



Stockholms universitet
Slaviska institutionen
Polska – Magisteruppsats
Examensarbete 15 hp
Vt 2014

Emilia Mrówczyńska

***Wiersz Wisławy Szymborskiej
„Nic dwa razy”
w tłumaczeniach na język szwedzki***

Promotor: prof. Ewa Teodorowicz-Hellman

Abstrakt

Wiersz Wisławy Szymborskiej „Nic dwa razy” w tłumaczeniach na język szwedzki.

Swedish translations of Wisława Szymborska's poem „Nic dwa razy”.

This study investigates transformations in literary translations of poems. I compared Wisława Szymborska's poem “Nic dwa razy” in its native Polish with two Swedish translations of the poem which were made by Per-Arne Bodin & Roger Fjellström (1980) and Anders Bodegård (2003). The purpose of this study is to compare linguistic differences in these two translations and discuss its pragmatic effects.

Based on research I was able to establish that interlinguistic translation of poetry is a form of interpretation that adapts from the foreign readers capacity. In the analytic part of the study it is noted how different translators interpreted the text and solved grammatical problems and other differences between the two languages. The musicality of the poem and the fact that it was altered was also analyzed. It was concluded that differences in translations arise from different possible interpretations of the original text and the fact that different translators stressed different aspects of the text. Bodin & Fjellström translated the poem faithfully while Bodegård emphasized the poem's artistic value. The conclusion was that these two Swedish translations complement each other.

Keywords / Słowa kluczowe

Wisława Szymborska, Translation process, literary translations, differences in translations

Wisława Szymborska, proces tłumaczenia, tłumaczenia literackie, różnice w tłumaczeniach.

Spis treści

Abstrakt.....	2
1. Wstęp	4
2. Cel i metoda pracy	5
3. Czym jest przekład literacki?	7
4. Tłumacz jako interpretator utworu literackiego	9
5. Stan badań nad tłumaczeniami poezji Wisławy Szymborskiej na język szwedzki.....	13
6. <i>Nic dwa razy</i> – prezentacja wiersza i jego przekładów	16
6.1. Melodyczność utworu.....	17
7. Analiza porównawcza przekładów i oryginału	19
7.1. Tytuł i pierwsza strofa	19
7.2. Strofa druga	20
7.3. Strofa trzecia.....	22
7.4. Strofy czwarta i piąta	24
7.5. Strofa szósta.....	29
7.6. Strofa siódma.....	33
8. Podsumowanie	35
Streszczenie/Sammanfattning.....	39
Apendyks.....	40
Bibliografia	43

1. Wstęp

W pracy podejmę się próby analizy problemów wynikających z tłumaczenia poezji z języka polskiego na szwedzki oraz różnic powstałych w wyniku tego procesu. Przedmiotem moich badań będzie utwór Wisławy Szymborskiej pt. *Nic dwa razy*. Analizować będę oryginalną wersję językową (wg wydania *Wybór wierszy*, Warszawa 1979) w odniesieniu do dwóch wersji tłumaczeń: Pera-Arne Bodina i Rogera Fjellströma (*Aldrig två gånger* opublikowane po raz pierwszy przez OrdStröm w 1980 roku, ja korzystam ze wznowionego wydania z 1996 roku) oraz Andersa Bodegårda (wg wydania *Dikter 1945-2002*, Lyrikklubb 2003). Oba tłumaczenia cieszą się uznaniem krytyków i popularnością wśród czytelników, dlatego też uznałam, że będą odpowiednim materiałem do badań, które jak mam nadzieję, pomogą mi lepiej zrozumieć problemy tłumaczenia.

W pracy skupię się na przestudiowaniu różnic wynikających z przekładu tekstu z języka polskiego na szwedzki. Język polski będący językiem słowiańskim różni się znacznie od germańskiego języka wschodnich Skandynawów. Moim językiem ojczystym jest język polski, jednak dzięki studiom językoznawczym i pracy tłumacza poznałam wiele aspektów języka szwedzkiego. Praca z tym językiem powoduje wiele wyzwań, dlatego też wiedząc, że będzie to trudne zadanie, postanowiłam poświęcić swoją pracę magisterską rozwijaniu mojej świadomości przekładowoznawczej.

Pragnę w tym miejscu podziękować za wszelką pomoc i rady mojej promotorce, prof. Ewie Teodorowicz-Hellman, która zachęciła mnie do pracy nad tą właśnie tematyką.

2. Cel i metoda pracy

Celem mojej pracy jest analiza problematyki jednego z typów tłumaczeń wg Jakobsona, tj. przekładu międzyjęzykowego. W związku z chęcią prześledzenia różnic i podobieństw poszczególnych aspektów językowych występujących w przekładach za sposób pracy obrałam metodę analityczno-porównawczą. W pracy skupię się na analizie wewnętrznej, tj. prześledzeniu treści analizowanych tekstów, powiązań między użytymi słowami i rozwiązaniami językowymi (analiza semantyczna), na analizie ich znaczenia i na ich interpretacji. W dużej części planuję pominąć analizę zewnętrzną, czyli analizę okoliczności i kontekstu powstania tłumaczeń. Analiza ta zawierać się będzie głównie w rozdziałach początkowych, gdzie przedstawię teoretyczne rozumienie pojęcia tłumaczeń literackich, oraz zarys miejsca poezji Wisławy Szymborskiej w szwedzkich realiach. Metoda porównawcza obejmować będzie analizę podobieństw i różnic pomiędzy obiema wersjami tłumaczeń oraz oryginałem. Dostrzeżone różnice i podobieństwa posłużą mi do zastanowienia się nad adekwatnością użycia takich a nie innych konstrukcji językowych. Porównanie będzie więc punktem wyjścia do bliższej analizy struktury i znaczenia omawianych tekstów.

We wstępie po przedstawieniu zagadnienia tłumaczeń literackich przybliżę rolę tłumacza jako interpretatora a następnie prześledzę różne rodzaje trudności, które może napotkać w swojej pracy tłumacz. Postaram się w tym celu odpowiedzieć na następujące pytania:

- W jaki sposób zastosowane rozwiązania językowe oddają treść i znaczenie wiersza w drugim języku?
- Jakie zmiany językowe występują w przekładach i jak wpływają one na przekład?
- Czy analizowane problemy i rozwiązania językowe wpływają na jakość tłumaczenia?
- Poezja Wisławy Szymborskiej jest niezwykle atrakcyjna nie tylko pod względem treści, ale także dzięki zabawom językowym, które często porównać można jedynie z barokowym zagadnieniem konceptu. Jak wspomniane koncepty językowe odnajdują się w języku szwedzkim, tak różnym od języka oryginału?

W trakcie analizy odnosić się będę głównie do badań nad przekładem Krystyny Pisarkowej, Edwarda Balcerzana, Romana Ingardena, Romana Jakobsona, Stanisława Barańczaka, Jerzego Pieńkosa (por. Bibliografia). Ponadto opierać się będę na wiedzy zaczerpniętej z szeregu innych opracowań, przede wszystkim takich jak: periodyk *Rocznik przekładowoznawczy* (2006-2009), czy *Svenska Akademiens Grammatik* (2010). Przekłady filologiczne analizowanych tekstów są mojego autorstwa i opieram się w nich na *Słowniku polsko-szwedzkim* Kubickiego (1998) oraz własnej intuicji językowej.

3. Czym jest przekład literacki?

Według semiotycznego nurtu przekładoznawstwa Romana Jakobsona wyróżnia się trzy rodzaje przekładu:

- 1) przekład wewnątrzjęzykowy (czyli przeredagowanie, tj. interpretację znaków językowych za pomocą innych znaków tego samego języka),
- 2) przekład międzyjęzykowy (czyli przekład właściwy, tj. interpretację znaków językowych za pomocą znaków innego języka),
- 3) przekład intersemiotyczny (czyli transmutację, tj. interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakowych)

(Jakobson 1959, pl. 1989: 373).

W mojej pracy skupię się na analizie problematyki drugiego z typów przekładów. W jaki sposób *znaki językowe* jednego języka zastępowane są *znakami* drugiego? W *Dzielałach filozoficznych: Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*¹ Roman Ingarden przedstawia potoczny pogląd: skoro znaczenie danego słowa nie musi być warunkowane jego brzmieniem, można danemu znaczeniu przypisać różne brzmienia, tj. znaczenie słowa pozostaje to samo, bez względu na to jak się je wymawia. Wynika z tego, że teoretycznie tworząc przekład tekstu najprościej byłoby zastąpić w danym dziele literackim brzmienie jednego znaczenia innym brzmieniem, czyli przypisać danemu znaczeniu inne brzmienie – występujące w innym języku. Jeśli znaczenia przy zmianie brzmień nie zostałyby jednocześnie przekształcone innymi znaczeniami, mielibyśmy wtedy do czynienia z wiernym przekładem. W przypadku jednak dzieła literackiego, proces ten jest znacznie bardziej skomplikowany (por. Pisarkowa 1998:14).

Jak Roman Ingarden mówi, *dzieła literackie będąc wytworami szczególnych czynności człowieka, zaspokajają pewne potrzeby jego duszy, z drugiej strony zaś służą wobec innych ludzi – czytelników – do pewnych celów i są do nich lepiej lub gorzej dostosowane w swej budowie i własnościach* (Ingarden 1972:120). Dlatego też, skoro owe cele różnią się między sobą, trudno mówić o wspólnych cechach charakterystycznych dla natury utworów literackich. Ogólnie rzecz biorąc, dzieło literackie jest wyrazem zamysłu autora, jego sposobem *wypowiedzenia się*, czy jak Ingarden zauważył: *ucieleśnieniu w sobie wartości artystycznych, nadanych im przez*

¹ Por. Ingarden, R., *Dziela filozoficzne, Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, str.120-188

autora mimowiednie, nieraz jednak – u świadomych swej sztuki artystów – z pełną świadomością, i stanowiących szczególną realizację ideałów i ukochań autora (Ingarden 1972:122). Dlatego też wspomniany już najprostszy model przekładu wypowiedzi na drugi język, poprzez zamianę brzmień znaczeń, nie do końca jest odpowiedni dla tekstów literackich. Skupiając się na *zmianie brzmień*, pominięta może zostać ta istotna dla wyrazu artystycznego *natura* dzieła. Wierność znaczeń poszczególnych słów nie gwarantuje wierności przekładu dzieła literackiego, ponieważ w tym przypadku ważne są również powiązania pomiędzy owymi znaczeniami, które to mogą się różnić w różnych językach. Karl Dedecius ujmuje to tak:

Znajomość danego języka zaczyna się tam, gdzie kończy się słownik, gdzie słyszy się słowa między słowami, niewypowiedziane, przemilczane lub niewidoczne, ponad konstrukcją zadania, kiedy wpada się na myśl, która zrodziła wiersz, ale która daje się wyczytać nie z samych słów, ale ze sposobu, w jaki ich użyto.

(Dedecius 1974:32)

Słowa Dedeciusa oznaczają, że każdy nowopowstały utwór literacki jest semantycznie i kulturowo związany z językiem oryginału. Autor ma możliwość stwarzania nowych struktur językowych, nie może jednak uniknąć możliwości i ograniczeń, które narzuca dany system językowy i tych właśnie ograniczeń świadomy powinien być tłumacz. Naturalnie poprawność gramatyczna lub jej brak, odwoływanie się do stałych powiązań znaczeniowych lub tworzenie nowych znaczeń, czyli twórcze kształtowanie języka jest jednym z elementów sztuki, a co za tym idzie stanowi wartość samą w sobie. W procesie twórczym język ulega ciągłym przeobrażeniom, ciągle jednak pozostaje on tym samym językiem wyjściowym: polskim, szwedzkim, chińskim, francuskim. Każdy z języków stworzony został w celu przekazywania konkretnych treści, a co za tym idzie dane zjawisko, pozostaje to samo bez względu na to, w jakim języku zostało ono opisane. Problemem jednak jest to, że każdy z tych języków został ukształtowany w innych warunkach środowiskowych, przez inną społeczność, kulturę i zwyczaje. Przekład literacki polega wobec tego na przekazaniu czytelnikom poznającym utwór w obcym języku wszystkich znaczeń literackich pierwowzoru.

4. Tłumacz jako interpretator utworu literackiego

Według *Słownika języka polskiego* PWN czynność „tłumaczenia” nie jest jednoznaczna. *Tłumaczyć* to:

1. «wyjaśniać coś komuś»
2. «uzasadniać lub usprawiedliwiać coś»
3. «usprawiedliwiać kogoś»
4. «namawiać do czegoś lub odradzać coś komuś»
5. «przekładać coś z jednego języka na inny»
6. «przedstawiać, objaśniać jakieś treści, obrazy lub zjawiska za pomocą środków właściwych danej dziedzinie»

(PWN <http://sjp.pwn.pl/szukaj/tlumaczyc>)

Termin ten określa wobec tego zarówno wyjaśnianie danego zjawiska, jak i przekładanie z jednego języka na drugi. Przed tłumaczem stoi zadanie nie tylko przetłumaczenia treści „oczywistej”, ale również tej dostrzeganej jedynie pomiędzy wersami. O ile tłumaczenie prozy jest zadaniem czasochłonnym i szalenie problematycznym, o tyle w przypadku poezji sprawa jest dodatkowo utrudniona. Trudniej jest odwzorować domyślne ukryte znaczenia, styl wypowiedzi, jego melodyjność i formę.

Przekład literacki jest wobec tego niczym innym jak próbą interpretacji utworu. Stanisław Barańczak w *Ocalone w tłumaczeniu* mówi:

Tłumaczenie jest więc interpretacją w sensie tym samym, co w wypadku interpretacji rozumianej jako eksplikacja tekstu przez krytyka. Jest nawet czymś więcej, jakby eksplikacją tekstu do drugiej potęgi: interpretacja krytyczna jedynie *opisuje* właściwości komentowanego tekstu w swoim metajęzyku; interpretacja translatorska w ostatecznym efekcie *stwarza* analogiczny – analogicznie funkcjonujący – tekst w innym języku etnicznym.

(Barańczak 1994:15)

Wynika z tego, że aby jak najlepiej przekazać wszystkie wartości utworu w formie dostępnej dla odbiorcy w innej kulturze językowej i zwyczajowej, musi najpierw nastąpić zrozumienie i danego tekstu. Tłumacz podejmując się przekładu poznaje najpierw charakterystyczną dla autora oryginału stylistykę i jego sposób rozumowania.

Stykając się z utworem literackim czytelnik tworzy swoją własną wersję interpretacji. Pisarkowa stwierdza wręcz: *przekład żywi się interpretacją* (Pisarkowa 1998:11). To, co dla jednych jest mniej istotne, dla drugich nabiera szczególnego znaczenia. Pamiętać należy, że tłumacz jest tak samo odbiorcą literatury, jak każdy inny czytelnik (por. Pisarkowa 1998:11). Naturalnie, dysponuje on większym zakresem wiedzy literackiej i językowej, jednak nie sposób oddzielić osobistego rozumienia poezji od jedynie „klinicznie czystego” schematu analizy. Odbiór poezji zawsze jest czymś szczególnie osobistym. Od sposobu interpretacji i poziomu zrozumienia utworu przez tłumacza zależy jakość dokonanego tłumaczenia. Gry słowne podjęte przez autora a niezauważone przez tłumacza są wartościami bezpowrotnie straconymi dla obcojęzycznego odbiorcy. Pamiętać wszak należy, że utwory, których tłumaczenia funkcjonują w danej kulturze, rzadko podlegają ponownemu tłumaczeniu, szczególnie, jeśli język przekładu nie jest szczególnie popularny w danym kraju.

Edward Balcerzan wskazywał na konkretny związek pomiędzy przekładem i rozumieniem tekstu: *Przekład jako rozumienie tekstu – rozumienie tekstu jako przekład – polega na przemieszczaniu procesu komunikacji indywidualnej; cudzą wypowiedź deszyfrujemy tu z taką samą jasnością, z jaką potrafimy deszyfrować wypowiedzi własne* (Balcerzan 1982:197). Tłumacz jest wobec tego pośrednikiem pomiędzy odbiorem i rozumieniem tekstu w innej kulturze. Nawet znając dany język, trudnym jest zrozumienie wszystkich jego aspektów, szczególnie, jeśli tekst dotyczy czegoś tak wieloaspektowego, jak poezja. Gry słów, niedopowiedzenia, idiomy, aluzje i wszystkie inne elementy bogactwa językowego, tak specyficzne dla jednego języka, w poezji dodatkowo mogą nabrać, kolejnego, metaforycznego znaczenia. Czytając dzieło literatury zagranicznej w oryginale często sięgamy również po rodzimy przekład danego utworu, by moc lepiej *zrozumieć* językowe i kulturowe niuanse, spróbować dostrzec to, co zostało zmienione przez tłumacza. Od tłumacza zależy to, w jaki sposób odbierzemy przekaz literacki – jego inwencja wpływa na to, jaką wersję utworu poznamy, a pamiętać należy, że raz stworzony obraz danego utworu może zaważyć na dalszym odbiorze twórczości danego poety, szczególnie, jeśli autor nie cieszy się powszechnym uznaniem i popularnością w języku docelowym i istnieje niewielkie prawdopodobieństwo, że inny tłumacz ponownie sięgnie po ten sam utwór. W ten sposób u obcojęzycznego odbiorcy utrwała się ta mniej udana próba przekładu, która ze względu na brak kolejnych wersji, zostaje zakorzeniona w świadomości literackiej i wiedzy o autorze, czy tradycji

literackiej danego kraju. Nabrawszy raz niechęci do danego autora, ciężko jest odróżnić, co rzeczywiście jest przeszkadzającym nam elementem twórczości autora lub specyfiki językowej, a co cechą warsztatu danego tłumacza.

Ingarden tłumaczy:

Nie chodzi tu tylko o samo determinowanie znaczeń słów, lecz nadto o to, by słowa miały brzmienie „żywe”, czasem „soczyste”, zdolne do wywoływania wyglądów przedmiotów przedstawionych, żeby posiadały odpowiednie zabarwienie emocjonalne i odznaczały się, tam gdzie to wymagane, sprawnością wyrażenia stanów psychicznych osoby mówiącej (zwłaszcza w dramacie, liryce itd.).

(Ingarden 1972:129)

Dlatego też tak ważne jest zrozumienie przez tłumacza przekładanego tekstu. Ingarden objaśnia, że zastąpienie jednego słowa innym w drugim języku, ale o tym samym znaczeniu, nie zawsze musi być adekwatne. Tłumacz wobec tego musi zrozumieć to, w jakim kontekście zostało użyte dane słowo, jaki ma wydźwięk, jakie budzi skojarzenia i od tego, jaką podejmie decyzję o doborze słownictwa, taką interpretację będzie miał okazję poznać obcojęzyczny czytelnik. Różnice pomiędzy oryginałem a licznymi, choćby najwierniejszymi przekładami są nieuniknione. Nikt nie jest w stanie idealnie odwzorować sposobu myślenia autora mając do dyspozycji jedynie obszerną wiedzę na jego temat i własną intuicję. Magia poezji polega na tym, że liczba sposobów jej interpretacji jest nieskończona. Odbiorca poezji zawsze posiada odmienny bagaż wiedzy i doświadczenia poprzez pryzmat którego ocenia tekst. Nawet czytelnik poznający tekst w oryginale, posługujący się tym samym językiem ojczystym, co autor, nie jest w stanie poznać wszystkich jego niuansów, w takiej formie, w jakiej powstały one w głowie autora. Poznanie utworu w innej wersji językowej automatycznie przenosi go na inny poziom rozumienia utworu. Wiersz odbierany z perspektywy odbiorcy nawykłego do innej tradycji literackiej niesie inny ładunek znaczeń, niż w przypadku oryginału. Pozwolę sobie zacytować za Dorotą Tomczuk pesymistyczny co do możliwości oddania podobieństwa utworu pogląd Czerniawskiego:

Podobieństwo tłumaczenia i oryginału jest wprawdzie warunkiem koniecznym, lecz zarazem nieosiągalnym. Z upływem czasu podobieństwo, jako kryterium traci moc, gdyż nie stanowi ono wartości estetycznej i wobec tego nie wywiera wpływu na

gatunek przekładu. Niezależnie od tego, jak znaczącą rolę w przekładzie odgrywa podobieństwo, brak nam jasnego rozeznania, co właściwie stanowi podobieństwo, wobec czego nie może być ono stosowane jako kryterium. Podobieństwo nie może zatem nigdy stanowić warunku dostatecznego.

(Czerniawski 1995:31)

Wynika z tego, że nie jest możliwym osiągnięcie bezbłędneho podobieństwa pomiędzy przekładem a oryginałem. Jakie różnice mogą wobec tego powstać między tymi dwoma tekstami? Na to pytanie właśnie będę starała się znaleźć odpowiedz w mojej analizie.

5. Stan badań nad tłumaczeniami poezji Wisławy Szymborskiej na język szwedzki

Po raz pierwszy utwory poetyckie Wisławy Szymborskiej opublikowane zostały w Szwecji w roku 1960, kiedy Nils Åke Nilsson przetłumaczył pięć wierszy² z tomiku *Wołanie do Yeti*. Ukazały się one w antologii *Det nakna ansiktet*³, która była prezentacją współczesnych polskich poetów. Poezja Szymborskiej razem z innymi autorami zamieszczonymi w antologii została wtedy scharakteryzowana przez krytyków, jako *nurt odznaczający się ekspresją i impulsywnym stylem, wersami bez rymów i osobistym zaangażowaniem będącym rezultatem czynników pozaliterackich, tj. polityki* (Uggla 1996:11). Kolejnego tłumaczenia Szymborskiej dokonał Erik Mesterton. Trzy wiersze z tomu *Sól*⁴ zostały opublikowane w 1965 roku w magazynie literacko-kulturalnym *Horisont* w towarzystwie poezji Z. Herberta, T. Różewicza i A. Ważyka⁵, gdzie Szymborska została określona *czołową żyjącą polską poetką*⁶.

Fakt poznania Szymborskiej w Szwecji zawdzięczamy jednak głównie Per-Arne Bodinowi oraz Rogerowi Fjellströmowi. Praca nad pierwszym szwedzkim przekładem poezji Szymborskiej rozpoczęła się w roku 1978 i choć przyszła noblistka cieszyła się już wtedy w Polsce uznaniem, w Szwecji pozostawała niemal całkowicie nieznana. Jednak w związku z wydarzeniami politycznymi w Polsce wzrosło w Szwecji zainteresowanie polską literaturą. Po dwuletnich przygotowaniach, w 1980 roku wydany został po raz pierwszy zbiór poezji poświęcony jedynie Szymborskiej *Aldrig två gånger*, zawierający m.in. wiersz będący tematem niniejszej pracy. Tomik opublikowany został w małym nakładzie przez wydawnictwo *OrdStröm*, należące do Rogera Fjellströma. Recenzje, które wtedy się pojawiły były szczególnie pozytywne, można się jednak domyślać, że wydanie byłoby szerzej komentowane, gdyby przekład poprzedzony został prezentacją poetki. Po otrzymaniu przez Szymborską w 1996 roku Literackiej Nagrody Nobla, tomik

² Sa to wiersze: *Z nie odbytej wyprawy w Himalaje (Från en forskningsresa till Himalaya som inte blev av)*, *Czwarta nad ranem (Klockan fyra på morgonen)*, *Sen nocy letniej (En midsommarnattsdröm)*, *Drobne ogłoszenia (Små annonser)*, *Uczę milczenia (Jag undervisar i tystnad)*.

³ Wszystkie wiersze przetłumaczone zostały przez Nilsa Åke Nilssona i opublikowane przez FIB:s Lyrikklub, Stockholm 1960.

⁴ Czyli: *Niespodziane spotkanie (Oväntat möte)*, *Przypowieść (Parabel)*, *Słówka (Glosor)*.

⁵ *Horisont* nr 4-5, 1965

⁶ Cytat w moim tłumaczeniu za Uggla A.N. *Wisława Szymborska i Sverige*, *Acta Sueco-Polonica* nr 5 (1996), str. 12

wydany został jeszcze w tym samym roku ponownie przez to samo wydawnictwo w poszerzonej wersji⁷.

Zanim jednak została przyznana poetce Literacka Nagroda Nobla, poezja Szymborskiej doczekała się kilku przekładów i pierwszych analiz literackich w środowisku szwedzkim, a mianowicie analizy wiersza *Upamiętnienie (Föregivande)* dokonanej przez Folke Isakssona⁸. W 1981 roku wybrane wiersze Szymborskiej znów pojawiły się w antologii poezji polskiej: *Du måste vittna*, w tłumaczeniu Pera Arne Bodina i Nilsa Åke Nilssona⁹. Pojawienie się antologii tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce, spowodowało zainteresowanie nim pod kątem zagadnień politycznych. Pojedyncze tłumaczenia wierszy ukazywały się również w gazetach i innych wydawnictwach: *Stockholms Tidningen*¹⁰, *Hotell Örnköld*¹¹, *Horisont*¹², *Respublica*¹³.

W 1989 roku wydany został drugi tomik poezji poświęcony całkowicie Wisławie Szymborskiej: *Utopia*. Był to wybór wierszy w tłumaczeniu Andersa Bodegårda poprzedzony wstępem Larsa Kleberga. Poezja Szymborskiej nabrała wtedy w oczach krytyków cech indywidualnych, wyróżniających ją z nurtu innych poetów, podkreślając styl, stronę językową, ironię i dystans. Pojawił się szereg pozytywnych opinii o poezji jak i o samej poetce, m.in. cytowana i komentowana opinia poprzedniego polskiego noblisty Czesława Miłosza. W 1995 roku poetka otrzymała doktorat honorowy na Uniwersytecie A. Mickiewicza w Poznaniu, co zostało docenione w Szwecji dzięki opublikowaniu w *Dagens Nyheter*¹⁴ przemówienia dziękczynnego poetki, w którym Szymborska wyrażała swoją opinię o poezji i jej przyszłości we współczesnym społeczeństwie.

Uważa się¹⁵, że właśnie opinia Miłosza i wyrażenie poglądów humanistycznych zgodnych z kryteriami Komitetu Noblowskiego, a także coraz liczniejsze tłumaczenia na szwedzki umożliwiły przyznanie poetce w 1996 roku Nagrody Nobla. Nagroda ta

⁷ Więcej o historii pierwszego wydania poezji Szymborskiej w Szwecji przeczytać można na <http://rogerfjellstrom.wordpress.com/2012/02/06/hur-aldrig-tva-ganger-kom-till-sverige-tva-ganger/>

⁸ Isaksson, F., *Gnistor under himlavalvet. Tjugofem kapitel om poesi*. FIB:s Lyrikklub, Stockholm 1982

⁹ Były to wiersze: *Världen kunde vi, Kvinnoporträtt, Fallen från himlen, Pieta, Ankomst, Dröm, Lovsång till min syster, Under samma stjärna, De dödas brev, Grottan, Prosperkt* oraz *Ett misstag*.

¹⁰ *ST* 6.2.1984

¹¹ *HÖ* 2.1985

¹² *Horisont* 5.1987

¹³ *Respublica Symposium Bokförlag, Järfälla* 1988

¹⁴ *DN* 27.081995

¹⁵ Pogląd zaprezentowany m.in. przez A.N. Uggla w *Polska literatura w Szwecji: dwanaście wykładów, Polsk litteratur i Sverige: tolv föreläsningar*, Gdańsk 2003

powoduje zawsze ogromny wzrost zainteresowania autorem, tak też było z poezją Szymborskiej. Wznowione zostały wcześniej wydane tomiki *Aldrig två gånger* oraz *Utopia*, wydany został również nowy tom *Nära Ögat (Wszelki wypadek)* w tłumaczeniu Andersa Bodegårda. Bodegårda można zresztą nazwać głównym tłumaczem poezji Szymborskiej. Poza *Aldrig två gånger*, wszystkie tomiki poezji całkowicie poświęcone noblistce przełożone zostały właśnie przez niego, tak samo jak zbiór felietonów *Bredvidläsning (Lektury nadobowiazkowe)*¹⁶. W tłumaczeniu Bodegårda wydane zostały również tomiki wierszy: zbiór *Dikter 1945-2002*¹⁷, *En kolon (Dwukropek)*¹⁸, *Här (Tutaj)*¹⁹, *Nog nu (Wystarczy)*²⁰.

Po publikacji *Utopii* oraz *Nära ögat* zaczęto porównywać utwory, które zostały już wcześniej przetłumaczone na język szwedzki przez innych tłumaczy, np. Peter Ortman w Helsingborgs Dagblad²¹ zastanawiał się, jak naprawdę brzmi tytuł wiersza *Wszelki wypadek*, który wg Bodina i Fjellströma nazywa się *Vid varje tillfälle* a u Bodegårda *Nära ögat*. Ortman doszedł również do wniosku, że oba tłumaczenia zwracają uwagę na różne aspekty poezji Szymborskiej i nawzajem się uzupełniają, chociaż w jego odczuciu tłumaczenia Bodegårda są przeważnie bardziej „pomysłowe i dopracowane” (Ortman 27-11-96).

Tłumaczenia Szymborskiej na język szwedzki były wielokrotnie analizowane i oceniane, m.in. przez Larsa Kleberga, Andersa Bodegårda, Ewę Teodorowicz-Hellman, nie znalazłam jednak nigdzie analiz interesującego mnie wiersza *Nic dwa razy*. Dostępna natomiast jest obszerna analiza przekładu wiersza na język angielski i niemiecki, dokonana przez Krystynę Pisarkową²². Analiza ta pomogła mi zwrócić uwagę na pewne problemy językowe występujące w utworze, które z racji pokrewieństwa między językami owych przekładów, występują również w szwedzkim tłumaczeniu.

¹⁶ Wydane przez FIB:s lyrikklubb, 1997

¹⁷ Wydane przez FIB:s lyrikklubb, 2004

¹⁸ Wydane przez Ellerström, 2008

¹⁹ Wydane przez Ellerström, 2010

²⁰ Wydane przez Ellerström, 2013

²¹ HD 27.11.1996

²² Pisarkowa, K., Pragmatyka przekładu, przypadki poetyckie, Krakow 1998, str.182-187

6. *Nic dwa razy* – prezentacja wiersza i jego przekładów

Nic dwa razy jest to jeden z tych utworów, którego fragmenty są często cytowane i lubiane. Nie bez znaczenia pozostało również zaaranżowanie go przez Łucję Prus²³ i w rockowej wersji przez grupę Maanam²⁴. Jakkolwiek atrakcyjne by nie były głosy wokalistek, nie można przypisać im całego sukcesu piosenki. Główną zaletą jest właśnie tekst Wisławy Szymborskiej, który dzięki plastycznemu językowi i dużej melodyjności szalenie pasuje do wykonań scenicznych. Wiersz ten doczekał się dwóch różnych przekładów na język szwedzki: starszy w wykonaniu Pera-Arne Bodina i Rogera Fjellströma (1980, wznowienie w 1996) oraz nowszy autorstwa Andersa Bodegård (2003). Per-Arne Bodin jest obecnie profesorem slawistyki na Uniwersytecie w Sztokholmie i zajmuje się badaniem postmodernistycznej poezji rosyjskiej. Fjellström natomiast jest docentem filozofii i członkiem Szwedzkiego Związku Pisarzy (Svensk Författarförbund). Drugie z tłumaczeń jest wynikiem pracy Andersa Bodegård, magistra filologii polskiej, rosyjskiej i francuskiej. Bodegård jest laureatem wielu prestiżowych nagród i odznaczeń, m.in. Nagroda Akademii Szwedzkiej za Przekład (Svenska Akademiens översättarpris), czy polski Krzyż Komandorski Orderu Zasługi RP za propagowanie kultury polskiej w Szwecji. Interesujący mnie przekład ukazał się w tomiku *Dikter 1945-2002*.

W pracy tej porównam więc trzy wersje tego samego utworu: oryginalną polską i dwie szwedzkie. Po przeczytaniu obu tłumaczeń nasuwa się spontaniczna myśl, że oba teksty skupiły się na oddaniu dwóch różnych aspektów oryginału i tylko poznając obie wersje tłumaczeń otrzymujemy możliwie najpełniejsze wyobrażenie o oryginale wiersza. Tekst Bodina i Fjellströma wydaje się bardziej podobny do wiersza Szymborskiej pod względem dokładności przekładu treści wiersza – użyte środki stylistyczne są podobne lub identyczne z oryginałem. Bodegård natomiast zachowując znaczenie utworu skupił się na oddaniu melodyczności wiersza, luźniej podchodząc do wierności wobec tekstu poetki. Analizując teksty prześlę, czy nasuwające się, jako pierwsze hipotezy są prawdziwe.

²³ Utwór dostępny do przesłuchania pod adresem http://www.youtube.com/watch?v=54H_RB3PPE8

²⁴ Utwór dostępny do przesłuchania pod adresem http://www.youtube.com/watch?v=q_sMmIXxkJw

6.1. Melodyczność utworu

Cechą charakterystyczną oryginalnej wersji utworu jest jego niezaprzeczalna melodyczność. Według Ingardena dzieło literackie składa się z kilku rodzaju „warstw”:

- warstwa brzmień słownych i zjawisk brzmieniowo-językowych,
- warstwa jednostek znaczeniowych niższego i wyższego rzędu,
- warstwa przedmiotów przedstawionych,
- warstwa wyglądków uschematyzowanych.

(Ingarden 1972:120)

Ingarden argumentuje, że integralność warstw jest niezbędna dla pełnego odbioru utworu przez czytelnika. Wynika z tego, że warstwa brzmień słownych i zjawisk brzmieniowo-językowych, choć sama w sobie nie tworzy całości utworu, jest niezbędna dla całościowego zrozumienia i docenienia dzieła. Ingarden uważa, iż w tłumaczeniu wymowa utworu literackiego, szczególnie, jeśli chodzi o lirykę, zmienia się z powodu zmiany właśnie warstwy brzmieniowo-językowej. Według niego czytelnik odczytując tekst słyszy w myślach jak np. dany wiersz brzmiałoby podczas recytacji, ponieważ dla użytkownika języka tekst pisany i słyszany nie są dwoma całkowicie odrębnymi zjawiskami. Czytając tekst w języku, który zna się w stopniu zaawansowanym, wie się dokładnie, jak dane frazy brzmiałyby wypowiedziane²⁵. W przypadku utworu Szymborskiej wielu odbiorców czytając wiersz słyszy w głowie brzmienie głosu Jackowskiej lub Prus i sposób, w jaki akcentowały one dane partie utworu. Jest to więc szczególny przykład tego, co Ingarden mówi o „brzmieniu” tekstu. Znając te wersje utworu, czytelnik dziwi się czytając szwedzkie tłumaczenie, które ze względu na zastosowanie języka różniącego się od oryginalnego, brzmi inaczej.

Analizując ten aspekt utworu *Nic dwa razy* podkreślić należy przede wszystkim sylabotoniczność wiersza, co znacznie ułatwia jego wykonanie muzyczne. Jest to czterestopowiec trocheiczny. Każda z siedmiu strof dzieli się na cztery ośmiosylabowe wersy. W drugim i czwartym wersie każdej strofy występują rymy krzyżowe, żeńskie: *nocy – oczy, zgody – wody*, oraz sporadycznie w trzeciej i piątej strofie asonans polegający na identyczności samogłoskowej: *nocy – oczy, ścianie – kamień*. Typowy dla

²⁵ Krystyna Pisarkowa analizuje teorię Ingardena w *Pragmatyce przekładu* (1998) na stronach 24-25

wiersza rym krzyżowy w drugim i czwartym wersie jest w strofie szóstej natury asonansowej.

Melodyczność wiersza zmieniła się w przekładzie Pera-Arne Bodina i Rogera Fjellströma. Zachowany został podział na czterowersowe strofy, jednak długość wersów jest nieregularna, np. w pierwszej strofie ilość sylab w wersach przedstawia się następująco: 9, 8, 9, 5, a w drugiej strofie: 10, 5, 6, 6. W całym wierszu występuje tylko jeden rym krzyżowy w parzystych wersach piątej strofy: *väggen – sten*. Całkowicie pominięte zostały asonanse, które w subtelny sposób dodawały rytmiczności w dwóch parach nieparzystych wersów oryginału.

Melodyczność wiersza została relatywnie wiernie odwzorowana przez Andersa Bodegård. Strofy są czterowersowe a wersy przeważnie ośmiosylabowe, choć zdarzają się wyjątki, np. wers nr 5 ma tylko siedem sylab, a wers nr 10 ma ich aż dziewięć. Uwzględnione zostały typowe rymy w parzystych wersach każdej sylaby. Podobnie jak w oryginale są to rymy opierające się na podobieństwie brzmieniowym tego samego rodzaju wyrazów, w większości rzeczowników poza oryginalna szóstą strofą *lękiem – piękne* (rzeczownik – przymiotnik) i szwedzka piata: *bort – sort* (przysłówek – rzeczownik) i siódma: *här – bär* (przysłówek – rzeczownik). Podobnie jak w wersji Pera-Arne Bodina i Rogera Fjellströma pominięte zostały asonanse.

7. Analiza porównawcza przekładów i oryginału

7.1. Tytuł i pierwsza strofa

Już sam tytuł utworu jest ciekawym problemem tłumaczeniowym. Zwrot *Nic dwa razy* nasuwa automatycznie skojarzenie z Heraklitowskim stwierdzeniem, że „nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki”, co oddane zostało również w obu szwedzkich tłumaczeniach. Tytuł oryginału jest równoważnikiem zdania *Nic dwa razy* i powtórzony zostaje zaraz w pierwszym i drugim wersie wiersza, gdzie zostaje dopowiedziana reszta zdania *Nic dwa razy się nie zdarza/ i nie zdarzy*. Podobny schemat zauważam u Bodina i Fjellströma. W tytule wiersza umieszczony został równoważnik zdania *Aldrig två gånger*, czyli dosłownie *nigdy dwa razy*, co zostaje rozszerzone do *Inget sker, något händer aldrig/två gånger* (wers 1 i 2). To, co u Szymborskiej zostało podkreślone różnicą czasu teraźniejszego w pierwszej części zdania i przyszłego w drugiej (przedstawienie, iż obecnie tak nie jest – i w przyszłości też nie będzie), w wersji szwedzkiej zrównane zostało do czasu teraźniejszego w obu częściach. U Bodegård z kolei już w samym tytule umieszczone zostało pełne zdanie *Inget händer mer än en gång*, co zostaje powtórzone w pierwszym wersie i rozszerzone o *aldrig mer* ‘nigdy więcej’ w wersie drugim w miejsce stwierdzenia w czasie przyszłym. Mamy więc do czynienia z trzema różnymi wersjami początku wiersza.

Dalej Szymborska pisze *Z tej przyczyny / zrodziłyśmy się bez wprawy / i pomrzemy bez rutyny* (wersy 2-4). Należy zwrócić uwagę, iż jest to paralelizm składniowy, czyli powtórzenie podobnego schematu składniowego w kolejnych wersach zwiększające rytmikę wiersza. Bodin i Fjellström przetłumaczyli zdanie dosłownie *Och därför är vi / födda utan erfarenhet och / dör utan rutin* (wersy 2-4). Wartym zastanowienia jest jedynie słowo „wprawa” przetłumaczone jako „erfarenhet” (*doświadczenie*), co mogło być zastąpione przez „skicklighet” oznaczające właśnie „wprawę” oraz składające się z trzech sylab zamiast czterech, co dawałoby równe osiem sylab w wersie i odpowiadało wersji Szymborskiej. Bodegård zdecydował się na *Vi kom till jorden, / således, som nybörjade, / dör utan att kunna orden* (wersy 2-4) pomijające wspomniany paralelizm składniowy. W jego wersji *Przychodzimy na ziemię / jako początkujący / umierajmy nie znając słów*, przy czym fraza „nie znać słów” nie jest utartym w świadomości szwedzkiej idiomem, ale stworzoną na potrzeby wiersza nową metaforą.

7.2. Strofa druga

Kolejna strofa to metafora, która jest podkreśleniem i uargumentowaniem tytułu wiersza:

- 5 Choćbyśmy uczniami byli
- 6 Najtępszymi w szkole świata,
- 7 Nie będziemy repetować
- 8 Żadnej zimy ani lata.

Szkoła jest alegorią życia, żadne ze spotkanych nas przeżyć nie powtórzy się w tej samej formie, będą nas różniły doświadczenia i wiedza zdobyta w ciągu lat „edukacji”. Metafora ta w pełni oddana została przez Bodina i Fjellströma, którzy napisali:

- 5 Även som de dumaste elever
- 6 i världens skola
- 7 kan vi aldrig gå om
- 8 någon höst, någon vår.

czyli w przekładzie filologicznym:

- 5 Nawet jako najgłupszy uczniowie
- 6 w szkole świata
- 7 nie możemy nigdy powtorzyć
- 8 żadnej jesieni, żadnej wiosny.

Widzimy, że nieznacznej zmianie uległa forma gramatyczna zdania. Tryb przypuszczający potencjalny²⁶ u Szyborskiej (*Choćbyśmy byli, (...) nie będziemy*) został zamieniony w tryb oznajmujący o podobnym znaczeniu i tej samej wymowie metaforycznej. Oznacza to, że Szyborska założyła, iż nawet gdybyśmy byli najgłupszy (ale być może nie jesteśmy) nie będziemy repetować. W szwedzkiej wersji zostało założone, że jesteśmy tępymi uczniami, ale mimo tego nawet my nie możemy powtarzać żadnej jesieni, ani wiosny. Wydaje się to być w zgodzie z panującym w szwedzkiej kulturze prawem Jante, tzn. potępieniem myśli o byciu pod jakimś względem lepszym od kogoś innego, co może być potraktowane, jako zamierzone, lub odruchowe dostosowanie tekstu do skandynawskiego odbiorcy. Po drugie należy zwrócić uwagę na występowanie często kontrastowych „dwójek”: zrodziliśmy się – pomrzemy, bez wprawy – bez rutyny,

²⁶ Por. *Słownik terminologii językoznawczej PWN*, str. 588-589

zima – lato. W tłumaczeniu para zima – lato zastąpiona została przez analogicznie kontrastową parę jesień – wiosna. Zamiana odnosi się do jeszcze dosłowniejszego porównania „szkoły świata” z tradycyjną edukacją, czyli semestrem jesiennym i wiosennym. Mogło również wynikać to z niepokoju, że szwedzki czytelnik zacząłby zastanawiać się, czy w Polsce rok szkolny obejmuje również okres letni. Z jednej strony jest to logiczne dopasowanie pór roku do metaforycznej szkoły, z drugiej natomiast para zima – lato u Szymborskiej podkreślała, że „szkoła świata” to nie tylko miesiące typowe dla standardowej szkoły.

Podkreślane znaczenie zwrotu „szkoła świata” nie jest przypadkowe. Jest to stanowiący podstawę metafory epitet metonimiczny: szkoła świata jest skróceniem frazy oznaczającej szkołę, gdzie zdobywana jest umiejętność rozumienia świata. Epitet ten został całkowicie przekształcony u Bodegårdar:

- 5 Även om vi vore sämst
- 6 Bland eleverna i världen
- 7 Går vi upp i nästa klass
- 8 Utan extrahjälp på färden.

Co dosłownie oznacza:

- 5 Nawet jeśli bylibysmy najgorsi
- 6 spośród uczniów na świecie
- 7 przechodzimy do następnej klasy
- 8 bez dodatkowej pomocy.

Widzimy tu, że „szkoła świata” zastąpiona została uczniami na świecie, co jest całkowitym pominięciem metaforycznego znaczenia występującego u Szymborskiej. Metafora została wobec tego sprowadzona do bycia przykładem, tego, co nigdy się nie powtarza, czyli kolejnej klasy, co dla szwedzkiego czytelnika zostaje odebrane automatycznie dosłownie. W szwedzkim szkolnictwie nie istnieje bowiem zjawisko „powtarzania klasy” w tym znaczeniu, w jakim występuje ono w Polsce. Wnikliwy czytelnik może domyślać się znaczenia metaforycznego, nie jest ono jednak tak oczywiste jak w oryginale. Pod względem składniowym zachowany został tryb przypuszczający potencjalny w tej formie, w której wystąpił on u Szymborskiej. Zmianie nastąpiła natomiast forma kompozycyjna. W pierwszej połowie wiersza występuje

logiczny ciąg opisywania zjawisk przy podkreślaniu ich niepowtarzalności. Występujące w oryginale „repetowanie” jest synonimem „powtarzania”, czyli kolejnego nota bene powtórzenia schematu „nic dwa razy się nie zdarza”. W tłumaczeniu natomiast podkreślona została zmienność: przechodzenie do kolejnych klas. Oczywiście, jeśli chodzi o sens, znaczenie strofy pozostaje pod tym względem niezmienione, zaburza to jednak wspomniana kompozycje. Ponadto pominięta została całkowicie kontrastowa para pór roku.

7.3. Strofa trzecia

W strofie trzeciej na pierwszy plan wysuwa się anafora²⁷, czyli powtarzanie konkretnych słów na początku wersu:

- 9 Żaden dzień się nie powtórzy,
- 10 nie ma dwóch podobnych nocy,
- 11 dwóch tych samych pocałunków,
- 12 dwóch jednakich spojrzeń w oczy.

Znów widzimy zastosowanie „dwójek”, choć tym razem w innej formie, niż wcześniejsze kontrastowe pary. Jako argumenty do tezy o niepowtarzalności wymieniane są pary z pozoru identycznych, lub podobnych zjawisk, które w rzeczywistości znacznie różnią się między sobą. Strofa została dosłownie przetłumaczona przez Bodina i Fjellströma:

- 9 Inte en dag ska upprepas,
- 10 två lika nätter finns inte,
- 11 två helt lika kyssar
- 12 två likadana blickar i våra ögon.

Wersy zostały skomponowane w ten sam sposób, co w oryginale, zawierając dwa zdania współrzędnie złożone. Pierwsze zdanie *Inte en dag ska upprepas* / *Żaden dzień się nie powtórzy* zamyka się w pierwszym wersie, podczas gdy drugie rozciąga się przez trzy kolejne wersy. Drugi, trzeci i czwarty wers zaczynają się od wymieniania *dwóch* (*två*) zjawisk. Ułożone zostały one stopniowo w kolejności od podobnych do niemal

²⁷ Por. Słownik terminologii językoznawczej PWN, str. 38

identycznych par: *dwóch podobnych (två lika)*, *dwóch tych samych (två helt lika)*, *dwóch jednakich (två likadana)*. Anafora dodaje wierszowi symetryczności i zwiększa rytmiczność.

Bodegård użył tych samych par argumentów, jednak ułożył je w innej kompozycji:

- 9 Ingen dag ska bli den andra
- 10 lik, och alla nätter tickar
- 11 tiden som på nytt, var kyss är
- 12 ny – och nya alla blickar.

Czyli dosłownie:

- 9 Żaden dzień nie będzie drugiemu
- 10 podobny, a każdej nocy tyka
- 11 czas jak na nowo, każdy pocałunek jest
- 12 nowy – i nowe wszystkie spojrzenia.

W tej wersji tłumaczenia strofa podzielona jest na trzy zdania współrzędne rozłożone na cztery wersy. Pominięta została anafora a zamiast niej kompozycja nawiązana została do pierwszej strofy – końce zdań znajdują się na początku kolejnego wersu. Konstrukcja trzeciej strofy była zdecydowanie prostsza u Szymborskiej – każde zdanie zaczynało i kończyło się w tym samym wersie, właśnie w celu stworzenia rytmicznej anafory. Bodegård zastosował zamiast tego powtórzenie słowa *nowy* pełniącego różne funkcje w zdaniach: okolicznika *na nowo (på nytt)*, orzecznika: *jest nowy (är ny)*, przydawki: *nowe spojrzenia (nya blickar)*. Wersja Bodegård jest z powodu tej zmiany mniej regularna i melodyjna, a przez to atrakcyjniejsza dla czytelnika, niż dla słuchacza. Tłumaczenie to dlatego zmniejsza muzyczne uwarunkowanie tekstu. Strofa została ponadto wzbogacona metaforą zaczynającą się w drugim wersie – *każdej nocy tyka czas jak na nowo*, co u Szymborskiej było przekazane prosto – *nie ma dwóch podobnych nocy*.

7.4. Strofy czwarta i piąta

Zdecydowałam się przeanalizować strofę czwartą razem z piątą, ponieważ w pewien sposób różnią się one od pozostałych. O ile pierwsze trzy strofy są dosłownym i uniwersalnym rozwinięciem tytułu *Nic dwa razy*, o tyle kolejne strofy poczynając od czwartej są znacznie bardziej osobiste. Pozostałe strofy mogą być traktowane i analizowane osobno, tj. mogą być zrozumiane bez znajomości kontekstu pozostałych strof. Wyjątkiem stanowi strofa piąta, która bezpośrednio tematem róży nawiązuje do strofy czwartej:

13 Wczoraj, kiedy twoje imię
14 ktoś wymówił przy mnie głośno,
15 tak mi było, jakby róża
16 przez otwarte wpadła okno.

17 Dziś, kiedy jesteśmy razem,
18 odwróciłam twarz ku ścianie.
19 Róża? Jak wygląda róża?
20 Czy to kwiat? A może kamień?

Bodin i Fjellström przetłumaczyli to następująco:

13 I går, när ditt namn
14 Högt uttalades i min närvaro,
15 Var det mig som om en ros
16 Föll in genom öppet fönster.

17 I dag, när vi är tillsammans,
18 Ligger jag vänd mot väggen.
19 Ros? Hur ser en ros ut?
20 En blomma? Eller sten?

Co dosłownie znaczy:

13 Wczoraj, kiedy twoje imię
14 Głośno wypowiedziano w mojej obecności
15 Było mi to jakby róża

16 Wpadła przez otwarte okno

17 Dzisiaj, kiedy jesteśmy razem

18 leżę odwrócona ku ścianie

19 Roza? Jak wygląda róża?

20 Kwiat? Czy kamień?

Bodegård natomiast zdecydował się na wersję:

13 När igår jag plötsligt hörde

14 Någon säga högt ditt namn,

15 Var det som en ros föll rakt in

16 Genom fönstret i min famn

17 Nu när du är hos mig

18 Vänder jag mig plötsligt bort.

19 Ros, förresten, var det det?

20 Eller sten av någon sort?

Co w przekładzie filologicznym znaczy:

13 Kiedy wczoraj nagle usłyszałam

14 Kogoś wypowiadającego głośno twoje imię

15 Było to jak róża wpadająca prosto

16 Przez okno w moje ramiona.

17 Teraz, kiedy jesteś u mnie

18 Odwracam się nagle.

19 Róża, zresztą, czy to było to?

20 Czy kamień jakiegoś rodzaju?

Warto zauważyć, że strofy to kontrastowa para *wczoraj* – *dziś*, co podkreślone zostało przez umieszczenie nazw pór doby na pierwszym miejscu w pierwszych wersach strof. Ten zabieg kompozycyjny zachowany został całkowicie u Bodina i Fjellströma, mniej wyraźny jest natomiast u Bodegård, który słowo *dziś* zastąpił przez *teraz*. Teoretycznie znaczenie pozostaje to samo, jednak pominięta w ten sposób została

kompozycja *wczoraj – dziś*, która powodowała, że właśnie te dwie strofy odróżniają się od pozostałych w wierszu i stanowią spójną całość.

U Bodina i Fjellströma w drugim wersie zamieniona została strona czynna na bierną: *ktoś wymówił głośno – wypowiedziano głośno*. Zastosowane to zostało celu pominięcia podmiotu i skrócenia frazy. U Bodegårda ten zwrot, który akurat nie jest szczególnie problematyczny został zachowany, zmianie natomiast uległ kolejny z wersów. Wypowiedzenie imienia było wg Bodegårda **jak** ‘som’ róża wpadająca przez okno (jednocześnie dodając niewspomniane w oryginale *w moje ramiona*), podczas gdy zarówno Szymborska jak i Bodin i Fjellström przedstawili to **jakby** ‘som om’ wpadająca róża. Czy jest to znacząca różnica? Wydawałoby się że nie, ale prof. Jan Miodek w *Jaka jesteś, polszczyzno?*²⁸ tłumaczy, że *jakby* to „osłabione” *jak*, nie są to więc synonimy. Dokładną definicję znajdujemy w *Słowniku języka polskiego PWN*:

jakby I «partykuła komunikująca, że wyrażony w zdaniu sąd nie odpowiada dosłownie faktycznemu stanowi rzeczy, np. Wszystko w jego żołądku zaczęło jakby pulsować.»

jakby II

1. «spójnik wprowadzający zdanie podrzędne określające sytuację nierzeczywistą, która, biorąc pod uwagę to, o czym mowa w zdaniu nadrzędnym, mogłaby się urzeczywistnić, np. Chichotaliśmy, jakbyśmy mieli łaskotki.»

2. «spójnik wprowadzający zdanie podrzędne określające warunki urzeczywistnienia się tego, o czym mowa w zdaniu nadrzędnym, np. Jakbyś znalazł chwilę, wpadnij do nas jutro.»

(PWN <http://sjp.pwn.pl/szukaj/jakby>)

Podczas gdy **jak** to:

jak I

1. «spójnik wprowadzający wyrażenie porównawcze, np. Rzucało łodzią jak łupiną orzecha.»

²⁸ Miodek, J., *Jaka jesteś, polszczyzno?* Wrocław, 2000, str. 14-15

2. «spójnik przyłączający zdania lub ich części wtrącone, dopowiedziane, objaśniające, np. Jak widzę, dobrze ci się powodzi.»

3. «spójnik łączący równorzędne części zdania, zwykle w połączeniach: jak i, jak też, jak również, zarówno..., jak, np. Dręczyły go różne troski, jak i to, że nic nie wiedział o losie najbliższych.»

4. «spójnik wprowadzający zdania podrzędne określające czas, warunek, przyczynę, np. Pięć lat minęło, jak ojciec nie żyje.»

jak II «przyimek wprowadzający wyrażenie porównawcze, np. Nos miała jak kartofelek.»

(PWN <http://sjp.pwn.pl/szukaj/jak>)

Wynika wobec tego, że te dwie wersje nie są ze sobą równoważne. Bodegård wyraził wyraźniejsze, „bardziej prawdopodobne” niż Szymborska oraz Bodin i Fjellström porównanie wypowiedzianego imienia ukochanego i wpadającej przez okno róży.

W kolejnej strofie zdanie w czasie przeszłym zostało zastąpione przez Bodina i Fjellströma imiesłowem przymiotnikowym przeszłym: *odwróciłam twarz – leżę odwrócona*. Opis czynności zastąpiony został opisem stanu. Czytając wersję Szymborskiej pojawia się czytelnikowi obraz-wy tłumaczenie: podczas spotkania pary dochodzi do sprzeczki, kłótni, w wyniku czego, urażona kobieta odwraca wzrok od ukochanego, patrząc w zamian ku ścianie. Nie wiadomo, gdzie zakochani się znajdują – siedzą przy stole w mieszkaniu albo w kawiarni, a może leżą w łóżku. W wersji Bodina i Fjellströma podmiot liryczny *leży* (dodanie innego czasownika), tłumacze założyli więc ostatnią z możliwości.

Bodegård natomiast założył, że najprawdopodobniejsza jest wersja z mieszkaniem, mało tego – jest to mieszkanie podmiotu lirycznego, kobieta zwraca się bowiem do ukochanego: *kiedy jesteś u mnie*. Tłumacz nie precyzuje natomiast gdzie i dokąd osoba mówiąca się odwraca, dodaje jednak, iż dzieje się to *nagle*. Porównując obie szwedzkie wersje tego samego utworu, widzimy, że czytelnik w każdej z nich poznaje odrobinę inną scenerię wydarzeń, mamy więc do czynienia z trzema różnymi wyobrażeniami. Dlaczego tak się dzieje, skoro tłumaczenia dotyczą tego samego tekstu?

Tak jak na początku pracy było wspomniane, proces tłumaczenia utworu literackiego obejmuje również interpretację dzieła. Pierwszym z etapów tłumaczenia jest poznanie autora, utworu i zrozumienie go. Poezja jest tym rodzajem tekstu literackiego, który pozostawia czytelnikowi szczególnie duży margines wolności interpretacji. Rola tłumacza polega więc na zrozumieniu tekstu i przekazaniu go czytelnikowi możliwie jak najwierniej w drugim języku. Jest to więc przykład na to, jak tłumacze dokonując interpretacji, tworzą przekład owej interpretacji, a nie oryginału. Każdy z tłumaczy inaczej wyobraził sobie opisaną przez Szymborską scenę i innych słów użył dla opisanie jej. Są to jedynie szczegóły, jednak ta tyle istotne, by dodając je stworzyć opisy różniących się między sobą scen. Z opisu Szymborskiej nie wynika nic pewnego poza tym, że kochankowie dziś się spotkali i wydarzyło się coś, co spowodowało, że kobieta odwraca twarz do ściany. Wszystkie inne okoliczności tak jak *leżąc* czy *u mnie* zostały dopisane przez tłumaczy.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na problem innego rodzaju, który nie był jeszcze w tej pracy poruszany, czyli osobę podmiotu lirycznego. Wiersz między innymi ze względu na osobę poetki odczytywany jest z kobiecej perspektywy. Jednak jedynym potwierdzeniem tego w wersji polskiej jest właśnie osobowa forma czasownika „odwracać”. Podmiot liryczny mówi: *odwróciłam twarz ku ścianie*, oczywistym więc jest, że jest to kobieta. Niemożliwym jest oddanie tego w języku szwedzkim, ponieważ szwedzkie czasowniki odmieniają się jedynie przez czasy, tryby i strony. Brak odmiany przez rodzaje powoduje, że wypowiedzi nie są rodzajowo zróżnicowane. Dlatego też wiersz w szwedzkiej wersji językowej nie konkretyzuje osoby mówiącej, może być nią zarówno kobieta jak i mężczyzna. W tekstach obu szwedzkich przekładów, nie znajdujemy żadnej przesłanki wskazującej na płeć podmiotu lirycznego. Powoduje to, że oba tłumaczenia są bardziej uniwersalnie. O ile w polskiej wersji językowej wiersz przedstawia uniwersalne prawdy o ludzkości z kobiecej perspektywy, o tyle w szwedzkich tłumaczeniach takowa perspektywa nie została sprecyzowana. W równym stopniu mogą zarówno kobiety jak i mężczyźni podpisać się pod tekstem Szymborskiej.

W obu tłumaczeniach zachowane zostały pytania retoryczne w piątej strofie. Nie mają one na celu uzyskania odpowiedzi, ale skłonienie do refleksji. Bodin i Fjellström zachowują te same pytania, które postawiła Szymborska, pomijając jedynie słowo *może* w ostatnim pytaniu. Jednak forma pytań *Kwiat? Czy kamień?* jako logiczna kontynuacja pytania *Jak wygląda róża?* nie brzmi po szwedzku równie naturalnie jak po polsku. Choć

same w sobie nie budzą wątpliwości językowych, w kontekście pierwszego pytania wydają się one niekompletne. Język szwedzki ograniczony jest znacznie większą liczbą reguł dotyczących składni, niż język polski. Każde zdanie ma ściśle określony szyk, części zdania nie tylko mogą, ale i muszą znajdować się na konkretnych miejscach. Naturalnie funkcjonują również równoważniki zdań, lecz w tym przypadku aż takie skrócenie zdań w moim odczuciu jest zbyt duże, można byłoby dodać na początku wersu spójnik *som* ‘jak’: *Jak kwiat? Czy kamień?*. Taki a nie inny wybór tłumaczy wynika jednak z potrzeby konsekwentnego utrzymywania porównywalnej długości wersów. Należy pamiętać, że w języku szwedzkim w odróżnieniu od polskiego wymagana jest obecność rodzajników określonych i nieokreślonych: *en/ett, den/det/de*, co powoduje, iż szwedzkie tłumaczenie często zawiera więcej sylab niż polski tekst. Dlatego też, pytanie, które w polskim przekładzie brzmi *Kwiat?* po szwedzku jest w rzeczywistości dwoma słowami: *En blomma?* Problem ten poruszany był również przez Pisarkową we wspomnianej analizie przekładów na język angielski i niemiecki.

Bodegård natomiast zdecydował się na zamianę trzech pytań na dwa: *Róża, zresztą, czy to było to? / Czy kamień jakiegoś rodzaju?* Oba tłumaczenia oddają znaczenie tekstu w sposób relatywnie bliski Szymborskiej. Różnica pomiędzy nimi polega na wybranej stylistyce. Bodin i Fjellström przetłumaczyli te dwa wersy w sposób niemal dosłowny. W ten sposób zachowana została forma i treść. Natomiast, jeśli chodzi o Bodegård, zdecydował się on na sklejenie dwóch pierwszych pytań w jedno. Pozwoliło to zaoszczędzić miejsce i sformułować rozwinięte, pełne pytania zamiast trzech krótkich wypowiedzi, co po szwedzku brzmi naturalniej.

7.5. Strofa szósta

W strefie szóstej Ligęza dopatrzył się negacji faustowskiego *chwilo trwaj!*²⁹. Szymborska mówi o chwili: *miniesz – a więc to jest piękne*:

- 21 Czemu ty się, zła godzino,
- 22 z niepotrzebnym mieszasz lękiem?
- 23 Jesteś - a więc musisz minąć.
- 24 Miniesz - a więc to jest piękne.

²⁹ Ligęza, W., *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty*, Kraków 2001, str. 142

Co w wersji Bodina i Fjellströma brzmi:

- 21 Onda timme, varför grumlas
- 22 Av obehövlig oro?
- 23 Du är – alltså måste du förgå.
- 24 Du förgår – alltså finns här skönhet.

Czyli w filologicznym przekładzie:

- 21 Zła godzino/godzina, dlaczego przesłaniasz/przesłaniać się
- 22 Niepotrzebnym niepokojem?
- 23 Jesteś – więc musisz przeminać.
- 24 Przemijasza – więc istnieje w tym piękno.

Strofa w oryginale zaczyna się pytaniem retorycznym i w całości jest apostrofą: *Czemu ty się, zła godzino / Z niepotrzebnym mieszasz lękiem?* Apostrofa to sprytny zabieg retoryczny, w tym przypadku podkreśla on niezadowolenie z rozpraszania chwil radości zbytecznym niepokojem. Zastosowany szwedzki zwrot teoretycznie oddaje znaczenie tej figury literackiej, szczególnie, jeśli odbiorcą jest czytelnik przyzwyczajony do oryginału. Abstrahując jednak od wiedzy niedostępnej dla szwedzkiego odbiorcy, który nie miał okazji zapoznać się z polską wersją językową, nie jest to jedyny sposób rozumienia tego fragmentu. Orzeczenie „mieszasz się”, w języku polskim dzięki odmianie przez osoby odnosić się może jedynie do drugiej osoby liczby pojedynczej. Pamiętać jednak należy, że nordyckie czasowniki przez osoby się nie odmieniają (ponadto odmiana w liczbie mnogiej, np. *voro*, *gingo* uważana jest już za archaizm), dlatego też dla pełnej jasności wypowiedzi wymagany w zdaniu jest podmiot. Tego wyraźnego podmiotu w szwedzkim tłumaczeniu brakuje. Naturalnie w codziennym użyciu często pomija się podmiot. Jest to głównie możliwe, jeśli podmiot zdania odnosi się do przedstawionego już w wcześniej (np. w pierwszej części zdania) podmiotu lub osoby mówiącej, czyli np. wypowiedz *Grumlar av oro* większość Szwedów zrozumie, że to na mnie, jako osobę mówiącą oddziałuje niepokój.

Użyte orzeczenie *grumlas* jest w formie biernej, może być zatem rozumiane zarówno jako czasownik w formie osobowej czasu teraźniejszego jak i bezokolicznik, w języku szwedzkim obie te formy są bowiem identyczne. Ponadto fraza znajdująca się na początku wersu *onda timme*, może być rozumiana jako występująca tak jak w oryginale w wołaczu (*zła godzino*), ale równie dobrze może być odczytana jako mianownik (*zła*

godzina). Pojęcie występowania siedmiu przypadków jest zupełnie w języku szwedzkim nieznane. Przyjęte zostało, że stosuje się tylko formę podstawową i dzierżawczą rzeczownika, co odpowiada mianownikowi i dopełniaczowi. Reasumując w kontekście wspomnianych zasad gramatycznych, powiedzieć można, że to szwedzkie zdanie i automatycznie następujące po nim wersy mają kilka możliwych sposobów interpretacji:

- jako zgodna z oryginałem apostrofa, tj. skarga do *złej godziny*, która niepotrzebnie miesza się z niepokojem, ale jest w tym piękno, ponieważ pewnym jest, że to przeminie;
- jako pytanie retoryczne: *zła godzina, dlaczego przesłania się ona niepotrzebnym niepokojem?* I następująca po nim apostrofa do tego nieszczęśliwego czasu: *Jesteś (zła godzino) – wiec musisz przeminąć / przemijasz – wiec istnieje w tym piękno*;
- jako pytanie retoryczne, ale odnoszące się do innego podmiotu domyślnego niż w poprzedni przykład interpretacji (jako równoważnik zdania): (to jest) *zła godzina*, po co przesłaniać się niepotrzebnym niepokojem? (czyli rozumując: po co człowiek w przykrej chwili miałby niepokoić się niepotrzebnym strachem?). W tym kontekście dwa kolejne wersy mogłyby być analizowane w zależności od sposobu rozumowania, jako odnoszące się do *złej godziny*, niepotrzebnego niepokojem, a może nawet nie znając jeszcze ostatniej strofy, a biorąc pod uwagę, iż ta część wiersza traktuje o parze zakochanych, do osoby wywołującej te uczucia lub relacji pomiędzy zakochanymi.

Tak jak na początku wspomniałam, strofa ta może być odczytana, jako wierny przekład słów Szymborskiej i czytelnik mający w pamięci oryginalną wersję utworu w pierwszej chwili nie ma niemal możliwości odczytania jej w inny sposób. Patrząc jednak na wiersz w perspektywie szwedzkiego czytelnika, który nie miał możliwości poznania pierwowzoru, ma pełne prawo wyciągnąć odmienne wnioski, które choć są ciekawymi rozwiązaniami literackimi, odbiegają znaczeniowo od oryginału. Może mieć to miejsce szczególnie wśród młodszych pokoleń czytelników, dla których problem miejsca podmiotu w zdaniu jest mniej ważny, niż dla użytkowników języka, których nawyki

językowe ukształtowały się w szkole rygorystycznie przestrzegającej ówczesnej poprawności językowej. Obecnie w języku szwedzkim istnieje coraz wyraźniej rozwijająca się tendencja bagatelizowania zasad dotyczących wymogu występowania w zdaniu podmiotu, m.in. ze względu na rozwój krótkich wiadomości tekstowych telefonicznych i internetowych³⁰.

Inaczej strofa szósta została przetłumaczona przez Andersa Bodegård:

- 21 Varför ska du dumma tid,
- 22 Komma med din skräck och pina?
- 23 Att du finns betyder att du
- 24 Går – och detta är det fina.

Co w przekładzie filologicznym oznacza:

- 21 Dlaczego będziesz ty, głupi czasie
- 22 przychodził ze swoim strachem i cierpieniem?
- 23 Że istniejesz oznacza, że ty
- 24 mijasz – i to jest piękne.

Ta wersja tłumaczenia nie nasuwa wątpliwości gramatycznych i semantycznych odnośnie podmiotu. Jasnym jest, kto jest adresatem pytań retorycznych i anafor. Nastąpiła jednak zmiana innego rodzaju. W celu zachowania regularnej formy i analogicznych rymów zmieniona została częściowo treść, jednak przy całościowym zachowaniu znaczenia i kompozycji. Pominięty został epitet *niepotrzebny* a jego miejsce uzupełnione zostało typowym dla naturalnego języka szwedzkiego „podwójnym określeniem” składającym się z dwóch członów o znaczeniu identycznym lub podobnym: *skräck och pina* ‘strach i cierpienie’³¹. W dwóch ostatnich wersach oryginału bardzo wyraźna jest kolejna para zjawisk przeciwnych jesteś – miniesz. W tłumaczeniu Bodegård została ona zachowana, jednak nie tak wyraźna jak w pierwowzorze, gdzie umieszczona ona została na pierwszym miejscu wersów.

³⁰ Więcej o zmianach zachodzących we współczesnym języku szwedzkim przeczytać można m.in. w pracy Pera Lageholma pt. *Talspråk i skrift. Om muntlighetens utveckling i svensk sakprosa 1800-1997*, Lund 1999

³¹ Frazy opierające na parach wyrazów bliskoznacznych bądź połączonych logicznym ciągiem znaczeniowym są w języku szwedzkim szczególnie rozpowszechnione i podobnie jak idiomy nadają językowi naturalności. Są to np. *först och främst* ‘po pierwsze i przede wszystkim’, *lugn och ro* ‘spokój i spokój’ (synonimy).

7.6. Strofa siódma

W ostatniej strofie Szymborska nie wspomina już o niepowtarzalności wydarzeń. Dlaczego? Ostatnie wersy są potwierdzeniem poprzedniej strofy – wiemy, że tak jak poetka mówiła zła chwila zawsze mija i wcześniej poróżnieni kochankowie, teraz próbują dojść do porozumienia:

- 25 Uśmiechnięci, współobjęci
- 26 spróbujemy szukać zgody,
- 27 choć różnimy się od siebie
- 28 jak dwie krople czystej wody.

Bodin i Fjellström przetłumaczyli to następująco:

- 25 Leende, omfamnande varandra,
- 26 Söker vi finna ut harmonin,
- 27 Trots att vi är varandra olika
- 28 Som två droppar klart vatten

Co dosłownie oznacza:

- 25 Uśmiechnięci, obejmujący się nawzajem
- 26 Próbujemy znaleźć harmonię
- 27 Choć jesteśmy wzajemnie różni
- 28 Jak dwie krople czystej wody.

Bodegård z kolei zdecydował się na wersję:

- 25 Tafatt leende och varma
- 26 Prövar vi att enas här,
- 27 Fästan vi ju är varandra
- 28 Olika som två små bär.

Czyli w przekładzie filologicznym:

- 25 Niezdarnie uśmiechnięci i ciepłi/serdeczni
- 26 Próbujemy się tu porozumieć,
- 27 Choć przecież jesteśmy wzajemnie
- 28 Różni jak dwie małe jagody.

W oryginale występuje błyskotliwa parafraza powiedzenia „być podobnym jak dwie krople wody”. Szymborska zamienia bycie podobnym na różnienie się, co jest logicznym ciągiem rozumowania „nie dwa razy...”. Ponadto ostatni wers jest zgrabnym nawiązaniem do skojarzenia z *panta rei* a przede wszystkim pokrewną Heraklitowi filozofia Leibniza, który twierdził, że nie istnieją dwa takie same liście i krople wody³². W sposób dosłowny odwzorowali to Bodin i Fjellström. Zamiana u Bodegård dwóch kropel wody na dwie małe jagody całkowicie niweluje występowanie klamry spinającej ostatni wers z tytułem wiersza. Jest to odwrócenie analogicznego szwedzkiego powiedzenia o byciu podobnym jak dwie jagody, tłumacz zdecydował się więc na dopasowanie tekstu do szwedzkojęzycznego odbiorcy. Bodegård stwierdził w posłowniu do tomiku *Nära ögat*:

För översättaren är idiomatiken antingen ett skydds nät eller ett trassligt nät som man fastnar i, och då önskar man att maskorna vore vidare, öppnare. Wisława Szymborska virkar sina egna maskor och av dem har det uppstått ett >>Szymborska-idiom<<. En dikt av hennes hand känns igen redan vid första anslaget, det vill säga i grundtonarten.

(Bodegård 1996:66)

Oznacza to, że dla tłumacza idiomatyka oryginalnego tekstu może być zarówno „siatka chroniąca” wartości tekstu, jak również „dziurawa sieć”, w której można utknąć. Siatka języka Szymborskiej jest tak charakterystyczna, że można ją rozpoznać od pierwszego rzutu oka. Zamianę *dwóch kropel wody* na *dwie małe jagody* można uznać za taki właśnie przykład podstępnej siatki językowej, która jest dla tłumacza zarówno problemem, jak i ciekawym wyzwaniem. Ocena pozytywna lub negatywna zastosowanego rozwiązania językowego jest wysoce indywidualna i zależy od podejścia czytelnika.

³² Zainteresowanym filozofia Gottfrieda Wilhelma Leibniza polecam pracę Gabriela Garbera: *Leibniz: Body, Substance, Monad*, Oxford Scholarship Online 2009

8. Podsumowanie

Na wstępie opierając się na tezach m.in. Edwarda Balcerzana, który wskazywał na konkretny związek pomiędzy przekładem i rozumieniem tekstu, stwierdziłam, że tłumacz w podobny sposób jak inni czytelnicy dokonuje analizy utworu literackiego, a powstałe tłumaczenie jest wyrazem zrozumienia przez niego tekstu. Niezależnie jednak od poziomu wiedzy i przygotowań, odbiór poezji zawsze jest czymś szczególnie osobistym, dlatego też tłumaczenia tego samego utworu, ale dokonane przez różnych tłumaczy różnią się między sobą, jak również różnią się od oryginału. Trafnym podsumowaniem zagadnienia mogą być słowa Pisarkowej o tym, że przekład żywi się interpretacją. Czytelnik znający dany utwór w jednym języku po przeczytaniu jego tłumaczenia dostrzeże zawsze nowe znaczenia słów i środków literackich.

Chcąc lepiej zrozumieć interpretacje tłumaczy, przyjrzałam się bliżej dwóm przekładom na język szwedzki tego samego utworu Wisławy Szymborskiej. Oba zdobyły uznanie czytelników i choć różnią się między sobą nie można zaprzeczyć, że są wartościowymi i udanymi przekładami literackimi. Próbowałam prześledzić to, jakie różnice mogą powstać w procesie tłumaczenia i jak wpływają one na odbiór utworu. Podczas bliższej analizy potwierdziły się moje początkowe hipotezy: tłumaczenie Bodina – Fjellströma różni się od tekstu Bodegård, ponieważ tłumacze skupili się na oddaniu różnych aspektów utworu. Oba tłumaczenia wiernie przekazują wymowę wiersza. Sens utworu we wszystkich trzech wersjach jest identyczny, zmienia się jedynie sposób jego przekazania. Moim zdaniem jedynie lektura obu tłumaczeń daje pełen obraz utworu Szymborskiej. Wersja Bodegård jest wersją „twórczą”, z plastycznymi metaforami dostosowanymi do muzyczności wiersza, podczas gdy tekst Bodina i Fjellströma jest tłumaczeniem „wiernym” niemal dosłownie oddającym treść utworu i charakterystyczną prostotę języka Szymborskiej.

W oryginale można odnaleźć wiele środków językowych mających na celu uatrakcyjnienie wypowiedzi literackiej. To właśnie figury językowe pobudzają wyobraźnię odbiorcy i powodują, że czytając dany wiersz, pojawia się nam przed oczami poetycki obraz sytuacji lirycznej. W wierszu Wisławy Szymborskiej obraz pary kochanków – od niedawna w sobie zakochanych, jeszcze niepewnych swoich uczuć i reagujących uśmiechem na każde wspomnienie ukochanego pojawia się w naszej

wyobraźni, nawet bez zamykania oczu. Bogactwo środków stylistycznych zaspokaja potrzebę obcowania z pięknem i plastycznością języka. Tropy literackie występujące w poezji noblistki są piękne w swojej prostocie i malowniczości. Bazują na efektywności, a nie na efektowności, co stanowi o ich uroku. Odwzorowanie tego niepowtarzalnego stylu Szymborskiej było jednym z najciekawszych dla mnie zagadnień pracy. Bodin i Fjellström skoncentrowali się na udanym odwzorowaniu prostoty środków stylistycznych Szymborskiej, dosłownie przekładając użyte przez Szymborską figury językowe. Metafory Bodegård natomiast, choć niezwykle atrakcyjne nie do końca oddają urokliwie prostą naturę wiersza Szymborskiej. Wydaje się, że Bodegård skupił się na przekazaniu wiersza w takiej formie, by dla szwedzkiego czytelnika był on jak najbardziej przystępny i atrakcyjny. Taki sposób pracy nie jest błędem – dostosowanie utworu do obcojęzycznego odbiorcy jest przecież jednym z celów przekładu literackiego.

Mimo poszukiwań nie udało mi się znaleźć żadnej wersji muzycznej wiersza w szwedzkiej szacie językowej, zakładam więc, że prawdopodobnie nigdy takowa nie powstała. Odwzorowanie sylabotoniczności wiersza w wersji szwedzkiej było bowiem największym problemem. Możliwości języka szwedzkiego tak dalece różnią się od języka polskiego, że oba tłumaczenia mimo swojej wierności oryginałowi, nie odznaczają się taką samą muzycznością jak oryginał. Zastosowanie różnych rozwiązań gramatycznych (np. zmienianie trybów czasowników i omijanie podmiotów) w obu tłumaczeniach miało na celu zwiększenie podobieństwa utworów do oryginału i zneutralizowanie problemu wynikającego z potrzeby stosowania w przekładach nieznanymi w języku polskim rodzajników określonych i nieokreślonych. Pod względem melodyczności wersja Bodegård jest bardziej zbliżona do oryginału niż tekst Bodina i Fjellströma, właśnie dlatego, że treść utworu przetłumaczona została mniej dosłownie. Niektóre frazy wymagające użycia innej ilości słów niż w oryginale zostały zmienione. Bodegård dopasował również treść do możliwości zastosowania rymów podobnych jak w oryginale. Kosztem rezygnacji z dosłowności tekstu w ramach możliwości w stopniu podobnym zachowana została oryginalna melodyjność wiersza. W obu przekładach pominięte zostały asonanse, czyli niepełne rymy. Nie są one środkami stylistycznymi, na które czytelnik zwraca uwagę w pierwszej kolejności, jednak takie upodobnienie układów brzmieniowych znacznie wpływa na odbiór muzyczności utworu. Niezaprzeczalny kunszt warsztatu Wisławy Szymborskiej pozwala twierdzić, że żaden zabieg w jej poezji nie jest przypadkowy, wobec czego użycie asonansów w zamierzony

sposób miało podnosić walory rytmiczne tekstu, co nie znalazło odwzorowania w żadnym z analizowanych przekładów.

Ciekawym zjawiskiem były również konsekwencje w różnicach gramatycznych między językami. Czytając wiersz Szymborskiej po polsku poznajemy sytuację z kobiecego punktu widzenia, jednak w związku z tym, że szwedzkie czasowniki nie odmieniają się przez rodzaje, nie było możliwe odwzorowanie tego po szwedzku. Brak odmiany przez przypadki natomiast spowodował interesującą wieloznaczność niektórych fraz. Wspomniane różnice w stosowaniu rodzajników określonych i nieokreślonych powodowały, że dosłowne tłumaczenie niektórych fraz owocowałoby zwiększoną ilością słów w wersach.

Jako końcowa refleksja nasuwa mi się pytanie, co właściwie oznacza udany przekład. Niewątpliwie jednym z najistotniejszych zadań przekładu jest przekazanie utworu odmiennego literacko obcojęzycznemu odbiorcy w taki sposób, aby został on jak najpełniej zrozumiany i doceniony. Tłumaczenie Bodina i Fjellströma bez wątpienia osiągnęło swój cel. Dzięki ich współpracy zupełnie dotąd nieznaną w Szwecji poetka zdobyła uznanie i zainteresowanie, co spowodowało zapotrzebowanie na kolejne przekłady. Praca Bodegårdar poszerzyła u szwedzkich odbiorców znajomość poezji Szymborskiej i znacząco przyczyniła się do przyznania Polce Nagrody Nobla. W rozdziale trzecim pisałam o opinii Romana Ingardena, który tłumaczył, że dzieła literackie mają różne cele, określone przez zamysł artystyczny autora. Wydaje się właśnie, że omawiane przekłady skierowane były do dwóch różnych typów odbiorców – tych, którzy cenią sobie dosłowność przekładów i tych, którzy uważają, że tłumacz jest w takim samym stopniu co autor drugim autorem i jego obowiązkiem jest stworzenie nie tylko wiernego przekładu, ale także stworzenia utworu o takich samych wartościach artystycznych jak oryginał. Nie warto więc nawet zastanawiać się, czyj wkład pracy okazał się efektywniejszy. Oba tłumaczenia uzyskały zasłużenie dobre oceny krytyków i czytelników.

Podsumowując, różnice pomiędzy oryginałem a licznymi, choćby najwierniejszymi przekładami są nieuniknione. Magia poezji polega na tym, że liczba sposobów jej interpretacji jest nieskończona. Odbiorca poezji zawsze posiada odmienny bagaż wiedzy i doświadczenia poprzez pryzmat którego ocenia tekst, a poznanie utworu w innej wersji językowej automatycznie przenosi go na inny poziom rozumienia utworu.

Wiersz odbierany z perspektywy odbiorcy nawykłego do innej tradycji literackiej niesie inny ładunek znaczeń, niż w przypadku oryginału. Ale tak jak już wiele lat temu stwierdziła Szymborska: *Nic dwa razy się nie zdarza i nie zdarzy!* Tak jak nie ma dwóch tych samych pocałunków, wiersz powstały w wyniku przekładu jest już zupełnie nowym, fascynującym swym bogactwem utworem.

Streszczenie/Sammanfattning

Nästan alla verk av Wislawa Szymborska, en polsk Nobelpristagare i litteratur 1996, har blivit översatta till svenska. I en komparativ studie om hennes dikt ”Nic dwa razy” (1979) och två svenska översättningar: av Per-Arne Bodin och Roger Fjellström (1980) och Anders Bodegård (2003) undersökte jag skillnader som uppstod under översättningsprocessen från polska till svenska. Målet var att jämföra lingvistiska skillnader i två svenska översättningar av samma dikt och diskutera dess pragmatiska konsekvenser.

Jag började med en presentation av Szymborskas plats i Sverige samt diskussion om översättnings problematik. Med utgångspunkt i forskningen (framförallt Ingarden, Balcerzan, Pisarkowa och Barańczak) konstaterade jag att mellanspråklig översättning av poesi är en form av tolkning som anpassas till den utländska läsarens sociolingvistiska kompetenser. Svårigheten med översättningar av litterära verk är att det konstnärliga värdet ligger både i innehållet och formen.

I analysdelen uppmärksammades hur olika översättare tolkade texten och löste grammatiska problem och skillnader mellan polska och svenska, bl.an. användning av bestämda/obestämda artiklar och subjektstvång i svenskan, genus- och kasusböjningar i polskan. Dessutom påpekades betydelsen av diktens musikalitet och att denna inte bevarades i samma form i översättningar (t.ex. reduktion av rim hos Bodin&Fjellström, utelämnande av assonanser i båda svenska versioner). De regelbundna rytmiska mönster som fanns i vers ändrades i översättning till ett annat språk.

Det konstaterades att skillnader i översättningar till ett annat språk uppstod på grund av breda tolkningsmöjligheter av utgångstexten och faktum att översättare lyfte upp olika aspekter av verket. Bodin och Fjellströms text är en trogen (ibland även ordagrann) översättning av Szymborskas enkla stil och intellektuella ordlek. Bodegård i sin tur fokuserade på att återbygga diktens konstnärliga värde på ett sådant sätt som skulle vara attraktiv för en svensk läsare: rimsystemet bevarades genom ändring av metaforer. Därför karakteriserades till slut svenska översättningar av Szymborska som texter som kompletterar varandra och tillsammans ger en bättre syn på den polska dikten.

Wisława Szymborska

Nic dwa razy

Wybór wierszy, Warszawa 1979, str. 35

- 1 Nic dwa razy się nie zdarza
- 2 i nie zdarzy. Z tej przyczyny
- 3 zrodziliśmy się bez wprawy
- 4 i pomrzemy bez rutyny.

- 5 Choćbyśmy uczniami byli
- 6 najtępszymi w szkole świata,
- 7 nie będziemy repetować
- 8 żadnej zimy ani lata.

- 9 Żaden dzień się nie powtórzy,
- 10 nie ma dwóch podobnych nocy,
- 11 dwóch tych samych pocałunków,
- 12 dwóch jednakich spojrzeń w oczy.

- 13 Wczoraj, kiedy twoje imię
- 14 ktoś wymówił przy mnie głośno,
- 15 tak mi było, jakby róża
- 16 przez otwarte wpadła okno.

- 17 Dziś, kiedy jesteśmy razem,
- 18 odwróciłam twarz ku ścianie.
- 19 Róża? Jak wygląda róża?
- 20 Czy to kwiat? A może kamień?

- 21 Czemu ty się, zła godzino,
- 22 z niepotrzebnym mieszasz lękiem?
- 23 Jesteś - a więc musisz minąć.
- 24 Miniesz - a więc to jest piękne.

- 25 Uśmiechnięci, współobjęci
- 26 spróbujemy szukać zgody,
- 27 choć różnimy się od siebie
- 28 jak dwie krople czystej wody.

Wisława Szymborska

Aldrig två gånger

Aldrig två gånger, thum. Bodin, P.A., Fjellström, R., Piteå 1996, str. 20

- 1 Inget sker, något händer aldrig –
- 2 två gånger. Och därför är vi
- 3 födda utan erfarenhet och
- 4 dör utan rutin.

- 5 Även som de dummaste elever
- 6 i världens skola
- 7 kan vi aldrig gå om
- 8 någon höst, någon vår.

- 9 Inte en dag ska upprepas,
- 10 två lika nätter finns inte,
- 11 två helt lika kyssar,
- 12 två likadana blickar i våra ögon.

- 13 I går, när ditt namn
- 14 högt uttalades i min närvaro,
- 15 var det mig som om en ros
- 16 föll in genom öppet fönster.

- 17 I dag, när vi är tillsammans,
- 18 ligger jag vänd mot väggen.
- 19 Ros? Hur ser en ros ut?
- 20 En blomma? Eller sten?

- 21 Onda timme, varför grumlas
- 22 av obehövlig oro?
- 23 Du är – alltså måste du förgå.
- 24 Du förgår – alltså finns här skönhet.

- 25 Leende, omfamnanade varandra,
- 26 söker vi finna ut harmonin,
- 27 trots att vi är varandra olika
- 28 som två droppar klart vatten.

Wisława Szymborska

Inget händer mer än en gång

Dikter 1945-2002, tum. Bodegård, A., Stockholm 2003, str. 30

1 Inget händer mer än en gång,
2 aldrig mer. Vi kom till jorden,
3 således, som nybörjare,
4 dör utan att kunna orden.

5 Även om vi vore sämst
6 bland eleverna i världen,
7 går vi upp i nästa klass
8 utan extrahjälp på färden.

9 Ingen dag ska bli den andra
10 lik, och alla nätter tickar
11 tiden som på nytt, var kyss är
12 ny – och nya alla blickar.

13 När igår jag plötsligt hörde
14 någon säga högt ditt namn,
15 var det som en ros föll rakt in
16 genom fönster i min famn.

17 Nu när du är hos mig
18 vänder jag mig plötsligt bort.
19 Ros, förresten, var det det?
20 Eller sten av någon sort?

21 Varför ska du, dumma tid,
22 komma med din skräck och pina?
23 Att du finns betyder att du
24 går – och detta är det fina.

25 Tafatt leende och varma
26 prövar vi att enas här,
27 fastän vi ju är varandra
28 olika som två små bär.

Bibliografia

Literatura przedmiotu:

Szyborska, W., *Wybór wierszy*, Warszawa 1979

Szyborska, W., *Aldrig två gånger*, tłum. Bodin, P.A., Fjellström, R., Piteå 1996

Szyborska, W., *Dikter 1945-2002*, tłum. Bodegård, A., Stockholm 2003

Literatura podmiotu:

Antoszevska-Tuora, M. *Niektórzy lubią Szyborska : mały przewodnik po twórczości*, Warszawa 1996

Balbus, S., Wojda, D., *Radość czytania Szyborskiej*, Kraków 1996

Balcerzan, E., *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982

Balcerzan, E., *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, Wrocław 1984

Barańczak, S., *Ocalone w tłumaczeniu : szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*, Kraków, 2004

Burzyńska, A., Markowski, M.P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006

Czerniawski, A., *Przekład poezji – teoria i praktyka* [w:] *Klasycyzm i awangardowość w przekładzie*, Katowice 1995, s. 31-41 za Tomczuk, D., *Nie słowo ze słowa, ale znaczenie ze znaczenia* Lublin i Ottawa 2003

Dedecius, K., *Notatnik tłumacza*, Kraków 1974

Dębski, A., *Translatologia. Podstawowe problemy, stan i perspektywy badań, zainteresowania badaczy*, [w:] *Rocznik Przekładoznawczy* Kraków 2006
<http://www.rp.umk.pl/pdf/Art2.pdf>

Fjellström, R., <http://rogerfjellstrom.wordpress.com/2012/02/06/hur-aldrig-tva-ganger-kom-till-sverige-tva-ganger/>

Garber, G., *Leibniz: Body, Substance, Monad*, Oxford Scholarship Online 2009

http://nobelgrottan.se/Wislawa_Szyborska_artiklar.html

<http://ordstromforlag.wordpress.com/forfattarsamtal/wislawa-szyborska/>

Ingarden, R., *Dzieła filozoficzne, Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*, Warszawa 1972

Isaksson, F., *Gnistor under himlavalvet. Tjugofem kapitel om poesi*. FIB:s Lyrikkubb, Stockholm 1982

Jakobson, R., *O językoznawczych aspektach przekładu*, tłum. L. Pszczołowska, [w:] Jakobson, R., *W poszukiwaniu istoty języka 1*, Wybór pism, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989

Jarzębski, J., i inn., *Szyborska : szkice*, Warszawa 1996

Kleberg, L. red, *Att översätta polsk poesi*, Edsbruk 1986

Kubicki, J., *Słownik polsko-szwedzki*, Warszawa 1998

Lagerholm, P., *Talspråk i skrift. Om muntlighetens utveckling i svensk sakprosa 1800-1997*, Lund 1999

Ligeża, W., *O poezji Wisławy Szyborskiej : świat w stanie korekty*, Krakow 2001

Lindqvist, Y., *Gränslösa texter : perspektiv på översättning*, Uppsala 2007

Markiewicz, H., *Świadomość literatury*, Kraków 1985

Miodek, J., *Jaka jesteś, polszczyzno?* Wrocław, 2000

Neuger, L., *Z perspektywy tłumacza, szkice o poezji szwedzkiej*, Kraków 1997

Pieczyńska-Sulik, A., *O semiotyce przekładu*, [w:] „Rocznik Przekładoznawczy”, nr 5, Poznań 2009 <http://www.rp.umk.pl/pl/menu052.html>

Pieńkos, J., *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie: aspekty lingwistyczne i pozalingwistyczne*, Warszawa 1993

Pisarkowa, K., *Pragmatyka przekładu, przypadki poetyckie*, Krakow 1998

Słownik języka polskiego PWN <http://sjp.pwn.pl>

Svenska Akademiens Ordbok w formie elektronicznej <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

Teleman, U., *Svenska Akademiens Grammatik*, część 2 *Ord* oraz 4 *Satser och meningar*
Stockholm 2010

Teodorowicz-Hellman, E., *Mångfald och enhelighet som utmärkande drag i Wisława Szymborskas poesi*, w: Ambrosiani, P. i inn., *Explorare necesse est : hyllningsskrift till Barbro Nilsson*, Stockholm 2002

Uggla A.N., *Wisława Szymborska i Sverige*, Acta Sueco-Polonica nr 5, 1996

Uggla, A.N., *Polska literatura w Szwecji: dwanaście wykładów, Polsk litteratur i Sverige: tolv föreläsningar*, Gdansk 2003

Zeler, B., *O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice 1996