

Aleksandra Jackiewicz

Uniwersytet Warszawski

a.jackiewicz@uw.edu.pl

O przekładzie utworów poetyckich na przykładzie tłumaczeń poezji Skamandrytów na język hiszpański

Poeci Skamandra, jednej z najbardziej wpływowych grup poetyckich okresu międzywojennego, stanowili wyjątkowo istotny składnik przemian zachodzących w poezji polskiej XX wieku. Swoją popularność wśród czytelników autorzy ci zawdzięczali specyficznej strategii poetyckiej mającej za podstawę związek poetyki z codziennością, który przejawiał się w zbliżeniu tematyki i języka do spraw powszednich, pozbawieniu podmiotu lirycznego cech niezwykłości oraz dążeniu do uchwycenia różnorodności i biologicznej bujności życia przy jednoczesnym nawiązywaniu do tradycji literackiej [Żurawski, 2009: 239]. Poezja Skamandrytów zasługuje na uwagę także ze względu na fakt, że w dziejach jej tłumaczenia na języki obce odnotowuje się niewielką liczbę przekładów na język hiszpański, co, przy uwzględnieniu dorobku poetyckiego autorów oraz zainteresowania tłumaczy dziełami innych polskich poetów, może być zastanawiające dla rodzimego czytelnika. Ponadto nieliczne hiszpańskojęzyczne wersje utworów „wielkiej piątki” mogą być wynikiem problemów, jakich przysparza praca nad omawianą twórczością. Stąd w niniejszym artykule spróbujemy zastanowić się nad tym, czy i w jakim stopniu tłumaczenia wierszy Skamandrytów na język hiszpański ukazują wyjątkowość strategii poetyckiej ich autorów, charakteryzującej się giętkością i migotliwością słowa oraz różnorodnością rytmiki i środków stylistycznych. Korpus tekstów, które zamierzamy poddać analizie porównawczej z ich wersjami hiszpańskojęzycznymi, obejmuje przekłady utworów Jana Lechonia, Juliana Tuwima i Kazimierza Wierzyńskiego, wydanych w trzech antologiach: *Poemas de la Nueva Polonia* [1953], *Poesía polaca. Antología* [1984] oraz *Poesía polaca contemporánea* [2014]. Wszystkie tłumaczenia zostały dokonane

bezpośrednio z języka polskiego przez trzy polsko-hiszpańskie pary tłumaczy: Marię Sten i Juana Rejano, Marię Dembowską i Samuela Feijóo oraz Joannę Studzińską i Luisa Melgarejo. Warto zaznaczyć, że opublikowany w 1953 roku w serii *La Nueva Polonia*, oficjalnym organie polskiego poselstwa w Meksyku, zbiór hiszpańskich tłumaczeń poezji polskiej stanowił jedną z pierwszych prób propagowania osiągnięć „inżynierów dusz” [Beltrán, 1997: 121]. Podobnie rzecz się miała z antologią poetów polskich wydaną na Kubie w 1984 roku, która była wynikiem wzmożonego zainteresowania literaturami latynoamerykańskimi oraz wyjazdami pisarzy, tłumaczy i naukowców polskich do krajów hiszpańskojęzycznych, głównie w ramach wymiany kulturalnej [Beltrán, 1997: 121]. Powyższe projekty wydawnicze, wprowadzające egzotyczną poezję polską w krąg literatury iberoamerykańskiej, miały za zadanie „wywyższyć” istotę i przekaz tekstów oryginalnych. Juan Rejano, pisząc o wspólnej pracy z Marią Sten nad polskimi wierszami, konstatował:

Pozostaje więc to tłumaczenie – rozpatrywane najpierw skrupulatnie w swoim pierwotnym zabiegu zmienności lingwistycznej, poddane następnie mozołnej adaptacji poetyckiej – tłumaczenie przynajmniej poprawne. A dokładniej: namiętnie poprawne. Nie należy widzieć w tym stwierdzeniu braku skromności lub też wygórowanego mniemania o sobie. Ani tłumaczka, ani ja nie mamy takich skłonności. Pochyliliśmy się nad najnowszą poezją polską z żywym i szczerym oddaniem, z zainteresowaniem i szacunkiem graniczącym ze wzruszeniem [...]. Ja, który pieściłem tę poezję moimi dłońmi i moim sercem, chciałem wywyższyć ją w języku hiszpańskim [Beltrán, 1997: 124].

Mając na względzie zaangażowanie ideologiczne w treść przekładanych utworów, jakie towarzyszyło w procesie tłumaczenia, pomimo braku znajomości języka polskiego i posiłkowaniu się przekładami filologicznymi, można przyjąć, że tłumacze niejednokrotnie stanęli w obliczu przeniesienia do świata czytelnika hiszpańskojęzycznego form i obrazów nieznanych kulturze docelowej. Z tej przyczyny punktem wyjścia do studium porównawczego między tekstami oryginalnymi a ich tłumaczeniami na język hiszpański jest koncepcja przekładu jako „doświadczenia obcego” (*l'épreuve de l'étranger*) w świetle teorii Antoine'a Bermiana, który był zwolennikiem strategii wyobcowania, postawy

„widoczności” tłumacza, który nie ma być jedynie neutralnym pośrednikiem [Berman, 2009: 247]. Odniesienie się do wybranych tendencji, które zdaniem francuskiego teoretyka deformują tekst wyjściowy, a są obecne w każdym tłumaczeniu, pozwoli na weryfikację, czy i jak dalece tłumacze poezji Skamandrytów umożliwili odbiorcy hiszpańskojęzycznemu „doświadczenie obcości” rzeczywistości opisanej w wierszach oryginalnych¹.

Jako pierwszy rozważmy zabieg racjonalizacji, która dotyczy syntaktycznych struktur oryginału oraz przejawia się w przekomponowaniu zdania lub sekwencji zdań zgodnie z pewną ideą porządku danej mowy [Berman, 2009: 253]. Tendencja ta obecna jest np. w hiszpańskim przekładzie wiersza „Wspomnienie”² Juliana Tuwima, zwłaszcza w jego czwartej i piątej strofie:

WSPOMNIENIE

(fragmenty)

Z przemodlenia, z przeomdlenia

senny,

W parku płakałem szeptanymi słowy.

Młodziak z chmurek prześwitywał

jesienny,

Od mimozy złotej – majowy.

Ach, czuły mi, przemiły mi snami

Zasypiałem z nim gasnącym

o poranku,

W snach dawnymi bawiąc się

wiosnami,

RECUERDO

(fragmentos)

Y a través de las nubes, la luna

parecía de mayo en el parque,

pero yo entre mimosas doradas

susurraba y lloraba, rendido.

Me quedaba dormido ya tarde

con la luna y mi tierna ilusión

y en mis sueños de abril yo jugaba

¹ Badanie realizowane jest w oparciu o następujące tendencje deformujące: 1) racjonalizacja; 2) objaśnianie; 3) wydłużanie; 4) uszlachetnianie lub wulgaryzacja; 5) zubażanie jakościowe; 6) zubażanie ilościowe; 7) niszczenie rytmu; 8) niszczenie ukrytych sieci znaczeniowych; 9) niszczenie systematyczności językowych; 10) niszczenie sieci elementów rodzinnych lub ich egzotyzacja; 11) niszczenie zwrotów i wyrażeni idiomatycznych; 12) zacieranie superpozycji języków [Berman, 2009: 253].

² Kompleksową analizę problemów przekładowych obecnych w omawianym wierszu prezentuje artykuł autorki pt. „Los traductores hispanos ante la transferencia de las peculiaridades de la realidad representada en el poema *Wspomnienie* de Julian Tuwim” [zob. Jackiewicz, 2015a].

Jak tą złotą, jak tą wonną wiązanką... con un ramo de aquellas mimosas.

[Tuwim, 1955a: 195-196]

[przeł. L. Melgarejo, J. Studzińska,
w: *Poesía polaca contemporánea*,
2014: 98]

W powyższych strofach racjonalizacja widoczna jest przede wszystkim w zmianie struktury wersów oryginału, np. we fragmencie: „Z prze-modlenia, z przeomdlenia senny” (*susurraba y lloraba, rendido*, LM/JS³), który w hiszpańskim tłumaczeniu pojawia się w ostatnim wersie prezentowanej zwrotki. Ponadto racjonalizację obserwujemy w rozwiązaniach translatorskich podjętych w przekładzie rzeczywistości ukazanej przez Tuwima, chociażby w wersie: „Młodziak z chmurek prześwitywał jesienny” (*Y a través de las nubes, la luna parecía de mayo en el parque*, LM/JS), w którym pominięto przymiotnik „jesienny” (*otoñal*), formę czasownikową „prześwitywał” (*trascucía*), a także zdrobnienie „chmurek” (*nubecitas*), co może wpływać na sugestywność oryginału. Inna transformacja, która powoduje przejście tekstu wyjściowego od konkretności do abstrakcji, zachodzi w wersie: „Od mimosy złotej – majowy” (*pero yo entre mimosas doradas*, LM/JS) – tłumacze nie uwzględnił w procesie przekładu przymiotnika „majowy” (*de mayo*) oraz przypisali „mimozę złotą” podmiotowi lirycznemu, nie zaś księżycowi, jak ma to miejsce w oryginale. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia we fragmencie „Ach czuły mi, przemiły mi snami” (*mi tierna ilusión*, LM/JS), gdzie pominięto przymiotnik „przemiły mi” (*agradabilísimos*), oraz w wersie: „Jak tą złotą, jak tą wonną wiązanką...” (*con un ramo de aquellas mimosas*, LM/JS), w którym tłumacze zrezygnowali z przeniesienia wyrażenia „złoty” (*dorado*) oraz „wonny” (*oloroso*). Jednocześnie należy odnotować, że powyższe przekształcenia nie rzutują bezpośrednio na reakcję czytelnika docelowego, który prawdopodobnie nie przywiązuje większej wagi do środków stylistycznych, których Tuwim użył dla podkreślenia jesiennego charakteru opisywanych realiów,

³ W niniejszym artykule zastosowano następujące skróty imion i nazwisk tłumaczy: LM/JS (Luis Melgarejo i Joanna Studzińska), MD/SF (Maria Dembowska i Samuel Feijóo); MS/JR (Maria Sten i Juan Rejano).

skoro istota wiersza, tj. tęsknota za młodzieńczą miłością, została w zupełności ukazana w hiszpańskich strofach.

Innymi tendencjami deformującymi, które możemy zaobserwować w przekładach poezji Skamandrytów na język hiszpański, są objaśnianie i wydłużanie. Pierwsza z nich przejawia się w dążeniu tłumacza do ukazania w tekście docelowym elementów, które w oryginale pozostawały nieokreślone, czyniąc „jasnym” to, co w zamierzeniu autora jasnym być nie zamierza [Berman, 2009: 255]. Wydłużanie zaś, będące następstwem objaśniania, czyni tekst przekładu dłuższym od tekstu oryginału, co powoduje zarówno zubożenie sugestywności ukazanych obrazów, jak i rozluźnienie układu rytmicznego utworu. Omawiane tendencje są obecne np. w przekładzie wiersza „Raport”⁴ Juliana Tuwima:

RAPORT

O film, panie ministrze,
Obrazili się wachmistrze;
O wiersz, panie generale,
Obrazili się kaprale;

O artykuł w tygodniku –
Ordynansi, panie pułkowniku;

O piosenkę, panie majorze,

Żony sierżantów w Samborze;
W radio była audycja:
Obraziła się policja.
Dalej – studenci
Są do żywego dotknięci;
Dalej, księża z Płockiego

Dotknięci są do żywego.

INFORME

Por una película, señor ministro,
se han ofendido los del Registro.
Por unos versos, mi general,
se ha ofendido al completo todo el
Cuerpo Militar.

Por cierto artículo en un semanario,
los de Intendencia, mi coronel, y así
es a diario,
y por una canción, mi comandante
mayor,
las esposas de los cabos de Sambor.
En la radio hay un serial
que ha ofendido a la guardia local.
Luego están los estudiantes,
que se quejan bastante,
y está la curia de Plock que, muy
unida,
también se siente dolida.

⁴ Kompleksową analizę problemów przekładowych obecnych w omawianym wierszu prezentuje artykuł autorki pt. „O trudnościach w przekładzie komizmu językowego w poezji. Wiersz *Raport* Juliana Tuwima w tłumaczeniu na język hiszpański” [zob. Jackiewicz, 2016].

Następnie – związek akuszererek	Y a ver, qué más: El gremio de comadronas
Ma ciężkich zarzutów szereg:	ha escrito un listado de quejas mandonas:
Że to swawolność, frywolność,	Que si la mala vida y que la frivolidad,
Bezczelność, moralna trucizna,	que abunda la arrogancia, que hay mucho calavera
Że w ten sposób ginie ojczyzna!...	y que eso es matar nuestra patria y bandera...
...A po za tym – jest w Polsce wolność.	...pero en Polonia, aparte de eso, hay libertad.
[Tuwim, 1936: 4]	[przeł. L. Melgarejo, J. Studzińska, w: <i>Poesía polaca contemporánea</i> , 2014: 94]

Słonność tłumaczy do objaśniania zwrotów zastosowanych przez Tuwima doprowadziła do istotnego wydłużenia całego utworu, a tym samym do utracenia w procesie przekładu zwięzłości, która charakteryzuje prezentowany wiersz. Zwróćmy uwagę, że w tekście wyjściowym liczba sylab oscyluje między pięcioma a dziesięcioma, podczas gdy w tekście docelowym wersy liczą od sześciu do piętnastu sylab. Wśród przykładów wskazujących na tłumaczenie parafrazujące lub eksplikatywne znajdujemy wyrażenia takie, jak: „obrazili się” (*se ha ofendido al completo*, LM/JS), „kaprale” (*todo el Cuerpo Militar*, LM/JS), „ojczyzna” (*nuestra patria y bandera*, LM/JS). Podobne rozwiązania translatorskie obserwujemy na poziomie przekładu całych fragmentów: „Ordynansi, panie pułkowniku” (*los de Intendencia, mi coronel, y así es a diario*, LM/JS), „Bezczelność, moralna trucizna” (*que abunda la arrogancia, que hay mucho calavera*, LM/JS). Niemniej jednak należy podkreślić, że powyższe przekształcenia w żadnym razie nie są wynikiem nieprzemyślanych decyzji, lecz dowodzą sumienności tłumaczy w zachowaniu rymów, które Tuwim konstruuje w omawianym utworze dla podkreślenia jego satyrycznego charakteru. Zwróćmy uwagę, że struktura rymów zarówno w układzie sąsiadującym (aabb), jak i okalającym (abba) została w pełni oddana w tekście docelowym, a ich mnogość

ilustrują następujące zestawienia wyrazowe: *ministro* – *Registro*, *general* – *Militar*, *semanario* – *diario*, *mayor* – *Sambor*, *serial* – *local*, *estudiantes* – *bastante*, *unida* – *dolida*, *comadronas* – *mandonas*, *frivolidad* – *libertad*, *calavera* – *bandera*. W rezultacie tłumacze, choć miejscami być może nazbyt dalecy od strategii językowo-stylistycznej Tuwima, przybliżają czytelnika docelowego do istoty wiersza, powodując tym samym, że wskazane powyżej przekształcenia nie determinują jednoznacznie strat w tekście tłumaczenia względem polskich wersji.

Kolejną tendencją deformującą tekst wyjściowy jest zubażanie jakościowe, które polega na zastępowaniu słów i zwrotów oryginału wyrażeniami pozbawionymi identycznego bogactwa dźwiękowego oraz znaczeniowego, zwanego również „ikonicznym” [Berman, 2009: 257]. W konsekwencji sugestywność obrazów ukazanych przez autora ulega osłabieniu w procesie przekładu oraz może powodować, że reakcja odbiorcy wersji docelowej nie jest zbliżona do reakcji, jaka towarzyszyła lekturze oryginału. Omawiany rodzaj transformacji możemy zaobserwować w tłumaczeniu wiersza „Piosenka” Jana Lechonia:

PIOSENKA

Droga Warszawo mojej młodości,

W której się dla mnie zamykał świat!

Chcę choć na chwilę ujrzeć

w ciemności

Dobrej przeszłości

Popiół i kwiat.

Zanim mnie owa ciemność pochłonie,

Twoich ogrodów chcę poczuć woń.

Niechaj Twych ulic wiatr mnie

owionie,

Położ Twe dłonie

Na moją skroń!

Jak kiedyś zapach bżowych gałązek

CANCIÓN

Varsovia de mi juventud y de mi amor,

donde mi mundo fue encerrado,

en la sombra, por un instante, quiero

ver yo

del buen pasado

ceniza y flor.

Antes de que la oscuridad me deba ceñir

el olor de tus jardines deseo oler,

el viento de tus calles quiero vivir,

tus manos sentir

sobre mi sien.

Como las ramas frescas hace tiempo

Wśród kropli rosy i słońca lśnień,	entre el sol y las gotas de rocío.
Tak inny z Tobą marzę dziś związek:	Qué distinta unión contigo hoy siento:
Starych Powązek	del cementerio viejo
Głęboki cień.	el asilo sombrío.
Marzę, że Ty mi zamkniesz powieki,	Sueño con que puedas cerrar mis ojos
Lecz choćbym z ciężkich nie wrócił	y aunque no vuleva de mis duras
prób,	pruebas,
Będę Ci wierny, wierny na wieki	te seré fiel, para siempre devoto,
Az po daleki	hasta el remoto
Wygnaćczy grób.	lugar de mi tumba.
[Lechoń, 1987: 156]	[przeł. M. Dembowska, S. Feijóo, w: <i>Poesía polaca. Antología</i> , 1984: 98]

W przypadku powyższego utworu obserwujemy zubażanie zarówno na poziomie dźwiękowym, jak i semantycznym. Utrata bogactwa dźwiękowego w tekście docelowym przejawia się w osłabieniu oryginalnych aliteracji: „zapach bzowych gałązek” (*las ramas frescas*, MD/SF), gdzie obserwujemy pominięcie przymiotnika „bzowy” (*de lilas*), czy „wierny na wieki” (*para siempre devoto*, MD/SF). Z kolei bogactwo „ikoniczne” ulega zubożeniu w przeniesieniu wyrażenia „owionąć” (*vivir*, MD/SF), ponieważ zastosowany przez tłumaczy hiszpański czasownik nazbyt generalizuje obraz ukazany w wersie oryginalnym. Nie wskazuje bowiem jednoznacznie na sytuację, w której podmiot liryczny pragnie zostać otoczony wiatrem hulającym po ulicach miasta. Osłabienie o podobnym charakterze przejawia się również w tłumaczeniu wyrażenia „słońca lśnień” (*el sol*, MD/SF), w którym tłumacze pominieli przeniesienie rzeczownika „lśnienie” (*brillo*). Na zakończenie warto zwrócić uwagę na sformułowanie „wygnaćczy grób” zamykające cały utwór i zastąpione w hiszpańskiej wersji wyrażeniem *lugar de mi tumba* („miejsce mojego grobu”), które jedynie częściowo odzwierciedla oryginał. Utrata bogactwa ikonicznego powstała wskutek pominięcia w przekładzie przymiotnika „wygnaćczy”, którym poeta posłużył się dla podkreślenia osobistych doświadczeń życiowych związanych z opuszczeniem kraju po wybuchu II wojny światowej. Z drugiej strony powyższe odchylenia

nie są wynikiem niewnikliwej lektury, lecz świadomym odejściem od oryginału na rzecz zachowania możliwie jak najbardziej spójnego układu rymów w klauzulach hiszpańskich wersów, dzięki czemu tłumaczenie wyraźnie zyskuje na poetyckości.

Obok zubażania jakościowego, Berman wyróżnił także zubażanie ilościowe polegające na niezachowaniu w procesie przekładu bogactwa leksykalnego, które autor stosuje dla rozbudowania łańcuchów znaczeniowych i uwypuklenia istoty danego dzieła. Utrata obfitości zwrotów powoduje, że tekst docelowy staje się jednocześnie uboższy i dłuższy, ponieważ wprowadzanie do tłumaczenia rodzajników, zaimków względnych lub ozdobników, które nie mają nic wspólnego z oryginalną strukturą tekstu, często ma na celu ukrycie strat jakościowych [Berman, 2009: 258]. Tego rodzaju ingerencję w strategię poetycką autora możemy zaobserwować w hiszpańskiej wersji wiersza „Poezja” Jana Lechonia:

POEZJA

Ogród, z którego jesień wszystkie
zdarła wdzięki,
Drzew wierzchołki strzaskane, biele-
jące kości,
Marmurowy Apollo bez głowy i ręki

I podarte sztandary szumiące
w ciemności.

Miłość, która jak wicher przez dusze
przewiała,
Łzy piła, jak zwierz była, co krew
naszą chleptał,
Wiarołomne przysięgi, któreś mi
szeptała,
Zaklęcia, w którym wierzył i sam je
podeptał.

POESÍA

El otoño arrancó al jardín toda su
belleza,
las cimas de los árboles, los huesos
que blanquean,
el Apolo de mármol sin mano y sin
cabeza
y las banderas rotas que entre lo
oscuro ondean.

El amor como el viento por el alma
ha pasado,
nuestras lágrimas bebió, nuestra
sangre consumió,
los juramentos falsos que tú me has
murmurado,
tu voz en que creía, que he pisoteado
yo.

A nad ową otchłanią, gdzie się razem stacza	Y al borde del abismo, donde se desmoronan
Zło i dobro i w trupiej rozkłada się pleśni,	el mal y el bien, que más tarde moho mortal cubrirá,
Głos się wznosi, co wszystko wskrze- sza i przebacza;	se eleva la voz que todo revive y perdona:
„Ach! musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”.	„Debe morir en la vida, lo que en el canto surgirá”.

[Lechoń, 1987: 163]

[przeł. M. Dembowska, S. Feijóo, w:
Poesía polaca. Antología, 1984: 99]

Jednym z rozwiązań translatorskich, które może świadczyć o zubożeniu ilościowym, jest przekład fragmentu: „Drzew wierzchołki strzaskane” (*las cimas de los árboles*, MD/SF), w którym tłumacze pominęli przymiotnik „strzaskane”, ingerując nie tylko w tkanę leksykalną, ale także w tonację oryginału. Podobny zabieg zastosowano w wersji: „Łzy piła, jak zwierz była, co krew naszą chleptał” (*nuestras lágrimas bebió, nuestra sangre consumió*, MD/SF), gdzie obserwujemy brak przeniesienia do tekstu docelowego wyrażenia „jak zwierz była” oraz zastąpienie czasownika „chleptać” hiszpańskim *consumir*, który zalicza się do tego samego pola semantycznego, ale jednocześnie powoduje zubożenie sugestywności obrazu ukazanego w oryginale. W rezultacie wers w interpretacji Dembowskiej i Feijóo nie transponuje metaforycznego charakteru tekstu wyjściowego. Innym przykładem zubożenia ilościowego jest zastąpienie rzeczownika „zakłęcie” hiszpańskim rzeczownikiem *voz* (MD/SF), które odzwierciedla znaczenie oryginału tylko do pewnego stopnia, ponieważ jest zwrotem nazbyt upraszczającym zamysł poety i tym samym może pozbawić odbiorcę hiszpańskojęzycznego możliwości dotarcia do magicznej tonacji omawianego fragmentu. Z drugiej strony warto odnotować, że opisane powyżej przekształcenia wpisują się w estetykę poety oraz wynikają z wyjątkowej konsekwencji tłumaczy w zilustrowaniu oryginalnego układu rymów krzyżowych (abab), wobec czego poczynione modyfikacje w warstwie słownej omawianego utworu nie mają tak dużego znaczenia dla odbioru całości tekstu przez czytelnika przekładu.

Wśród tendencji deformujących tekst wyjściowy wskazanych przez francuskiego teoretyka uwagę zwraca kwestia niszczenia struktury rytmicznej utworu, która w poezji odgrywa niezwykle istotną rolę w podkreśleniu treści wyrażonej za pomocą środków językowo-stylistycznych. Tłumacze tekstów poetyckich niejednokrotnie muszą zmierzyć się z trudnościami, jakich następcza ocalenie w procesie przekładu oryginalnej budowy wiersza, jaką autor zastosował dla uwydatnienia tonacji i charakteru utworu. Praktycy przekładu poezji podkreślają, że współistnienie, w różnych proporcjach, odmiennych rodzajów rymów i systemów wersyfikacji w poezji polskiej może być przyczyną problemów w wyborze dla nich ekwiwalentu przekładowego [Beltrán, Murcia Soriano, 1998: 173]. Wobec powyższego, tłumacze przybierają odmienne postawy, wśród których możemy wyróżnić zarówno dbałość i skrupulatność w przenoszeniu formalnych cech charakterystycznych oryginału do tekstu docelowego, jak również częściowe lub całkowite odejście od tego zamiaru, co w większości przypadków wynika z różnic strukturalnych między dwoma systemami językowymi. Przykładem niekompletnej transpozycji struktury rytmicznej wersów wyjściowych jest tłumaczenie wiersza „Zielono mam w głowie” Kazimierza Wierzyńskiego:

ZIELONO MAM W GŁOWIE

Zielono mam w głowie i fiołki w niej
kwitną,

Na klombach mych myśli sadzone za
młodu,

Pod słońcem, co dało mi duszę
błękitną

I które mi świeci bez trosk i zachodu.

Obnoszę po ludziach mój śmiech
i bukiety

Rozdaję wokoło i jestem radosną

Wichurą zachwytu i szczęścia poety,

COLOR VERDE EN MI CABEZA

Color verde en mi cabeza y las violetas
florece

en los céspedes de mis ideas, en
juventud sembradas,

a la luz del sol que me ha dado el
alma celeste

la que sin ocaso y sin dudas para mí
brillaba.

Llevo entre la gente mi risa y mis
ramilletes

regalo a todo el mundo y soy la
ventolera

alegre del encanto feliz de este poeta

Co zamiast człowiekiem, powinien
być wiosną.

que en vez de ser un hombre fuese la
primavera.

[Wierzyński, 1979: 27]

[przel. M. Dembowska, S. Feijóo, w:
Poesía polaca. Antología, 1984: 55]

Analizując prezentowany utwór z punktu widzenia jego układu wersyfikacyjnego, należy zaznaczyć, że jest to wiersz regularny zbudowany z dwóch strof, z których każda składa się z czterech dwunastosylabowych wersów. Przypatrując się zaś strukturze rymów zauważmy, iż utwór ten oparty jest wyłącznie na rymach dokładnych w układzie krzyżowym (abab), które zbudowane są z następujących par słów: „kwitną” – „błękitną”, „młodu” – „zachodu”, „bukiety” – „poety”, „radosną” – „wiosną”.

Porównując stopień, w jakim powyższe cechy zostały przeniesione do tekstu docelowego, zwraca uwagę nieregularność hiszpańskich wersów przejawiająca się w liczbie sylab, która oscyluje między trzynastoma a siedemnastoma. Niemniej jednak wypada podkreślić, że w tłumaczeniu Dembowskiej i Feijóo przeważają wersy czternastosylabowe, zwłaszcza w drugiej strofie wiersza, gdzie jedynie drugi wers składa się z trzynastu sylab. W odniesieniu do układu rymów nie ulega wątpliwości, że tłumacze starali się odzwierciedlić strategię Wierzyńskiego, ponieważ zachowana została struktura krzyżowa rymów, przy czym dominują rymy asonansowe, takie jak: *florece*n – *celeste*, *sembradas* – *brillaba*, ale także zastosowany został rym dokładny *ventolera* – *primavera*. Tym samym zaobserwowane w powyższym przekładzie drobne zmiany względem warstwy formalnej oryginału nie mają bezpośredniego wpływu na odbiór tekstu przez czytelnika hiszpańskojęzycznego, a zaistniałe wydłużenia wersów są wynikiem naturalnych różnic, jakie istnieją między dwoma odmiennymi językami.

Kolejną tendencją deformującą jest niszczenie systematyczności językowych polegające na zmianie w przekładzie rodzaju zastosowanych w oryginale zdań, konstrukcji zdaniowych, pisowni czy użytych czasów [Berman, 2009: 260]. Wskutek takiego rodzaju zmian tekst docelowy staje się mniej koherentny i spoisty. Ponadto czytelnik wyczuwa wspomnianą niespoistość i nie odbiera „prawdziwego” charakteru tekstu,

nie ufa mu, wobec czego jego reakcja nie może być w pełni tożsama z uczuciem, jakie towarzyszyło lekturze oryginału. Powyższy rodzaj ingerencji w procesie przekładu możemy zaobserwować w tłumaczeniu wybranych strof wiersza „Do córki w Zakopanem” Juliana Tuwima:

DO CÓRKI W ZAKOPANEM

(fragmenty)

Kłaniaj się góróm, córeczko, kłaniaj się góróm,
Śniegom słonecznie kipiącym, świtom tatrzańskim,
Olśniewającym lazuróm, olśnionym chmurom,
Kłaniaj się, córko, wysokim dnióm zakopiańskim!

A ojciec (żebyś wiedziała!) po tamtych śniegach
Cieniem się ciemnym wałęsał, coraz ciemniejszym...
Rosła Żelazna Hołota w „karnych szeregach”
I ogłuszała go rykiem, że – nietutejszy.

Kłaniaj się szczytom podniebnym, hardym i pięknym!
To swoje „czuwaj!” im krzyknij, harcerko mała!
A zawsze kłaniaj się, córko, ludzióm maleńkim,
Bo to są ludzie ogromni. Żebyś wiedziała.

Kłaniaj się wiejskim nieznanym nauczycielkom,
Brnącym przez śniegi do szkółek w mrozy siarczyste,
Kłaniaj się z wyżyn drukarzóm, obywatelko
Rzeczypospolitej Polskiej – jasnej i czystej.

[Tuwim, 1955b: 233-235]

A MI HIJA EN ZAKOPANE

(fragmentos)

Saluda a las montañas, hija mía, saluda a las montañas,
a las nieves que hierven bajo el sol, a la aurora de Tatras,

deslumbrantes azules y nubes deslumbradas,
saluda, hija, a los altos días de Zakopane.

Sobre estas mismas nieves, tu padre –has de saberlo–
vagaba como oscura sombra... En disciplinadas
filas crecían las Hordas de Hierro: sus mugidos
le ensordecían diciéndole: tú no eres de aquí.

A las cimas saluda que llegan hasta el cielo, insolentes y bellas
y griteriales tu alerta, pionera.
Hija, saluda siempre a los hombres pequeños
porque ellos son los hombres grandes: nunca los olvides.

Saluda a las maestras rurales ignoradas
que a través de la nieve chapotean, camino de la escuela bajo el intenso frío.
A los linotipistas saluda, ciudadana
de la joven República Polaca, clara y limpia.

[przeł. M. Sten, J. Rejano, w: *Poemas de la Nueva Polonia*, 1953: 53-54]

Wśród rozwiązań translatorskich, które świadczą o niszczeniu wewnętrznego usystematyzowania tekstu, należy zwrócić uwagę na obecne w powyższych strofach zdrobnienia „córeczko” (*hija mía*, MS/JR) i „szkółek” (*escuela*, MS/JR), które nie zostały zachowane w tłumaczeniu. Decyzja ta może wynikać z faktu, że w języku polskim w większym stopniu toleruje się użycie zdrobnień, podczas gdy poezja hiszpańska rzadko pozwala sobie na ich zastosowanie, ponieważ uważa się, że kolokwializują wypowiedź poetycką, nadając jej nazbyt „pieszczotliwy” charakter, stąd wielu tłumaczy decyduje o odejściu od wprowadzania zdrobnień do swoich przekładów [Beltrán, Murcia Soriano, 1998: 169]. Innym przejawem ingerencji w ukształtowanie utworu jest przeniesienie do tekstu docelowego sformułowania „żebyś wiedziała”, które dwukrotnie pojawia się w przytoczonych fragmentach wiersza. Zwróćmy uwagę, że tłumacze przekładają wspomniany zwrot w dwojaki sposób: *–has de saberlo–* (MS/JR) oraz *nunca los olvides* (MS/JR). O ile w pierwszym przypadku rozwiązanie translatorskie oddaje charakter oryginału, o tyle użycie wyrażenia w trybie rozkazującym *nunca los olvides*

(„nigdy o nich nie zapominaj”) świadczy o nadinterpretacji oryginału ze strony tłumaczy, którzy wprowadzają do wersji hiszpańskojęzycznej zwrot nieobecny w tekście wyjściowym. Jednocześnie brak powtórzenia elementów, które poeta świadomie stosuje w wierszu, stanowi odejście od strategii poetyckiej, jaką Tuwim posługuje się dla podkreślenia cech charakterystycznych opisanej w przytoczonych wersach rzeczywistości. Niemniej jednak odnotujmy, że tego rodzaju zmiany, mimo że byłyby całkowicie możliwe do uniknięcia, nie wpływają znacząco na ekspresję oryginalnych obrazów, a co za tym idzie na reakcję hiszpańskiego odbiorcy.

Kolejną tendencją deformującą, na którą chcielibyśmy zwrócić uwagę, jest niszczenie sieci elementów rodzimych polegające na niezachowaniu w tłumaczeniu wyrażen autchtonicznych wpisujących się w kontekst kulturowy, w którym powstało oryginalne dzieło. Przykłady takiego rodzaju ingerencji w zamysł autora możemy znaleźć w przekładzie wiersza „Nieznane drzewo”⁵ Juliana Tuwima, w którym poeta posługuje się zwrotami nawiązującymi do tytułu wiersza zarówno z punktu widzenia semantycznego, jak i dźwiękowego, tj. związanymi z leśnym krajobrazem. Dzięki takiej strategii poetyckiej obrazowość utworu i jego istota stają się jeszcze pełniejsze w odbiorze dla polskiego czytelnika, lecz tym samym mogą nasręczać dodatkowych trudności translatorskich:

NIEZNANE DRZEWO
(fragmenty)

Gdzie jesteś, drzewo mocne i dumne,
Rozgałęzione, liśćmi szumne,
Węzłem korzeni zarosłe w ziemi,
Drzewo, z którego będę miał trumnę?

ÁRBOL DESCONOCIDO
(fragmentos)

¿Dónde estás, árbol fuerte y altivo,
con tus raíces en la tierra cautivo,
extenso, con hojas que murmuran,
que de un ataúd me harás el
donativo?

⁵ Kompleksową analizę problemów przekładowych obecnych w omawianym wierszu prezentuje artykuł autorki pt. „La manipulación de imágenes en el proceso de traducción: el poema *Nieznane drzewo* de Julian Tuwim traducido al español” [zob. Jackiewicz, 2015b].

Muszę cię poznać, w korę zastukać, Po lasach wołać, po borach hukać: Gdzieżeś, tajemne drzewo trumienne?	Debo verte, tu corteza tocar y en los bosques llamar y buscar. ¿Dónde estás, árbol para ataudes?
Twój narzeczony przyszedł cię szukać!	¡Tú novio viene, te quiere hallar!
Żebyś mnie w siebie jakoś wszczepiło, Wydarło z ziemi ukrytą siłą! Coś może złączy nerw jakiś z kłaczem I zadrzewimy się nad mogiłą!	Que me injertes en tu propia vida, arrancar puedas mi fuerza escondida; algo unirá el nervio con la raíz para florecer en la sepultura.
[Tuwim, 1955a: 301-302]	[przeł. M. Dembowska, S. Feijóo, w: <i>Poesía polaca. Antología</i> , 1984: 62-63]

O niszczeniu elementów rodzimych obecnych w tekście wyjściowym może świadczyć hiszpański odpowiednik wyrażenia „rozgałęzionie” (*extenso*, MD/SF), który oddaje warstwę semantyczną oryginału, ale jest zwrotem mającym szereg innych znaczeń, wobec czego nie wywołuje u czytelnika hiszpańskojęzycznego tak sugestywnego wrażenia, nie oddaje bowiem dźwięczności słowa „gałąź” obecnego w polskim wersie. Innym przykładem tego rodzaju modyfikacji jest zastąpienie rzeczownika „bór” (*bosque de coníferas*) odnoszącego się do lasu iglastego, tak typowego dla polskiego krajobrazu, hiszpańskim terminem *bosques* (MD/SF), który nazbyt generalizuje zamysł Tuwima i tym samym może upraszczać ekspresję oryginalnego obrazu. W omawianym wersie uwagę zwraca również transpozycja czasowników „wołać” (*llamar*, MD/SF) i „hukać” (*buscar*, MD/SF) mających związek z odgłosami, które unoszą się nad wspomnianym lasem. Należy podkreślić, że o ile użyty przez tłumaczy czasownik *llamar* („wołać” lub „wzywać”) w pełni odzwierciedla znaczenie oryginału, o tyle czasownik *buscar* („szukać”) nie może być uznany za adekwatny ekwiwalent polskiego „hukać”, którym Tuwim posługuje się nie tylko dla określenia wołania na kogoś, ale również dla określenia wydawania przeciągłego lub

przerywanego dźwięku przez niektóre ptaki lub owady. W tej sytuacji omówione rozwiązanie translatorskie skutkuje utratą zarówno warstwy znaczeniowej, jak i dźwiękowej oryginalnego terminu. Kolejnym przejawem nie do końca trafnej transpozycji do tekstu docelowego elementów rodzimych obecnych w tekście wyjściowym jest zastąpienie czasownika „zadrzewiać” hiszpańskim *florece*r (MD/SF). Zwróćmy uwagę, że polski termin zawiera w sobie słowo „drzewo” i tym samym stanowi kolejne bezpośrednie nawiązanie do tytułu wiersza. Ponadto użyta przez Tuwima forma zwrotna omawianego czasownika wskazuje na moment przywrócenia do życia, co dodatkowo wzbogaca ekspresję przedstawionego w wersie obrazu. Z kolei zastosowany w wersji hiszpańskiej czasownik *florece*r („kwitnąć”), który oddaje do pewnego stopnia znaczenie oryginału, niestety nie charakteryzuje się podobną warstwą dźwiękową, wobec czego efekt eufoniczny, jaki oferowany jest czytelnikowi hiszpańskojęzycznemu prawdopodobnie nie wywołuje wrażenia bliskiego temu, jakiego doświadcza polski odbiorca, widząc czasownik „zadrzewiać”, użyty w tak specyficznym kontekście. Niemniej jednak zaznaczmy, że część z powyższych transformacji jest podyktowana dążeniem tłumaczy do zilustrowania specyficznego układu rymów (aaba), co prezentują dwie z trzech analizowanych strof, w których obserwujemy hiszpańskie rymy: *altivo – cautivo – donativo, tocar – buscar – hallar*. Tym samym odchylenia względem warstwy słownej oryginału można uznać za w pełni zamierzone i świadczące o skupieniu tłumaczy na wszystkich poziomach wiersza.

Na zakończenie naszych rozważań zwróćmy uwagę na niszczenie zwrotów i wyrażeń idiomatycznych, które często ma miejsce w przypadku tłumaczenia utworów bogatych w różnorakie obrazy, sformułowania i przysłowia charakterystyczne dla języka oryginału. Jak zaznacza Berman, istnieje dwojaki sposób radzenia sobie z tego rodzaju trudnościami. Pierwszym z nich jest zastąpienie oryginalnego zwrotu jego „równoważnikiem”, co świadczy o etnocentryzmie i może prowadzić do sytuacji, w której postacię posługującą się obrazami typowymi dla języka przekładu, nie zaś oryginału, uniemożliwiając tym samym „doświadczenie obcości” [Berman, 2009: 262]. Innym rozwiązaniem, dużo bliższym idei otworzenia się kultury docelowej na wyrażenia będące częścią odmiennego systemu językowego, jest transpozycja „obcego” zwrotu idiomatycznego do tekstu przekładu, co powoduje rozrost

przysłów w rodzimym języku. Niemniej jednak niekiedy zdarza się, że tłumacze – wskutek niedostatecznej „świadomości przysłowia” [Berman, 2009: 262] – wprowadzają w błąd swoich czytelników, nadinterpretując lub niepoprawnie tłumacząc zwroty oryginalne, co możemy zaobserwować np. w przekładzie jednej ze strof wiersza „Żydek” Juliana Tuwima:

ŻYDEK

(fragmenty)

Drapie się i tańczy, płacze i zawodzi
O tym, że się zgubił, że po prośbie
chodzi.

Pan z pierwszego piętra patrzy na
wariata:

Spójrz, mój bracie biedny, na smutne-
go brata.

UN NIÑO JUDÍO

(fragmentos)

Se rasca y baila, llora y se queja,
porque se pierde y la limosna no le
dejan.

Y del primer piso miran al loquito;

mira, hermano pobre, a tu hermanito.

[Tuwim, 1955a: 282]

[przeł. M. Dembowska, S. Feijóo,
w: *Poesía polaca. Antología*, 1984:
61-62]

Fragment, który zwraca uwagę w powyższej strofie, to zwrot „po prośbie chodzi” (*la limosna no le dejan*, MD/SF) odnoszący się do dramatycznej rzeczywistości, w jakiej przyszło żyć tytułowemu żydowskiemu chłopcu. Zauważmy, że omawiane wyrażenie w jasny sposób ilustruje polskiemu odbiorcy los dziecka, natomiast jego hiszpański odpowiednik, który mógłby brzmieć w języku polskim jako „nie dają mu jałmużny”, zubaża ekspresję oryginału. Ponadto, mimo że rozwiązanie podjęte w procesie przekładu odzwierciedla do pewnego stopnia znaczenie oryginału, nawiązuje bowiem do sytuacji, w której chłopiec prosi o pieniądze, jest ekwiwalentem naruszającym jego ukrytą wymowę, ponieważ sugeruje, w przeciwieństwie do zamysłu Tuwima, odmowę pomocy dziecku ze strony społeczeństwa, co świadczy o interpretacji wykraczającej poza oryginalną strategię autora. Z drugiej strony odnotujmy, że poczyniona modyfikacja nie wpływa bezpośrednio na reakcję hiszpańskiego czytelnika, któremu w trakcie lektury prawdopodobnie

towarzyszą emocje identyczne z tymi, których doświadcza odbiorca wersów oryginalnych. Co więcej, rozważając trafność powyższego rozwiązania translatorskiego z punktu widzenia struktury formalnej całej strofy, okazuje się, że ilustruje ono dążenie tłumaczy do odwzorowania oryginalnych rymów sąsiadujących (aabb), co potwierdzają pary słów: *queja* – *dejan*, *loquito* – *hermanito*. Tym samym decyzja ta może być uznana za usprawiedliwioną.

Podsumowując, należy stwierdzić, że choć przedstawione powyżej rozważania wskazują na obecność w przekładach Skamandrytów kilku tendencji deformujących wyróżnionych przez Bermana, nie ulega wątpliwości, że rozwiązania podjęte przez tłumaczy odzwierciedlają w dużej mierze tożsamość zarówno stylistyczną, jak i strukturalną, jaką prezentują wiersze w oryginalnym brzmieniu. Niemniej jednak przeprowadzona konfrontacja potwierdza, że w wyniku trudności w wyborze odpowiedniego ekwiwalentu przekładowego, już to w warstwie słownej, już to w warstwie formalnej, poznanie tekstów wyjściowych w ich czystej obcości przez czytelnika hiszpańskojęzycznego jest zadaniem niełatwym i ograniczającym do pewnego stopnia doświadczenie pełnego charakteru elementów właściwych kontekstowi językowo-kulturowemu, w którym powstały zaprezentowane utwory. Decyzje translatorskie, wśród których możemy wyróżnić tłumaczenie parafrazujące lub eksplikatywne, wprowadzanie wyrażen o innym znaczeniu niż oryginalne czy też całkowite pominięcia słów i zwrotów obecnych w tekstach wyjściowych, spowodowały w niektórych przypadkach zniekształcenie sensu oraz osłabienie siły ekspresji dźwięków i obrazów oryginalnych stanowiących o wyjątkowości omawianej poetyki. Z drugiej strony wszelkie straty poniesione w procesie przekładu, często nieuchronne chociażby ze względu na ograniczenia, jakie nakłada rymowany charakter poezji Skamandrytów, można uznać za akceptowalne, ponieważ w zdecydowanej większości pozostają w zgodzie ze strategią estetyczną i poetycką autorów. Poddane analizie tłumaczenia są rezultatem skrupulatnej lektury tekstów wyjściowych oraz trafnego na ogół rozkładania akcentów w przenoszeniu elementów znaczeniowych poszczególnych wierszy, wśród których tłumacze najczęściej wskazywali rymy. Dzięki takiemu potraktowaniu wersów oryginalnych, tłumacze nie tyle zaprezentowali po raz pierwszy czytelnikowi docelowemu poetów Skamandra, ile również pozwolili im zaistnieć w kręgu

poezji hiszpańskojęzycznej. Tłumaczenia te po raz kolejny udowadniają powszechnie wyznawany pogląd, że proces przekładu wymaga nie tylko doskonałego wycucia językowego, znajomości tradycji poetyckich oraz realiów, w jakich kształtowała się dana twórczość, ale również niebywalej ostrożności, której, naszym zdaniem, nie zabrakło tłumaczom utworów „wielkiej piątki”.

Bibliografia

Teksty analizowane

Lechoń, J. (1987), *Poezje*, Czytelnik, Warszawa.

Poemas de la Nueva Polonia (1953), red. J. Rejano, Imprenta E. Muñoz Galache, Meksyk.

Poesía polaca. Antología (1984), red. M. Suárez Recio, Editorial Arte y Literatura, Hawana.

Poesía polaca contemporánea (2014), red. J. Valero, Fundación Centro de Poesía José Hierro, Madrid.

Tuwim, J. (1936), „Raport”, *Szpilki*, 18, Warszawa, s. 4.

Tuwim, J. (1955a), *Wiersze*, t. 1, Czytelnik, Warszawa.

Tuwim, J. (1955b), *Wiersze*, t. 2, Czytelnik, Warszawa.

Wierzyński, K. (1979), *Wiersze wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Literatura przedmiotu

Beltrán, G. (1997), „Przekład: okaleczenie, wywyższenie, ewangelizacja czy zapomnienie? O tłumaczach poezji polskiej na hiszpański”, *Między Oryginałem a Przekładem*, 3: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, s. 121-126.

Beltrán, G., Murcia Soriano, A. (1998), „Mała antologia problemów przekładu poezji polskiej na hiszpański”, w: Filipowicz-Rudek, M., Konieczna-Twardzikowa, J., Kropiwiec, U. (red.), *Literatura polska w przekładzie*, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 167-181, *Między Oryginałem a Przekładem*, 4.

Berman, A. (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris.

Berman, A. (2009), „Przekład jako doświadczenie obcego”, przeł. U. Hrehorowicz, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 247-264.

- Brzozowski, J. (2011), *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Gazda, G. (2008), *Dwudziestolecie międzywojenne. Słownik literatury polskiej*, Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, Gdańsk.
- Heydel, M. (2013), „*Gorliwość tłumacza*”. *Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Jackiewicz, A. (2015a), „Los traductores hispanos ante la transferencia de las peculiaridades de la realidad representada en el poema *Wspomnienie* de Julian Tuwim”, *Estudios Hispánicos*, XXIII, s. 127-136.
- Jackiewicz, A. (2015b), „La manipulación de imágenes en el proceso de traducción: el poema *Nieznane drzewo* de Julian Tuwim traducido al español”, w: Bień, J., Kudelko J. (red.), *Nuevas perspectivas del hispanismo polaco: estudios de lingüística y literatura*, Wydawnictwo Werset, Lublin, s. 28-39.
- Jackiewicz, A. (2016), „O trudnościach w przekładzie komizmu językowego w poezji. Wiersz *Raport* Juliana Tuwima w tłumaczeniu na język hiszpański”, w: Korpysz, T., Krasowska, A. (red.), *Komizm historyczny*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa, s. 205-217, *Prace Językoznawcze Instytutu Filologii Polskiej UKSW*, t. 8.
- Kwiatkowski, J. (2008), *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Stradecki, J. (1977), *W kręgu Skamandra*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Żurawski, S. (red.) (2009), *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, *Epoki literackie*, t. 9.

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł stanowi próbę wskazania trudności translatorskich, jakie napotyka tłumacz w procesie przekładu poezji grupy Skamander, która to poezja charakteryzuje się niezwykłą wirtuozerią słowa oraz specyficzną strategią poetycką opierającą się na opisie otaczającej rzeczywistości, zwłaszcza na odzwierciedleniu tego, co zwykle i codzienne. Analiza porównawcza między tekstami oryginalnymi a ich przekładami na język hiszpański ma za zadanie wykazać, czy ogół rozwiązań translatorskich podjętych w procesie przekładu świadczy o wychwyceniu i przeniesieniu wyjątkowej organizacji formalno-stylistycznej wierszy,

podporządkowanej określonej strategii ich autorów. Punktem wyjścia do realizowanego badania jest koncepcja przekładu jako „doświadczenia obcego” w świetle teorii Antoine’a Bermana. Omówienie wybranych tendencji deformujących teksty wyjściowe pozwoli na weryfikację, czy i w jakim stopniu tłumacze poezji Skamandrytów umożliwili odbiorcy hiszpańskojęzycznemu „doświadczenie obcości” rzeczywistości ukazanej w wierszach oryginalnych.

Słowa kluczowe: przekład, poezja, Skamander, Antoine Berman, „doświadczenie obcego”

SUMMARY

On the translation of poetry: a study of the translation of Skamander’s poems into Spanish

The article aims to show the difficulties which might be encountered by the translator who resolves to translate the poetry of the members of the literary group Skamander, whose poems are characterized by a unique mastery of language and a specific poetic strategy based on the description of the surrounding reality. The contrastive study of the source texts and their translations into Spanish will show to what extent the translators understood the uniqueness of Skamander’s poetry and if they managed to convey reality they depict to the Spanish reader. The aim of such a juxtaposition is to determine whether the translation choices made by the translators reveal their awareness of the specific formal and stylistic structure of poems, deriving from the strategy employed by the poets. A starting point for the study is the theory of translation as “the experience of the foreign” put forward by Antoine Berman. The examination of twelve tendencies which deform the source text, allows to verify if and to what extent the translators of Skamander’s poetry made it possible for the Spanish-language reader to “experience the foreign” reality depicted in the source texts.

Key words: translation, poetry, Skamander, Antoine Berman, “the experience of the foreign”