

Leśmian nowojorski. Strategia translatorska Mariana Polaka-Chlabicza

Geograficzny i kulturowy zasięg języka angielskiego sprawia, że przekład, zwłaszcza z małego języka, wydany w Walii, Wisconsin bądź w Australii, pozostaje zjawiskiem poniekąd lokalnym (pomimo że współczesne formy obiegu, jak sprzedaż internetowa czy książka elektroniczna, znacznie zwiększają potencjał jego oddziaływania). Toteż będąc przedmiotem poniższych rozważań tłumaczenia Mariana Polaka-Chlabicza można z pełnym przekonaniem nazwać Leśmianem nowojorskim. Celem niniejszego artykułu jest rozpoznanie strategii translatorskich zastosowanych przez Polaka-Chlabicza w jego dotychczasowych publikacjach Leśmianowskich wierszy.

Do grona tłumaczy autora *Dusiołka* na język angielski osiadły w Nowym Jorku dziennikarz i literat z wykształceniem filologicznym dotychczas w 2011 roku, wydając tomik *33 Most Beautiful Love Poems*¹. Trzy lata później ukazały się *Marvellations*², a w jubileuszowym roku poety, 2017, koncepcyjny wybór zatytułowany *Beyond the Beyond*³ (wszystkie w wydawnictwie Penumbra). Publikacje są dwujęzyczne, wydawane w ograniczonych nakładach, natomiast ich dodruki i przejrzane wydania zawierają zmiany zarówno pod względem brzmienia tłumaczeń, jak i zawartości tomów. Przy wznowieniu *33 Love Poems* część utworów zastąpiono nowymi tekstami, przy czym pominięto z reguły te, które w międzyczasie weszły w skład *Marvellations*. Poniższe omówienie opieram zatem zasadniczo na *33 Most Beautiful Love Poems* w wydaniu z 2017⁴ (dalej przywoływane jako LP), *Marvellations* z 2017⁵ (Mv) oraz *Beyond the Beyond* (BtB). Wydania te łącznie stanowią najpełniejszy korpus przekładów Mariana Polaka-Chlabicza; ponadto wypada rozpatrywać późniejsze, doskonalsze zdaniem ich autora, wersje tłumaczeń.

Analizę rozpoczniemy od określenia normy wstępnej i normy początkowej⁶ tych translacji. Zwraca uwagę nadzwyczaj trafna i realistyczna strategia selekcyjna. W kręgu anglojęzycznym Leśmian pozostaje, mimo trwającej od kilku dekad recepcji przekładowej,

¹ B. Leśmian, *33 of the Most Beautiful Love Poems / 33 najpiękniejsze wiersze miłosne*, wybór i tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2011.

² Idem, *Marvellations. The Best-Loved Poems*, wybór i tłum. M. Polak-Chlabicz, New York 2014.

³ Idem, *Beyond the Beyond. Poems in Polish and English, selected and translated by Marian Polak-Chlabicz*, New York 2017.

⁴ Idem, *33 of the Most Beautiful Love Poems / 33 najpiękniejsze wiersze miłosne*, wybór i tłum. M. Polak-Chlabicz, New York, wyd. poprawione i rozszerzone 2017.

⁵ Idem, *Marvellations. The Best-Loved Poems*, wybór i tłum. M. Polak-Chlabicz, New York, wyd. poprawione 2017. Tu zob. też *About the Translator*, s. 165.

⁶ Pojęcia te wprowadził do studiów o przekładzie Gideon Toury – zob. G. Toury, *The Nature and Role of Norms in Translation* [w:] *The Translation Studies Reader*, pod red. L. Venutięgo, London – New York 2000, s. 200–204.

twórcą zapoznanym, dlatego też nowy tłumacz musi liczyć się z tym, że poniekąd wprowadza autora do obiegu. Na wątek przewodni pierwszego wyboru wybrał Polak-Chlabicz tematykę miłosną, to jest przekaz, którym – jak się wydaje – można stosunkowo najłatwiej utworzyć drogę do obcojęzycznej i – jak wiemy z prac amerykańskich badaczy⁷ – niekoniecznie otwartej na obcość i niezwyklenie publiczności. Wybiera je jednak ze wszystkich tomików poety i nie ogranicza się do liryki osobistej – zamieszcza *Gada* (LP 2011, s. 41, 43), historię miłosnej transgresji, przy czym nawiązując do skandynawskiej, a nie do słowiańskiej tradycji. Na zakończenie proponuje zaś dodatek: trzy mistrzowskie ballady Leśmiana: *Dusiołka*, *Urszulę Kochanowską* i *Balladę bezludną* (LP 2011 s. 100–122)⁸. Jest to udany gest zachęty dla czytelników do otwarcia się na inne strony dorobku poety – ludowość, pytania filozoficzne i egzystencjalne.

Zawierające 52 utwory *Marvellations* są tomem skomponowanym najbardziej klasycznie. Wypada przy tym podkreślić reprezentowanie różnych faz twórczości poety: *Sad rozstajny* – 4 utwory, *Łąka* – 16, *Napój cienisty* – 22, *Dziejba leśna* – 7 oraz 3 spośród utworów rozproszonych. Zbiór oferuje też szeroki wachlarz tematyki – lirykę, w tym erotyki (*Pierwsza schadzka*, *Tajemnica*), twórczość balladową (z emblematycznymi dziełami, jak *Dziewczyzna*), miłość makabryczną (wspomniany *Gad*, *Zmierzchn*), tematykę śmierci (*Trupięgi*, *Goryl*), aż po kwestie poznawcze (*Niewiara*). Zarazem bywa jednak Polak-Chlabicz autonomicznym twórcą anglojęzycznego kanonu Leśmiana⁹, dokonując wyborów nieoczywistych. Udziela miejsca w angielszczyźnie *Dziwożonie* i jest to jedna z najwdzięczniejszych jego translacji (*Werewife*, s. 153), która ma szansę wypromować ten właśnie utwór, w kulturze rodzimej pozostający dotąd raczej na marginesie recepcji.

W *Beyond the Beyond* wybór tekstów podyktowały inspirowane twórczością Leśmiana obrazy warszawskiej malarki i konserwatorce sztuki Wiesławy Kwiatkowskiej (1925–2011). W skład tomu weszły reprodukcje dziesięciu spośród jej prac o tematyce leśmianowskiej, a towarzyszy im tyleż wierszy w oryginale i w przekładach Polaka-Chlabicza (z których połowa ma tu swoje pierwodruki¹⁰). Cztery utwory pochodzą z cyklu *Postacie* i taki właśnie podtytuł można byłoby rozciągnąć na całą zawartość wyboru. Nic zresztą dziwnego, skoro punkt wyjścia stanowił materiał graficzny – naturalne, że uwagę malarki przyciągały raczej utwory o charakterze przedstawiającym niż liryka refleksyjna. Jednak mimo zewnętrznych koncepcyjnych ograniczeń Polak-Chlabicz i tu daje się poznać jako zręczny antologista. Zgodnie z tytułem książka oferuje to, co dla poety najbardziej charakterystyczne, wgląd „w zaświaty i dalej”, i ukazuje istotne cechy jego twórczości: wątki ludowe, dialog z tradycją rodzimą, galerię charakterystycznych postaci. Teksty, choć tak nieliczne, dobrze reprezentują jego dojrzałą twórczość: *Łąkę* (3), *Napój cienisty* (6) i *Dziejbę leśną* (1). Ich układ nie został podporządkowany chronologii: tom otwiera *Dżananda*,

⁷ Zob. L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London – New York 1995.

⁸ Ani tych ballad, ani *Gada* nie ma w LP z 2017 roku.

⁹ Zob. J. Jarniewicz, *Tłumacz jako twórca kanonu* [w:] *Przekład – język – kultura*, pod red. R. Lewickiego, Lublin 2002, s. 35–42.

¹⁰ Tłumaczenia *Dżanandy*, *Wyruszyła dusza w drogę...*, *Śnigrobka*, *W pałacu królowej śpiącej* i *Pana Błyszczńskiego*.

co wydaje się posunięciem dobrze służącym prezentacji na gruncie obcym, egzotyczny sztafaż tego utworu ułatwia bowiem zanurzenie się w Leśmianowskiej dziwności. Podobną zaletę ma wiersz *W pałacu królowej śpiącej*, w którym poeta podejmuje motyw szeroko znany czytelnikom kultur kręgu europejskiego. Wybór zamyka poemat *Pan Błyszczący*, *summa* Leśmianowskiego namysłu nad tymi, „co wiedzą, że ich nie ma – a chcą istnieć”.

Czy Polak-Chlabicz jest równie dobrym ambasadorem samych utworów jako tłumacz? Normę początkową tłumaczeń można bez trudu określić jako wyraźne dążenie do odtworzenia zarówno specyfiki języka poetyckiego Leśmiana, jak i jego przywiązania do klasycznej formy wierszowej, spiętej rygiem regularnego metrum i rymu.

Polak-Chlabicz stosuje liczne zabiegi słowotwórcze oraz obficie czerpie ze słownictwa dawnego i dialektalnego. W istocie, podobnie jak w oryginałach, w przekładach tych często trudno oddzielić wyrazy nowo utworzone od rzadkich i zapomnianych (dobrym przykładem jest często przywoływany przezeń rzeczownik *blooth* – kwiecie, stan kwitnienia). Co więcej, tłumacz nie tylko proponuje neologizmy, lecz także stara się, by, tak jak w poetyce oryginału, miały one charakter systemowy – zgodnie z wymogiem postawionym przekładom z Leśmiana przez Wojciecha Chlebdę¹¹. Buduje zatem połączone wzorcem słowotwórczym szeregi czasowników, jak *enflash*, *enwhite*, *engod* (*Dżananda*, BtB s. 15), *bekiss*, *bebump*, *begloom*, *berust*, *besnow oneself* (Mv s. 29, 35, 43, 75, 143) czy zestawia znaczeniowe przeciwieństwa: *to unnothing* – *to nothing oneself* (*Mister Glister*, BtB s. 65, 75 – „roznicestwić”, „w nic się rozwiać”¹²; *to nothing oneself* także jako „wnicestwić się” w *Zmierzchnie* – *Duskeen*, Mv s. 93; PZ s. 389). W bardzo wielu miejscach tłumacz odtwarza neologizmy w oryginalnym kontekście, lecz rozumie, że na szerszą skalę zamiar taki byłby utopijny, a często ryzykowny estetycznie. Dlatego zrećnie posługuje się kompensacją: na przykład w *Dżanandzie* neologizm frazeologiczny „nadąsać strzałę (w kogoś)” (PZ s. 353) zostaje oddany neutralnym *aimed straight* (BtB s. 15), natomiast *bebutterflied woods* (*A Soul Took the Road*, BtB s. 31), z autorskim przedrostkowym czasownikiem w formie imiesłowu, to odpowiednik nienacechowanej frazy „lasy pełne motyli” (*Wyruszyła dusza w drogę*, PZ s. 509).

Szczególnie udane są formacje rzeczownikowe o charakterze nazw własnych i nazw, by tak rzec, gatunkowych. Na przykład „zmrocze”, które wyłania się z boru (*Wyszło z boru zjesieniałe zmrocze*, PZ s. 234) to *gloomlin* (LP s. 57); w określeniu tym wyraźna jest podstawa słowotwórcza *gloom* – mrok, a zarazem pośepność – z drugiej zaś strony dołączony formant koduje ożywienie desygnatu, na zasadzie analogii z wyrazami *goblin*, *gremlin*. Z kolei Czumur z *Dwóch Maciejów* to *Drak* (Mv s. 119 nn). Polak-Chlabicz umiejętnie sięga tu do etymologii angielskiej nazwy smoka, *dragon* (greckie *drakon*

¹¹ W. Chlebda, *Neologizmy i neosemantyzmy B. Leśmiana w rosyjskich przekładach jego utworów. Założenia metodologiczne*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, seria „Filologia Rosyjska”, XXIII, Opole 1983, s. 149–159.

¹² B. Leśmian, *Pan Błyszczący* [w:] idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 2000, ss. 469, 474. Z uwagi na obecne w nowojorskich publikacjach niedociągnięcia edytorskie, o których piszę w dalszej części artykułu, wszystkie cytaty i wyjątki z utworów Leśmiana w języku polskim przytaczam za tym wydaniem *Poezji zebranych*, dalej numery stron podając w tekście głównym, po skrócie PZ.

– wąż¹³) i stosowanej w angielszczyźnie nazwy gwiazdozbioru – *Draco*. *Śnigrobek* i *Srebroń* obdarzeni zostali celnymi mianami *Gravedreamling* (BtB s. 41) i *Silveroon* (Mv s. 83, BtB s. 59), a podobne przykłady można by mnożyć. Trafność odpowiedników, które mają wszelkie szanse, by zakorzenić się w angielskim kanonie Leśmiana, zapewne bywa okupiona długimi poszukiwaniami. Wgląd w ten proces daje niekiedy porównanie odmiennych rozwiązań w poszczególnych wydaniach: *Świdryga* i *Midryga* nazwani zostali najpierw *Hopster and Bobster* (Mv 2014 s. 39–43), potem otrzymali miana *Whirlus* i *Twirlus* (Mv 2017 s. 39–43). Pierwotne przezwiska, także adekwatne dla tańczących opoi, wskazują raczej na ruch wertykalny, podskakiwanie. Zostały one zastąpione takimi, które konotują ruch wokół własnej osi (*to whirl, to twirl* – dwa czasowniki o zbieżnym znaczeniu: „wirować, kręcić się”), zatem na idealnie odpowiadające tańcowi „Na odsiebkę, na odkrętkę, i znów na odwrotkę” i „błędne[mu] tańca koł[u]” (ww. 25, 43, PZ s. 204) oraz semantyce rdzenia *świdr*-¹⁴. Być może nie bez wpływu na powodzenie odbioru jest też potencjalne skojarzenie foniczne z tytułem wiersza *The Walrus and The Carpenter*¹⁵ Carrolla, które uruchamiałoby czytelnicze oczekiwania dziwności i osadzenia wydarzeń ballady w świecie osobnym. Ponadto zmiana imion wyeliminowała „słowotwórcze spokrewnienie” opojów z *Dusiołkiem*, którego Polak-Chlabicz nazwał *Chokester* (LP 2014, s. 111, 113; Mv s. 35, 37; w *Marvellations* te ballady ze sobą sąsiadują), co świadczy o uświadomieniu sobie konieczności całościowego traktowania makrotekstu poezji i świata przedstawionego.

Co istotne, inwencja słowotwórcza Polaka-Chlabicza obejmuje różne klasy gramatyczne i na różne klasy rozszerza się systemowość. Warto między innymi zwrócić uwagę na formacje przysłówkowe wyrażające kierunek ruchu (a zatem kategorię semantyczno-gramatyczną istotną dla języka poetyckiego Leśmiana¹⁶): *selfward, maidwards, Godward, voidwards, worldward* (Mv s. 41, 93, 117, 141, 153). Niektóre z nich odpowiadają neutralnym słowotwórczo miejscom oryginału. Porównajmy opis skradania się Zmierzchuna:

„Pełznął ku niej – w biel ramion zaborczo wśmiechnięty” (PZ s. 389).

“He was creeping maidwards, laughed into her arms” (Mv s. 93).

Tłumacz przenosi zatem wyznaczniki językowego uniezwyklenia na inne niż w oryginalne elementy wypowiedzi (zob. wyróżnienia)¹⁷.

Czytelnik anglojęzyczny otrzymuje również próbkę Leśmianowskiego opisywania bytu poprzez tautologie, między innymi dzięki pomysłowo przełożonemu wersowi

¹³ Zob. *Chambers 21st Century Dictionary*, Edinburgh 1996, hasło ‘dragon’.

¹⁴ Stanisław Papierkowski pisze, że rdzenia *midr*- słowniki nie notują. S. Papierkowski, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964, s. 80.

¹⁵ L. Carroll, *Through the Looking Glass* [w:] idem, *Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, Ware 2001, s. 195–199.

¹⁶ Zob. M. Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana* [w:] idem, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 75–85.

¹⁷ Wyróżnienia w cytatach na potrzeby argumentacji – moje (M.K.).

„Kiedy zmyry są zajęte przyspieszonym zmorowaniem” (*Pan Błyszczący*, PZ s. 469) – „When the fairies are busy with a speedy fairing” (*Mister Glisten*, BtB s. 65). Zdanie „I coś w lesie raz jeszcze, niechcąc, poleśniało” przybiera formę jawnej anonomimacji¹⁸: „Something in the forest still forests itself...” (*Two Matthews*, Mv s. 125), co kompensuje tę okoliczność, że tautologiczności nie udało się w pełni odtworzyć w przekładzie liryku *Mrok na schodach* (*The stairway – in darkness...*, Mv s. 143).

Polak-Chlabicz często zwraca uwagę na istotną dla poetyki Leśmiana rolę paralelizmów i powtórzeń – między innymi w tłumaczeniach *Topielca* i *Srebroń* (*The Drowned Rambler*, *Silveroon*, Mv s. 27 i 83, 85), choć na przykład w *Dziewczynie* odtwarza je tylko częściowo (Mv s. 75, 77). W *O zmierzchu* klamrowość zostaje nawet spotęgowana: u Leśmiana pierwszy i ostatni wers zaczynają się tak samo; w przekładzie „The sun’s all unglared” to wypowiedzenie otwierające i zamykające cały utwór (LP s. 25). Do kształtowania warstwy brzmieniowej Polak-Chlabicz celnie wykorzystuje środek typowy dla angielszczyzny – aliterację. Na przykład *Srebroń*, „niepoprawny Istnieniowiec”, staje się Istnieniowcem szczerym, solennym – *earnest Exister*. Przy tym aliteracja (s) ściśle wiąże go z czynnością ciułania ciszy, kompensuje też Leśmianowskie współbrzmienia wewnętrzne i paronomazję:

„Księżyc to – wioska ogromniasta,
Gdzie ciszę ciuła brat mój – Srebroń,
Co siebie własnym snem przerasta,
Więc mu istnienia w srebrze – nie broń!” (*Srebroń*, PZ s. 367)

„The Moon is a hamlet – so huge and serene,
Where scrimps and saves silence my kin Silveroon,
He outgrows himself imbued with his dream,
So let his existence be all silver-strewn!” (Mv s. 83, BtB s. 59).

Poszukiwania słowotwórcze i frazeologiczne Polaka-Chlabicza brzmią, co istotne, naturalnie i przekonująco w materii języka angielskiego. Pozostaje kwestią otwartą, czy zawsze tak jest z rozwiązaniami składniowymi, na przykład czy „existence slice”, z pominięciem konstrukcji dopełniaczowej (*The Poor Cobbler*, Mv s. 49; BtB s. 21), pozostaje w lekturze jednojęzycznej czytelne jako „kęs istnienia” (Szewczyk, PZ s. 246). Z kolei *Srebroń* „Lecz po co srebrnieć?” traci charakter pytania o sens czynności, ponieważ w wypadku sformułowania „For all that, why silver?” (Mv s. 85, BtB s. 61) narzuca się raczej odczytanie „na co srebro/czemu srebrny?”, a funkcja czasownika nie została wcześniej w wierszu wyrazowi *silver* naddana. Zwykle jednak tłumacz uwzględnia różnice systemowe między polskim i angielskim i wyzyskuje możliwości języka docelowego. Uciążliwe bywają natomiast elizje, niekiedy niedające się uzasadnić względami metrycznymi, jak *longin’* i *lynin’* zamiast *longing* i *lying* w przekładzie *Pantery* (Mv s. 21, 23). W innych sytuacjach tłumacz posługuje się tym środkiem umiejętnie, by zmieścić

¹⁸ Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964, s. 213–214.

się w mierze wierszowej – tak jest w *Let's pray 'mongst the trees*, udanym – nie tylko w pierwszym wersie – przekładzie miniatury *Módlmy się wśród drzew*.

Marian Polak-Chlabicz nadał bowiem przekładom formę poetycką (co bynajmniej nie stanowi reguły w tłumaczeniach angielskich i, na przykład, włoskich). Teksty angielskie mają określoną formę metryczną – nie zawsze tę samą, co oryginały, ale też nie jest to konieczne – i rymy, z bardzo niewielkimi odstępstwami czy z autorymem (*Mister Glistler*, BtB s. 67). Na pewno słusznym wyborem było rozluźnienie rygoru rymowego: podczas gdy Leśmian stosował wyłącznie współbrzmienia pełne, w przekładzie znajdujemy wiele niedokładnych czy konsonansowych; za to często są to zestawienia niebanalne, co przy ograniczonym słowniku rymów angielszczyzny stanowi niezaprzeczalny walor.

Na tle niewątpliwych osiągnięć translatorskich uwidoczniają się niedociągnięcia. Tłumacz stara się o zachowanie wysokiego stopnia odpowiedniości znaczeniowej wobec oryginału, lecz dość często płaci za to zaburzeniami rytmu – niektóre utwory raczej ciążą ku określonym wzorcom metrycznym, niż je zachowują. Innymi razy ceną za odtworzenie semantyki danego segmentu tekstu okazuje się wprowadzanie *ad hoc* rymów żeńskich do przekładów zasadniczo ujętych w rymy męskie. Oczywiście, problemem nie jest samo stosowanie różnych typów rymów, tylko to, że ich umiejscowienie w poszczególnych wierszach nie wykazuje żadnej regularności: inaczej ocenimy odmienne zrymowanie ostatniego dystychu w *Dwojgu Ludzieńkach* (*Two Poor Wights*, Mv s. 63, BtB s. 27) niż na przykład cztery rozrzucone pary klauzul żeńskich w przekładzie *Dzianandy* (BtB s. 13, 15) i okazjonalne paroksytony w *Panu Błyszczyskim* (*Mister Glistler*, BtB; zob. przytoczony jako przykład annominacji wers z finalnym gerundium *fairing*). W poezji stosującej rygor formalny, czy to polskiej, czy anglosaskiej, nie jest to przyjęte, a w przypadku twórcy tak przywiązującego wagę do doskonałości formy jak Leśmian stanowi koncesję tym bardziej kontrowersyjną.

Walory metryczne częściej udaje się tłumaczowi odtworzyć w pełni w wierszach lirycznych, których krótkie miary wierszowe zwykle wydłuża, nadając im jednak regularną postać foniczną. Natomiast w utworach fabularnych rytm przeważnie staje się nieregularny, w dłuższych tekstach wyraźniej też widać chaotyczne przeplatanie się segmentów z klauzulami męskimi i żeńskimi. Między innymi ze względu na amorficzność metryczną rozczarowują tłumaczenia tak ważnych wierszy jak *Topielec* i *Dziewczyna*. W tej ostatniej hipnotyczne metrum oryginału ustępuje wersom na ogół 12-, niekiedy 13-zgłoskowym pozbawionym cesury i jakiegokolwiek rysunku rytmicznego, na przykład:

„She cries therefore she is, they said, that's all they said,
They crossed themselves around, and musing at once spread” (Mv s. 75).

„Mówili o niej: »Łka, więc jest!« – I nic innego nie mówili,
I przeżegnali cały świat – i świat zadumał się w tej chwili...” (PZ s. 349).

Jak pokazuje ten dystych, wyjątkowe w tłumaczeniu skrócenie miary wierszowej nie wyszło na dobre także składni: w pierwszym wersie zabrakło miejsca na spójnik,

w drugim niejasne jest nałożenie czasownika *cross oneself* (przeżegnać się) z przymikiem *around* (dokoła, na wszystkie strony), nie wiadomo też, gdzie „rozpostarła się zaduma”.

Z kolei balladę *Whirlus and Twirlus* (Świdryga i Midryga) otwiera dwuwiersz w pełni odtwarzający metrum oryginału, czternastozgłoskowiec 8+6. Jednak już drugi dystych przechodzi w trzynastozgłoskowiec:

„And the barn is not so wailing under swingling flails,
As this meadow stabbed so deeply with their feet’s assail!” (Mv s. 39).

Gdyby ten format utrzymał się w tekście tłumaczenia, mielibyśmy do czynienia z rozpoczęciem wiersza „dla ucha” odbiorcy polskiego, potem zaś dostosowaniem formy do prozodii języka docelowego – w angielszczyźnie klauzule męskie są częstsze – i byłoby to uzasadnione rozwiązanie¹⁹. Jednak w dalszej lekturze okazuje się, że tak człon przedśredniówkowy, jak i pośredniówkowy mają zmienną długość, a spadki dowolnie żeńskie lub męskie. W konsekwencji wersy 8+5, 7+5, 7+6 nie układają się w spójną pod względem rytmicznym całość.

Warto jednak skupić się na tym, co w tych przekładach najlepsze, jak w tym fragmencie:

„Drapieżniaty zbyt cudacznie zdradnych kwiatów niebywatki,
A gałęziom ciężył złej wieczności nawał.
Pod stopami przechodniów piach niepewny i miatki
Tyleż istniał, ile istnieć zaprzestawał” (Pan Błyszczczyński, PZ s. 471).

“Unfaithful bloomy unbeings too weirdly turn wild,
And bad time eternal does burden the twigs
Below the walkers’ feet, there’s grit – fine and riled.
It exists as much as much unexists” (*Mister Glistler*, BtB s. 69).

Obserwujemy tu udane neologizmy leksykalne (*unbeings*, to *unexist*), zwrot „cudacznie drapieżnieć” oddany jest przy pomocy równie innowacyjnego połączenia wyrazowego „weirdly turn wild”, obrazowanie jest w pełni zachowane, składnia czytelna, a przejście z czasu przeszłego na teraźniejszy (jako *praesens historicum*?) przeprowadzone zostało konsekwentnie w całym tekście przekładu. Można dyskutować z *unfaithful* jako ekwiwalentem „zdradnych”, argumentując, że przymiotnik *treacherous* byłby lepszy rytmicznie i semantycznie, lecz widać, że to wybór podyktowany strategią – obecnością negatywnego przedrostka i potencjałem współbrzmień. Zadawała i kształt formalny tej strofy, i jej poetycka zawartość, odpowiadająca tak stylowi, jak randze autora.

Polak-Chlabicz z dużym pietyzmem podchodzi też do sfery pojęciowej wierszy i odtwarzania znaczeń istotnych dla makrotekstu poezji Leśmiana. Jako przykład przywołajmy tu retorykę nicości. Jej budowaniu w wersjach angielskich służą formacje z przyrostkami przeczącymi, głównie *un-*, ale również umiejętnie operowanie określeniami nicości i niebytu. Oto w przekładzie wykrzyknień „Nic nie było! Nic nie ma! Miłowałem zmary!”

¹⁹ Przykład z własnej praktyki translatorskiej podaje Jacek Baluch. Zob. J. Baluch, *Wiersz i przekład. Studia polsko-czeskie*, Kraków 2007, s. 155–162.

z *Ubóstwa* (PZ s. 459) udaje się tłumaczowi zróżnicować odpowiedniki zaimka „nic”: „Naught was! Nothing is!” (*Bereavement*, Mv s. 115). W zależności od potrzeb instrumentacji zgłoskowej przywołuje też Polak-Chlabicz, oprócz archaiczno-książkowego *naught*, jeszcze inną formę, dialektalne *nowt* (w *Gorylu* – rym do *how*, Mv s. 97).

Odtwarzanie językowych innowacji, a zarazem dążenie do naddania rygorów metrycznych pociągają za sobą nieuniknione drobne lub większe przesunięcia w obrazowaniu i semantyce. Niektóre zmiany mają charakter ciekawych interpretacji, które także dwujęzycznemu czytelnikowi polskiemu każą spojrzeć inaczej na znane sobie frazy, na przykład na „szumy i poszumy”, rozlegające się w ogrodzie pana Błyszczczyńskiego (PZ s. 471). W tłumaczeniu „poszum”, to znaczy „przytłumiony, jednostajny szum”²⁰, zostaje zinterpretowany jako *attersough* (BtB s. 67) – coś, co pozostaje po szumie, po-szum. Z kolei śpiącą królową zastajemy nie „Z głową w przyszłość wtuloną pod domyślny baldach” (PZ s. 378), lecz *'neath an umbel's guards* (BtB s. 49). U Leśmiana rzeczownik „baldach” ma najpewniej charakter zgrubienia, tymczasem Polak-Chlabicz przywołuje znaczenie botaniczne (*umbel*), tak że w tekście angielskim nad zasypiającą już zawczasu wyrasta roślinność, w zgodzie z dalszym ciągiem baśni, przez poetę niedopowiedzianej.

Na granicy ryzyka jest natomiast podyktowana rymem zmiana w ostatnim wersie refrenu *Ballady bezludnej*:

„Where are my breasts – so hot in Junes?

Why aren't my lips upon the blooms? (...)

Why aren't these blooms between my palms?” (*Peopleless Ballade*, Mv s. 45, 47)

„Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?

Czemuż nie ma ust moich na łące? (...)

Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?” (PZ s. 226, 227).

Tłumacz odwraca sens: „niebyła dziewczyna” skarży się tu na nieobecność kwiatów w jej dłoniach zamiast na własną bezcielesność. Poprawne przełożenie dwóch pierwszych wersów nadaje zapewne właściwy kierunek lekturze, prawidłowe odczytanie wymaga jednak z pewnością wysiłku naddania tego sensu. Jeszcze bardziej kontrowersyjne w tym samym wierszu jest to, że „Próżne miejsce na tę duszę” (PZ s. 226), to znaczy wolne, oczekujące, stało się miejscem bezużytecznym: „That place, useless for that soul” (Mv s. 54).

Najpoważniejsze są zmiany wpływające na treść pojęciową utworów, na przykład stuszowanie filozoficznego wydzwiku *Topielca*. Zagadnienie to wymagałoby jednak szerszego omówienia, na które nie ma miejsca w artykule zamierzonym jako ogólny zarys strategii tłumaczeniowej.

Wypada poświęcić nieco uwagi stronie edytorskiej nowojorskich publikacji. Obcowanie z ambitnie zamierzonymi przekładami utrudniają błędy drukarskie, dość liczne we wszystkich wydaniach, łącznie z niekompletnym spisem treści w *Marvellations*,

²⁰ *Słownik języka polskiego PWN*, sjp.pwn.pl [dostęp 1.12.2017].

z którego zginęły Skrzeble i Tango (Mv s. 8). Błędy w druku naznaczyły także same teksty poetyckie, a jest to szczególnie niepożądane w przypadku utworów operujących słownictwem okazjonalnym i twórczą frazeologią. Wprawdzie *movd* (BtB s. 43) można łatwo zrekonstruować jako formę czasownikową „moved”, *teir* (LP s. 85) jako zaimek „their”. Lecz już *hallfway* (BtB s. 47) pozostawia nas z domysłem, czy miał to być neologizm, czy też do pałacowej „sieni”, *hallway*, „f” wślizgnęło się niezamierzenie; podobnie „t” w *skytewards* (LP s. 31) czy „l” w *swingling* (Mv s. 39, zob. cytaty wyżej). Szczególnie niebezpieczne są pod tym względem przekształcenia zamierzonego zapisu w inne istniejące wyrazy, czego przykładem jest „June disks are young and brisk” (At Twilight, LP s. 25). Zniekształcenie słowa *dusk* w wersie otwierającym utwór może zaburzać lekturę wiersza, a powstały wewnętrzny rym uwiarygodnia słowo-intruza, każąc orientować czytanie o zmierzchu ku, być może, ciałom niebieskim.

Ponieważ wydania są dwujęzyczne i mogą służyć czytelnikom z obu kultur, o różnych kompetencjach językowych, wypada zwrócić uwagę również na tekst polski. Tymczasem także w przedrukach oryginałów występują dość licznie błędy w zapisie i interpunkcji, a wśród nich są i omyłki wpływające na sens, jak: „twarz biedzac uśmiechem” (BtB s. 48), zamiast „bledzac” (W *pałacu królowy śpiącej*, PZ s. 378), czy „zielona zjawa” (BtB s. 64), zamiast „zielna” (tu zarazem naruszenie rytmu, zob. *Pan Błyszczący*, PZ s. 469). Niektóre dowodzą tylko braku pieczołowitości redakcyjnej, gdyż przekłady odpowiednich fraz świadczą o tym, że tłumacz korzystał z tekstów we właściwym brzmieniu („her face, growing pale with smiles”; „a nymph of herbs”, BtB s. 49, 65). Zdarza się wszakże, że wadliwa podstawa przekładu skutkuje przesunięciem w treści wiersza. Podmiot liryku *Oto słońce przenika światłem bór daleki... biegnie*, by:

„Zastać na nikłym trwaniu i sprawdzić naocznie

To właśnie, co już drzewa widziały przede mną” (PZ s. 177).

W *Marvellations* czytamy „zostać” (Mv s. 30), zamiast „zastać”, a obok:

„To stay there a little, intending to sight

Myself what the trees have seen before me” (Mv s. 31).

Czasami bywa odwrotnie: „Ty pierwiej mgły dosięgasz” (LP s. 60; LP 2011 s. 60) to poprawne brzmienie oryginału (zob. PZ s. 236), natomiast tłumacz przekłada „pierwszej mgły” – „You are reaching the first mist” (LP s. 61, LP 2011 s. 61), podobnie jak to się zdarzyło Karlowi Dedeciusowi²¹. Szczególnie dotkliwe są usterki w polskich tekstach ballad *Goryl* (Mv s. 96) i *Wyruszyła dusza w drogę* (BtB s. 30). Uwagi o stronie edytorskiej formułuję tu także dla podkreślenia trudności, z jakimi boryka się tego typu przedsięwzięcie o charakterze na wpół prywatnym. Tłumacz nie podaje zresztą tekstowej podstawy przekładu (w bibliografiach figurują różne wydania polskie), co jest być może przyczyną części tych problemów. Kwestia ta doprowadza nas do zagadnień strategii paratekstowej nowojorskich publikacji.

²¹ B. Leśmian, *Du nahst den ersten Nebel... [w:] 100 wierszy polskich/ 100 polnische Gedichte*, wybór i tłum. K. Dedecius, Kraków 1982, s. 70.

Wszystkie omawiane tomiki zaopatrzone są w krótkie przedmowy, między innymi sygnalizujące koncepcję translatorską publikacji (a w BtB także wizualną), oraz w postowie – dobrze przybliżające życie poety i specyfikę jego twórczości (LP s. 107–115, Mv s. 155–162, BtB s. 77–83). Niestety, również w tej części tekstu liczne są błędy drukarskie. Większość z nich odbiorca anglojęzyczny rozszyfruje bez trudu – choć i one naruszają estetykę wydania – inne są bardziej szkodliwe, jak te w imionach czy nazwiskach (Juliusz Słowacki, Marian Pankowski, Arie Brauner). Co gorsza, błędy te uległy powieleniu w publikacjach – wszystkie wydania z 2017 roku zawierają ten sam tekst postowia (jedynie w *Marvellations* sygnowany nazwiskiem Bożeny Majewskiej, s. 162, gdzie indziej anonimowy) z identycznym zestawem literówek.

Spójrzmy na poruszone w paratekstach kwestie warsztatowe i skonfrontujmy je z naszymi tłumaczeniami. W nocie o tłumaczu w LP (s. 125) przytoczona jest opinia Polaka-Chlabcza o zasadności tłumaczenia na język obcy, nabyty. Niewątpliwie ma to spore uzasadnienie w przypadku utworów podważających uzus w języku wyjściowym. Choć awantaż rodzimej znajomości polszczyzny wcześniej nie zawsze był wykorzystywany w angielskich przekładach z Leśmiana, dokonywanych głównie przez Polaków, to sprawdza się w przypadku Leśmiana nowojorskiego. Deklarację strategii stanowi dwutekst *Translator's Preface/Od tłumacza* (LP s. 13–15, 17–19). Polak-Chlabcz odżegnuje się w nim od traktowania autora Łąki w kategoriach nieprzekładalności na rzecz takich pojęć jak fascynacja językami – Leśmiana i angielskim. Pokazane wyżej przykłady inwencji słowotwórczej, zabawy słowem i brzmieniem, dowodzą słuszności takiego podejścia do zadania translatorskiego. Zarysowana w przedmowie charakterystyka poetyki Leśmiana i strategiczne wybory związane z próbą jej odtworzenia znajdują zasadniczo – może z wyjątkiem rytmiczności – potwierdzenie w kształcie językowym i wersyfikacyjnym tłumaczeń, co zilustrowałam wyżej.

Na koniec wspomnijmy o paratekstach graficznych. O zamierzonej staranności edytorskiej świadczy szata graficzna wszystkich omawianych tu publikacji. Pierwsze dwa tomiki zilustrował Janusz Skowron, artysta również osiadły w USA, propagator polskich sztuk wizualnych na amerykańskiej scenie kulturalnej²². Oszczędne czarno-białe grafiki to w *Love Poems...* akty, w *Marvellations* zaś – głównie melancholijne pejzaże. W *Beyond the Beyond* natomiast, jak wspomniałam, przekład międzyjęzyczny celowo skonfrontowano z przekładem intersemiotycznym i oba – jak zresztą zaznaczono w przedmowie (BtB s. 9) – występują tu na prawach samoistnych dzieł. Wypada jednak odnotować pewną sprzeczność. Jak wiadomo, w twórczości Leśmiana obraz Boga pozostaje niejednoznaczny i zmienny, nakładają się w nim inspiracje staro- i nowotestamentowe, filozoficzne oraz ludowe. Niemniej jest w dorobku poety wiersz łączony z tradycją żydowską, a nawet kabalistyczną – Szewczyk²³. Przekład, *The Poor Cobbler* (BtB s. 21, 23), tych związków może nie uwypukla, ale też ich nie zaciera. Tymczasem wyobrażenie Boga na obrazie

²² *About the Illustrator*, Mv s. 165.

²³ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, „Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?”. Mistyka żydowska w poezji Bolesława Leśmiana, „Pamiętnik Literacki” XCIV, 2003, z. 3, s. 85–101.

Wiesławy Kwiatkowskiej (BtB s. 19) koresponduje z utwalonym w sztuce chrześcijańskiej typowym wizerunkiem Jezusa. Wobec wydrukowania takiej ilustracji czytelnikom, zwłaszcza obcym, należałoby się przynajmniej słowo wyjaśnienia.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że przekłady Mariana Polaka-Chlabicza są wysoce adekwatne pod względem językowym, dają dobre pojęcie o poetyce Leśmiana i jego autorskim idiolekcie. Niekiedy ma wręcz miejsce ekspansja Leśmianowskiego stylu na teksty stosunkowo neutralne językowo – tak jest we wspomnianej wyżej angielskiej wersji *Dziwożony*. Dzięki reprezentatywnemu doborowi tekstów w każdym z tomów i wysokiemu progowi wierności semantycy przekłady odzwierciedlają również w znacznym stopniu zawartość pojęciową tej poezji. Wiele tłumaczeń otrzymało godną autora formę wierszową, inne – jeszcze tej formy w prozodii i metryce angielszczyzny dla siebie szukają. Mimo niedociągnięć redakcyjnych warta uwagi jest także strona edytorska – estetyka książek, wartościowe poznawczo parateksty. Ponieważ dotychczasowe publikacje pokazują, że Polak-Chlabicz dokonuje w przekładach korekt²⁴, możemy zapewne liczyć na poprawienie usterek wersyfikacyjnych, składniowych, tekstologicznych. Tego jeszcze potrzeba, by można było rzec z przekonaniem, że nowojorski tłumacz „ujął niepochwytłość w dwa przyległe słowa”.

Summary

The New York Leśmian: Marian Polak-Chlabicz's Translation Strategies

The paper discusses Marian Polak-Chlabicz's English translations of Bolesław Leśmian's poetry. The analysis begins with the description of the preliminary norm as reflected in text selection and of the initial norm, which is defined by the attempts at re-creating the strangeness of Leśmian's poetics. Polak-Chlabicz's translation strategies under discussion include: his way of handling neologisms and other creative language deviations, the issues of syntax, poetic form, ideational contents of the poems. Editorial problems and the issue of paratexts have also been addressed.

Keywords: Bolesław Leśmian, Marian Polak-Chlabicz, translation, strategy, author's style

Słowa kluczowe: Bolesław Leśmian, Marian Polak-Chlabicz, tłumaczenie, strategia, styl autora

²⁴ Kwestią do zbadania pozostaje, czy są to zawsze zmiany na korzyść. O niekoniecznie fortunnym autopoprawkach w tłumaczeniach Karla Dedeciusa zob.: M. Kaźmierczak, *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2012, s. 226–227.



Ewelina Bagińska, *Gluchoniema*