

УДК 81'255.2 (+ 821.16)

Ukrainets M.

## EROS I THANATOS W TŁUMACZENIACH UTWORU GAD BOLESŁAWA LEŚMIANA NA JĘZYKI UKRAIŃSKI, CZESKI I ROSYJSKI

**Streszczenie.** *Ballada Gad Bolesława Leśmiana to utwór nie mniej skoncentrowany niż wiersze, w których autor Łąki angażuje całą swoją erudycję językową – mnogość neologizmów, metafor, naruszeń łączliwości składniowej czasowników, różnego rodzaju kontaminacji czy wykorzystania wyrażeń prywatnych. W artykule autorka odwołuje się do dwóch tekstów, mogących stanowić pierwowzór dla ballady: starotestamentowej historii pierwszej kobiety i węża oraz skandynawskiej ballady pod tytułem Smok przetłumaczonej przez Edwarda Porębowicza i wydrukowanej w „Chimerze”.*

Głównym wątkiem Gada jest równowaga między Erosem i Tanatosem widoczna zarówno w konstrukcji utworu, jak i relacjach pomiędzy bohaterami. Śmierć i miłość stanowią przeciwieństwa, które Leśmian potrafi połączyć, powołując do życia kategorie cierpienia i przyjemności. Przesunięcie środka ciężkości w stronę któregoś z biegunów powoduje zmianę w sensie całego utworu. Zachowanie równowagi było w tym wypadku najtrudniejszym zadaniem dla tłumacza, dlatego można stwierdzić, że w każdej z obcojęzycznych wersji występuje trochę inny gad i trochę inna dziewczyna.

W jaki sposób tłumacze radzą sobie z kondensacją sensów w Gadzie i oddaniem delikatnej równowagi dwóch wielkich Leśmianowskich tematów – miłości i śmierci? Autor Łąki, gdy przekształca język, czyli używa na przykład metafory lub neologizmu, za każdym razem wybija odbiorcę z szybkiego odczytania tekstu i czasu linearnego, a daje mu możliwość podążenia drogą nowych interpretacji. Jest to proces stwarzania przestrzeni, którą odbiorca musi świadomie zrekonstruować na podstawie własnych kompetencji językowych i kulturowych. Tam, gdzie naruszone zostają zasady języka często zaobserwować można momenty kluczowe dla znaczenia utworu, ze względu na krzyżowanie się sensu dosłownego i metaforycznego. Nieadekwatne przetłumaczenie takiego fragmentu odbiera możliwość pójścia inną drogą interpretacji. Naruszenie reguł języka i składni sprawia, że odbiorca musi nieustannie aktualizować sens, włożyć wysiłek w zdekodowanie warstwy semantycznej utworu i wykazać się aktywną postawą w rekonstruowaniu znaczenia na podstawie, którą podsuwa autor.

**Słowa kluczowe:** Bolesław Leśmian, Gad, translatologia, komparatystyka.

**Nota o autorze:** Ukrainets Magdalena Mirosławiwna, magister, Zakład Komparatystyki w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

**E-mail:** magdalena.ukrainets@gmail.com

Ukrainets M.

## EROS AND THANATOS IN TRANSLATIONS OF BOLESŁAW LEŚMIAN'S POEM GAD INTO UKRAINIAN, CZECH AND RUSSIAN

**Abstract.** *Gad by Bolesław Leśmian is a poem no less concentrated than poems in which the author of Łąki engages his entire linguistic erudition - a multitude of neologisms, metaphors, vio-*

lations of the syntactic connectivity of verbs and various types of contamination. In the article, the author refers to two texts that could be a prototype for the ballad: the Old Testament story of the first woman and the snake, and the Scandinavian ballad titled *Dragon* translated by Edward Porębowicz and printed in "Chimera".

The main theme of *Gad* is the balance between Eros and Thanatos visible both in the poem structure and in the relations between the characters. Death and love are opposites that Leśmian can combine to bring about categories of suffering and pleasure. Shifting the center towards one of the poles causes a change in the sense of the whole piece. Keeping was the most difficult task for translators. It can be said that in each of the foreign versions there is a slightly different reptile and a slightly different girl.

How do the translators cope with the condensation of meanings in *Gad* and how they are giving away the delicate balance of two great Leśmian themes – love and death? It is a process of creating space that the recipient must consciously reconstruct on the basis of their own language and cultural competences. Where the rules of the language are violated, key moments for the meaning of the work can often be observed due to the crossing of the literal and metaphorical sense. Inadequate translation of such a fragment deprives a reader of the possibility of following a different interpretation. Violation of language and syntax rules means that the recipient must constantly update the sense, put effort into decoding the semantic layer of the song and demonstrate an active attitude in reconstructing meaning on the basis of which the author suggests.

**Key words:** Bolesław Leśmian, *Gad*, translatology, comparative studies.

**Information about author:** Ukrainets Magdalena Mirosławiwna, magister, Department of Comparative Studies, Institute of Polish Literature, University of Warsaw.

**E-mail:** magdalena.ukrainets@gmail.com

## Українець М.

### ЕРОС І ТАНАТОС У ПЕРЕКЛАДАХ ГАДА БОЛЕСЛАВА ЛЕСЬМЯНА НА УКРАЇНСЬКУ, ЧЕСЬКУ ТА РОСІЙСЬКУ МОВИ

**Анотація.** Балада «Гад» Болеслава Лесьмяна - утвір в яких поет залучає всю мовну ерудицію - безліч неологізмів, метафор, порушення синтаксичної сполучуваності дієслів. У статті авторка посилається на два тексти, які можуть стати прообразом балади: історію першої жінки та змії, скандинавську баладу під назвою *Дракон* у перекладі Едварда Порєбовіча надруковану «Химерою».

Основна тема «Гада» - рівновага між Еросом і Танатосом, видна як у структурі пісні, так і у відносинах між персонажами. Смерть і любов — протилежності, які Лесьмян зумів поєднати. Зміна балансу в напрямку одного з полюсів викликає зміну сенсу цілого фрагменту вірша. Утримання балансу в цьому випадку було найскладнішим завданням для перекладачів, тому, можна сказати, що в кожній із закордонних версій, змія та дівчина децю відрізняються.

Як перекладачі справляються зі згушенням значень у «Гад» та віддають тонкий баланс двох великих Лесьмянських тем — кохання та смерті? Лесьмян використовує, наприклад, метафору чи неологізм. Кожен раз, коли він вибиває читача з швидкого сприймання тексту, дає йому можливість слідувати шляхом нових інтерпретацій. Це процес створення простору, який читач повинен свідомо реконструювати на основі власних мовних та культурних компетенцій. Там, де правила мови порушені, часто можна спостерігати ключові моменти змісту твору через схрещування прямого та метафоричного сенсу.

Недостатній переклад такого фрагмента позбавляє вас можливості дотримуватися іншого способу тлумачення. Порушення мовних і синтаксичних правил означає, що читач повинен постійно оновлювати сенс, докладати зусиль для розшифровки змісту утвору та демонструвати активне ставлення до реконструкції сенсу на основі перекладу.

**Ключові слова:** Болеслав Лесьмян, Гад, транслатологія, порівняльні дослідження

**Інформація про автора:** Українець Магдалена Мирославівна, магістр, відділені компаративістики, Інститут польської літератури Варшавського університету.

**Електронна адреса:** magdalena.ukrainets@gmail.com

W balladzie Gad nie natkniemy się na mnogość neologizmów, metafor, naruszeń łączliwości składniowej czasowników, różnego rodzaju kontaminacji czy wykorzystania wyrażen prywatnych do zbudowania paralelnej rzeczywistości – czyli zabiegów, które zazwyczaj sprawiają trudności tłumaczom poezji Bolesława Leśmiana. Pod względem językowym czekają na nich dwie pułapki – neologizm i metafora – obie pojawiają się w piątym wersie. Poza tym ballada ta jest utworem bez Leśmianowskich „udziwnień” językowych. Jest to jednak utwór nie mniej skoncentrowany niż wiersze, w których autor *Łąki* angażuje całą swoją erudycję językową. W bardzo minimalistyczny sposób Leśmian operuje mnogością archetypów, często jednym słowem powołując do życia całą tradycję kulturową stojącą za nimi. Brak tu rozległych opisów, nikt nie tłumaczy, o co dokładnie chodzi w dziwnej historii erotycznej miłości gada i kobiety, ale też nie ma takiej potrzeby. Samym doborem scenerii oraz atrybutów bohaterów czytelnik otrzymuje wystarczającą ilość wskazówek, aby móc w pełni zanurzyć się w tradycję.

Starając się określić jej źródła, chciałabym wskazać dwa teksty, które według mnie wyznaczają drogi interpretacji *Gada*: pierwszym z nich jest biblijna historia z Księgi Rodzaju o kuszeniu pierwszej kobiety przez węża, drugim – skandynawska ballada pod tytułem *Smok*. W przypadku obu tekstów mamy do czynienia tylko z poszlakami wskazującymi na nie, jako możliwy pierwowzór Leśmianowskiej ballady, mimo to podobieństwa wydają mi się nieprzypadkowe, co więcej taki sposób odczytania pozwala na czerpanie z dwóch tradycji: biblijnego mitu założycielskiego oraz baśni.

Leśmian napisał wiele utworów, w których pojawiły się bezpośrednio interteksty biblijne. Szczegółowo w kontekście przekładów niektóre z nich analizuje Marta Kaźmierczak w rozdziale zatytułowanym *Nawiązania o charakterze biblijnym*<sup>1</sup>. Badaczka wskazuje, że Pismo Święte, modlitwy i pieśni religijne są częstym kontekstem w tej poezji, jednak funkcjonują w sposób nieoczywisty i bywają znacznie zmodyfikowane<sup>2</sup>. Z tego względu moje założenia dotyczące takiej drogi interpretacji *Gada* wydają się uzasadnione. Wprawdzie sytuacja nie jest tak oczywista, jak w przypadku przykładów podawanych przez Kaźmierczak, ponieważ aluzje biblijne nie zostały wyrażone cytatem, jednak w utworze występują wszystkie elementy obecne w starotestamentowej historii: zielony sad, pramatka, wąż, napaść oraz kuszenie, mimo że niekoniecznie w tej samej kolejności.

Paralele między obiema historiami zmuszają do postawienia trzech pytań: kim jest bohaterka, kim jest gad i co to za sad? Przy czym kwestia tożsamości bohaterki rodzi

<sup>1</sup> Kaźmierczak M., *Przekład w kręgu intertekstualności*, Warszawa 2012, s. 54–73.

<sup>2</sup> Zob. tamże, s. 54.

kolejny dylemat, wynikający z braku elementu charakterystycznego dla innych utworów autora *Sadu rozstajnego*, w których biorą udział postacie kobiecie wprost nazywane: czy jest to jedna z Leśmianowskich „dziewczyn” z akcentem na ostatniej sylabie?

Bohaterkę, oprócz jej działań charakteryzuje tylko pierwszy wers wracający echem w wersie dziewiętnastym: „Szła z mlekiem w piersi w zielony sad” oraz „Piersi ci chyłę, jak z mlekiem dzban”. Jest to jedyna podana wprost cecha, w dodatku powtórzona dwukrotnie, a piersi wypełnione mlekiem wskazują na płodność i obfitość. Idąc w kierunku odczytań archetypowych, wyodrębnienie tej cechy bohaterki oraz rozwinięcie fabuły utworu wskazywałoby na obraz pramatki, bogini płodności związanej ikonograficznie z węzami.

Czy jest to jedna z Leśmianowskich dziewczyn? To określenie nie pada w balladzie, bohaterka nie zostaje nazwana żadnym imieniem. Michał Nawrocki definiował dziewczynę jako taką formę istnieniową, która gromadzi wokół siebie pozostałe formy i zyskuje możliwość zaistnienia na sposoby nie dane innym postaciom występującym w utworach autora *Łąki*<sup>1</sup>. W wypadku *Gada* byłoby to zaistnienie poprzez zmysłowe doświadczenie na pograniczu erotycznej przyjemności i śmierci wstrzymujące czas, doświadczenie, które przeradza się w swoje przeciwieństwo – usilnie wyrażane pragnienie zatrzymania własnego istnienia w akcie seksualnym. Jeśli tak, to bohaterka, łącząc w sobie przeciwstawne bieguny, rzeczywiście jest jednym z wariantów Leśmianowskiej dziewczęcości, choć może bardziej odpowiedni byłby tu wyraz kobiecość:

*Co chcę rzec: Leśmianowska dziewczyna jest jednocześnie partnerem i świadkiem, w relacjach z formami (nazwijmy to) męskimi jest jednocześnie kusicielką i ofiarą, jest obiektem pożądania i sama pożąda, jest czuła i okrutna, jest celem i sama cel wyznacza, jest jednocześnie otwarta na transcendencję i zamknięta na transcendencję, wie i nie wie, wreszcie: jest i nie jest, istnieje i nie istnieje*<sup>2</sup>.

Bohaterka *Gada* przechodzi przemianę z ofiary w kusicielkę. Staje się równoprawną partnerką w relacji z potworem.

Warto odnieść się w tym miejscu do przebiegu relacji Ewy i węża z Księgi Rodzaju. W Starym Testamencie to on nawiązuje dialog i uważa się, że w ten sposób pozbawia pierwszą kobietę jej pierwotnej niewinności, ponieważ pozwala zwątpić w bożą miłość<sup>3</sup>. W ten sposób sprowokowana zostaje reakcja. Inteligentna istota, której zwierzęcość jest wyłącznie metaforą, przedstawia siebie jako darczyńcę i obiecuje człowiekowi udział w boskości. Atak przebiega na planie psychicznym. W utworze Leśmiana napaść ma zupełnie fizyczny charakter – wąż posługuje się mądrością ciała, aby uczynić z kobiety godną siebie partnerkę. Następuje odwrócenie schematu, ponieważ kuszenie pojawia się dopiero w momencie, w którym bohaterka jest już do tego odpowiednio przygotowana poprzez osiągnięcie współmiernego poziomu wtajemniczenia.

<sup>1</sup> Zob. Nawrocki M. *Wariacje istnieniowe*, Tarnów 2009, s. 285.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Zob. Adamczyk D., *Postać węża w opowiadaniu z Rdz 3*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie 15”, 2010, s. 11.

Biblijna historia pokazuje, jak na świecie pojawił się grzech i na tym kończą się paralele z utworem Leśmiana, który w swojej poezji nie operuje taką kategorią. Jak zauważa Cezary Rowiński, próżno szukać tu grzechu, winy czy sumienia, które są skutkiem dualizmu duszy i ciała<sup>1</sup>. Badacz wskazuje natomiast inną polaryzację przenikającą całą tę poezję: rozkosz i cierpienie. W *Gadzie* objawia się to w pełni i jest wypowiedziane wprost, potwór pieścił i truł jednocześnie, a rozkosz miała być trwalsza niż śmierć.

Kim natomiast jest tytułowy Gad? Postać węża ma bardzo bogatą symbolikę, a przychodzące na myśl proste utożsamienie go z biblijnym szatanem jest stosunkowo młode.

*W wierzeniach starożytnych Semitów wężowi przypisywano wiele znaczeń. Wąż budził respekt i strach. [...] W Mezopotamii wizerunki węży umieszczano na słupach granicznych oraz u wejść do pałaców, aby zabijały napastników i chroniły domowników. Wąż był symbolem nieznannej siły, utajonej mocy. Był kojarzony z niebezpieczeństwem i śmiercią. [...] W Kanaanie wąż był czczony jako boski symbol życia, płodności, siły rozrodczej i mądrości. W starożytności panowało przekonanie o mądrości i chytrności węża (por. Mt 10,16). Jego postać jest obecna w literaturze, mitologii, folklorze i sztuce starożytnego Bliskiego Wschodu. Wąż uchodził za istotę obdarzoną wyższą wiedzą. Przypisywano mu siły magiczne. Hebrajski rdzeń nahaš był używany zarówno na określenie węża, jak i magii<sup>2</sup>.*

Jakie cechy z tego, z konieczności, skrótowego przywołania historii symbolu węża, są udziałem Leśmianowskiego Gada? Sama jego postać i napaść na bohaterkę budzą strach. Przy czym wers „Aż ją w olszynie zaskoczył gad”, w świetle tego, w jaki sposób autor *Napoju cienistego* wykorzystuje język, proponowałabym czytać na dwa sposoby: z jednej strony wyraża on nagłość i nieoczekiwanie napadu, a z drugiej zupełnie dosłowny, fizyczny sposób w jaki wyglądała scena – gad zaatakował dziewczynę skacząc na nią. Poeta zastosował rozwiązanie przenoszące akcję ballady z rajskich ogrodów i baśniowych krain w przestrzeń folkloru, dodatkowo naznaczonego pewną groteskowością, ponieważ potwór napada na bohaterkę w swojskiej olszynie.

Gad jest dla dziewczyny nauczycielem, przekazuje jej swoją mądrość, ucząc zwyczajów miłosnych<sup>3</sup>. Należy zwrócić uwagę na tę symbolikę związaną z postacią węża, która narzuca się jako pierwsza w przypadku ballady Leśmiana, czyli wąż jako symbol falliczny powiązany z wyobrażeniami bogiń płodności. W starożytnej Syrii i Egipcie boginie przedstawiane były nago lub z odkrytymi piersiami i trzymały w rękach węże, bądź zwierzęta te oplatały ich ciała<sup>4</sup>. Sposób w jaki gad owija się wokół bohaterki w utworze przypomina te starożytne wyobrażenia, wspina się on po jej ciele „od stóp do głowy”.

<sup>1</sup> Zob. Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 240.

<sup>2</sup> Adamczyk D., tamże, s. 6–7.

<sup>3</sup> *Wszak węże na całym starożytnym Bliskim Wschodzie uchodziły za zwierzęta najmądrzejsze. Przekonanie o niezwyklej mądrości tych stworzeń było powszechne i trwałe. Nawet powiązanie w późnym Izraelu węża z Szatanem jako przeciwnikiem Jahwe nie zlikwidowało przeświadczenia o mądrości tych gadów. Nie przypadkiem Jezus posyłając swych uczniów mówi im: „Bądźcie więc roztropni jak węże. (Mt 10,16). Oczywiście obraz mądrego, czy lepiej —przebiegłego (co zresztą dla ludzi Bliskiego Wschodu było nader bliskie) węża pojawia się także na samym początku Biblii w opisie upadku człowieka. Münnich M., *Biblijny kult węży – próba interpretacji*, „Przegląd historyczny” 95/2, s. 160.*

<sup>4</sup> Zob. Münnich M., tamże, s. 158–160.

Zanim przejdę do głównego wątku *Gada*, czyli delikatnej równowagi między Erossem i Tanatosem widocznej zarówno w konstrukcji utworu, jak i działaniach bohaterów, chciałabym powrócić do drugiego możliwego archetektu dla utworu Leśmiana, o którym wspomniałam na początku, czyli skandynawskiej ballady *Smok*<sup>1</sup>. Ireneusz Opacki w książce *Ewolucja balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*<sup>2</sup> twierdzi, że utwór *Gad* jest swobodną parafrazą pochodzącej z duńsko-norweskiej poezji ludowej ballady *Smok*<sup>3</sup>, która wydrukowana została w 1901 roku w „Chimerze” w przekładzie Edwarda Porębowicza. Co więcej zbiór *Pieśni ludowych*, które opracował Porębowicz został zrecenzowany przez Leśmiana w Kurierze Warszawskim i zawierał balladę *Smok*<sup>4</sup>.

Pojawia się w niej wyraźny schemat baśniowy: potwór zamienia się w królewicza pod wpływem miłości Ingelill. Jeśli u Leśmiana cechą bohaterki pretendującej do miana atrybutu jest jej płodność reprezentowana przez piersi pełne mleka, to w wersji skandynawskiej rolę tę pełni wprost nazwana duma. Również smok zostaje bezpośrednio scharakteryzowany jako „przebrzydły”, „wstrętny”, „brzydki”, „zimny”, „szpetny”. W ten sposób budowany jest kontrast między piękną królewną i potworem, lecz także ich relacja. Jeśli Leśmian rzeczywiście inspirował się *Smokiem*, to zmodyfikował baśniową kompozycję na dwa sposoby. Po pierwsze zmienił schemat rozwijającej się akcji, którą w przekładzie Porębowicza jest osadzenie historii w magicznych okolicznościach: na balkonie czeka dumna królewna, nagle podpełza do niej przebrzydły potwór i ofiarowuje jej skarby w zamian za miłość, następnie Ingelill dostaje się w działanie smoczey mocy. Taki jest jej los i jedyne wyjście to pogodzenie się z nim, co dla „dumnej” bohaterki stanowi nie lada problem, jednak za swoje oddanie czeka ją nagroda w postaci przemiany smoka w królewicza. Wydarzenia posuwają się do przodu zgodnie ze schematem logicznego i chronologicznego rozwoju: 1–2–3. Natomiast u Leśmiana wygląda on inaczej: 1–2–1 – po kulminacji następuje powrót do początku, jakby konstrukcja wiersza była metaforą odsyłającą do Uroborosa, mitycznego węża zjadającego swój własny ogon. Na początku jest śmiertelna pieszczota, która kulminuje w odkryciu przez gada swojej tajemnicy. W tym momencie do głosu dochodzi bohaterka, zatrzymując akcję i powracając do opisu pieszczot. Aktywna rola dziewczyny wiąże się z drugą zmianą, jaką wprowadził Leśmian w schemacie baśniowym: przeniósł on ciężar fabuły z toczącej się historii na relacje pomiędzy bohaterami.

Właśnie one są głównym tematem utworu, a nie opowieść o tym, czy warto pokochać brzydkiego gada. Spójrzmy jeszcze przez chwilę na to, co dzieje się między Ingelill i smokiem. Jeśli w utworze autora *Łąki* mamy do czynienia z cierpieniem fizycznym, to w skandynawskiej wersji jest to ból o proweniencji psychologicznej. Okrucieństwo polega na relacji woli – dumna królewna została zmuszona do stania się partnerką wstrętnego

<sup>1</sup> O archetektach baśniowych w kontekście przekładów pisze Marta Kaźmierczak w rozdziale *Baśń literacka jako archetekt*; Kaźmierczak M., tamże, s. 108–114.

<sup>2</sup> Opacki I., *Ewolucja balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*, Lublin 1961, s. 80–81; cyt. za Stelmaszczyk B., *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obraz Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009, s. 257.

<sup>3</sup> *Smok*, przeł. Porębowicz E., „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 225–227.

<sup>4</sup> Porębowicz E., *Pieśni ludowe Celtyckie, Germańskie, Romańskie*, Lwów 1909, s. 47. W wersji zdigitalizowanej dostępne na: <http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=3252&from=publication>.

smoka. Torturą jest dla niej poddanie się losowi, którego nie może uniknąć, fatum. Z tego powodu od dziewczyny oczekiwane jest zachowanie bierności i taki los duma każe jej wypełniać. Smok jest przeznaczeniem Ingelill, dlatego ich relacja przypomina raczej mechanizm kata i ofiary. Nawet przemiana potwora w królewicza nie wydaje się odpowiednim wynagrodzeniem cierpień.

U Leśmiana podstawowa różnica polega na tym, że bohaterka w połowie utworu przejmuje inicjatywę. Dlaczego w ogóle jest w stanie to zrobić?

Jest zapewne tak, że dziewczyna manifestuje tu swoją wolność, która w punkcie wyjścia została zanegowana przez napaść gada. Kobieta mówi: „Nic mi nie trzeba i nie brak mi nic” (w. 14) i następnie: „Nie żądam skarbów, nie pragnę zmian” (w. 20). Zaimki przeczące świadczą o poczuciu „dosytu”, negują zarazem świat, który wykraczałby poza miłosną relację dwojga (warto zwrócić uwagę na budowę wersu: jest on zamknięty zaimkiem „nic”, wyznacza, jak gdyby świat-w-świecie miłosego szczęścia)<sup>1</sup>.

Dochodzimy tu do sedna, czyli równowagi między Erosem i Tanatosem, którą zaobserwować można w budowie utworu już na poziomie wersów jak i wyżej, w relacjach pomiędzy dziewczyną i gadem, a wszystko to podszyte jest erotyczną zmysłowością. Leśmian w maksymalnie zwięzły sposób, tym razem przy pomocy obrazów, a nie środków językowych, rysuje grę miłości i śmierci:

„Skrętami dławiał, ująwszy w pól,  
Od stóp do głowy pieścił i truł.”

Ten dystych zbudowany jest na czterech sugestywnych obrazach w całości przedstawiających powolne wspinanie się gada w górę ciała bohaterki. Fragment „skrętami dławiał” opisuje sposób duszenia ofiar przez węże, które, zaciskając się wkoło sprawiają, że braknie tchu. Przeciwwagą dla tego obrazu staje się końcówka wersu „ująwszy w pól” – w ten sposób wyobrażany bywa kochanek, który obejmuje dziewczynę w tali do pocałunku. W jednym wersie, jeszcze nie nazwany wprost, pojawia się erotyczny taniec miłości i śmierci. Gad kontynuuje swoją wędrówkę w górę, do momentu posiadania całego ciała dziewczyny „od stóp do głowy”. Dwuwiersz zamyka wprost nazwana dychotomia, na której oparty jest cały utwór: „pieścił i truł”. Jest to drugi dystych, ale kontrast między miłością i śmiercią zarysowany zostaje już na samym początku, gdy najpierw widać dziewczynę, a raczej na pierwszym planie występują jej piersi jako symbol płodności i erotyzmu, a w kolejnym wersie już czeka na nią śmiertelne niebezpieczeństwo w postaci napaści gada. Takich paraleli można zaobserwować w tej balladzie więcej i obejmują one swoim zasięgiem coraz ogólniejsze poziomy. Sam schemat 1–2–1 jest odbiciem zachowania równowagi między miłością a śmiercią. Do połowy utworu gad jest napastnikiem, reprezentuje pierwiastek tanatyczny, zakładamy, że dziewczyna chce się uwolnić ze śmiertelnego uścisku, natomiast w

<sup>1</sup> Milan R., „Wszak musi ktoś pokochać to, co już się stało”. O splocie miłości i śmierci w „poetyckiej erotyce” Bolesława Leśmiana, „Ruch Literacki” 2015 z. 5, s. 502–503.

drugiej połowie szala, na której stoi gad, przechyla się w stronę Erosa – nagle jego działania opisywane są przez samą bohaterkę jako erotyczna przyjemność<sup>1</sup>.

Śmierć i miłość stanowią przeciwieństwa, które Leśmian potrafi połączyć, powołując do życia wspomnianą już kategorię cierpienia i przyjemności. Michał Nawrocki zauważa, że w utworach autora Łąki są to stany w swojej formie jednorodne, substancjalnie tożsame, a różnica między nimi dotyczy nie istoty doświadczenia, ale jego intensywności – rozkosz jest silniejsza od śmierci, ponieważ jest od niej bardziej intensywna<sup>2</sup>. Seksualna przyjemność znajduje się niebezpiecznie blisko granicy rozumianej jako brak jednostkowej tożsamości, która zaciera się w erotycznym doświadczeniu tak intensywnym, że jest praktycznie od cierpienia nieodróżnialne. Co więcej, dojście do tej granicy, za którą przyjemność prowadzi do śmierci, niweluje działanie czasu i bohaterka usilnie prosząc gada o pozostanie w dotychczasowym ciele, pragnie sama wciąż znajdować się w stanie pośrednim.

Rowiński charakteryzuje miłość u Leśmiana jako siłę brutalną i bezwzględną, ponieważ doświadcza się jej wyłącznie poprzez zmysły<sup>3</sup>. Doznania zmysłowe można potraktować jak klucz do interpretacji *Gada*. Występująca w utworze relacja erosa i tanatosa nie byłaby możliwa, gdyby nie uczestnictwo w niej fizycznego ciała. Jest ono receptorem i przewodnikiem, dzięki któremu bohaterowie doświadczają stanów daleko je przekraczających. Jednocześnie seksualność nie jest zarezerwowana wyłącznie dla ciała ludzkiego, ale przenika cały wszechświat, dlatego partnerem może stać się nie tylko drugi człowiek, lecz także łąka, wierzba czy właśnie gad. Przyjemność fizyczna oscyluje wokół śmierci, a biorąc pod uwagę szerszą perspektywę i włączając do analizy inne utwory Leśmiana, w których występują bohaterowie nieżyjący, ale mający jeszcze szczątki ciał ziemskich, można założyć, że ją przekracza, ponieważ śmierć nie oznacza końca.

W całej balladzie zachowana zostaje dyskretna równowaga między pierwiastkiem erotycznym i tanatycznym, która wyraża się zarówno na poziomie języka, jak i wydarzeń. *Gad* wydaje się jednym z łatwiejszych do przetłumaczenia utworów autora *Łąki* ze względu na małą ilość takich środków artystycznych, jak metafory i neologizmy, jednak tylko pozornie, ponieważ cechuje go silna koncentracja na poziomie semantycznym. Ponadto utwór napisany został wierszem sylabotonicznym. Przesunięcie środka ciężkości w stronę któregoś z biegunów powoduje zmianę w sensie całego utworu. Zachowanie równowagi było w tym wypadku najtrudniejszym zadaniem dla tłumaczy, dlatego można stwierdzić, że w każdej z obcojęzycznych wersji występuje trochę inny gad i trochę inna dziewczyna. W dalszej analizie skupię się na elementach odsłaniających kunsztowne konstruowanie przez Leśmiana owej równowagi oraz na działaniach tłumaczy podtrzymujących ją lub zaburzających.

Spójrzmy na przywoływane już wersy trzeci i czwarty, które w bardzo minimalistyczny sposób określają relację między miłością i śmiercią:

<sup>1</sup> Utwór ten w świetle kategorii fetysza interpretuje Rafał Milan w tekście „Wszak musi pokochać ktoś to, co już się stało”. *O splocie miłości i śmierci w „poetyckiej erotyce” Bolesława Leśmiana*, Milan R., tamże, s. 493–510.

<sup>2</sup> Zob. Nawrocki M., *Wariacje...*, dz. cyt., s. 193.

<sup>3</sup> Zob. Rowiński C., *Człowiek i świat...*, dz. cyt., s. 232.



Skrętami dławił, ująwszy wpół,  
Od stóp do głowy pieścił i truł.

Cztery pojawiające się tu obrazy są ze sobą tak ściśle związane, że stają się pułapką dla tłumaczy. W przekładzie Vlasty Dvořáčkovéj cytowany powyżej fragment utworu Leśmiana brzmi następująco:

Ohebným tělem ovíjel jí pás,  
od nohou k hlavě svíral zas a zas.

W tej wersji mniejsze znaczenie ma pierwiastek erotyczny i napaść gada staje się całkowicie śmiertelnośnym doświadczeniem. Dwa obrazy z pierwszego wersu zostały zredukowane do jednego – gad po czesku giętkim ciałem owija talię dziewczyny. Znajduje się tu dalekie odniesienie do oryginalnych „skrętów” oraz „ujęcia w pół”, niestety takie rozwiązanie nie wywołuje podobnego efektu: z jednej strony śmiertelnego, a z drugiej miłosnego uścisku. Przez autorkę pominięty został znajdujący się w kolejnym wersie związek frazeologiczny „od stóp do głowy” (który pierwotnie występował właśnie w takiej formie, dopiero później, prawdopodobnie ze względów rytmicznych, zaczęto używać postaci „od stóp do głów” – wcześniej oznaczał on kierunek „od dołu do góry”, a nie jak w obecnym użyciu „całość, całkowitość” czegoś), a raczej nie tyle pominięty, ile przetłumaczony dosłownie. W języku czeskim funkcjonuje odpowiednik polskiego frazeologizmu, jednak przyjmuje on inną formę „od hlavy až k patě” (dos. od głowy do pięty). W przypadku ekwiwalentnego przetłumaczenia neologizmu kierunek poruszania się węża okazałby się inny – z góry na dół, a nie z dołu do góry. Wybór dosłownego tłumaczenia sprawił, że Dvořáčková zachowała pierwotne znaczenie polskiego frazeologizmu, wskazującego na kierunek ruchu, a nie sens całościowości działania. Podążała tu prawdopodobnie za intencją samego autora, któremu, jak w tym przypadku, zdarza się aktualizować związki frazeologiczne poprzez ich dosłowne użycie. Czeska tłumaczka usuwa również z pola widzenia wprost zawartą w balladzie dychotomię „pieścił i truł”. Zamiast tego uwaga odbiorcy przeniesiona zostaje na intensywność doświadczenia śmierci w wężowym uścisku, dzięki wyrażeniu „svíral zas a zas” (dos. ścisnął znów i znów), które hiperbolizuje siłę uścisku oraz wskazuje na jego rytmiczną powtarzalność. W przekładzie na język czeski nacisk położony zostaje na zachowanie gada, a raczej powolne duszenie ofiary, natomiast znika wątek erotyczny historii, równoważący śmiertelny uścisk. Gad staje się stroną dominującą.

W tłumaczeniu na język ukraiński autorstwa Walentyny Sobol wersy te brzmią:

Обіймав, звиваючись, стиснувши навпіл  
Від стіп до голівоньки пестив – труїв

Lepiej zachowany został pierwiastek erosa – gad zwijając się, obejmuje bohaterkę – natomiast element śmierci ulega osłabieniu. Znajdujące się w oryginale „dławienie” to bardzo sugestywny obraz. W przekładzie pojawia się fraza „skrętami obejmował”, a nie „skrętami dławił”, następnie wprowadzone zostaje „ściskałszy wpół” tam, gdzie Leśmian

pisze „ująwszy w pól” – aluzja do pocałunku przestaje funkcjonować i obraz tego, jak wąż wspina się wzdłuż ciała bohaterki, obdarzając ją jednocześnie śmiertelną pieśzczotą, ulega rozpadowi. Tłumaczka aktywnie przekształca związek frazeologiczny, który po ukraińsku spotkać można w trzech wariantach: „з голови до ніг”, „з ніг до голови”, „з голови до п’ят” (dos. od głowy do nóg, od nóg do głowy, od głowy do pięt) – istnieje więc ekwiwalent. W tłumaczeniu brzmi to jednak „від стіп до голівоньки” czyli dosłownie „od stóp do główki” i nie odnosi się do żadnego z istniejących w języku ukraińskim wariantów. Zdrobienie natomiast powoduje wrażenie intensyfikacji pieśzczot. Autorka ostatni obraz tłumaczy dosłownie „пестив – тпуїв”, wyznaczając wprost dychotomię miłości i śmierci. Wrażenie pewnej przypadkowości elementów wzmacnia również brak zachowania rytmu: u Leśmiana jest to sylabotoniczny dziewięciozłogłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie bez żadnych wyjątków, w czeskiej wersji pojawia się w większości sylabiczny dziesięciozłogłoskowiec, natomiast w ukraińskim przekładzie brak regularności. Dodatkową trudność tworzy konsekwentnie wykorzystany przez autora *Sadu rozstajnego* rym męski.

W drugim ukraińskim tłumaczeniu autorstwa Jurija Bedryka wersy te brzmią:

Обивши стан їй багато раз,  
Тпуїв і пестив уводночас.

Tłumacz osłabił koncentrację sensów w tym dystychu. Dwa obrazy z pierwszego wersu zamienił w jeden – gad obejmuje wielokrotnie talię dziewczyny. Wers jest bardziej neutralny niż w oryginale, ponieważ nie zawiera się w nim wprost groźba śmierci z powodu uduszenia. Tłumacz usuwa związek frazeologiczny „od stóp do głowy”, zastępując go słowem „уводночас”, czyli jednocześnie. Również niesie ono ze sobą pewne znaczenie całościowości, akcenty zostają jednak przesunięte na czynność i czas jej trwania, natomiast w oryginale wiąże się to raczej z ciałem bohaterki, po którym wspina się gad. Zachowana zostaje natomiast równowaga między pieśzczotą a śmiertelną torturą.

Rosyjski tłumacz S. Szorgin przetłumaczył dystych następująco:

Давил в объятых что было сил  
И ей все тело ласкал, травил.

Równowaga między miłością i śmiercią w rosyjskim tłumaczeniu zbudowana zostaje wokół dwóch obrazów funkcjonujących dzięki przeciwstawnym znaczeniom: „Давил в объятых” (dusił w objęciach), które zawiera w sobie element erotyczny i tanatyczny oraz „ласкал, травил” (pieścił i truł). Akcent przesunięty został na intensywność doznania – gad dusi bohaterkę z całych sił, pieści i truje całe jej ciało. Szorgin także nie wykorzystuje w swoim przekładzie frazeologizmu, zastępując go wyrażeniem o szerszym i ogólniejszym znaczeniu „ей все тело” (jej całe ciało).

Warto poddać szczegółowej analizie piątą wers ballady. Jest to jedyny fragment całego utworu, w którym Leśmian wykorzystał metaforę i neologizm, stanowiące potencjalną przeszkodę dla tłumaczy. Brzmi on:

„Uczył ją wspólnym namdlewać snem”

Neologizm staje się tu członem wyrażenia metaforycznego. „Namdlewać” zawiera w sobie aspekt niedokonany procesu omdlewania, a prefiks wskazuje na wielokrotność czynności, jej powtarzalność i odnawialność. Metafora „namdlewać snem” wymaga zwrócenia uwagi na to, o jakim śnie mowa, ponieważ czynność śnienia w twórczości Leśmiana wiąże się z wielością możliwych konotacji. Nawrocki pisze:

„Na początku trzeba stwierdzić, że sen w poezji Leśmiana nie jest tylko stanem psychofizycznym, ale sposobem bycia. Trzeba też od razu dodać, że sen jest także formą percepcji, sposobem stwarzania rzeczywistości, jest miejscem spotkania. Wreszcie: sen jest bytem samoistnym, sen – nie do końca paradoksalnie – może posiadać swoją ontyczna autonomię, może istnieć bez śniącego.<sup>1</sup>”

Piąty wers Leśmianowskiej ballady stwarza nową, wspólną rzeczywistość gada i dziewczyny, w której, na początku jako mistrz i uczennica, stają się sobie równi, ponieważ dopiero wtedy możliwe jest nawiązanie między nimi pełnowymiarowej relacji. Rzeczywistość ta powstaje na granicy między doznaniem erotycznym a cierpieniem, w przestrzeni, która nie jest do końca życiem, ale nie oznacza jeszcze śmierci. Wspólny sen przenosi bohaterów ponad dychotomię erosa i tanatosa, pozwala im wyzwolić się z niej, oznaczając jednocześnie wyjście z czasu, który w tej przestrzeni przestaje istnieć. Takie odczytanie umożliwia właśnie neologizm „namdlewać”, dzięki wprowadzeniu stanu zawieszenia między życiem i śmiercią, a w zestawieniu „namdlewać snem” dodatkowo między snem i jawą. Określenie „wspólny” pozwala zagościć się w tej nowo powstałej przestrzeni obojgu bohaterom<sup>2</sup>. Jest to moment ballady, w którym inicjatywa wciąż jeszcze stoi po stronie gada. Gdy jednak bohaterka osiągnie ten sam poziom – partnerki, również ona zaczyna być stroną aktywną.

Takie nagromadzenie sensów sprawiło tłumaczom niemałe trudności. Żaden z nich nie przełożył neologizmu, który prawdopodobnie był łatwy do przeoczenia ze względu na swoje podobieństwo do regularnych czasowników występujących w języku polskim z prefiksem „na”, jak np. narastać, nastrojać, napatrzeć.

Po czesku wers ten brzmi następująco:

„Učil ji umdlít v snovém laskání”

Niestety ani neologizm, ani metafora nie zostały przetłumaczone. Leksem „umdlít” to regularny czeski czasownik, w dodatku w aspekcie dokonanym (niedok. umdlévát).

<sup>1</sup> Nawrocki M., *Wariacje...*, dz. cyt., s. 69–70.

<sup>2</sup> O fenomenie wspólnego śnienia w twórczości Leśmiana pisze Wojciech Owczarski: „Fantazmat bycia śnionym przez kogoś/coś przybiera u Leśmiana postać snów wspólnych. «Dziewczyno, byłem z tobą w snu jarach, w głębi kniej» – wyznaje podmiot w *Zmorach wiosennych (Sad rozstajny)* (s. 38). «Dwa ciała w mroku! Nie bój się, nie! /Wraz z tobą ginę w tym samym śnie!» – zapewnia w *Powrocie (Łąka)* (s. 269). Balladowy Gad uczy dziewczynę «wspólnym namdlewać snem» (s. 193).” Zob. Owczarski W., *Sen rozstajny*, [w]: *Stulecie Sadu rozstajnego*, pod red. U. M. Pilch i M. Stali, s. 110.

Oryginalny wspólny sen staje się senną pieszczotą. W znacznym stopniu zmienia się sens tego fragmentu. Gad uczył dziewczynę „omdleć w sennej pieszczocie”. Brak wskazania, że jest to ich wspólna, nowa rzeczywistość. Nacisk położony zostaje na erotyczne pieszczoty, doznanie fizyczne tak intensywne, że powoduje utratę przytomności. Jest to spójna kontynuacja wcześniejszych wersów, w których gad „pieścił i truł” jednocześnie. Wersja czeska nie wychodzi poza ludzki porządek czasowy, brak w niej przekroczenia bycia w stronę wspólnej transcendencji. Jednoznaczną stroną aktywną pozostaje gad, dlatego późniejszy bunt bohaterki, która chce pozostać w sferze pomiędzy wyznaczonej przez trwanie pieszczoty, przestaje mieć uzasadnienie.

Najbliżej oryginału pozostała Walentyna Sobol:

Учив її спільним умлівати сном

Wers ten w ukraińskim przekładzie przyjmuje taką samą budowę składniową jak w języku polskim. Jedyna różnica polega na tym, że leksem „умлівати” to regularny czasownik, który można by przetłumaczyć jako „omdlewać”. Jaka zmiana znaczenia następuje, gdy neologizm zastąpi się funkcjonującym w języku odpowiednikiem? Wprost proporcjonalna do zmiany znaczenia samego czasownika. „Omdlewać” ze względu na aspekt niedokonany zawiera w sobie rozciągnięcie czynności tracenia przytomności w czasie. Różnica w stosunku do „namdlewać” jest taka, że neologizm, oprócz wydłużenia czynności, niesie ze sobą także znaczenie powtarzalności i niedokończenia, stąd czasownik ten ma możliwość wykroczenia poza czas linearny, w wieczne trwanie w pieszczocie.

Drugi ukraiński przekład zupełnie zmienia znaczenie tego wersu:

„Навчав - у парі зомліть, не бути”

W tym przekładzie granica między erosem i tanatosem zostaje przesunięta w stronę tanatosa. Gad uczył dziewczynę w parze omdleć, nie być. Wraz z przesunięciem granicy następuje również przekroczenie czasu, choć w inny sposób niż to robi Leśmian – uczył ją razem „nie być”. Bohaterowie nie stwarzają nowej, wspólnej rzeczywistości, ale opuszczają tę zastaną, przekraczając w ten sposób własne istnienie. Przenoszą się dzięki temu na negatywną stronę rzeczywistości, tę po stronie „niebycia”, która często pojawia się w utworach Leśmiana, dzięki wykorzystaniu wyrażen prywatnych. Tłumacz podąża w przekładzie za interpretacją znaną z innych utworów autora *Sadu rozstajnego*.

Najdalej od oryginału pozostaje rosyjski tłumacz:

„Ее учил он вдвоем дремать”

Wers ten oznacza tyle, co „uczył ją we dwoje drzemać”. Nie zostały tu przetłumaczone ani neologizm, ani wyrażenie metaforyczne. Brak erotycznego podtekstu nauki węża. Zamiast zgłębiania sztuki miłosnej gad uczy dziewczynę wspólnego „pólsnu”. Być może tłumacz połączył znaczenia związane z omdlewaniem i snem w jednym wyrazie – stan

drzemania również znajduje się na pograniczu snu i czuwania. Niestety osiągnięty efekt zmienia znaczenie sceny.

Jak pokazał jeden tylko, piąty wers, małe zmiany w relacjach głównych bohaterów powodują zachwianie równowagi między pierwiastkiem erosa i tanatosa. W *Gadzie* przeplatają się ze sobą miłość i śmierć. Dziewczyna reprezentuje pierwiastek erotyczny, jej pojawienie się zwiastuje obraz kobiecych piersi, kierujący uwagę na wymiar fizyczny bohaterki. Gad natomiast jest reprezentantem śmierci, napada na dziewczynę, gwałtem zdobywając ową cielesność. Utwór, oprócz regularnych rymów i sylabotonicznego rytmu, jest też zbudowany symetrycznie z punktu widzenia fabuły. Na balladę składa się jedenaście dystychów, pierwszy wprowadza odbiorcę w sytuację, w pięciu kolejnych aktywnie działa gad, natomiast pięć ostatnich należy do bohaterki. Jaki gad występuje u Leśmiana? Na początku napaść jest gwałtem zadany wolności dziewczyny. Jeszcze wiadomo, kto pełni rolę ofiary. Oczekiwaloby się śmiertelnych tortur. Jednak już w pierwszym dystychu należącym do węża (drugi dwuwiers utworu), który został szczegółowo przeanalizowany powyżej, podana zostaje inna funkcja: gada-kochanka. Bohater nie miał zamiaru zabić dziewczyny, celem było ciało jako obiekt erotyczny, dlatego należałoby od tego momentu podejrzewać, że nie jest to zwykły gad. Wchodzi on w rolę przewodnika po sztuce miłosnej, a gdy dziewczyna dorównuje swojemu mistrzowi, może ujawnić prawdziwe oblicze – władza królestwem podmorskich den. Na początku wydaje się, że napaść gada jest dla bohaterki straszna, jednak ta szybko angażuje się w sytuację i wchodzi w rolę partnerki, jak choćby w wersie: „pierś głaskać w dłonie porwanym łbem”. To nie on dostraja się do niej, przez ich stosunek nie staje się bardziej ludzki, to ona staje się bardziej zwierzęca – syczy, wije się i drga. Z jednej strony spowodowane jest to rozkoszą na skutek pieszczot, z drugiej oznacza wygraną instynktów, uwolnienie kobiecej mocy. O partnerstwie świadczy to, że gad prosi dziewczynę o pozwolenie na przemianę i choć jest to raczej pytanie retoryczne, zawiera się w nim jakaś forma szacunku. Chce, aby bohaterka rozpoczęła życie razem z nim na jawie. Okazuje się, że dotychczasowa rzeczywistość była snem, a gad, jak w Biblii, kusi dziewczynę i oferuje jej poznanie prawdy.

Dziewczyna natomiast reprezentowana jest poprzez ciało jako uosobienie siły erotycznej i płodności. Choć zostaje jej oddany głos w połowie utworu, to już wcześniej widać oznaki tego, że bierze aktywny udział w wydarzeniach, na co wskazuje wers „pierś głaskać w dłonie porwanym łbem”. Łeb gada w dłoniach bohaterki staje się wyrafinowaną pieszczotą i gdyby zamiast węża w scenie występował człowiek, otrzymalibyśmy tradycyjną scenę miłosną. Gdy dziewczyna w końcu przemawia, opór przed zmianą jest bardzo stanowczy. Na początku jej kwestii aż cztery razy pada partykuła „nie”. W drugiej części utworu postać kobieca przejmuje inicjatywę i teraz to ona ma władzę nad gadem. Chce pozostać w stanie między miłością i śmiercią, stanie zawieszenia i rozkoszy, wstrzymuje w ten sposób akcję, zatrzymując jednocześnie czas. Klamrę tworzy wykorzystanie obrazu piersi dziewczyny, które oferuje gadowi, symbolicznie oddając mu swoje ciało. Dziewczyna powstrzymuje go przed przemianą, woli zatrzymać się w momencie wyrafinowanych pieszczot poza czasem, zachować *status quo*. Zachęca gada do pozostania w tym stanie, próbuje go przekonać, w pewnym momencie kusi – chyli piersi jak z mlekiem dzban.

Po sposobie pojawienia się gada można wnioskować o późniejszym rozłożeniu akcentów w tłumaczonym utworze. Tam, gdzie napaść jest brutalna i nieoczekiwana, bohater będzie przedstawiany jako śmiertelne zagrożenie, natomiast mniej gwałtowne wypełnienie wiąże się z łagodniejszym zachowaniem. Polski czasownik „zaskoczyć” niesie znaczenie nieoczekiwanej napaści oraz, jeśli rozumieć go w *Gadzie* dosłownie, ataku w formie skoku na ofiarę.

Jakie trudności sprawiał tłumaczom Gad? W odniesieniu do wielu utworów Bolesława Leśmiana można śmiało stwierdzić, że głównym kłopotliwym czynnikiem przy próbie skonstruowania obcojęzycznych odpowiedników jest bardzo duże nagromadzenie znaczeń z różnych poziomów mowy poetyckiej. Najłatwiej wskazać takie środki wyrazu artystycznego, jak metafory, neologizmy, archaizmy czy naruszanie reguł gramatycznych i składniowych. W *Gadzie* zachodzi sytuacja szczególna, ponieważ Leśmian wykorzystał minimalną ilość charakterystycznych dla siebie środków, nie powoduje to jednak, że utwór staje się łatwiejszy do przetłumaczenia. Koncentracja znaczeń wiąże się z innymi czynnikami.

Problem w przypadku tłumaczenia gatunku, jakim jest ballada, w stosunku do innych tekstów poetyckich, polega na dodaniu jeszcze jednego czynnika, który ma znaczenie przy wyborze strategii przekładu – warstwy narracyjnej. Przypadek *Gada* jest o tyle szczególny, że autor *Łąki* potrafi zaledwie kilkoma słowami posiadającymi bogaty ładunek intertekstualny zarysować sytuację narracyjną, dlatego ważna jest nie tylko metryczna konstrukcja utworu czy środki stylistyczne, lecz także sposób poprowadzenia narracji. Wiele dzieje się na bardzo małej powierzchni tekstu – jest on skomponowany z mini obrazów, a poszczególne okoliczności zarysowane zostają jednym słowem. Z tego powodu to, czy bohater napadł na dziewczynę skacząc, czy dostrzegł ją ze swojej kryjówki w olszynie, ma znaczenie.

Każdy z tych miniaturowych opisów skonstruowany został z pewnego punktu widzenia, co jest charakterystyczne dla elementów narracyjnych obecnych w balladzie. Być może perspektywa, z której prowadzą swoją narrację bohaterowie, nie byłaby aż tak ważna w tekście prozatorskim, gdzie postaci mają więcej miejsca na zarysowanie swoich cech charakterystycznych. Niestety zmiany perspektywy w krótkiej i zwartej balladzie *Gad* skutkują konsekwencjami dla znaczenia utworu szczególnie ze względu na to, że główną linią fabularną tylko pozornie jest opowieść o napaści bohatera na dziewczynę, a w większym stopniu chodzi o relację między gadem i bohaterką. Z tego względu pokazanie sytuacji oczami innego bohatera wpływa nie tylko na cechy postaci, lecz także na sens całego utworu. Zmiany perspektywy mogą przebiegać od szczegółu w oryginale do ogółu w tłumaczeniu, ale również w drugą stronę – ogół z pierwowzoru przedstawiony zostaje za pomocą konkretnego obrazu w przekładzie.

W gatunku jakim jest ballada charakterystyka postaci zostaje jedynie nakreślona. Leśmianowskie minimalistyczne operowanie mnogością konceptów i pewna skrótowość ułatwiają uruchamianie odczytań archetypowych w odniesieniu do miejsc i postaci. Osadzając akcję utworu w olszynie, autor otwiera drogę dla nawiązań do folkloru, postaci gada uruchamia interteksty biblijne i mitologiczne, a atrybutywne wykorzystanie obrazu piersi dziewczyny wskazuje na archetypy powiązane z boginiami płodności.

Ważne są również elementy groteski, która objawia się w utworze poprzez właśnie elementy narracyjne: skok na dziewczynę w olszynie, uderzanie łbem o podstawę łoża, równanie żądłem brwi – opisy te sytuują się na pograniczu konwencji groteski oraz z dystansu, aluzyjnie i metaforycznie wskazują na to, jaki związek łączy dziewczynę i gada. Prawdopodobnie to połączenie gatunku ballady, elementów groteski i odpowiedniego dystansu stało się powodem, dla którego w czasach życia Leśmiana nikt nie oburzał się otwarciem na utwór z tak silnym podtekstem erotycznym. Autor wszelkie pieszczoty opisał konkretnie, a jednocześnie aluzyjnie i nie wprost. Akcja całej ballady ogranicza się do jednego głównego wydarzenia, którą jest napad na dziewczynę, a reszta jest opisem ich relacji.

W jaki sposób tłumacze radzą sobie z kondensacją sensów w Gadzie i oddaniem delikatnej równowagi dwóch wielkich Leśmianowskich tematów – miłości i śmierci? Autor *Łąki*, gdy przekształca język, czyli używa na przykład metafory lub neologizmu, za każdym razem wybija odbiorcę z szybkiego odczytania tekstu i czasu linearnego, a daje mu możliwość podążać drogą nowych interpretacji. Jest to proces stwarzania przestrzeni, którą odbiorca musi świadomie zrekonstruować na podstawie własnych kompetencji językowych i kulturowych. Miejsca naruszenia zasad języka często są jednocześnie momentami kluczowymi dla znaczenia utworu, ze względu na krzyżowanie się sensu dosłownego i metaforycznego. W tym wypadku nieadekwatne przetłumaczenie takiego fragmentu odbiera możliwość pójścia inną drogą interpretacji. Naruszanie reguł języka i składni sprawia, że odbiorca musi nieustannie aktualizować sens, włożyć wysiłek w zdekodowanie warstwy semantycznej utworu i wykazać się aktywną postawą w rekonstruowaniu znaczenia na podstawie, którą podsuwa autor.

W procesie przekładu ważną rolę odgrywa interpretacja tłumacza, ponieważ, o ile znaczenie konstruowane przez czytelnika, jeśli nie jest on akurat badaczem piszącym na ten temat, zyskuje swoją aktualność w momencie czytania i w większości przypadków nie zostaje utrwalone, o tyle wersja tłumacza w sposób namacalny przejawia się w języku docelowym w postaci konkretnego tekstu, w dodatku pretendującego do ekwiwalencji. Dlatego tłumacz nie jest tylko biernym przekaznikiem sensów z jednego języka i jednej kultury do drugiego języka i kultury. Jest on pierwszym interpretatorem i jego interpretacja jest o tyle ważna, że stanowi proces współtworzenia dzieła w języku przekładu. W relacji: autor – tekst – odbiorca staje się on czwartym elementem i dekodowanie sensu przez czytelnika przebiega w języku docelowym inaczej: autor – tłumacz – tekst – odbiorca. Nie tylko system językowy czy różnice kulturowe wpływają na niemożność uzyskania stuprocentowej ekwiwalencji tekstów, lecz także osoba tłumacza i podejmowane przez niego decyzje. Moim zdaniem należy określać go pozytywnie jako współautora.

Oprócz tego na przekład wpływają cechy poszczególnych języków. W trudniejszej sytuacji jest tłumacz na przykład na język niemiecki niż na ukraiński z powodu różnic w budowie systemów. Język wschodnich sąsiadów znajduje się w tym wypadku w szczególnej sytuacji, ponieważ wysoki stopień podobieństwa stwarza duże możliwości ekwiwalencji, ale jednocześnie tym więcej pułapek czeka na tłumaczy, którzy muszą zachować zdwojoną czujność i nie dać się zwieść ekwiwalencji pozornej w postaci choćby tak zwanych fałszywych przyjaciół.

Jak wyglądają konkretne działania tłumaczy? Najczęściej stosują uogólnienie tam, gdzie w pierwowzorze pojawia się konkretny obraz. W ten sposób wydobywają pewne cechy, podczas gdy inne zostają zneutralizowane. Dla przykładu przypomnijmy wers: „Od stóp do głowy pieścił i truł” – otrzymujemy konkretny obraz wspinania się gada w górę ciała bohaterki. Tłumacze, rezygnując ze związku frazeologicznego, wyrażają znaczenie całościowości: np. „pieścił i truł całe jej ciało”. Takie zabiegi sprawiają, że utwór traci swoją specyfikę i przestaje pod względem stylistycznym przypominać inne wiersze Leśmiana. Polski poeta wykorzystuje związki frazeologiczne w sposób szczególny – aktualizuje je poprzez dosłowne użycie w warstwie fabularnej. Wtedy na sens pracują dwa poziomy znaczeniowe: dosłowne znaczenie odnosi się do wydarzeń, a sens frazeologizmu wyraża całościowość działania. Wydobycie w tłumaczeniu znaczenia idiomu, ale nie jego formy, skutkuje przekazaniem części możliwych sensów i uogólnieniem obrazu. Oddana zostaje warstwa semantyczna, jednak sytuacja fabularna rozmywa się i traci na konkretności.

Dokonywanie takich wyborów wiąże się ściśle z przyjęciem przez tłumacza konkretnej strategii. Na najwyższym poziomie są to decyzje, typu: czy ważniejsza jest konstrukcja utworu, czy jego sens. Im dalej, tym decyzje są bardziej szczegółowe i autor przekładu staje na przykład przed wyborem, którego z wątków utworu nie eksponować poprzez rezygnację z niego lub zmniejszenie intensywności oddziaływania, albo za którym możliwym sposobem interpretacji podążyć.

Czasem przekład, w którym zachwiana została logika sceny, sprawia wrażenie zestawienia ze sobą przypadkowych elementów daleko nawiązujących do pierwowzoru, jednak sens się wtedy rozpada. Trudności pojawiają się szczególnie tam, gdzie scena jest misternie skonstruowana, jak na przykład w drugim dystychu *Gada*. Szczególnie w takich przypadkach tłumacz musi przyjąć jakąś strategię, jak to zrobiła Dvořáčková, wysuwając na pierwszy plan śmiertelność bohatera. W przeciwnym wypadku wersy stają się zbiorem elementów odnoszących się do pierwowzoru, nie przekazujących jednak tych samych sensów. Znaczenie ma to zwłaszcza w takich utworach jak analizowana ballada, które organizuje nadrzędna koncepcja, jaką w *Gadzie* jest relacja pomiędzy miłością i śmiercią, cierpieniem i rozkoszą. Należy również pamiętać o pewnych conceptach w poezji Leśmiana, które pracują w innych utworach, na przykład sen.

Inne zmiany, jakie zdarza się wprowadzać tłumaczom, to przekierowanie uwagi odbiorcy z doświadczenia na jego intensywność czy dodawanie w przekładzie kategorii semantycznych nieobecnych w oryginale, takich jak wstyd, wina i dusza, uzupełniających utwór o nowe sensy. Bardzo ważne, aby tłumacze zlokalizowali fragmenty kluczowe dla znaczenia utworu, których modyfikacja ma wpływ na ogólne znaczenie.

## LITERATURA

1. Leśmian B., Bezludnaja ballada ili slova dla pesni bez slov, tłum. G. Zeldovicz, Moskwa 2006.
2. Leśmian B. Dzieła wszystkie Tom 1 Poezja zebrane, Warszawa 2010.



3. Leśmian B., Gad, tłum. Jurij Bedryk, „Kurier Krywbasu” nr 224–225 2008.
4. Leśmian B., Gad, tłum. W. Sobol, „Tekstualia” nr 1/52 2018.
5. Leśmian B., Rostla višeň na královském sadě, tłum. V. Dvořáčková, Jinočany 2005.
6. Adamczyk D., *Postać węża w opowiadaniu z Rdz 3*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeszkie 15”, 2010.
7. Kaźmierczak M., *Przekład w kręgu intertekstualności*, Warszawa 2012.
8. Milan R., „*Wszak musi ktoś pokochać to, co już się stało*”. *O splocie miłości i śmierci w „poetyckiej erotyce” Bolesława Leśmiana*, „Ruch Literacki” 2015 z. 5.
9. Münnich M., *Biblijny kult węży – próba interpretacji*, „Przegląd historyczny” 95/2.
10. Nawrocki M. *Wariacje istnieniowe*, Tarnów 2009.
11. Opacki I., *Ewolucja balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*, Lublin 1961.
12. Porębowicz E., *Pieśni ludowe Celtyckie, Germańskie, Romańskie*, Lwów 1909.
13. Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
14. *Smok*, przeł. Porębowicz E., „Chimera” 1901, t. 1, z. 2.
15. Stelmaszczyk B., *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obraz Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.