando questa e quello siano costituenti, in pieno o solo anche parzialmente, dell'originale.” A.M. Raffo, *To mi trudna sztuka*, w: *Italia Polonia Europa...*

²⁵ Tamże: „all'estro alato debbo supplire con l'umile, paziente lavoro dello scartabellatore dei vocabolari, dei rimari, dei repertori di concordanze.”

Zwrot „baciare all’insaputa” został zaczerpnięty przez tłumacza ze starej pieśni więziennej: „...vorrei baciarla e poi morir, / mentr’ella dorme all’insaputa”²⁶ („chciałbym pocałować i potem umrzeć, / podczas gdy ona śpi bez świadomości”).

Podczas gdy Raffo stara się utrzymać rym, choć ze zmianą struktury rymowej, to u Rosselli zupełnie rym zanika. Wers Leśmianowski, który ma dokładny schemat miarowy, Rossella zmienia na wers wolny. Poza tym włoska poetka ma tendencję do dodawania jednego wersu więcej – gdy u Leśmiana znajdujemy zwrotkę złożoną z czterech wersów, to u Rosselli widzimy ich już pięć, jak na przykład w ostatniej strofie *Wieczoru*.

U Roselli jest widoczna odmienna postawa, gdyż będąc poetką, tłumaczka potrafi nadać odpowiednią melodyjność i spójność tekstowi, choć pozbawia go rymów. Zdarza się jednak, iż czyni to kosztem obrazów mentalnych budowanych przez wiersze, jak na przykład w drugiej zwrotce *W słońcu*, gdzie pojawia się statyczny opis, mogący stanowić opis obrazu – ślady kół wozu na ziemi, na niebie nieruchome chmury, fragment brzozy i rdzawe dzioby gęsi. Tutaj właśnie zauważa się pewne niedociągnięcia translatoryjne: włoski przymiotnik *fulvo* odnosi się tylko do określania barwy włosów i w języku polskim znaczy tyle, co *ryży* czy *rudy*; także słowo *lunelle*, które jest wymyślone przez poetkę, oznacza już ślady, jakie zostawiają na wiejskiej, piaszczystej drodze koła wozu, który ciągnie koń. Rossella całkowicie zmienia obraz trzeciego wersu „Tkwi obłok, pół brzozy” („Nube immobile, metà betulla”), tłumacząc jako: „dov’è nube e betulla” („Gdzie są obłok i brzoza”).

Również Marchesani stara się utrzymać rym, zwłaszcza wtedy, gdy jest on ważniejszy niż „treść”, jak w przypadku utworów *Zakłęcie* i *Urszula Kochanowska*. Mamy tutaj rym parzysty AABB i trzynastozgłoskowy wers. Tłumacz kosztem znaczenia utrzymał go w wersji włoskiej, ale nie zachował dokładnego systemu miarowego:

Gdy po śmierci w niebiosów przybyłam pustkowie,
Bóg długo patrzył na mnie i głąkał po głowie.

Quando da morta giunsi alle lande celesti,
Dio mi fissava e accarezzava le vesti.

Tutaj właśnie, by zachować rym, słowo *głowa* (po włosku: *testa*) staje się *vesti* (*stroje*). Ale możemy podać też inne przykłady: *żywa* – *szczęśliwa* (*viva* – *felice*) staje się *Orsola* – *parola* (*Urszula* – *słowo*). Częściowo utracony, całościowo jednak rym we włoskiej wersji jest do uchwycenia. Inną metodę zastosował Verdiani, który we wszystkich poematach oddaje tylko znaczenie ze szkodą dla formalnych elementów, jak to widzimy w wierszu *Urszula Kochanowska*.

²⁶ Tamże, zob. przypis nr 8.

W utworze *Dwoje ludzińków* zarówno De Angelis, Rossella, jak i Statuti zachowują rymy, jednak najbliższy treści wersji oryginalnej jest przekład Rosselli. Ponadto De Angelis i Rabuffetti proponują czytelnikowi poezję w postaci prozy, tak jak w wierszach *Dziewczyzna* i *Cmentarz (Napój cienisty, 1936)*.

* * *

Innym problemem przekładu są błędy tłumaczeniowe i mylna interpretacja utworu. Na przykład, w wierszu *W słońcu* Leśmian podaje: „Trzeba mi grodzić sad, / Trzeba mi zboże młócić!”, natomiast Rossella tłumaczy to jako „Devo recingere l’orto, / devo trebbiare il grano!”. Nie chodzi tu o formę czasownika modalnego *musieć*, ale o *trzeba*, tak więc zdanie to należałoby wyrazić poprzez zwrot „Ho bisogno di...”

W wierszu *Pszczoly* znajdujemy w trzeciej strofie zwrot „żrenica rozwiewna”. Wyrażenie to zostało nieodpowiednio przełożone przez obu tłumaczy – Marchesani i Rossellę. Marchesani oddaje frazę jako „pupilla flutuante” („żrenica falująca”), natomiast Rossella: „spalancano le pupille” („wytrzeszczają żrenice”). *Rozwiewna* wywodzi się od czasownika *rozwiewać/rozwiać* (*dileguarsi, disperdere*), chodzi tu zatem o trupy i dlatego należy do przetłumaczyć literalnie, że żrenice już zniknęły, zaginęły (*dileguate, scomparse*). Jedyne Verdiani przetłumaczył poprawnie: „disperse pupille”.

W tym samym wierszu warto przyjrzeć się, w jaki sposób trzej tłumacze: Verdiani, Marchesani i Rossella przetłumaczyli słowo *odmęt*. W ostatniej zwrotce spotykamy wers „Ale drogę powrotną zwęszywszy w odmęcie”. Verdiani tłumaczy to jako: „Ma intuendo, in un vortice alato, la strada del loro ritorno”, Marchesani: „Ma fiutata nel vortice la via del ritorno”, a Rossella: „Ma fiutata nel caos la strada del ritorno”. Należy najpierw wyjaśnić, iż rzeczownik *odmęt* ma trzy znaczenia: *toń, otchłań*; drugie „to coś kłębiącego się”, używane w połączeniu z wyrazami *dym, ogień, pył*; kolejne to *zamieszanie, chaos* na przykład walki, życia. W tym przypadku Verdiani i Marchesani wybrali drugie znaczenie, czyli *odmęt* jako *vortice* (*wir, tuman, zamęt*) i nie przypadkiem Verdiani dodaje wręcz przymiotnik *alato* (*skrzydlaty*); natomiast Rossella trzecie, czyli *caos* (*chaos*), właśnie w kontekście chaotycznego lotu owadów w nieruchomym świecie zmarłych. I rzeczywiście, zagubione pszczoły znajdują się w środku jakiegoś grobu, choć wiersz nie wydaje się wskazywać na pojedynczy grób, ale raczej na coś zbiorowego, coś, gdzie jest wiele ludzkich ciał. Daje to wrażenie archaiczności, zamierzchłych czasów, wizję pogańskich czy żydowskich grobowców lub też czegoś zbliżonego do Hadesu czy chrześcijańskich katakumb. Na tej zasadzie słowo *odmęt* może wyrażać *otchłań*, w tym właśnie sensie, że pszczoły przylatują do świata podziemnego i z owego odległego, ciemnego świata wracają do świata żywych. To słowo spotykamy też w *Szewczyku* („w zmór odmęty”), które Rossella tłumaczy tu jako *turbinio* (*zamęt*). W IV części *Łąki* termin *odmęty* przetłumaczony zostaje przez Pawłowską jako *vortici*: „Żem uszedł jego dłoniom w tych pokus *odmęty*” („Perché

ero sfuggito dalle sue mani nei *vortici* di quelle tentazioni”). Wszystkie tłumaczenia oddają zatem słusznie obraz czegoś kłębiącego się.

Brak oddania sensu wyrazu zauważa się również w tłumaczeniu wiersza *W słońcu*, gdzie Rossella wyraża *jastrzębia* (*sparviero, falco*) jako *astore* (*jastrząb gołębiarz*), który jest ptakiem spokrewnionym z jastrzębiem, ale jednak innym, nieco mniejszym. Przez to poetka zmienia obraz tworzony przez utwór. Podobne błędy znajdujemy u Inesy Pawłowskiej, która w *Łące* myli wilgę (*rigògolo, oriolo*) z kosem (*merlo*). W tym samym wersie słowo *przyjemny*, który oznacza „znajdujący się blisko poziomu gruntu” lub *banalny, prozaiczny*, „pozbawiony fantazji, wyobraźni, materialistyczny” zmienia na *gradevole*, czyli *przyjemny*. Analizując dalej tłumaczenie, zauważymy, że imiesłów „wychmarzona z rosy” został przetłumaczony przez Pawłowską jako „sciame di rugiada” („rój z rosy”), a rój nie powinien pojawić się w tłumaczeniu, bo w wierszu nie mówi się o owadach. *Wychmarzona* natomiast pochodzi od czasownika *wychmarzać*, który zdaniem Papierkowskiego oznacza „parną atmosferę łąk, błot”²⁷, ale w twórczości Leśmiana oznacza to usunięcie rosy z murawy wskutek jej wyparowania (*evaporazione*): „Ta murawa, wychmarzona z rosy” może być przetłumaczona zatem jako: „Questo prato, in un effluvio di rugiada”.

W przełożonym przez Pawłowską wierszu *Róża*, „Czym purpurowe maki / Na ciemną rzucał drogę?” („Gettavo papaveri purpurei / sulla oscura strada?”) z pierwszego wersu mamy przetłumaczone jako: „Con che cosa gettava i papaveri rossi / Sulla strada oscura?”. Tu tłumaczka pomyliła przyimek pytający *Czy* + końcówka czasownika 1^a osoby liczby pojedynczej *-em* z *czym* narzędnikiem *co*. To prawda, że po polsku czasownik *rzucać* może być użyty w formie rzeczownikowej w bierniku czy narzędniku, ale w tym przypadku nie jest to kontekstowo uzasadnione.

Niejednokrotnie źle przetłumaczone pojedyncze wyrazy czy też zwroty wpływają na sposób odbierania danego utworu lub wręcz na zmianę postrzegania poematu. Dlatego też na tłumaczach ciąży duża odpowiedzialność za utwór nie tylko w stosunku do autorów, ale przede wszystkim w stosunku do czytelnika. Zawsze istnieje obawa, iż tłumacz nie będzie potrafił prawidłowo wyrazić „klimatu poezji”, tak jak to ma miejsce w przypadku *Pszczół*. Leśmian w pierwszej strofie podaje, iż coś jest w podziemnym, ciemnym zakamarku w śmiertelnym i grobowym bezruchu, natomiast owe coś jest żywe i rusza się: „coś zabrędkło...”. Na początku drugiej strofy Leśmian wyjawia, że chodzi o pszczoły: „A to – pszczoły, zmyliwszy istnienia ścieżynę”. Tłumacze: Verdiani, Marchesani i Rossella dokonują dwóch różnych wyborów: dwaj pierwsi decydują się zneutralizować czasownik *zabręczeć* (*ronzare*) poprzez *risuonare* (*zabrzmieć*) („qualcosa risuonò...”) i w ten sposób czytelnik nie wie, co to mogłoby znaczyć. Natomiast Rossella tłumaczy słowo właśnie przez *ronzare* i w ten sposób nie trzeba wyjaśniać, że chodzi tu o owady-pszczoły, albowiem wynika to z kontekstu.

²⁷ S.K. Papierkowski, *Bolesław Leśmian...*, s. 93.

W przypadku wiersza *Wieczór* w ostatniej strofie znajdujemy neologizm „odmilkłe brzóstwo”, przymiotnik odczasownikowy kończący się na *-ly*, tworzony tylko niekiedy od potencjalnych czasowników²⁸. *Odmilkły* ma sens: „co przestał milczeć”, od czasownika *odmilknąć*. Tu właśnie Rossella robi błąd, tłumacząc frazę jako: „quieto essere betulla” („spokojne brzóstwo”).

Trzeba podkreślić, że przedstawiane różnice nie zawsze obniżają wartość przykładów. Jak przypomina rosyjski badacz K. Czukowski, słowa lub *znaczenie* to nie wszystko w przekładanym tekście. Tym, co jest faktycznie najważniejsze, to *efekt*. Czytelnik musi odczuwać *tę samą atmosferę* co czytelnik oryginału²⁹. Za dobrze zrobione tłumaczenie można uznać takie, które oddaje więc ducha utworu – „artystyczną osobowość autora wyrażoną w oryginalności jego stylu.”³⁰

* * *

W podsumowaniu możemy stwierdzić, iż analizując kilka wybranych przykładów, da się zauważyć zupełnie różne techniki tłumaczeniowe, które wynikają z poziomu trudności, jakie sprawia przekład poezji Leśmiana. Sposoby przekładu nabierają wartości dopiero wówczas, gdy pozwalają zrozumieć sens i odkryć piękno poezji, gdyż „jego rezultatem powinno być przeżycie poetyckie o podobnych, jeśli nie tych samych walorach, jakie posiadał oryginał.”³¹

Jak twierdzi Peeter Torop, w sztuce tłumaczenia poezji szczególnie ważne jest zachowanie niezmienionej topologii słów-kluczy, symboli, obrazów i środków technicznych, gdyż każdy poeta wyraża się poprzez swoje własne słownictwo i typowe hasła. Jest to także widoczne w poezji Leśmiana, aczkolwiek jej osobliwość jest uzależniona bardziej od poziomu rytmicznego i jego równowagę trzeba umieć zachować w tłumaczeniu³².

To szczególne zwracanie uwagi na formę jest ważne, ponieważ, jak powiedział Barańczak, „u Leśmiana „forma” *jest* „treścią”: znać ją w którymkolwiek wierszu za mniej ważną od bezpośrednio wypowiedzianych stwierdzeń, znaczyłoby dla tłumacza tyle, co nie przetłumaczyć wiersza w ogóle.”³³ Dlatego też nie da się przełożyć Leśmiana kosztem formy, tak jak to czasami czynią włoscy tłumacze, koncentrując się na znaczeniu *lub* na formie. Możliwa do zaobserwowania w tłumaczeniach tendencja do przykładania większej wagi do znaczenia utworu nie wydaje się, niestety, słuszna w przypadku tej wyjątkowej twórczości polskiego poety.

²⁸ Tamże, s. 185.

²⁹ K. Czukowski, *La traduzione: una grande arte*, Wenecja 2002, s. 78.

³⁰ Tamże, s. 29: „la personalità artistica dell'autore tradotto in tutta l'originalità del suo stile.”

³¹ Cyt. za J. Krzysztoforską-Doschek, *Wiersze Bolesława Leśmiana w przekładzie Karla Dedeciusa*, „Ruch Literacki” 1995, nr 4, s. 544.

³² P. Torop, *La traduzione totale. Total'nyj perevod*, red. B. Osimo, Modena 2000, s. 181–182.

³³ S. Barańczak, *2...Leśmiana*, w: tenże, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 145.