

Zacieranie śladów. Uwagi o teorii, praktyce i krytyce translatorskiej na marginesie jednego wiersza Roberta Frosta w przekładzie Stanisława Barańczaka

Część środowiska krytyków powoli i niechętnie adaptowała model ewaluacji przekładów przedstawiony przez Stanisława Barańczaka po raz pierwszy na łamach „Tekstów Drugich” (1990, nr 3) w *Małym, lecz maksymalistycznym manifestie translologicznym*. Tymczasem należałoby raczej oczekiwać reakcji zbliżonej do aprobaty, z jaką szerokie grono uniwersyteckich słuchaczy przywitało zebrane w *Manifestie* koncepcje podczas pierwszych od czasu emigracji wykładów Barańczaka w Polsce¹. Wszak krytyka przekładowa, niezależnie od poststrukturalistycznej reformy Rolanda Barthesa², wciąż odnajduje się w roli strażnika często enigmatycznej idei wierności oryginałowi postrzeganej jako miara jakości tłumaczenia. Trudno zatem podejrzewać, że sam *Manifest*, którego dyrektywy ową enigmatyczność w dużej mierze niwelują (wyrządzając tym samym krytykom subtelną przysługę), był powodem uznania apelu Barańczaka za rewolucyjny zamach na *status quo* systemu oceniania przekładów w Polsce. Takich apeli nie brakowało zresztą i wcześniej: już Julian Tuwim sprzeciwiał się inwazji translatorskiej niekompetencji, a konstruktywnej i precyzyjnej w swych zarzutach krytyki zgodnie domagali się pisarze oświeceniowi z d’Alembertem na czele.

Nie tyle zatem powtórzenie tego rodzaju postulatów przez Barańczaka budzi zastrzeżenia krytyków i tłumaczy, co raczej wyskalowanie ich w *Manifestie* do rozmiarów bezwyjątkowo obowiązującego kodeksu tłumacza. Zestaw kategorycznie sformułowanych zakazów i nakazów w oczywisty sposób delegalizuje znaczną część indywidualności translatorskich warsztatów, czemu chyba najbardziej dosadnie sprzeciwia się Tomasz Łubieński, gdy mówi o Barańczaku: „ustawia mnie do bicia, powołując się na owe »zwięzłe zakazy« wyprowadzone z jego własnej koncepcji tłumaczenia poezji. Tylko dlaczego niby mają mnie one obowiązywać?”³.

¹ Wykłady te miały miejsce w Poznaniu (Uniwersytet Adama Mickiewicza) oraz Krakowie (Uniwersytet Jagielloński) w maju 1990 roku i choć chronologicznie poprzedzały publikację *Manifestu*, to był on już w znacznym stopniu przez autora opracowany.

² Mam tu na myśli, obok oczywiście *Śmierci autora*, przede wszystkim program zawarty w głośnym eseju *Krytyka i prawda* (w przekładzie Wandy Błońskiej, patrz: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia* pod red. H. Markiewicza, t. 2, Kraków 1972, s. 138–160).

³ Wypowiedź T. Łubieńskiego w dyskusji *Boski Dante po polsku*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 4, s. 20–21.

W odpowiedzi na apodyktyczność *Manifestu* jego krytycy zazwyczaj realizują jeden z pięciu modeli polemiki z koncepcjami autora *Ocalonego w tłumaczeniu*. Model pierwszy polega na zakwestionowaniu, wprost lub pośrednio, jego uprawnień do kodyfikowania reguł poetyczno-etycznych. W krytycznoliterackim dyskursie wyrosłym wokół prac Barańczaka znaleźć można wiele tego typu przypadków. Autor anonimowego minieseju z 1994 roku sugeruje na przykład: „jeśli ktoś tłumaczy tak dużo, tak szybko i z tak różnych obszarów i epok, to albo jest absolutnym geniuszem, albo genialnym hochsztaplerem. Przecież to nie jest normalne, żeby jeden facet był tak doskonały”⁴. Model pierwszy realizują też, choć przede wszystkim jako elementy szerszej polemiki sprzeciwu wobec agresywnie krytycznych emigracyjnych publikacji Barańczaka⁵, niektóre z esejów Adama Czerniawskiego. Serią argumentów z zakresu socjologii i psychologii literatury autor odmawia niegdysiejszemu członkowi PZPR autorytetu potrzebnego do formułowania zaleceń poetyki uniwersalnej oraz przykazań etycznych. W tym ujęciu Barańczak zostaje ukazany jako „poeta pozbawiony wyobraźni”⁶, którego umysł „ukształtowany w zamkniętym systemie ideologicznym [...] działa według prostego schematu: ja mam rację, wobec czego wszyscy inni racji nie mają”⁷. Trudno w takim przypadku mówić o zarzewiu polemiki *sensu stricto*, gdyż tezy Czerniawskiego niejako automatycznie uniemożliwiają dalszą dyskusję z adwersarzem: model pierwszy kwestionuje bowiem nie precyzyjnie wskazane elementy translatorskiego warsztatu Barańczaka, lecz, poprzez lustrację pogranicza biografii i twórczości autora, samo jego prawo do pełnienia autorytatywnej roli „prawodawcy” w krytycznoliterackim, pluralistycznym dyskursie demokratycznej Polski i świata.

Model drugi sprowadza się do podawania w wątpliwość czysto teoretycznych propozycji *Małego, lecz maksymalistycznego manifestu*. Schemat ten jest stosunkowo najrzadziej realizowany, ponieważ polemika z pierwszoplanowymi koncepcjami Barańczaka oznaczałaby jednocześnie dla potencjalnego krytyka konieczność ustosunkowania się do długiej i kanonicznej dziś tradycji teoretycznoliterackiej. *Manifest* adaptuje bowiem, jak wiadomo, liczne ustalenia normatywnej poetyki oświeceniowej oraz rdzeń teorii

⁴ „Delta” [ps.], *Czy S. Barańczak wielkim tłumaczem jest?*, „Nowy Nurt” 1994, nr 3, s. 1.

⁵ Chodzi np. o „totalny atak na dorobek krytyczny Artura Sandauera”, który „niedługo po przybyciu na zachód Barańczak ogłosił w paryskiej »Kulturze«” (A. Czerniawski, *Fortynbras czy Hamlet? Czyli o autonomii poezji*, „Ethos” 2000, nr 4, s. 161). Więcej na temat polemiki A. Czerniawskiego z warsztatowymi koncepcjami poetyckimi Barańczaka patrz: M. Rabizo-Birek, *O dialogu tekstów. Wiersze „Poznanie przez opis” Adama Czerniawskiego i „Garden party” Stanisława Barańczaka wobec „Ostatniego despotyzmu” Cypriana Kamila Norwida* [w:] *teżże, Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 354–356.

⁶ A. Czerniawski, *Co pisałem i tłumaczyłem w czasach zimnej wojny w kraju, o którym coś wiem*, [w:] *teżże, Wyspy szczęśliwe. Eseje*, Toronto – Rzeszów 2007, s. 179–180.

⁷ A. Czerniawski, *Fortynbras czy Hamlet?...*, s. 161–162.

formalistycznej. Jak zauważa między innymi Edward Balcerzan, idea „dominandy semantycznej jako fundamentalnej wartości w tłumaczeniu”, jest wszak „znana od zarania dziejów, a pojęcie – od narodzin formalizmu”⁸. Niemniej wciąż wyodrębnić można grupę krytyków, którzy, podobnie jak Jacek Scholz, formułują pod adresem propozycji Barańczaka wątpliwości typu: „w jego teorii tłumaczenia daje się zauważyć pewna fundamentalna sprzeczność. Jeśli treść i forma istnieją obok siebie, są ze sobą nie do pogodzenia, to po cóż godzić je na siłę? Dlaczego postawić na pierwszym miejscu formę, a nie treść?”⁹.

Model trzeci opiera się na założeniu, mniej lub bardziej eksplicytnie wyrażanym, iż weryfikacją teorii są jej efekty praktyczne. Szczególnie licznie realizują go wypowiedzi krytyczne o charakterze zastrzeżeń ogólnych, pozbawionych siły argumentacji przytaczanych przykładów. W ten sposób przez dłuższy czas funkcjonowała recenzja Barańczakowej wersji *Hamleta*, w której Marta Gibińska dostrzega bliżej niesprecyzowane „miejsca, kiedy dech zapiera z wrażenia, ale bywają i miejsca niezbyt trafnie ujęte” oraz sygnalizuje: „Hamlet w jego tekście jest inny, niż w tekście oryginału”¹⁰. Podobnie Ludmiła Marjańska po lekturze *100 wierszy* Emily Dickinson nie była „przekonana, że to mężczyzna powinien mierzyć się z subtelnościami kobiecej poezji”¹¹, a Bohdan Czaykowski o angielskim przekładzie *Trenów* Kochanowskiego twierdzi: „wersja Barańczaka i Heaneya jest natomiast poetycko bardzo urodziwa, może [...] nazbyt urodziwa”¹². Poglądy tego rodzaju, często wygłaszane przez poetów-tłumaczy, zawdzięczają swój opiniotwórczy potencjał raczej autorytetowi doświadczenia i literackiego talentu krytyka, niż skrupulatnym analizom komparatystycznym.

Model czwarty proponują właśnie badania porównawcze, skupione na detalicznym wskazywaniu translatorskich odstępstw od zasady ekwiwalencji. Nie jest zatem przypadkiem, że ten rodzaj krytyki Stanisław Barańczak z nieledwie programową gorliwością traktuje jako bodziec do ripost na łamach periodyków literackich. Jego kontrargumenty stanowią często *coup de gráce* polemiki, ponieważ spostrzeżenia krytyków, jakkolwiek trafne, rzadko poszukują głębszych przyczyn dla odstępstw przekładu od litery oryginału. W ten sposób

⁸ E. Balcerzan, *O „wczesnym” Barańczaku autobiograficznie*, „Topos” 2008, nr 1–2, s.11.

⁹ J. Scholz, *Przekładanie poezji a przekładanie prozy* [w:] *Warsztaty translatorskie*, t. 2, pod red. R. Sokolskiego, H. Dudy, J. Scholza, Lublin – Ottawa 2002, s. 165.

¹⁰ M. Gibińska, *Szekspir będzie wciąż bardzo polski*, „Dekada Literacka” 1993, nr 4, s. 3.

¹¹ L. Marjańska, *Subtelności kobiecej poezji* [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, pod red. E. Balcerzana, E. Rajewskiej, Poznań 2007, s. 385.

¹² Opinia B. Czaykowskiego wyrażona w rozmowie z Adamem Czerniawskim pt. *Poza stereotypami literatury emigracyjnej* [w:] *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach rozmawiają Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski*, red. i wstęp M. Rabizo-Birek, Toronto – Rzeszów 2006, s. 61.

Bohdan Zadura czy Andrzej Sosnowski¹³ rozpatrują szereg arbitralnych decyzji Barańczaka przede wszystkim w kategoriach błędów, zaniedbań lub nieusprawiedliwionych interwencji twórczych. Ogłoszona w *Manifeście* strategia przekładowa nie jest tu traktowana jako ich źródło i uzasadnienie. O takim modelu krytyki pisał d’Alembert w obronie tłumacza:

[...] próżno mu wyrzucać będą, że tłumaczeniu jego braknie ścisłej wierności, jeżeli mu się nie okaże, iż mógł zachować tę wierność, bez ujęcia w niczym wdzięk, daremnie powiedzą, że nie oddał zupełnie myśli autora, jeżeli nie dowiodą razem, iż mógł tego dokazać bez osłabienia i wycięczenia kopii. Daremnie oskarżą tłumaczenie jego o zbytnią śmiałość, jeżeli nie podadzą natomiast naturalniejszego i równie silnego tłumaczenia.¹⁴

Piąty model polemiki z przekładową twórczością Barańczaka realizują badania, które wykorzystują procedury krytyczne rekomendowane przez samego autora *Manifestu*. Ocenie podlega w nich zarówno jakość przekładu jako samodzielnego polskiego tekstu poetyckiego, jak również jego adekwatność względem obcojęzycznego oryginału. Najpierw zatem krytyk, zdaniem Barańczaka, winien „zadać sobie podstawowe pytanie, czy [...] wiersz wyjęty na chwilę z kontekstu przekładowego, wiersz oceniany autonomicznie [...] jest w ogóle coś wart jako utwór poetycki”. Następnie zaś jego obowiązkiem jest zbadać, „jaką cenę w monecie odstępstw od powierzchownej semantycznej «wierności» zapłacił tłumacz za osiągniętą przez siebie poetycką wybitność”¹⁵. Ta dwufazowa procedura jest fundamentem analiz krytycznych autorstwa między innymi Magdaleny Heydel i Jerzego Jarniewicza. Dyskusyjność pewnych praktycznych rozwiązań Barańczaka zarysowana jest przez tych badaczy w kontekstach na tyle szerokich i różnorodnych, że kompilacja ich uwag tworzy istotną erratę do założeń traduktologii tłumacza. Warto pokrótce przypomnieć owe teoretyczne założenia – nie tylko dlatego, że pozostają w ścisłej relacji do reguł wartościowania krytycznego, ale również ze względu na ich istotne echa w artystycznym etosie Barańczaka oraz psychologicznym profilu wzorcowego tłumacza, który promują.

¹³ B. Zadura, *Czasy się zmieniły, jest o czym mówić*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 11 s. 284–297. A. Sosnowski, *Próbując określić zawód, jaki sprawiają przekłady Stanisława Barańczaka...*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 11, s. 298–306.

¹⁴ J. le Rond d’Alembert, *Postrzeżenia i uwagi nad sztuką tłumaczenia*, przeł. S. Kłokocki, Warszawa (wydanie bibliofilskie, bez daty), s. 43, 44.

¹⁵ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny* [w:] tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, s. 34–35.

W *Manifeście* i uzupełniających go późniejszych szkicach przekładoznawczych¹⁶ autor konsekwentnie podkreśla przede wszystkim elementarny sprzeciw wobec transformacji poezji w prozę oraz powtarza kategoryczny zakaz: „nie tłumacz dobrej poezji na złą poezję”. Barańczak pisze na przykład: „niedopuszczalna jest [...] praktyka translatorska, w wyniku której oryginał, w języku A będący wybitnym utworem poetyckim, w przekładzie na język B staje się utworem nijakim albo estetycznie chybionym”¹⁷. Pochodną tegoż zakazu jest zasada poetyckości, której tłumacz jest zobowiązany przestrzegać. Utwór przetłumaczony musi być ponadto semantycznie ekwiwalentny względem oryginału (zasada wierności), zrozumiały w warstwie bezpośrednich powiadomień (zasada zrozumiałości) oraz, w przypadkach tekstów dramatycznych, możliwy bez przekształceń do adaptacji teatralnej (zasada sceniczności). Dodać należy, że zgodnie z założeniami swej teorii Barańczak wymaga bezwyjątkowego respektowania wszystkich tych reguł równocześnie. Nic zatem dziwnego, że sam autor określa ją mianem „maksymalistycznej”. Sylwetka wzorcowego tłumacza, jaką pośrednio rysuje, stanowi kombinację talentów artysty, naukowca-hermeneuty, a czasem także dramaturga.

Jednocześnie w swej koncepcji Barańczak niewiele uwagi poświęca kwestii nieprzekładalności. „Nie ma wierszy nieprzekładalnych, są tylko leniwi tłumacze”¹⁸ – ten aforyzm patronuje obecnym w *Ocalonym w tłumaczeniu* zagadnieniom etycznym. Wnioski płynące z połączenia zasad translatorskich i tak sformułowanego stanowiska wobec problemu nieprzekładalności są nietrudne do odczytania: każdy wiersz można przetransferować między językami bez utraty jakości artystycznej, a zatem umiejętności tłumacza, który nie dokonuje tego w sposób zarazem poetycki, ekwiwalentny i zrozumiały, wypada uznać za niewystarczające. Ponieważ zaś sztukę przekładową Barańczak traktuje w kategoriach twórczej rywalizacji między tłumaczami, to – czego należy oczekiwać – rzadkie są przypadki, gdy odsłania przed czytelnikiem-arbitrem tego rodzaju niedostatki własnych przekładów. Zadanie to pozostawia, gotowym podjąć wyzwanie, innym tłumaczom, krytykom oraz badaczom – tym szczególnie, którzy w swoich studiach realizują piąty model polemiki z jego translatorskimi pracami.

Jednakże ranga i potencjał ustaleń przekładoznawców realizujących model piąty polega przede wszystkim na wyjątkowej teoriiotwórczej produktywności ich prac. Zarazem

¹⁶ Np. publikowane w kolejnych wydaniach *Ocalonego w tłumaczeniu* eseje: *Od Shakespeare'a do Szekspira; Karkołomna dłubanina: O tłumaczeniu Brodskiego; Nieśmiertelny diament (i jego polscy szlifierze): O tłumaczeniu G. M. Hopkinsa czy „Wyglądzić” może znaczyć „zglądzić”: O tłumaczeniu sonetów Seamus Heaney* (patrz: *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004).

¹⁷ Tamże, s. 33.

¹⁸ S. Barańczak, *Nieprzekładalne? Spróbujmy...* [w:] tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, s. 169.

translatorskie i krytyczne narzędzia Barańczaka, również stosowane do analizy wykonanych przez niego tłumaczeń, odsłaniają prawidłowości sztuki przekładowej o charakterze w znacznym stopniu uniwersalnym. Nietrudno bowiem dostrzec, iż typowe cechy praktyki autora *Atlantydy* odnaleźć można u innych tłumaczy, także spoza kręgu pokolenia 68. Wnioski zatem stawiane przez badaczy ich twórczości wykraczają poza obręb krytyki przekładowej w stronę przekładoznawstwa. Dla przykładu warto przywołać zgodnie odnotowaną przez Heydel i Jarniewicza metodę, za pomocą której Barańczak skutecznie stosuje wyznawaną przez siebie „zasadę zrozumiałości”. Czyni to niejednokrotnie, zdaniem badaczy, poprzez wyrzucenie z uniwersalnej triady komunikacyjnej nadawca – komunikat – odbiorca twórczej funkcji czytelnika. Komunikat ujęty w tekście przekładu Barańczaka różni się wyraźnie od oryginalnego często wtedy, gdy zawiera wplecione w tekst, dodatkowe objaśnienia i uproszczenia. Redukują one pole działań odbiorcy wiersza. „Gdy interpretacja tłumacza jest na tyle otwarta, że daje czytelnikowi przyjemność wielokrotnych i różnorodnych odczytań, nie ma w tym nic niebezpiecznego” – pisze Jarniewicz – „gorzej, jeśli tłumacz ujednoznacza wiersz”¹⁹. Magdalena Heydel dodaje: „czytelnicy są w takich przypadkach, nie uczestnikami poszukiwana prawdy, ale wyłącznie konsumentami prawdy już odnalezioną przez kogoś innego”²⁰.

Jarniewicz i Heydel analizują wprawdzie warsztat Barańczaka, lecz ich rozważania opisują przecież kulisy jednej z tendencji aktualnego rozwoju sztuki przekładowej: specyfika współczesnego czytelnictwa i inne względy socjologiczno-literackie rodzą zapotrzebowanie na literaturę zrozumiałą bez znajomości bardziej zaawansowanych technik interpretacyjnych. Nie dziwi zatem, że ślady zaobserwowanych u Barańczaka metod translatorskich obecne są, na przykład, w najnowszych spolszczeniach sztuk Szekspira. Ich autor, Piotr Kamiński, niemal parafrazując zalecenia *Ocalonego w tłumaczeniu*, twierdzi: „najważniejsze, by tekst był jędrny, żywy i natychmiast zrozumiały”²¹.

Teoriotwórcza skuteczność Barańczakowego modelu krytycznych analiz przekładów skłania do dalszych poszukiwań. Pozwala dostrzec interesujące praktyki translatorskie w tekstach i procesach tekstotwórczych, które pozornie, podczas wstępnej lektury, nie oferują przekładoznawcy owocnego poligonu badawczego. Godny uwagi przykład na potwierdzenie tej tezy stanowi wiersz *Bereft* Roberta Frosta. Utwór ten Stanisław Barańczak, pod polskim

¹⁹ J. Jarniewicz, *Cierpki smak ostryg*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 4, s. 271, 272.

²⁰ M. Heydel, *200 wierszy Emily Dickinson (w opakowaniu)*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 5–6, s. 363.

²¹ Cyt. za: M. Strzelecka, *Szekspir forever*, „Wprost” 2011, nr 49, s. 98.

tytułem *Nie został nikt*, włączył w obręb swojego tomu przekładów poety, zatytułowanego 55 wierszy²²:

Oryginał:

BEREFT

Where had I heard this wind before
Change like this to a deeper roar?
What would it take my standing there for,
Holding open a restive door,
Looking down hill to a frothy shore?
Summer was past and day was past.
Somber clouds in the west were massed.
Out in the porch's sagging floor,
Leaves got up in a coil and hissed,
Blindly struck at my knee and missed.
Something sinister in the tone
Told me my secret must be known:
Word I was in the house alone
Somehow must have gotten abroad,
Word I was in my life alone,
Word I had no one left but God.

Przekład S. Barańczaka:

NIE ZOSTAŁ NIKT

Gdzie już słyszałem tak zmieniony
Wiatr, jego nagle głębsze tony?
I co wiatr pojmie z mego stania
W tych narowistych drzwiach, z trzymania
Klamki, z patrzenia na spieniony
Brzeg? Koniec lata; koniec dnia.
Chmurom ściemniały sine dna.
Wir liści wzbił się z jednej strony
Spróchniałych schodków; chce mnie chyba
Pacnąć w kolano, ale chybia
I tylko syczy: już nikomu
Nie tajna twoja tajemnica;
Wieść o tym, że sam jesteś w domu,
Wiatry obniosły już po drogach;
Że jesteś sam we wnętrzu życia,
Że ci nie został nikt prócz Boga.

Polski wariant, podobnie zresztą jak pozostałe przekłady zgromadzone w tomie, nie budził szczególnych zastrzeżeń krytyków i recenzentów (w ich liczbie także Andrzeja Sosnowskiego²³). Już bowiem pierwsze odczytanie przekładu Barańczaka, jako samodzielnego utworu polskojęzycznego, nie pozostawia wątpliwości co do jego walorów estetycznych – nie nosi on widocznych znamion, by posłużyć się terminologią samego tłumacza, „poetyckiej koślawości”²⁴. Kunsztowna siatka rymów *Bereft* (aaaaa bbacc ddddd + ostatni wers pozostający bez rymu) ulega w tłumaczeniu zmianie (aabba bbacc efegf + g), jednak jako samodzielny wiersz polski *Nie został nikt* wypada uznać za zgodny z rudymentami poetyki formalnej. Spostrzeżenie to uzasadnia przejście do komparatystycznego etapu analizy.

Dalsze porównanie budowy anglojęzycznego pierwowzoru (regularny ośmiozłogłowiec) z przekładem (dziewięciozłogłowiec) pozwala zauważyć jedynie niewielkie przedłużenie wersu, od którego wyjątek stanowią linie szósta i siódma o zachowanej rytmice oryginału. Tak nieznaczna modyfikacja metrum wymagała wprawdzie od tłumacza częstego stosowania nieobecnej w wersji Frosta przerzutni (wersy 3–6 oraz 8–10), jednakże strategia ta zaowocowała niemal całkowitym brakiem dodatkowych, zbędnych i

²² R. Frost, *55 wierszy*, wybór, przekład, wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1992, s. 143.

²³ A. Sosnowski, *What's (lost) in translation: Frost*, „Literatura na Świecie” 1992, nr 8–9, s. 267–272.

²⁴ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, s. 34.

arbitralnie wprowadzonych leksemów (tzw. „waty” translatorskiej). Co szczególnie interesujące, z semantycznego punktu widzenia tekst polski nie odbiega znacznie od efektów, które uzyskałby tłumacz operujący słownikowym przekładem filologicznym. Oryginalny komunikat wydaje się niemal bez modyfikacji sensu przetransferowany do języka docelowego. Jedynie elementy wersu drugiego, siódmego i jedenastego wariantu Barańczaka odbiegają wyraźniej od dosłownej treści oryginału. Są to jednak różnice, które, jeśli badacz odrzuci upraszczającą interpretację kategorii błędu lub niedopatrzenia, mają swoje przyczyny w strategii tłumacza.

Stanisław Barańczak w rok po publikacji *55 wierszy* Roberta Frosta przełożył kilkadziesiąt liryków Thomasa Hardy’ego. Znajdował się wśród nich utwór o identycznie zwięzłym tytule angielskim *Bereft*²⁵. W tym przypadku tłumacz również odrzucił formę jednosłowną na rzecz frazy, innej jednak niż *Nie został nikt*. Wiersz Hardy’ego nosi polski tytuł *Sama po jego zgonie*, co naturalnie uzasadnia sportretowana w tekście sytuacja liryczna. *Bereft* Hardy’ego to monolog żałobny młodej wdowy, podczas gdy *Bereft* Frosta traktuje o ludzkiej samotności w innej perspektywie. Leksem „*bereft*” ma jednak również, prócz znaczenia wykorzystanego pośrednio przez tłumacza w obu wierszach („pozbawiony czegoś”, „wyzuty z czegoś”), także sens polskiego przymiotnika „posepny” lub „ponury”. Nie sposób nie dostrzec, że anglojęzyczni poeci wykorzystali tę wieloznaczność dla podkreślenia obecnego w ich wierszach nastroju mrocznej melancholii i smutku. Barańczakowe tłumaczenie obu tytułów sugeruje wprawdzie nastrój i emocjonalną tonację wierszy, jednakże nie zawiera w sobie eksplicytnego znaczenia zabarwionej grozą „posepności”, która, zwłaszcza w analizowanym *Bereft* Frosta, odgrywa istotną rolę.

Podobnie odbiegające od niemal filologicznie wiernej całości przekładu *Nie został nikt* wersy siódmy i jedenasty kolejno pozbawiają wiersz wyraźnego nastroju koszmaru sygnalizowanego w oryginale już przez tytuł. *Somber clouds* (dosłownie: „mroczne” lub „ponure”) zastępuje tłumacz chmurami o „ściemniałych sinych dnach”, które sugerują raczej nadchodzące załamanie pogody niż grozę zapadającej ciemności. Sformułowanie „*something sinister*” („coś złowrogiego”) zostaje zaś w polskim wariacie pominięte zupełnie. Jednakże intensywną nastrojowość wersji anglojęzycznej budują nie tylko słowa określające ją wprost jako mroczną. Kluczową rolę w wierszu Frosta odgrywa fonetyka. Czytelnik może zarówno wyraźnie ją usłyszeć, jak i o niej przeczytać: podmiot liryczny oryginału składa bowiem relację, wedle której na ganku swojego domu słyszy „głębszy ryk wiatru” (*deeper roar*) oraz

²⁵ T. Hardy, *55 wierszy*, wybór, przekład, wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 56–57.

„syczące” (*hissed*) liście targane wiatrem. Poinformowany o tym czytelnik zauważa je także podczas głośnej lektury: na przestrzeni szesnastu wersów imitująca ryk wiatru i fal głoska „r” brzmi dwadzieścia cztery razy, a naśladująca syk liści „s” aż trzydzieści razy (w tym trzy razy podwójnie: *massed, hissed, missed*).

Gdzie należy zatem upatrywać dominanty semantycznej *Bereft*, zdolnej uzasadnić translatorską transformację „ponurych chmur” w bardziej delikatny „siny” odcień, „ryku wiatru” w łagodniejsze „głębsze tony”, pominięcie w treści „złowrogich” czy „złowróbnych” przeczuć podmiotu lirycznego i zastąpienie tytułowej „mrocznej posepności osamotnienia” stoicką konstatacją „nie został nikt”? Niewątpliwie jest nią, zgodnie z definicją formalistów rosyjskich i jej późniejszą wykładnią Barańczaka, punkt, w którym tekst poetycki zespała „formę” z „treścią”. W przypadku *Bereft* chodzi o ściśle sprzężenie fonetyki komunikatu ze sportretowaną sytuacją liryczną. Już pobieżna interpretacja pozwala zauważyć, że pierwsza część wiersza (do jedenastego wersu) stanowi opis sytuacji, w jakiej znajduje się podmiot liryczny. Stoi on samotnie na ganku nadmorskiego domu, obserwuje gwałtownie zmieniającą się pogodę. Stopniowo poprzez ryk fal i pędzącego burzowe chmury wiatru coraz wyraźniej słyszalny staje się szelest miotanych szkwałem liści. W ich szmerze podmiot liryczny dosłuchuje się krótkiej (pięć ostatnich wersów) refleksji o wyobcowaniu, w którym żyje.

Końcowy wers *Word I had no one left but God* nie tylko odróżnia się od poprzednich brakiem rymu, ale także niemal zupełnie zatracą dominującą w całości „rycząco-syczącą” fonetykę. W zawartym w nim pocieszeniu znajduje też podmiot liryczny jedyne możliwe ukojenie dla swojej samotności: przekonanie o obecności Boga. Nastrój wiersza Frosta zmienia się wraz z treścią i fonetyką. Przechodzi od budzącego wszechobecnym rykiem grozę opisu niebezpiecznego, obcego świata i rządzących nim potężnych sił natury, przez „złowrogi”, niepokojący syk „mówiących” o sekretach liści, do wyciszenia, opanowania i uspokojenia strachu wiarą w Boską opatrność. Lęk bezradnego, samotnego człowieka przed bliżej niesprecyzowanym, tajemniczym (powiedzieć nawet można: mistycznym) zagrożeniem objawionym w żywiołach przemierzających z niepowstrzymanym impetem świat zostaje ukojony metafizyką, co fonetyka i budowa wiersza dobitnie podkreślają.

Stanisław Barańczak niewątpliwie zdaje sobie sprawę z istoty dominanty semantycznej tego utworu. O docenieniu przez tłumacza roli fonetyki w *Bereft* świadczy zwłaszcza wymowna decyzja, by ostatnie linijki utworu uczynić nie przemyśleniem podmiotu lirycznego, ale wypowiedzią syczących liści wygłoszoną w czasie teraźniejszym (oryginalnie Frost używa pierwszej osoby i czasu przeszłego: *I was, I had*). Zabieg ten pozwala na zastąpienie dźwiękowo nieprzydatnej pierwszoosobowej formy „byłem” znacznie bardziej

„szeleszczącym” wariantem „jesteś”. Podobną rolę spełniają chmury o „ściemniałych sinych dnach” – w zamyśle Barańczaka poetycki ekwiwalent „mrocznych chmur zebranych na zachodzie”. Jednakże już banalna statystyka pokazuje, że utwór polski, nawet mając do dyspozycji równie „syczące” jak „s” głoski „ś” oraz „sz” (rzadkie lub nieobecne w anglojęzycznym pierwowzorze), odbiega od onomatopeiczności oryginału. Zawiera ich bowiem dwadzieścia jeden. Dźwięczność głoski „r” brzmi w przekładzie znacznie rzadziej, bo tylko ośmiokrotnie. Ponieważ głoska „rz” zbyt różni się brzmieniem od „r” i jako instrument sugerowania ryku wiatru jest bezużyteczna, tłumacz zdecydował się zrezygnować w swoim przekładzie niemal całkowicie z dźwięków symulujących szkwał i sztormowe fale. Sporadycznie tylko stosuje słowa „warczące” podczas artykulacji.

W *Nie został nikt* dźwiękonaśladowczość ogranicza się zatem do wszechobecnego „syku”. Brak zaś akumulacji „r”, co wynika w dużej mierze z dostępnego tłumaczowi materiału językowego polszczyzny, pociąga za sobą decyzję o usunięciu z treści przekładu wzmianek o jej obecności w oryginale oraz informacji o dodatkowych znaczeniach, jakie wnosi do tekstu. Dlatego groźny *roar* przyjmuje w polskiej wersji postać stosunkowo mało sugestywnych i emocjonalnie bezbarwnych „głębszych tonów”. Wszystkie semantycznie denotujące posepność i mrok określenia *bereft*, *somber* czy *sinister* zawierają też, oczywiście nieprzypadkowo, kluczową głoskę „r”. Zostają więc zastąpione w wersji polskiej terminami, które nie są wprawdzie ekwiwalentami znaczeniowymi (choć brzmienie potencjalnych ekwiwalentów jest niezwykle zbliżone, np. ponury, groźny, mroczny, złowrogi), ale skutecznie zapobiegają czytelniczemu skojarzeniu minorowej nastrojowości z brakiem pełnej onomatopeizacji. Redukcja fonetyczna wiersza ma swoje naturalne konsekwencje w zmianie konotowanego nią sensu i emocjonalności. Przekład Barańczaka jest melancholijnie smutny, lecz przez odsunięcie na plan dalszy nastroju grozy niewidoczna staje się stopniowa zmiana zachodząca w psychice podmiotu lirycznego. Brak w polskiej wersji finezyjnego oraz istotnego w oryginale przejścia od hałasu do wyciszenia, od przerażenia do uspokojenia.

Warto przytoczyć dla porównania tłumaczenie *Bereft* Roberta Frosta sporządzone dwadzieścia lat wcześniej przez Jana Prokopa²⁶:

WYZUTY

Kiedy, gdzie przedtem w moim uchu
Ten wiatr tak huczał głuchym szumem?
Po cóż tu stoję i wciąż słucham
Walcząc z opornym skrzydłem drzwi?
I oko biegnie na pienistą plażę,

²⁶ R. Frost, *Wiersze*, wybór i wstęp L. Elektorowicz, przeł. J. Prokop, L. Mariańska i inni, Warszawa 1972, s. 98.

Lato minęło i dzień minął,
 Obłoki ciemne zachód zwarzył,
 Pod progiem ganku pochylonym
 Liście porywa wiatr i wirem kładzie
 Na mych kolanach i na ziemi,
 Lecz głos ponury dźwięczy w skroni,
 Mówi, że sekret mój już znany,
 Wieść, że jestem w domu sam,
 Poszła już w świat jakąś drogą,
 Wieść, że jestem w życiu sam
 Że już nie mam nic prócz Boga.

Z formalnego punktu widzenia przekładowi Prokopa brakuje zbliżonego do oryginału układu rymów, a część wersów pozbawiona jest ich zupełnie. Wiatr wprowadzie „huczy głuchym szumem”, jednak semantyczny aspekt fonetyki odgrywa w *Wyzutym* rolę marginalną. Tłumacz pozwala dźwiękom „s”, „sz” i „ś” brzmieć szesnaście razy, podczas gdy głoska „r” słyszalna jest dziesięć razy w lokalizacji nader przypadkowej (podczas gdy w pierwówzorze szczególnie obecna jest w wyrazach, które zamykają wersy i tworzą rymy). Nastrojowość wiersza Prokop łagodzi bez wyraźnego powodu, jako że użyte przez niego „ciemne obłoki” zawierają identyczną liczbę sylab co np. „obłoki mroczne”, a „głos ponury” z powodzeniem można zastąpić „głosem złowrogim” znacznie podkreślając w ten sposób atmosferę strachu obecną w oryginale. Dyskusyjna jest także forma ostatniego, puentującego wersu przekładu: *God* Frosta nie jest przecież uprzedmiotowionym „czymś”, lecz wyraźnie „kims” (w oryginale: *no one* – „nikt”).

Stanisław Barańczak, który wielokrotnie przedstawiał czytelnikom *Ocalonego w tłumaczeniu* swoją skrupulatność w badaniu przekładów poprzedzających jego własny, z pewnością zetknął się z wariantem Jana Prokopa. Wiersz Frosta wypada uznać za zadanie tłumaczeniowe wyjątkowo ambitne. Tym bardziej zastanawiający jest fakt, że nie znaleziono dla niego miejsca w rejestrze szczególnych translatorskich wyzwania, jakim w istocie jest *Mala antologia przekładów-problemów: 40 lamigłówek w postaci wierszy do przetłumaczenia wraz z komentarzami wyjaśniającymi, dlaczego zadanie to jest praktycznie niewykonalne, oraz 40 rozwiązań tychże lamigłówek w postaci mimo wszystko wykonanych tłumaczeń*, która kończy każde z wydań *Ocalonego w tłumaczeniu*.

Szkicowa analiza komparatystyczna *Bereft* Roberta Frosta i jego polskojęzycznego wariantu Stanisława Barańczaka nie powinna służyć jako argument kwestionujący talent autora *Etyki i poetyki*. Ukazuje jednak sytuację literacką, w której zaawansowana strategia translatorska generuje arbitralnie wprowadzane różnice między oryginałem a przekładem, zamiast dążyć do ich minimalizowania. Nie bez znaczenia są tu poglądy tłumacza, który proces przekładu traktuje w kategoriach pisarskiej rywalizacji o pozbawionym stopniowania

wyniku równym sukcesowi lub porażce. „Tłumaczę poezję”, wyznaje Barańczak, „przede wszystkim po to, aby udowodnić czytelnikom i sobie, że potrafię lepiej [...] niż inni tłumacze”. O przekładach utworów, które nie zostały wcześniej spolszczone, powiada natomiast: „potrafię nie gorzej” niż autor oryginału oddać ich istotę. W każdym jednak przypadku nieskrywanym „motorem działań jest ambicja”²⁷. Kryteria oceny translatorskich rezultatów cechuje, dzięki teorii dominandy semantycznej, daleko posunięta obiektywność. Możliwe jest więc poprzestanie weryfikującego swoje dokonania tłumacza na „udowodnieniu sobie”, że jego wariant jest udany. Jednakże ogłoszony drukiem przekład wkracza w dyskurs literacki, nieuchronnie staje się jednym z wielu ogniw w łańcuchu dostępnych publiczności tekstów. Tłumacz, w oczywisty sposób, przestaje być wówczas weryfikatorem jakości wyników swojej pracy – funkcję tę przejmują czytelnik, a zwłaszcza czytelnik-krytyk. On jest zatem ostateczną instancją wartościującą, która decyduje, przez wprowadzenie do dyskursu komentarzy, czy przekład rzeczywiście „nie gorzej” niż oryginał realizuje ideę wpisaną w autorski komunikat. Trudno oczekiwać, aby kierowany ambicjami i pryncypiami Barańczaka tłumacz kwestionował w czytelniczej recepcji jakość swojej propozycji poprzez odsłanianie jej niedostatków. Być może dlatego w przedmowach, posłowiach oraz notach do własnych tomów spolszczeń tak niewiele uwagi poświęca Barańczak kwestiom translatorskich trudności, czym w wyraźny sposób odcina się od utartego obyczaju usprawiedliwiania przez tłumaczy niepełnej ekwiwalencji między ich przekładem a oryginałem.

W przypadku wiersza *Nie został nikt* czytelnik spotyka się z mechanizmem możliwym do określenia metaforą „zacierania śladów”. Materiał językowy polszczyzny nie pozwala na pełny transfer dwóch semantycznie nacechowanych grup środków fonetycznych obecnych w anglojęzycznym oryginale (głoski „s” i „r”). Tłumacz wyposaża zatem przekład w tylko jedną z nich („s”) i czyni ją dominującą w całości utworu. Aby jednak nie pozostawiać poetyckiej i znaczeniowej „luki” po brakującym elemencie, wymazuje wzmianki o nim obecne w treści przez zastąpienie sygnalizujących go leksemów wyrazami o innym znaczeniu, różnej realizacji brzmieniowej i odmiennych konotacjach nastrojowych. Wers jedenasty („i tylko syczy”) zwraca uwagę Polskiego odbiorcy jedynie na fakt, że interpretacja werbalna wiersza imituje syk. Czytelnik nie jest świadom dokonanej przez tłumacza redukcji dźwiękonaśladowczej – pozbawienia tekstu stylizacji na ryk wiatru – ponieważ brakuje w treści sygnałów sugerujących taką niekompletność. Na poziomie standardowej lektury, bez odwołania do anglojęzycznego pierwowzoru i ciągu analiz porównawczych, nie sposób zatem

²⁷ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, s. 14.

odnaleźć tekstualnych „ubytków” zdolnych postawić wysoką jakość polskiego wiersza pod znakiem zapytania.

W przypadku translacji *Bereft*, zarówno czytelnik jak i badacz dostrzegają, że Barańczak „potrafił lepiej” niż jego poprzednicy. Jednakże tylko komparatystyczna próba badacza umożliwiła zauważenie, jaka technika została w tym celu wykorzystana. Dalsze zaś analizy prac Stanisława Barańczaka i innych przekładowców powinny posłużyć wykazaniu, czy jest to technika częściej stosowana i rozpowszechniona na tyle szeroko, by znaleźć dla siebie stabilne miejsce wśród zjawisk literackich opisywanych przez teorię translacji.

Arkadiusz Luboń

Summary

Covering tracks. Notes on the theory, practice and criticism of translation on the margins of one poem by Robert Frost translated by Stanisław Barańczak

The main aim of the article is to discuss five models of translation criticism that can be found among a variety of publications concerned with evaluation of poetical translations by Stanisław Barańczak. Special attention is paid to a model which uses the principles presented by Barańczak himself in his theory of translation. The theory is based on the assumption that each literary work can be transferred from its source language to a target language without any loss of its artistic quality on condition that translator follows the rules of fidelity, intelligibility and is talented enough to implement appropriate poetical features in target text. According to Barańczak, if these expectations are met, translated poem should be regarded by critics as an independent text and thus enables the second phase of the evaluation process: comparative analysis of differences between original and its translation. The article applies this model to the analysis of the poem *Bereft* by Robert Frost translated by Barańczak. The results of the analysis are briefly characterized by the metaphor used in the title of the article: the concept of *covering tracks* refers to cases when poetical and semantic drawbacks of a translated text are concealed in both its form and content.