

Angielsko-polskie związki literackie

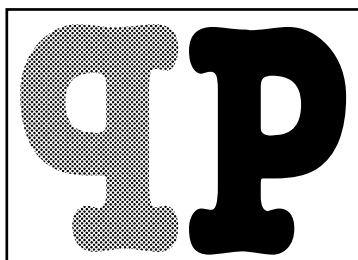
STUDIA O PRZEKŁADZIE
pod redakcją
Piotra Faśta

Nr 32

Piotr Wilczek

*Angielsko-polskie
związki literackie*

Szkice o przekładzie artystycznym



P R Z E K Ł A D



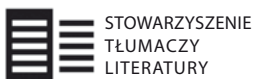
Katowice 2011

Projekt okładki i strony tytułowej
MAREK J. PIWKO

© Copyright by Piotr Wilczek, Katowice 2011

Korekta
JUSTYNA PISARSKA

Publikacja pod patronatem
STOWARZYSZENIA TŁUMACZY LITERATURY



www.stl.org.pl

ISBN 978-83-7164-695-9
ISSN 1501-3296

Wydawca



„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7, 40-036 Katowice
tel. (032) 258-07-56, fax 258-32-29,
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl; <http://www.slaskwn.com.pl>

Spis treści

Od autora	7
Kanon a przekład	9
John Donne. Polskie przekłady <i>Sonetu X</i>	19
Byron po polsku. Mickiewiczowski przekład wiersza <i>Euthanasia</i>	31
John Bowring i inni. Angielskie <i>Treny</i> Jana Kochanowskiego	43
„All-strange of Thee thy charity the ways” O angielskich tłumaczeniach <i>Sonetów</i> Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego	69
Różewicz po angielsku	87
<i>The World (A Naïve poem)</i> . Autoprzekłady Czesława Miłosza	95
Stanisław Barańczak. Polemiki translatorskie tłumacza poezji angielskiej amerykańskiej i polskiej	107
<i>Moved by the Spirit</i> . Angielska antologia polskiej poezji religijnej	115
Summary	125
Nota bibliograficzna	126
Zawartość tomów przekładoznawczych	129

OD AUTORA

Przedstawiana czytelnikowi książka poświęcona jest przekładowi literackiemu funkcjonującemu w kręgu wzajemnych oddziaływań kultury polskiej i kultur anglojęzycznych. Szkic pierwszy zatytułowany *Kanon a przekład* dotyczy zależności między przekładem a tworzeniem kanonu literackiego. Kolejne szkice poświęcone są konkretnym tłumaczeniom poezji angielskiej na język polski (Donne, Byron) i poezji polskiej na język angielski (Kochanowski, Sęp Szarzyński, Różewicz, Miłosz). Dwa ostatnie szkice dotyczą problematyki bardziej ogólnej — polemik translatorskich Stanisława Barańczaka, zasłużonego tłumacza literatury polskiej, angielskiej i amerykańskiej, a także rosyjskiej oraz najnowszego dzieła innego wybitnego tłumacza, Adama Czerniawskiego, czyli angielskiej antologii polskiej poezji religijnej.

Wszystkie zamieszczone w książce szkice dotyczą szeroko rozumianej krytyki przekładu, która na konkretnych przykładach tłumaczeń dzieł literackich ukazuje problemy, z jakimi borykają się tłumacze literatury. Widać w tych zmaganiach z tekstem próby, które skazane są z góry na niepowodzenie, nie ma bowiem i nigdy nie będzie recepty na kongenialny przekład literacki. Tłumaczenie poezji i literatury w ogóle jest wszakże nie tylko sposobem na przekazanie znaczeń tekstu tym, którzy nie znają innego języka. Przede wszystkim jest to — i zawsze było — szlachetne współzawodnictwo, którego celem jest osiągnięcie jak najlepszego rezultatu, stworzenie doskonałego nowego tekstu w innym języku.

Bez względu na to, czy zgadzamy się z tezą Stefanii Skwarczyńskiej, że „każdy przekład jest utworem literackim na równi z oryginałem w tej literaturze i kulturze narodowej, z którą złączył go język”, przyznać musimy, że każdy przekład wzbogaca literaturę tworzoną w języku docelowym o nowe dzieła, ale też stanowi ważny przejaw recepcji literatury źródłowej w kulturze docelowej. Wszystkie omawiane w książce przypadki są egzemplifikacjami tej podwójnej roli przekładu.

Warszawa, 13 października 2011 roku

KANON A PRZEKŁAD

W roku 2006 nakładem wydawnictwa Bounty Books ukazała się książka *501 Must-Read Books* (501 książek, które trzeba przeczytać)¹. Jest to rodzaj albumu podzielonego na osiem części (książki dla dzieci, beletrystyka klasyczna, książki historyczne, pamiętniki, beletrystyka współczesna, literatura fantastyczno-naukowa, thrillery, reportaże podróżnicze). Każdej książce poświęcono tu jedną stronę, na której znajduje się krótki popularny opis i duża ilustracja — zazwyczaj okładka lub portret autora. To najnowsza adresowana do szerokiego kręgu odbiorców praca poświęcona kanonowi literackiemu. Słowo „kanon” w niej nie pada, ale intencja jest oczywista — przedstawienie masowemu czytelnikowi 501 najważniejszych książek wszechczasów, arcydzieł, *great books*.

Wśród tych 501 książek jest tylko jedna książka polskiego autora (jeśli nie liczyć Josepha Conrada, który mimo polskiego pochodzenia jest bez wątpienia pisarzem angielskim): *Ferdynand* Witolda Gombrowicza. Pod koniec krótkiej charakterystyki powieści znajduje się informacja o cieszącym się „wielkim uznaniem” przekładzie Danuty Borchard. Przekład ten ukazał się po raz pierwszy w roku 2000² ze wstępem Susan Sontag. Kolejne wydanie, z roku 2005, opatrzone już na okładce fragmentem entuzjastycznej recenzji z „Observera”, określającej powieść jako arcydzieło. Mamy tu zatem przykład czterech koniecznych czynników, które powodują, że dzieło pochodzące spoza kręgu języka angielskiego i kilku innych, dominujących w kulturze języków świata zachodniego (hiszpańskiego, niemieckiego, francuskiego

¹ C. Lowne [i in.]: *501 Must-Read Books*. London: Bounty Books–Octopus 2006.

² Autorzy opracowania podają błędnie rok 2002.

czy włoskiego) ma szansę wejść do tego, co Harold Bloom nazwał „kanonem zachodnim” („the western canon”):

— dobry przekład na język angielski, najlepiej dokonany przez już uznanego tłumacza³;

— znane wydawnictwo (w tym przypadku: Yale University Press);

— rekomendacja kluczowej postaci z kręgów opiniotwórczych kultury anglojęzycznej (Susan Sontag);

— entuzjastyczna recenzja w ważnym periodyku („Observer”).

W roku 1994 ukazała się książka wspomnianego Harolda Blooma, wybitnego krytyka i teoretyka literatury, profesora Columbia University, zatytułowana *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, najsłynniejsza w ostatnich latach próba ocalenia tradycyjnego pojęcia kanonu literatury światowej⁴. Stanowi ona polemikę z politycznie i socjologicznie motywowanymi zasadami współczesnego literaturoznawstwa, z nowym historycyzmem, czyli — jednym słowem — z interpretowaniem literatury przez pryzmat problematyki społeczno-politycznej, rozumianej w duchu marksizmu i feminizmu. Te metodologie czytają literaturę należącą do dotychczas akceptowanego kanonu jako odzwierciedlenie opresyjnych stosunków społecznych, dominacji patriarchalizmu, wrogiego stosunku do kobiet, do mniejszości etnicznych i seksualnych oraz klas upośledzonych. Bloom podejmuje wysiłek, aby ocalić coś, co określa jako estetyczną wartość literatury i proponuje lekturę opartą na odnajdywaniu w tekstach wartości estetycznych, a nie na wydobywaniu z nich problematyki społecznej, politycznej i moralnej. W ten sposób powstało 21 zawartych w książce interpretacji dzieł Williama Shakespeare’a, Dantego Alighieri, Geoffreya Chaucera, Miguela

³ Poprzedni, pierwszy przekład *Ferdydurke* na język angielski, autorstwa Erica Mosbachera, nie cieszył się takim powodzeniem, choć niewątpliwie uutorował drogę Gombrowiczowi na anglojęzycznym rynku książki.

⁴ O książce tej na tle współczesnych, światowych dyskusji o kanonie piszę więcej w artykule: *Kanon tradycji (uniwersalnej) a zadania narodowej historii literatury*. W: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków, 22–25 września 2004*. Tom 2. Red. M. Czermińska [i in.]. Kraków: Universitas 2005, s. 111–120. Tam też omawiam szerzej pojęcie kanonu, kontrowersje wokół tego pojęcia i sytuację kanonu literatury polskiej oraz podaję najważniejsze pozycje literatury przedmiotu. Od czasu złożenia do druku tego artykułu ukazała się w języku polskim ważna książka *Kanon i obrzeża*. Red. T. Czerna, I. Iwasiów. Kraków: Universitas 2005.

Cervantesa, Michela Montaigne'a, Moliera, Johna Miltona, Samuela Johnsona, Johanna Wolfganga Goethego, Williama Wordswortha, Jane Austen, Walta Whitmana, Emily Dickinson, Charlesa Dickensa, George Eliota, Lwa Tołstoja, Henrika Ibsena, Sigmunda Freuda, Marcela Prousta, Jamesa Joyce'a, Virginii Wolf, Franza Kafki, Jorge Luisa Borgesa, Pablo Nerudy, Fernando Pessoa i Samuela Becketta — jego zdaniem największych pisarzy „kanonu zachodniego”. W aneksach do swego dzieła Bloom umieszcza jeszcze kilkaset dzieł z literatury światowej, które zalicza do kanonu uniwersalnej tradycji literackiej.

Koncepcja Blooma wygląda bardzo interesująco do czasu, gdy zaczniemy ją analizować z perspektywy lokalnej, np. polskiej. Albowiem w jego fundamentalnym dziele, zawierającym obronę tradycyjnej koncepcji zachodniego kanonu literackiego, Harold Bloom wśród kilkuset autorów i dzieł z całego świata należących według niego do kanonu wymienia tylko następujących autorów i dzieła polskie:

Bruno Schulz: *Ulica krokodyli, Sanatorium pod klepsydrą*;

Czesław Miłosz: *Poezje wybrane*;

Witold Gombrowicz: trzy powieści;

Stanisław Lem: *Śledztwo, Solaris*;

Zbigniew Herbert: *Poezje wybrane*;

Adam Zagajewski: *Tremor* (jest to tytuł angielskiego zbioru poezji Zagajewskiego, „tremor” dosłownie znaczy „drżenie”; w przekładzie Renaty Gorczyńskiej⁵).

U czytelnika polskiego ten zestaw nazwisk i tytułów niewątpliwie wywoła zdumienie. Zaczynamy się zastanawiać, dlaczego w tak

⁵ Tytuł ten, niebędący tłumaczeniem żadnego tytułu pochodzącego od samego Zagajewskiego ma zresztą ciekawą genezę: „W 1983 r. trzydziestoosmioletni Zagajewski mieszkał pod Paryżem i, jak mówi, był «biednym poetą», biednym emigrantem, nie wierzącym w swoje możliwości. Wtedy też jeden z najlepszych amerykańskich domów wydawniczych zaproponował mu publikację wyboru wierszy, czego pomysłodawcami byli m.in. Josif Brodski i Czesław Miłosz. Książka przez długi czas nie miała tytułu, prowizoryczny brzmiał *Travels of the Ego*, co nie wydawało się trafionym pomysłem. Pewnego dnia Zagajewski otrzymał telegram z informacją, że Brodski proponuje inną wersję *Tremor*. Zagajewski po sprawdzeniu, że oznacza to: drżenie, wstrząs, przyjął go z zadowoleniem. Później okazało się, że pierwotny tytuł był już złożony i nowy musiał zaczynać się od liter ‘tr’...”. U. Pieniak: *Mierzenia świata*. „Gazeta Uniwersytecka Uniwersytetu Śląskiego” 2001, nr 10 (89) <<http://gu.us.edu.pl/node/209741>> (data dostępu: 20.09.2011).

rozumianym kanonie jest tylko kilku polskich autorów i dlatego akurat są tam te nazwiska, a nie inne. Obecność Miłosza i Herberta nie dziwi, ale skoro znalazło się tu tylko trzech polskich poetów, to dlatego tym trzecim (a raczej tą trzecią) nie jest np. Wisława Szymborska, nie mówiąc już o Tadeuszu Różewiczu, ale niespodziewanie pojawia się Adam Zagajewski — poeta niewątpliwie bardzo wybitny, ale w lokalnym, polskim „rankingu” niezajmujący z pewnością tak wysokiego miejsca.

Nieobecność Szymborskiej może nie dziwić dlatego, że Nagrodę Nobla otrzymała w roku 1996, dwa lata po pierwszym wydaniu książki Blooma, a wybitne przekłady jej poezji ukazały się w szerszym obiegu na rynku amerykańskim dopiero po Noblu — tom *View with a Grain of Sand* w przekładzie Clare Cavanagh i Stanisława Barańczaka w roku 1996, a przekład Joanny Trzeciak, *Miracle Fair* dopiero w roku 2001. Do roku 1996 w Wielkiej Brytanii funkcjonował w ograniczonym kręgu miłośników poezji tylko mały tomik w przekładzie Adama Czerniawskiego, *People on a Bridge*, opublikowany w marcu roku 1996 przez niewielkie i mało znane wydawnictwo Forest Books; w Ameryce był dostępny tom *Sounds, Feelings, Thoughts* w przekładzie Magnusa J. Kryńskiego i Roberta A. Maguire wydany już w roku 1981 przez Princeton University Press (w roku 1989 dwujęzycznie w polskim Wydawnictwie Literackim), ale niezauważony przez amerykańską krytykę aż do roku 1996, gdy wznowiono go po Noblowskim sukcesie autorki.

Tymczasem poezja Adama Zagajewskiego, od lat profesora wizytującego na uniwersytetach amerykańskich (University of Houston, a następnie słynny i prestiżowy University of Chicago), dobrze funkcjonowała na tamtejszym rynku w świetnych przekładach wpływowej tłumaczki poezji polskiej i rosyjskiej, profesor Clare Cavanagh. Tomy Zagajewskiego zawsze były obecne w amerykańskich księgarniach, również tych „masowych”.

Wartości lokalne zaczynają funkcjonować w kanonie uniwersalnym tylko wtedy, gdy najpierw pojawiły się ich przekłady w językach światowych, a przede wszystkim w języku angielskim. Od lat można obserwować, nie tylko na przykładzie dwójga wyżej wymienionych autorów, w jaki sposób obecność pewnych polskich pisarzy na rynku europejskim czy amerykańskim zależy od działań tłumaczy.

Tłumacz i antologista (czasami jest to jedna osoba) są współtwórcami kanonu w stopniu zbyt mało dotąd zauważanym. Skład „kanonicznej” czwórki największych współczesnych poetów polskich w języku angielskim zmienia się w zależności od tego, po której stronie oceanu powstaje ich lista. W Wielkiej Brytanii obok Miłosza, Szymborskiej i Herberta jest to niewątpliwie Różewicz, a w Stanach Zjednoczonych zamiast słabo znanego i mało cenionego tam do dziś Różewicza pojawia się właśnie Zagajewski. Dzieje się tak głównie dlatego, że w Wielkiej Brytanii Różewicz ma znakomitego tłumacza, Adama Czerniawskiego, którego przekłady nie są jednak dobrze znane w USA. Z kolei w USA Adam Zagajewski jest świetnie znany, jak wspomniałem, dzięki swojej regularnej tam obecności w roli wykładowcy uniwersyteckiego, a przede wszystkim dzięki znakomitej tłumaczce, Clare Cavanagh, której przekłady ukazują się w najbardziej prestiżowych czasopismach literackich i kulturalnych.

Problem, o którym wspomniałem, pojawił się, gdy w roku 1999 powstawał specjalny, podwójny numer kwartalnika literackiego „Chicago Review”, który miał być w pełni poświęcony literaturze polskiej ostatniej dekady, czyli lat 1989–1999⁶. Oprócz prezentacji utworów reprezentujących wszystkie gatunki literackie i wszystkie pokolenia pisarzy, zwłaszcza mniej publikowanych i mniej znanych za granicą, redaktor numeru zaproponował umieszczenie na początku numeru utworów kilku największych polskich poetów. I wtedy okazało się, że nie przewiduje się tam miejsca dla Różewicza. Miłosz, Herbert i Szymborska zajęły więc miejsce współczesnych trzech wieszczów, a czwartym wieszczem, współczesnym Norwidem stać się miał nie — jako pokrewny *notabene* Norwidowi — Różewicz, ale dobrze znany z „New Yorkera” i „New York Review of Books” Adam Zagajewski. Kompromis został w końcu osiągnięty i cała piątka wybitnych współczesnych poetów znalazła się w antologii, ale zdziwienie pozostało — jak można było od początku nie planować zamieszczenia Różewicza w tego rodzaju publikacji?

Autor antologii jest nieuchronnie twórcą kanonu, a jeśli jest to — jak w tym wypadku — antologia najnowszej literatury polskiej tworzona

⁶ Zob. prezentację tego numeru na stronie internetowej: <<http://humanities.uchicago.edu/orgs/review/463/463homepage.html>> (data dostępu: 20.09.2011).

w USA, to siłą rzeczy staje się ona kanoniczna jako jedyne, bezalternatywne źródło wiedzy o tej literaturze. Można zatem taką antologię krytykować podobnie — choć z innych powodów — jak np. klasyczne już antologie literatury brytyjskiej publikowane przez wydawnictwa Norton czy Oxford: wyznaczają one pewien szkolny czy akademicki kanon podstawowych dzieł tej literatury. I choć wspomniany numer „Chicago Review” miał inne cele i ambicje niż np. antologia Nortona, to wobec braku innych możliwości poznania najnowszej literatury polskiej spełnia podobną funkcję jak takie klasyczne antologie literatury angielskiej, traktowane od lat przez studentów jako „biblie”, a więc książki kanoniczne i jest obecnie używany nawet jako antologia-podręcznik na kursach literatury dla studentów slawistyki⁷.

Założenia, które stały u podstaw tej antologii, zgodne z polityką redakcyjną kwartalnika, były jednak zupełnie inne — miał to być zbiór, niekoniecznie bardzo reprezentatywny, nowych tłumaczeń utworów pisarzy wszystkich generacji, opublikowanych w latach 1989–1999, nieobecnych dotąd na amerykańskim rynku. Powstanie antologii było zatem ograniczone przede wszystkim możliwościami tłumaczy, czasem przeznaczonym na wykonanie projektu i prawami autorskimi. Siłą rzeczy antologia jest dziełem subiektywnym, w którym widać gust jej redaktora, Williama Martina oraz jego współpracowników i konsultantów. Wystarczy jeden przykład: szeroka obecność w antologii twórczości Nataszy Goerke jest niewątpliwie związana z tym, że Martin jest wielbicielem i tłumaczem jej twórczości, która nabrała tu charakteru niemal kanonicznego wbrew temu, co można obserwować w zakresie krajowej recepcji pisarstwa tej autorki.

O koncepcji antologii tak pisał jej twórca:

Chociaż miałem jakąś naiwną nadzieję na początku realizacji tego projektu, że antologia będzie „wyczerpująca”, zarówno okoliczności, jak i moja własna, rosnąca znajomość bogactwa tej twórczości spowodowały, że nawet przy ponad siedemdziesięciu pięciu autorach umieszczonych na gigantycznej ilości czterystu stron, antologii tej daleko do kompletności. Jest wielu autorów, których chciałem uwzględnić, ale nie byłem w stanie z prozaicznych powodów: braku czasu, braku miejsca i zawirowań organizacyjnych. Wiele ważnych nazwisk zostało pominiętych ze względu na nieco

⁷ Zob. np. program kursu Bożeny Shallcross *Bodies, Objects, and Things: An Interdisciplinary Inquiry* na University of Chicago: <<http://humanities.uchicago.edu/depts/slavic/syllabi/shallcrossBOT.html>> (data dostępu: 16.11.2007, strona nie jest już aktywna).

arbitralne ograniczenie, które polegało na uwzględnianiu tylko utworów napisanych lub opublikowanych po roku 1989. Niemniej jednak ten specjalny numer [„Chicago Review” — P.W.] jest „najbardziej wyczerpującą” z wszystkich dotychczasowych antologii współczesnej literatury polskiej⁸.

Mimo więc — zawsze utopijnej — ambicji ogarnięcia całości zjawiska, antologia ma charakter selektywny i subiektywny z powodu oczywistych ograniczeń czasowych i organizacyjnych. Jednak z tego powodu, że jest jedyną dostępną w języku angielskim antologią literatury polskiej tego okresu, staje się częścią obowiązkowych spisów lektur dla slawistów amerykańskich i nabiera charakteru kanonicznego. Trudno byłoby taką antologię krytykować podobnie jak krytykuje się z pozycji „antykanonicznych” antologie tradycyjne, wyznaczające od lat w świecie akademickim sposób lektury danej literatury. Niemniej i taka antologia narażona jest na zarzut, że tworzy skostniały i bezalternatywny kanon.

Jedno nie ulega wątpliwości: antologie przekładów to główne źródło tworzenia i kształtowanie kanonu literackiego, czy też kanonów literackich. Jak słusznie zauważył Armin Paul Frank antologie przekładów bywają do dziś niedoceniane przez krytyków, historyków literatury i translatologów jako źródło wiedzy o kulturze, a zwłaszcza o kanonie literackim. Antologia przekładów (a jest nią także tom wierszy wybranych jednego poety wydany w obcym języku) to najbardziej skuteczny sposób na transfer wartości jednej kultury do innej kultury i innego kręgu językowego⁹.

Antologią przekładów jest zarówno angielski tom wierszy Szymborskiej, jedyny polski tom wierszy Franka O’Hary w przekładzie Piotra Sommera¹⁰, jak i np. polska antologia angielskiej poezji metafizycznej (są trzy takie antologie — dwie Jerzego S. Sity¹¹ i jedna Stanisława

⁸ W. Martin: *Introduction*. „Chicago Review” 46: 3&4 (Fall 2000): „New Polish Writing” <<http://humanities.uchicago.edu/orgs/review/463/Intro.html>> (data dostępu: 20.09.2011).

⁹ A.P. Frank: *Anthologies of Translation*. W: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. by M. Baker. London and New York: Routledge 2001, s. 13–16.

¹⁰ F. O’Hara: *Twoja pojedynczość*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył P. Sommer. Warszawa: PIW 1987.

¹¹ *Śmierć i miłość*. Warszawa: Czytelnik 1963 i *Poeci metafizyczni*. Warszawa: Pax 1981.

Barańczaka¹²). Takie publikacje stanowią egzemplifikacje wielkiego wpływu przekładu literackiego na kształtowanie się kanonu. W przypadku angielskiej poezji metafizycznej praworzec takiej antologii stanowi książka Helen Gardner¹³ zawierająca „autorytatywny” („oksfordzki”) wybór tej poezji, na wiele lat wyznaczający ramy jej lektury. To już szczególnie kanon tej poezji, trudny do zakwestionowania z powodu autorytetu jej autorki — profesora Oxfordu i wybitnej znawczynie tej poezji, jak i wydawnictwa — Penguin Books. W języku polskim istnieją dwa równoległe tego rodzaju kanony, zaprezentowane w antologiach Jerzego Sity i Stanisława Barańczaka. Z ogromnej i różnorodnej twórczości Franka O’Hary rodzimi „o’haryści” nie znający języka angielskiego znają to, co zaproponował im Piotr Sommer. Tłumacz (a jednocześnie antologista) ma wielką władzę narzucania swojej literaturze kanonu literatury obcej¹⁴. Wspomagany jest jednak przez inne autorytety — wydawców i krytyków oraz uznane autorytety świata kultury i mediów. Im większa ich ranga, tym większa szansa na to, że dzieło powstałe w mało używanym języku wejdzie do światowego kanonu.

To połączenie roli tłumacza, wydawcy i krytyka we wprowadzaniu mało znanego dzieła w obieg światowy można pokazać na przykładzie losów przekładów *Trenów* Kochanowskiego — cyklu uważanego w Polsce, nie bez racji, za arcydzieło światowej literatury. Przekład Adama Czerniawskiego na język angielski, opublikowany w roku 1996 w lokalnym, polskim wydawnictwie uniwersyteckim przeszedł w krajach anglojęzycznych prawie bez echa¹⁵. Ten sam przekład, wydany w roku 2001 w Oxfordzie¹⁶, doczekał się kilku omówień w prasie zagranicznej i miałby szansę na szerszą recepcję, choć jej przykłady są nieliczne. Przeszkodził w tym niewątpliwie fakt, że już w roku 1995

¹² S. Barańczak: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Warszawa: PIW 1982.

¹³ *The Metaphysical Poets*. Selected and edited by H. Gardner. Penguin Books 1957.

¹⁴ Na materiale najnowszej rosyjskiej antologii poezji polskiej zagadnienie to omawia Alina Świeściak (*O wyborach translatorskich (na podstawie antologii Natalii Astafiewej i Władimira Britaniszskiego „Польские поэты XX века”*). W: P. Fast, A. Świeściak: *Translatologiczne wyprawy i przechadzki*. Katowice: Śląsk 2010, s. 53–62).

¹⁵ Zob. J. Kochanowski: *Treny*. Transl. by A. Czerniawski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1996.

¹⁶ Zob. *Treny. The Laments of Kochanowski*. Transl. by A. Czerniawski. Oxford: Legenda 2001.

jednocześnie w wydawnictwach Faber and Faber w Londynie i Farrar, Straus and Giroux w Nowym Jorku ukazał się przekład tychże *Trenów* autorstwa Seamusa Heaney, laureata Nagrody Nobla i Stanisława Barańczaka, profesora Uniwersytetu Harvarda. Autorytet i prestiż wydawnictwa i samych tłumaczy, a więc cztery wielkie marki (Faber and Faber; Farrar, Straus and Giroux; Harvard; Nobel) spowodowały, że nawet oxfordzkie wydanie *Trenów* w przekładzie Czerniawskiego, przez wielu znawców uważanym za lepszy od dzieła tandemu Barańczak-Heaney, przeszło niemal bez echa, uprzejmie wymieniane na marginesie omówień przekładu dokonanego przez profesora Harvardu i laureata Nagrody Nobla. W tej sytuacji wydane równolegle w mało znanym warszawskim wydawnictwie Constans tłumaczenie Michała Mikosia (1995) i opublikowane w roku 2001 przez Bibliotekę Śląską tłumaczenie Barry'ego Keane'a¹⁷ nie miały już żadnych szans. I bez znaczenia jest tutaj kwestia, który przekład ma największe walory estetyczne, a takie kryterium przyjmują przecież dzisiejsi obrońcy tradycyjnego kanonu. Jedyne przedromantyczne arcydzieło literatury polskiej niewątpliwie weszło do światowego kanonu dzięki przekładowi Barańczaka i Heaney — nie wiadomo, czy najlepszemu, ale wprowadzonemu do kanonu przez trzy marki (Harvard, Nobel, Faber and Faber), które w świecie nauki i kultury są odpowiednikami takich marek jak Apple, Volvo czy Coca Cola i czwartą (Farrar, Straus and Giroux¹⁸), której — mimo mniejszej popularności w obiegu masowym — nie dorówna znaczeniem i prestiżem żaden z innych, wymienionych wydawców przekładu *Trenów* na język angielski.

Na kształt kanonu literackiego, jak widać na tym i innych przykładach, mimo ambicji „obiektywizmu” i uwzględniania tylko „wartości estetycznych”, przemożny wpływ mają inne czynniki, zwłaszcza gdy chodzi o wprowadzanie do światowego kanonu dzieł napisanych w językach innych niż angielski. Światowa dominacja języka angielskiego powoduje, zwłaszcza w ostatnich latach, że dzieło nieobecne w języku angielskim po prostu nie ma szansy zaistnieć w światowym

¹⁷ J. Kochanowski: *Threnodies and The dismissal of the Greek envoys*. A verse translation with an introduction and commentary by B. Keane. Katowice: Biblioteka Śląska 2001.

¹⁸ Zob. Farrar, Straus and Giroux. W: *Wikipedia, The Free Encyclopedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/Farrar,_Straus_and_Giroux> (data dostępu: 21.09.2011).

kanonie. Przekład na język angielski to jednak dopiero niewielka część sukcesu. Jego głównymi sprawcami są bowiem wspólnie (jak widać na przykładzie *Ferdydurke*): wpływowy tłumacz, znane wydawnictwo, rekomendacja znanych postaci życia literackiego, pozytywne recenzje w prestiżowej prasie — ogólnej i specjalistycznej. Bez tych czterech czynników nawet największe arcydzieła pozostają nieznanne w masowym obiegu wydawniczym, jak np. w Stanach Zjednoczonych poezje Szymborskiej do roku 1996, Kochanowskiego do roku 1995 czy Różewicza — do dzisiaj. A największym polskim poetą, poza Miłoszem, jest na tamtym rynku Adam Zagajewski. Od lat mówi się, że dostanie Nagrodę Nobla, pisano o tym również przed ogłoszeniem werdyktu w latach 2010 i 2011¹⁹. Jeśli tak się stanie, będziemy wiedzieli dlaczego, a Clare Cavanagh powinna wtedy dostać tę nagrodę razem z nim.

¹⁹ Zob. np. *Adam Zagajewski w czwórce faworytów do Nobla*. „Gazeta Wyborcza”, 29.09.2010 <http://wyborcza.pl/1,75478,8443652,Adam_Zagajewski_w_czworce_faworytow_do_Nobla.html> (data dostępu: 20.09.2011) oraz wiele podobnych artykułów publikowanych w prasie polskiej i serwisach internetowych jesienią 2011 roku i opierających się na informacjach z serwisu bukmacherskiego Ladbrokes.com.

JOHNE DONNE

Polskie przekłady *Sonetu X*

Dla mnie autentyczność jest śmieszna. Jeśli Mozart sam wykonuje jeden ze swych koncertów fortepianowych, jest to autentyczne. Moje wykonanie jest autentycznym mną; nie potrafię dać autentycznego wykonania żadnego kompozytora.

Nicolas Harnoncourt¹

Chciałbym w tym eseju, wychodząc od dokonanej przez Stanisława Barańczaka krytyki jednego przekładu *Sonetu X* Johna Donne'a dokonanej przez Jerzego S. Siłę, zwrócić uwagę na dwie strategie translatorskie, które pojawiły się w przekładach obu autorów i przedstawić problem na szerszym tle kulturowym, gdyż podobne spory i niejasności są nie tylko charakterystyczne w odniesieniu do współczesnych tłumaczeń dawnej poezji, ale występują również w dziedzinie pozornie odległej od sztuki tłumaczenia, a mianowicie w sztuce wykonawstwa muzycznego². Myślę, że takie spojrzenie pozwoli ujrzeć spór tłumaczy jako problem szerzej zakorzeniony w kulturze współczesnej.

W artykule zatytułowanym nieco barokowo *Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia* Stanisław Barańczak poddaje wszechstronnej krytyce dokonany przez Jerzego

¹ Twórca pierwszego zespołu muzycznego wykonującego muzykę dawną na instrumentach z epoki.

² Dziękuję panu prof. dr. hab. Michałowi Bristigerowi za cenne uwagi na temat pierwszej wersji niniejszego szkicu — zwłaszcza na temat omawianej w nim problematyki muzykologicznej.

Stanisława Site przekład *Sonetu X* Johna Donne'a, a pod koniec swego wywodu zamieszcza własny przekład tego utworu, sugerując, że tak właśnie należało go przetłumaczyć. Czytelnik od razu zauważa, że mamy tu do czynienia z dwiema strategiami translatorskimi: strategią Site, który konsekwentnie archaizuje język przekładu (od fonetyki po składnię) i strategią Barańczaka, który w swoim przekładzie, podawanym jako wzorcowy, unika archaizacji. Określmy więc na potrzeby tego wywodu te dwie strategie jako „archaizującą” (Site) i „modernizującą” (Barańczak).

Jerzy Stanisław Sito wprost wypowiedział swoje *credo* jako tłumacza stosującego wobec tekstów dawnych poetów angielskich metodę przekładu nazwaną tu „strategią archaizującą”:

„Archaizację” języka oparłem przede wszystkim na składni, akcentując niekiedy poszczególne ustępy słownictwem lub pisownią archaiczną lub też posługując się figurą językową zbliżoną do wzorów poezji staropolskiej. Nie sądzę, aby w przekładach tej poezji wskazany czy też zgoła możliwy był język poetycki dnia dzisiejszego; zespoły pojęć, kształtowanych przez stylistykę swojej epoki, zmieniają się wraz z nią i stanowią w nowej materii językowej śmieszny i żaloszny anachronizm; „współczesność” jest dla mnie pojęciem daleko bardziej złożonym, niż wydają się sugerować współcześni entuzjaści. Zagadnieniem odrębnym, niemniej jednak istotnym, jest struktura muzyczna języka, bardziej bogata i złożona w polszczyźnie Złotego Wieku niż w polszczyźnie dzisiejszej³.

Jerzy Sito zastosował cytowane *credo* twórcze „tłumacza-archaizatora” w analizowanym przez Barańczaka przekładzie *Sonetu X*. Oto jego tekst :

Nie pusz się, Śmierci, chociaż lękiem dławisz
Człeka lichego, za jaje twa groza;
Ani mnie zetniesz jeszcze, ani mrozem
Ściętych, żywota, Biedactwo, pozbawisz!

Ze snu, co ledwie za obraz swój stawisz,
Pożytki wielkie; za Twoim więc wozem
Rozkosz iść musi; im rychlej zejść możem,
Tym pewniej przecie duszę moją zbawisz.

³ J.S. Sito: *Od autora*. W: Tenże: *Śmierć i miłość. Mała antologia poezji według tekstów angielskich mistrzów, przyjaciół, rywali, wrogów i naśladowców Johna Donne'a*. Warszawa: Czytelnik 1963, s. 7.

Krółom powolnaś, losom i żołnierzom;
 W truciznach siedzisz, zarazie i wojnach;
 Przecz się więc puszysz? Śpi bardziej spokojnie,

Kto maku zażył, jak Twoich uderzeń;
 Krótki sen minie i wstaniem zbudzeni,
 I szczeźniesz, Śmierci, i w proch się przemienisz⁴.

Negatywny stosunek Barańczaka do „strategii archaizującej” został wyrażony wprost już na samym początku jego analizy, gdy pisze, że archaizacja jest „ostentacyjna” i „nie ogranicza się tylko do zwykłych i dobrze znanych tłumaczom metod delikatnego sygnalizowania dawności”⁵.

Charakterystyczne są zarzuty stawiane przez Barańczaka temu przekładowi. Dotyczą one właśnie elementów owej „archaizującej strategii” zawartych w przekładzie. Sposób ich użycia ma dyskredytować tłumacza. Bliższa lektura i przekładu, i wywodu Barańczaka doprowadza do wniosku wręcz przeciwnego: większość zarzutów nie wytrzymuje krytyki, gdyż są one oparte na błędnych przesłankach.

Po pierwsze: z ironią i złośliwością Barańczak krytykuje użycie zwrotu „za jaje” w pierwszych dwu wersach. Argumentuje, że jest to zwrot użyty przez Kochanowskiego w „pogodnie-lirycznej” (w innym miejscu podaje odmienne określenie: „pejzażowo-erotycznej”) fraszce *O Hannie*: „Ale to wszystko za jaje, / Kiedy Hanny nie dostaje”⁶. Ten fragment sonetu uważa Barańczak za „największy błąd artystyczny” przekładów Sity z dawnej poezji angielskiej i pisze: „Kto wie, może śmiech, jakim witamy nieoczekiwane ‘za jaje’ wynika z naszej ignorancji: może Kochanowski użyłby tego zwrotu nawet w którymś z *Trenów*, gdyby napisał ich więcej”⁷. Otóż Kochanowski w istocie użył tego

⁴ Tamże, s. 30.

⁵ S. Barańczak: *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatoologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*. „Teksty Drugie. Teoria literatury. Krytyka. Interpretacja” 1990, nr 3, s. 41.

⁶ J. Kochanowski: *O Hannie*. W: tegoż: *Fraszki*. Oprac. Janusz Pelc. Wyd. 2 zmienione. Wrocław: Ossolineum 1991, s. 30, BN S. I, nr 163. Barańczak umieszcza w tym cytacie „wszystko” zamiast poprawnego, obecnego we wszystkich wydaniach krytycznych „wszystko”.

⁷ S. Barańczak: *Mały lecz maksymalistyczny...*, s. 42.

zwrotu właśnie w *Trenach* — w *Trenie XVI* — i to w identycznym kontekście jak Sito, który najwyraźniej Kochanowskiego naśladuje.

Czytamy w *Trenie XVI*:

W dostatku będąc, ubóstwo chwalemy,
W rozkoszy — żalność lekce szacujemy,
A póki wełny skąpej prządce zostaje,
Śmierć nam za jaje⁸.

Wyrażenie to w dawnej polszczyźnie, którą posługuje się w swym przekładzie Sito, znaczyło po prostu „za nic” i było całkowicie zleksykalizowane, o czym świadczą liczne przykłady z literatury staropolskiej dotyczące również spraw poważnych. Oto kilka cytatów z autorów dawnych. Czachrowski: „Serce, męstwo, uroda, dzielność, obyczaje, / Te rzeczy w niedostatku nie stoją za jaje”. Błażewski: „Cnota dziś u nas, widzę, nie stoi za jaje”. Gwagnin: „Zwierchność o swych niedbała nie stoi za jaje”. Rej: „Musi zmienić postawę, musi obyczaje, / Bowiem statek z powagą stoi tam za jaje”. Rybiński: „Praw i sprawiedliwości powaga za jaje”⁹. Wystarczy więc sięgnąć do dzieł Kochanowskiego i *Słownika* Lindego, by przekonać się zarówno o znaczeniu, jak i kontekstach, w jakich używany był ten zwrot. Okazuje się, że jedna frazka nie może być koronnym argumentem przeciw fragmentowi przekładu Sity. Wręcz przeciwnie, okazuje się, że — oczywiście w ramach przyjętej przez siebie strategii — Sito wybrał zwrot mocno osadzony w dawnej polszczyźnie, który oczywiście może być „szokiem estetycznym”, ale to już problem subiektywnego smaku estetycznego¹⁰.

Drugim kontestowanym przez Barańczaka aspektem przekładu jest wersyfikacja. Krytyk odwołuje się do Kochanowskiego i wymieniając

⁸ J. Kochanowski: *Tren XVI*. W: Tenże: *Treny*. Oprac. Janusz Pelc. Wyd. 16 poprawione. Wrocław: Ossolineum 1997, s. 31, BN S. I, nr 1.

⁹ Przykłady podają według: S.B. Linde: *Słownik języka polskiego*. Wyd. 3 fotooffsetowe. T. 2: G-L. Warszawa: PIW 1951, s. 228.

¹⁰ W przedruku swojego „manifestu translologicznego” zamieszczonym w książce *Ocalone w tłumaczeniu* (Kraków 2004) Barańczak zamieścił sprostowanie, wskazując, iż w *Trenie XVI* Kochanowskiego pojawia się zwrot „za jaje” i napisał tam m.in. „Gafa osłabia oczywiście wagę mojego zarzutu, choć w dalszym ciągu uważam, że w tym kontekście, w jakim użył zwrotu Sito w swoim tłumaczeniu, zwrot ten brzmi niezręcznie” (s. 41).

rymy niedokładne z przekładu Sity, pisze: „autorytet nieugiętych praw systemu wersyfikacyjnego Kochanowskiego był, jak wiemy, tak ogromny, że współbrzmienia tego rodzaju pozostawały poza obrębem zasobu dopuszczalnych rymów przez następne trzy stulecia”¹¹. W tym zakresie wiedza badaczy wiersza staropolskiego zawarta w licznych rozprawach dostępnych w momencie opublikowania eseju Barańczaka sprzeczna jest z *communis opinio* („jak wiemy”), do której odwołuje się ten autor. Z badań nad poezją dawną wynika bowiem, że właśnie „dokonana przez Kochanowskiego, a utrwalona przez jego bezpośrednich następców stabilizacja rymu żeńskiego pozwala poetom barokowym na dużą swobodę w operowaniu tym czynnikiem wiersza”. Twórczość wybitnych poetów — polskich rówieśników Donne’a charakteryzuje się właśnie dążeniem do „unikania zgody gramatycznej rymujących się słów [...]. Kontrastowe zestawienia rymowe mają interesować i zadziwiać czytelnika”¹². Rymy służą wydobywaniu rozmaitych możliwości znaczeniowych z elementów języka. W tę tradycję rymowania wpisuje się Jerzy Sito, który — konsekwentnie archaizując język i wiersz — czerpie z dorobku całej poezji staropolskiej, głównie barokowej, nie mając przecież obowiązku korzystania wyłącznie z osiągnięć Kochanowskiego, traktowanych przez Barańczaka jako zastęgly wzorzec, a były one wszakże tylko etapem w rozwoju polskiego wiersza.

Trzeci zarzut Barańczaka dotyczy zawłości składni. Zarzut ten jest o tyle osobliwy, że analizy składni przekładu, jakich dokonuje Barańczak, do złudzenia przypominają analizy zawłości składni Sępa Szarzyńskiego, dokonywane przez Jana Błońskiego, Claude’a Backvisa czy Juliana Krzyżanowskiego¹³. Nie chciałbym porównywać przekładów

¹¹ S. Barańczak: *Mały lecz maksymalistyczny...*, s. 42.

¹² L. Pszczołowska: *Wiersz*. W: *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze — Renesans — Barok)*. Red. T. Michałowska przy współudziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz. Warszawa: Ossolineum 1990, s. 899. Zob. też: J. Sokołowska: *Jan Andrzej Morsztyn*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1968, s. 89.

¹³ Zob. C. Backvis: „Manieryzm”, czyli *barok u schyłku XVI wieku na przykładzie Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Warszawa: PIW 1975; J. Błoński: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków: Universitas 2001; J. Krzyżanowski: *Wstęp*. W: M. Sęp Szarzyński: *Rytmy, albo Wiersze polskie oraz cykl erotyków*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wyd. 2 zmienione Wrocław: Ossolineum 1973. BN S. I, nr 118.

Sity z arcydziełami liryki Sępa. Pragnę tylko zwrócić uwagę na to, że składnia przekładu przypomina zawiłą składnię Sępa Szarzyńskiego. Jest niemal pewne, że Sito odwołuje się do tej tradycji. „Wiersz jest niczym więcej jak zlepkiem niejasnych i nie powiązanych ze sobą zdań”¹⁴. Ta konkluzja Barańczaka jest o tyle niesprawiedliwa, że nie bierze pod uwagę faktu, iż właśnie z takich „niejasnych zdań” składa się poezja będąca jednym z najlepszych przykładów barokowej liryki. Pomijam już fakt, że zdania Sity są oczywiście zrozumiałe, jeśli je przeczytać z pewnym wysiłkiem i nie żądać od nich „jasności”, której kryteria nie są tu oczywiste.

Ostatni zarzut dotyczy metrum. Można na ten problem spojrzeć z dwu punktów widzenia i tu najwyraźniej zresztą widać konflikt między dwiema strategiami translatorskimi. Barańczak twierdzi, że Sito niepotrzebnie wybrał jedenastozgłoskowiec i w związku z tym „w linijkach przekładu na pewne słowa i ich znaczenia po prostu nie starczyło miejsca”. Barańczak zaleca wybór trzynastozgłoskowca, który został użyty w jego przekładzie. Trudno tu o obiektywne rozstrzygnięcia, warto jednak zwrócić uwagę, że Jerzy Sito użył metrum stosowanego np. w sonetach Sępa Szarzyńskiego i Jana Andrzeja Morsztyna, znów więc mamy do czynienia z naśladownictwem poezji staropolskiej. Trzynastozgłoskowiec Barańczaka — może istotnie korzystniejszy — w tej tradycji się nie mieści.

Inne elementy konsekwentnej archaizacji w zakresie fonetyki, morfologii, leksyki, fleksji czy składni nie stały się przyczyną polemiki, choć — jak już wspominałem — razi Barańczaka ich „ostentacyjność”. Jeśli uznamy, że Sito konsekwentnie buduje przekład w języku staropolskim, to musimy stwierdzić, że nie ma tu żadnej ostentacji. Sito jest po prostu konsekwentny. Konsekwencja ta dotyczy również zagadnień omówionych wyżej, a więc użycia zwrotu „za jaje” oraz sposobu konstruowania wersyfikacji (rym i metrum), a także składni. Barańczak kwestionował bowiem jako usterki przekładu właśnie te jego elementy, które składają się na archaizującą strategię tłumacza.

Spór więc w istocie dotyczy nie jakości przekładu, ale prawomocności strategii translatorskiej, którą nazwałem tu „archaizującą”. Owa strategia konstruuje taki język przekładu, by był on mniej więcej współczesny

¹⁴ S. Barańczak: *Tłumaczenie się z tego...*, s. 43.

językowi oryginału. W przypadku Sity mamy do czynienia ze skrajnym przykładem takiej strategii — Sito chce tłumaczyć Donne’a tak, jak tłumaczyłby go Jan Andrzej Morsztyn, gdyby znał te poezje i język angielski. Jest to oczywiście utopia. Dla Barańczaka groźna, szkodliwa. Dla niego bowiem taki przekład jest pastiszem, dla Sity zapewne repetycją. Barańczak uważa — wpisane to jest *implicite* w jego tekst — że nie można, tłumacząc, zapomnieć o trzech stuleciach dziejów literatury i języka poetyckiego, nie można zapomnieć o współczesnym czytelniku, który chciałby mieć do czynienia z językiem poetyckim bez przeszkód przemawiającym do jego wrażliwości.

Tego typu spory nie dotyczą wyłącznie literatury, ale również muzyki. Wykonawstwo muzyczne pełni funkcje podobne do przekładu utworu artystycznego. Bez względu na to, czy odbiorca zna nuty lub język oryginału, rola wykonawcy wobec partytury czy tłumacza wobec tekstu oryginalnego jest podobna — są oni pośrednikami między partyturą lub tekstem oryginału a słuchaczem lub czytelnikiem. Zdaję sobie sprawę z ryzykowności tej paraleli ze względu na nieprzekładalność dwu systemów semiotycznych. Stosuję ją jednak, gdyż chciałbym wydobyć jedynie pewien mechanizm obecny w kulturze ostatnich lat i zwrócić uwagę na to, że cytowany spór tłumaczy jest głębiej niż by się mogło wydawać zakorzeniony w kulturze. Albowiem obok sporu „jak tłumaczyć” mamy podobnie ostry spór „jak wykonywać”. Oba więc dotyczą sposobu interpretacji. Czy tłumaczyć poezję dawną za pomocą kodów dawnej poezji tworzonej w języku oryginału, czy też używać współczesnego języka? Czy wykonywać muzykę dawną na dawnych instrumentach (lub ich imitacjach) i naśladować dawną technikę wykonawczą, czy też wykorzystywać większe możliwości nowoczesnych instrumentów i nowoczesnych zespołów (np. wielkiej orkiestry symfonicznej) i stosować najnowsze osiągnięcia w zakresie techniki wykonawczej?

Istotę sporu w zakresie muzyki dobrze oddał znany brytyjski skrzypek Nigel Kennedy. Pisząc o swym wykonaniu *Czterech pór roku* Antonio Vivaldiego, zaznaczył, że nie dał się porwać

„autentycznej” interpretacji, która, choć ożywia pewien zestaw historycznych umiejętności, ukazuje jednocześnie, że odziedziczyła normalny dwudziestowieczny brak szacunku dla przeszłości poprzez ignorowanie umiejętności rozwiniętych w muzycznym przekazie przez ostatnie 150 lat.

Dodaje przy tym:

Uważam, że gdyby przyjąć, iż dany utwór należy wyłącznie do okresu, w którym powstał, nie powinno się go grać obecnie. *Cztery pory roku* Vivaldiego mają nam do zaoferowania znacznie więcej niż walor historyczny¹⁵.

Paradoksalnie więc wykonanie „autentyczne”, czyli na starych instrumentach, naśladujące dawne techniki wykonawcze, zostało określone jako przejaw dwudziestowiecznego braku szacunku do przeszłości. Jednocześnie producenci takich nagrań szacunek do przeszłości uznają za najważniejszą ich cechę i główną zaletę. Na przykład producent nagrania opery *Orfeusz* Claudio Monteverdiego wykonywanej przez zespół New London Consort podkreśla, że jest to wykonanie zgodne z tradycją włoskiego renesansu, będące rezultatem wszechstronnych badań źródłowych na temat tej opery¹⁶. Czy jest to zatem lekceważenie przeszłości, czy też szacunek dla niej? Podobny dylemat dotyczy oceny przekładów dawnej poezji: czy Jerzy Sito przekazując oryginał angielskiego wiersza siedemnastowiecznego za pomocą wzorców ówczesnej poezji polskiej wykazuje szacunek dla przeszłości, czy wręcz przeciwnie — lekceważy ją, bo nie można tłumaczyć tej poezji tak jak to zrobił Morsztyn, skoro po Morsztynie był jeszcze Norwid, Mickiewicz, Tuwim i Miłosz?

Problem „autentyzmu” wykonawstwa zaprzęta uwagę muzykologów już od dawna, choć dopiero w ostatnich latach pojawiły się na większą skalę wykonania „autentyczne”, a sława takich zespołów jak *Concentus Musicus Wien* (zespół pionierski, utworzony przez Nicolasa Harnoncourta w roku 1953), *Academy of Ancient Music*, *English Baroque Soloists*, *The English Concert* czy *Musica Antiqua Köln* (by wymienić te najsłynniejsze) spowodowała, że wykonania „współczesne”, choćby najznakomitsze, zostały odsunięte w cień.

Dobrym przykładem tego, jak wiele racji leży po każdej ze stron jest problem wykonania *Wariacji goldbergowskich* Jana Sebastiana Bacha. Ta kompozycja wyznaczająca początek historii nowoczesnych wariacji została napisana, jak wiadomo, na klawesyn. Obecnie powstają wy-

¹⁵ Wypowiedź zamieszczona na wkładce dołączonej do płyty firmy MJM Music PL nr 118 (licencja EMI). Tłumaczyła Elżbieta Petrajtis-O'Neill.

¹⁶ Reklama firmy Decca Classics. „Classic CD” 1993 nr 1 (33), s. IV okładki.

konania tego utworu na klawesynach z epoki (np. wykonanie Trevora Pinnocka), starające się odtworzyć to, co miał słyszeć w czasie swych bezsennych nocy hrabia Hermann Carl von Kayserlingk, gdy jego nadworny klawesynista Johann Gottlieb Goldberg grał mu wariacje skomponowane specjalnie na te bezsenne noce przez Bacha. Opowieść o bezsennych nocach hrabiego spędzanych na słuchaniu *Wariacji* nazywanych później *goldbergowskimi* jest podobno legendą wymyśloną przez biografę Bacha, Johanna Nikolausa Forkela. W każdym razie współczesny słuchacz tego dzieła wykonywanego na klawesynie z epoki jest skazany przez odtwórcę na specyficzną podróż w czasie — przenosi się do Drezna pierwszej połowy XVIII wieku. Zupełnie inna jest sytuacja słuchacza, który ma do czynienia ze sławnymi współczesnymi wykonaniami tego utworu na fortepianie — przez Glenna Goulda czy Tatianę Nikołajewą, zwłaszcza że w obu wypadkach może porównać kilka wykonań tego samego artysty. Która strategia wykonawcza jest lepsza i godna akceptacji: klawesynewa czy fortepianowa? Kto ma szacunek do przeszłości: Pinnock czy Gould? Nigel Kennedy odpowiedziałby zapewne, że Gould. Nie da się zaprzeczyć, że jest to interpretacja porywająca i ukazująca słuchaczowi wielkie możliwości fortepianu. W odniesieniu do dwu elementów tej strategii (ściśle ze sobą połączonych), tj. rodzaju instrumentu i techniki wykonawczej możliwe są różne stanowiska. Współcześni pianiści nie lubią klawesynu, słusznie twierdząc, że fortepian daje wykonawcy większe możliwości formowania dźwięku. Jednak na klawesynie można np. dobrze śledzić poszczególne linie melodyczne dzięki temu, że dźwięki klawesynu nie zlewają się. Trudno tu o łatwe rozstrzygnięcie, chyba że ktoś przyjmie, iż klawesyn jest jedynym instrumentem możliwym tu do zastosowania, gdyż Bach, używający klawesynu i klawikordu, nie znał przecież fortepianu. Oczywiście strategia ściśle „autentyczna” jest utopią, podobnie jak „autentyczny” przekład. Pinnock nie wykona wariacji tak jak Goldberg. Podobnie Sito nie przełoży wiersza siedemnastowiecznego tak, jak by to zrobił Morsztyn. Podsumowując swe rozważania o utopijności ścisłego naśladownictwa w zakresie instrumentów i wykonawstwa, badacz twórczości Bacha Ernest Zavarský pisze:

Musimy sobie jednak powiedzieć, że w sprawie instrumentów i wykonawstwa nie może być mowy o ścisłym, a tym bardziej pedantycznym nawrocie do przeszłości

i o bezdusznym naśladownictwie. Zmieniło się bowiem środowisko, w którym się dziś wykonuje muzykę Bacha, zmienił się i słuchacz, który jej słucha z zupełnie innym nastawieniem niż dawniej¹⁷.

Słuchacze są jednak różni i właśnie odbiorca — literatury czy muzyki — stymuluje sposób przekazywania nam dawnych tekstów czy partytur. Przywołajmy tutaj dialog czytelnika z redakcją w jednym z czasopism muzycznych. Czytelnik pisze, że jest stanowczo za współczesnymi instrumentami i kiedy słyszy wykonania na autentycznych instrumentach zdaje mu się, że coś się stało z jego sprzętem, dręczą go przykre „blaszane” dźwięki tych instrumentów. Wydaje mu się, że ludzie wolą autentyczne instrumenty z innych powodów niż „podziwianie cudownego brzmienia muzyki”. Odpowiedź jest następująca:

Ma pan z pewnością rację. Wielu ludzi słucha muzyki z powodów innych niż ‘piękno brzmienia’: z powodu zwartości formy, przesłania emocjonalnego, nawet jej znaczenia — i być może zwolennicy autentycznych instrumentów dowodziliby, że te elementy mogą być faktycznie bardziej przejrzyste przekazane na instrumentach, dla których muzyka została napisana¹⁸.

Wypowiedź ta zdaje się świadczyć o tym, że w odniesieniu do muzyki spór ten nigdy nie zostanie rozwiązany. To, co — powtórzmy — dla jednego słuchacza będzie nieudanym naśladownictwem czy pastiszem, dla innych repetycją, bez której nie można zrozumieć muzyki.

Wypowiedź Stanisława Barańczaka jest próbą zdyskredytowania strategii „archaizującej” w przekładzie artystycznym. Ważne, że ta krytyka powstała, bo uświadamia nam istnienie takiej strategii, jak się wydaje — równoprawnej z innymi. Strategii tej zagraża jednak niebezpieczeństwo, które w odniesieniu do „autentycznych” wykonania muzyki dawnej Zavarśkij nazwał „bezdusznym naśladownictwem”. Byłoby bowiem utopią przekonanie, że da się przełożyć tekst na obcy język, posługując się „autentycznymi instrumentami”, czyli językiem epoki wykorzystanym z użyciem dawnych „technik wykonawczych”, czyli metod twórczych stosowanych w dawnych epokach. Przekładowi dokonanemu przy użyciu „strategii archaizującej” grozi jedno poważne niebezpieczeństwo. Tłumaczenie napisane współcześnie siedemnastowiecznym językiem

¹⁷ E. Zavarśkij: *J.S. Bach*. Warszawa: PWM 1979, s. 417.

¹⁸ *Letters: Ancient and Modern*. „Classic CD” 1993 nr 1 (33), s. 11.

może być wierszem pięknym, ale takim, w którym z trudem można dostrzec bogactwo znaczeń oryginału, ukrytego za nienaganną techniką naśladowcy. Wywody Stanisława Barańczaka poświęcone analizie tego problemu związanego z przekładem Sity są godne uwagi.

Dominantą semantyczną swojego przekładu — pisze Barańczak — Sito mianował uroki (wątpliwe, jak widzieliśmy) archaizacji i na ich produkowaniu się skupił, nie poświęcając skutkiem tego najmniejszej uwagi logice paradoksalnego argumentu, która stanowi podstawę swoistości i artystycznej spójności poezji Donne'a¹⁹.

Nie wnikając w szczegóły, zwróćmy uwagę na istotę problemu. W ramach strategii „archaizującej” może się zdarzyć przeoczenie istotnych znaczeń wiersza. Zdarza się to przecież także w przekładach używających języka całkowicie współczesnego, jak w przypadku omawianego również w eseju Barańczaka przekładu wiersza Andrew Marvella dokonanego przez Adama Czerniawskiego²⁰. Przekład „archaizujący” ma jednak zadanie trudniejsze — napisany dawnym językiem przemawia do współczesnego odbiorcy, a nie do odbiorcy szesnasto- czy siedemnastowiecznego. Musi się w nim zatem znaleźć coś więcej niż rygorystyczne, ale „bezduszne” naśladownictwo. Inaczej bowiem stanie się w poezji to samo, co w muzyce, o czym świadczy wykonanie symfonii Mozarta na starych instrumentach i w stylu epoki przez zespół „English Baroque Soloists”. Jego recenzent odwołuje się dwukrotnie do romantycznej opozycji rozumu i serca, by opisać braki tego wykonania: „rezultaty pozbawione są niezmiernie istotnej zalety ciepła i wewnętrznej żarliwości”. I w innym miejscu „ich zasadniczy brak polega na tym, że nie potrafią ogrzać serca”. Winą za te niedostatki jest obciążany nie tylko dyrygent, zbyt zimno kalkulujący sposób wykonania, ale i barwa autentycznych instrumentów. Wszystko zostało więc opracowane zgodnie z zasadami „autentyzmu”, tylko w tym „autentyzmie” zagubiła się gdzieś muzyka Mozarta²¹. Podobne niebezpieczeństwo zdaje się czasem rzeczywiście grozić przekładom Sity. Zwrócenie uwagi na to zagrożenie jest zasługą Barańczaka. Trudno jednak uznać za zasługę zlekceważenie znaczenia „archaizującej”

¹⁹ S. Barańczak: *Tłumaczenie się z tego...*, s. 44.

²⁰ Tamże, s. 25–31.

²¹ T. Blain: *A matter of the heart*. „Classic CD” 1992 nr 11 (31), s. 68.

strategii, która jest konsekwentną i równoprawną wobec innych metodą przekazywania dawnych tekstów współczesnemu czytelnikowi.

ANEKS

John Donne: *Holy Sonnets: X*

Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadfull, for, thou art not soe,
For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,
Die not, poore death, nor yet canst thou kill mee.
From rest and sleepe, which but thy pictures bee,
Much pleasure, then from thee, much more must flow,
And soonest our best men with thee doe goe,
Rest of their bones, and soules deliverie.
Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,
And dost with poyson, warre, and siknesse dwell,
And poppie, or charmes can make us sleepe as well,
And better then thy stroake; why swell'st thou then?
One short sleepe past, wee wake eternally,
And death shall be no more; death, thou shalt die²².

John Donne: *Sonety Święte: X*

Śmierci, próżno się pysznisz; cóż, że wszędy słynie
Potęga twa i groza: licha w tobie siła,
Skoro ci, których — myślisz — jużes powaliła,
Nie umrą, biedna Śmierci; mnie też to ominie.
Już sen, który jest twoim obrazem jedynie,
Jakże miły: tym bardziej więc musisz być miła,
Aby ciała spoczynek, ulga duszy była
Przynętą, która ludzi wabi w twe pustynie.
Losu, przypadku, królów, desperatów sługo,
Posłuszna jesteś wojnie, truciznie, chorobie;
Łatwiej w maku czy w czarach sen znaleźć niż w tobie
I w twych ciosach; więc czemu puszysz się tak długo?
Ze snu krótkiego zbudzi się dusza człowieka
W wieczność, gdzie Śmierci nie ma; Śmierci, śmierć cię czeka²³.

²² J. Donne: *Poetical Works*. Ed. by Herbert J.C. Grierson. Oxford: Oxford University Press 1979, s. 297.

²³ J. Donne: *Wiersze wybrane*. Wybór, przekład, posłowie i opracowanie S. Barańczak. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1984, s. 135.

BYRON PO POLSKU

Mickiewiczowski przekład wiersza *Euthanasia*

Adam Mickiewicz (1798–1855) przetłumaczył na język polski kilka wierszy napisanych przez swoich współczesnych. Jeden z autorów wydaje się jego szczególnie ulubieńcem: jest to angielski poeta, George Gordon Byron (1788–1824). Dzięki podziwowi Mickiewicza Byron odegrał ważną rolę w rozwoju polskiej literatury romantycznej¹. W tym szkicu skupię się na analizie porównawczej dwóch wierszy: *Euthanasii* Byrona (w dalszej części artykułu: *Euthanasia 1*) i *Euthanasii* Mickiewicza (dalej: *Euthanasia 2*), aby pokazać zarówno relacje między nimi, jak i ich konteksty intertekstualne oraz biograficzne (oba teksty umieszczam poniżej w *Aneksie*). Podejmę próbę odpowiedzi na trzy pytania, które mają podstawowe znaczenie dla naszego rozumienia tożsamości tekstu literackiego przelożonego na język obcy:

1. Czy jest jakaś granica, poza którą tłumaczenie staje się oryginałem?
2. Jaka jest pozycja przekładu w języku i kulturze tłumacza?
3. Czy obie omawiane kultury — „kultura źródłowa” oryginału i „kultura docelowa” tłumaczenia — są równie ważne w badaniach porównawczych nad przekładem?

Nie będzie można dać zadowalającej, pełnej odpowiedzi na takie ogólne pytania po przeprowadzeniu analizy dwóch wierszy, ale wydaje się, że może ona doprowadzić do pewnych wiarygodnych konkluzji.

Niewątpliwie *Euthanasia 2* jest tłumaczeniem *Euthanasii 1*, ale sprawa nie wygląda aż tak prosto. Zakładam, że będę omawiał dwa różne i autonomiczne teksty: jeden autorstwa Byrona i drugi autorstwa Mi-

¹ Zob. J. Żuławski: *Byron's Influence in Poland*. „Byron Journal” 1974, s. 28–34. Por. też: J. Żuławski: *Byron and Poland*. W: *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe. A Symposium*. Atlantic Highlands, N.J. : Humanities Press, 1981, s. 122–131.

ckiewiczza. Badacze, którzy omawiali związki między tymi dwoma wierszami, skrupulatnie śledzili odstępstwa Mickiewicza od „oryginału”, traktując je zgodnie z dwudziestowiecznym rozumieniem wierności przekładu. Mogli mieć rację: Mickiewicz nazwał *Euthanasię* „Naśladowaniem z Lorda Byrona”. Romantyczna imitacja była kontynuacją imitacji renesansowej i klasycystycznej. Wystarczy przypomnieć setki naśladowań ód Horacego publikowanych w Europie wczesnonowożytnej, aby zrozumieć ideę imitacji — nie jest to tłumaczenie słowo w słowo, ale często wiersz o autonomicznej wartości².

Autorzy renesansowi nawet nie wspominali, że wiele z ich wierszy było „imitacjami” Horacego i innych autorów starożytnych. Ich celem było „emulować” model (*aemulatio*), by go prześcignąć. Niektórzy specjaliści od Mickiewicza wydają się zapominać o długiej tradycji imitacji i emulacji, oceniając tłumaczenia Mickiewicza zgodnie z zasadami ścisłej wierności wobec oryginału. Jeden z nich, Henryk Zbierski napisał: „Liczne usterki utworu [...] znacznie oddalają tekst od oryginału, nie dając o nim pełnego wyobrażenia”³. Autor ten pisał też o „oznakach niewykończenia” przekładu i podsumował swoje wywody stwierdzeniem: „Śmiało można orzec, że *Euthanasia* jest najślabszym przekładem Mickiewicza”⁴. Na poparcie tych analiz cytowała słowa Zofii Szmydtowej, która podsumowała swe uwagi o *Euthanasi* w sposób następujący:

Dał parafrazę elegii angielskiej nie dorównywającą jej w jednolitości koncepcji, nastroju ani w trafnej selekcji środków artystycznego wyrazu⁵.

Postaram się udowodnić, że wyrażony przez Szmydtową pogląd jest bezpodstawny, i wskazać, że Mickiewicz celowo zbudował wizję miłości i śmierci w sposób odmienny niż przedstawiona przez Byrona

² Zob. M.L. McLaughlin: *Literary Imitation in the Italian Renaissance: the Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*. Oxford: Oxford University Press 1995.

³ H. Zbierski: *Mickiewiczowskie przekłady drobnych utworów Byrona i Moore'a*. „Przegląd Zachodni” 1956, s. 111.

⁴ Tamże, s. 112.

⁵ Z. Szmydtowa: *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*. Warszawa: PIW 1955, s. 108.

i napisał swój własny wiersz, tak jak jego renesansowi i klasycystyczni poprzednicy czynili w podobnych sytuacjach.

Istnieje pokusa, aby analizować oba wiersze z perspektywy psychologicznej i biografistycznej. Takiej perspektywy nie można uniknąć i zostanie ona zaprezentowana później, ponieważ każda z dwu *Euthanasii* ma inny kontekst biograficzny i właśnie ów kontekst w znacznym stopniu stanowi o ich odmienności. Zaczęę od porównawczej lektury obu tekstów, aby wskazać na ich istotne cechy — zarówno podobieństwa jak i, co ważniejsze, różnice.

Warto może wyjaśnić, że pierwotne znaczenie tytułowego wyrazu „eutanzja” to nie tylko „akt bezbolesnego zadania śmierci”⁶, jak to rozumiemy dzisiaj, ale bardziej ogólnie: „łagodna i łatwa śmierć”⁷.

Już w pierwszej strofie widzimy różnicę w marzeniach o „łagodnej i łatwej śmierci” ukazanych w obu wierszach. „Dreamless sleep” Byrona to w wersji Mickiewicza „sen nieprzespany”, niewątpliwie bezpośredni cytat z najbardziej znanego polskiego cyklu wierszy o śmierci — *Trenów* Jana Kochanowskiego. W wersji Mickiewicza nie ma „languid wing” trzepoczącego „over my dying bed”, zamiast tego istnieje grób i zwłoki, „chłodne skronie”, które mają realistyczne cechy. Zamiast snu, śniącego człowieka i łoża mamy śmierć, człowieka umierającego i grób. W drugiej zwrotce lekkość snu w *Euthanasii 1* zastąpiona zostaje przez specyficzną „aktywność” w *Euthanasii 2*: świadkowie śmierci znajdują się przy łożu, ale nie po to, aby „weep, or wish, the coming blow” (opłakiwać lub pragnąć nadchodzącego ciosu), ale by otrzeć łzy i dokonać grabieży jego mienia („grabić zostałość”). W wizji przedstawionej w trzeciej strofie u Byrona znajdziemy ponownie subtelne marzenie: „But silent let me sink to Earth”. Możemy dojrzeć tutaj aluzję do takich angielskich zwrotów jak „sink into sleep” and „sink into a grave”. Mickiewicz ogranicza swoją wizję do obrazu

⁶ *Webster's New World Dictionary and Thesaurus*. New York: Russell, Geddes and Grosset 1996, s. 211. Dłuższa definicja: *Merriam-Webster's New Collegiate Dictionary*, 10th edition: „the act or practice of killing or permitting the death of hopelessly sick or injured individuals (as persons or domestic animals) in a relatively painless way for reasons of mercy” <<http://search.eb.com/cgi-bin/dictionary?va=euthanasia>> (data dostępu: 21.09.2011).

⁷ *Oxford English Dictionary* <<https://han.buw.uw.edu.pl/han/oed/www.oed.com/view/Entry/65140?redirectedFrom=euthanasia#eid>> (data dostępu: 21.09.2011).

z grobem i jest to znów obraz gwałtowny, aktywny, jednoznaczny. „Samemu wstąpić pozwólcie do dołu” — oto żywy człowiek wchodzi do grobu. U Byrona śniący-umierający pogrąża się w ziemi i w wersie tym odżywa odwieczny symbol matki-ziemi będącej łonem i grobem jednocześnie, zarówno dającej życie, jak i przyjmującej na powrót umarłego⁸. „Ziemia jest matczynym łonem, ciepłym jak pierś dla podświadomości dziecka” — pisał Gaston Bachelard w rozważaniach o poetyckiej wyobraźni i marzeniu⁹. W *Euthanasii 2* umierający nagle wchodzi do otwartego grobu i grzebie się w nim. To nie jest sen o dobrej, łagodnej śmierci. Ważny jest także tutaj jeszcze jeden istotny szczegół: „kochane czoło” kobiety — motyw ten nie pojawia się w *Euthanasii 1*, gdzie znajdziemy jedynie „friendship” („przyjaźń”). W następnej strofie znowu bierne marzenie o „her who lives and him who dies” („tej, która żyje, i tym, który umiera”) staje się w *Euthanasii 2* „aktywną”, osobistą wizją chwili rozstania „mnie” (nie „jego”), który opuszcza, i „tej”, która pozostaje.

Wyrażnie autobiograficzny okrzyk „Maryllo moja”, na początku pierwszego wersu piątej zwrotki jest punktem kulminacyjnym całego „love story” w *Euthanasii 2*. Ten okrzyk jest dramatycznym przykładem poetyckiej ekspresji, zastępującej „my Psyche”. Delikatne marzenie o Psyche jest zastąpione przez dynamiczną apostrofę do „Marylli”. Psyche to imię symboliczne, mitologiczne (była żoną Amora, boga miłości). „Marylla” to imię kochanki Mickiewicza, która — zgodnie z legendą biograficzną, podtrzymywaną przez samego poetę — opuściła go, biednego nauczyciela, by poślubić bogatego szlachcica. Kiedy jakiś czas później (w strofie 7) Mickiewicz podkreśla „nieszczęśliwość” ludzi, którzy mają umrzeć, zdajemy sobie sprawę, że jego to wiersz o nieszczęśliwym życiu i miłości, a nie tylko o konieczności śmierci.

Istnieją dwa interesujące problemy intertekstualne w dwóch ostatnich strofach *Euthanasii 1*. Ósma zwrotka zaczyna się od słów Claudia z dramatycznego dialogu między nim a Izabelą umieszczonego w trzecim akcie *Miarki za miarkę* Szekspira. Zastanawiając się nad

⁸ Zob. T. Chetwynd: *A Dictionary of Symbols*. London: Granada 1987, s. 82, 117, 180.

⁹ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa: PIW 1975, s. 46.

tragicznym wyborem między życiem bez honoru a grozą śmierci, Claudio mówi o tym, jak straszna jest śmierć¹⁰. Nie ma dowodów na to, że Mickiewicz brał ten intertekstualny aspekt pod uwagę w swojej wersji utworu. Jednak paradoksalnie przerażająca wizja Claudia na temat śmierci jako powolnego rozkładu ciała i cierpienia duszy ma więcej wspólnego z Mickiewiczowską wizją śmierci jako katastrofy niż z wizją Byrona — śmierci jako snu/spokoju.

Ostatni werset *Euthanasii 1* zawiera aluzję do słów Hamleta: „być albo nie być”: „Tis something better not to be” i jest w tym wierszu stanowczą odpowiedzią na to hamletyczne pytanie. W *Euthanasii 2* to oświadczenie jest poprzedzone spojrzeniem wstecz na życie („ostatnim powrót na przeszłość obliczem”): tutaj śmierć nie jest czymś upragnionym jak w *Euthanasii 1*.

W szóstej zwrotce różnice między obiema wersjami są najbardziej widoczne. Wyobrażenia Byrona należy do klasycystycznego sentymentalizmu: Beauty (Uroda), podobnie jak Love (Miłość), Death (Śmierć) i Pain (Ból), w innych strofach jest zapisana z dużej litery i ma konotacje alegoryczne. Nawet słowo „woman” zdaje się tutaj odnosić do kobiety w ogóle, której łyzy „deceive in life, unman in death”. Piękno kurczy się jak „słabnący oddech” — „ebbing breath” (czy jest to piękno mitycznej Psyche?). Nie ma tu prawdziwych ludzi, żadnego śladu

¹⁰ Ay, but to die, and go we know not where;
 To lie in cold obstruction, and to rot;
 This sensible warm motion to become
 A kneaded clod; and the delighted spirit
 To bathe in fiery floods, or to reside
 In thrilling region of thick-ribbed ice;
 To be imprison'd in the viewless winds
 And blown with restless violence round about
 The pendent world: or to be worse than worst
 Of those that lawless and incertain thought
 Imagine howling, — 'tis too horrible.
 The weariest and most loathed worldly life
 That age, ache, penury and imprisonment
 Can lay on nature, is a paradise
 To what we fear of death.

(W. Shakespeare: *Measure for Measure*. Act III, Scene 1: Lines 133–147. W: *The Arden Shakespeare Complete Works*. Ed. by R. Proudfoot. Walton-on-Thames: Nelson 1998, s. 813).

człowieka. To marzenie, które może być przełożone tylko na symbole i archetypy. Sen jest potężniejszy niż doświadczenie, a w *Euthanasii 2* doświadczenie dominuje nad snem, fakt nad archetypem i człowiek nad symbolem. W tym wierszu są prawdziwe łzy prawdziwej kobiety, Marylli. Słownictwo Mickiewicza nie jest sentymentalne, jest romantyczne: „oko martwe” i „blade lice”, jak w jego romantycznych balladach, które powstały w tym samym czasie.

Euthanasia 2 powstała między 1822 i 1824 rokiem, w tym samym okresie, kiedy Mickiewicz napisał *Dziadów część IV* — w literaturze polskiej prawdopodobnie najbardziej namiętny dramat o odrzuconej miłości. O śmierci, która powstrzyma cierpienie nieszczęśliwej miłości marzył również Gustaw, główny bohater dramatu. Mickiewicz sam doświadczył w tym czasie nastrojów przygnębienia i melancholii. W jednym z listów pisał wówczas: „Byrona tylko czytam, książkę gdzie w innym duchu pisaną rzucam, bo kłamstw nie lubię¹¹”. Trudno byłoby odrzucić opinie uczonych zajmujących się jego *Euthanasią*, którzy twierdzili, że istnieje bezpośredni związek między tym wierszem a nieszczęśliwą miłością Mickiewicza do Maryli Wereszczakówny-Puttkamerowej¹². Można nawet z całą odpowiedzialnością powiedzieć, że — biorąc pod uwagę romantyczne obyczaje literackie — imię wymienione w *Euthanasii 2*, Marylla, to imię jego kochanki. Istnieje list Mickiewicza do jego przyjaciela Jana Czeczota, napisany tuż po zerwaniu z Marylą, którego fragment mógłby stanowić motto wiersza: „Wyjechałem od Was smutny, ale nie gwałtownie cierpiący. Ostatnie pożegnanie wszelkich nadziei ma w sobie coś spokojnego i melancholicznego”¹³.

Euthanasia Mickiewicza jest wierszem o doświadczeniu odrzuconej miłości ukazanej jako śmierć — jednym z wielu europejskich wierszy o takim doświadczeniu. Przypomnijmy, na przykład, *The Expiration* Johna Donne’a i Sonet XCII („But do thy worst to steal thyself away...”) Williama Szekspira. Mickiewicz konsekwentnie przekształcił niejasną, niejednoznaczną wizję Byron, aby uczynić ją jednoznaczną:

¹¹ A. Mickiewicz: *Dziela*. T. 14. Warszawa: Czytelnik 1955, s. 192.

¹² K. Klein: *Moment psychologiczny w Mickiewiczowskim przekładzie „Euthanasii” Byrona*. „Pamiętnik Literacki” 1924/1925, s. 217–227.

¹³ A. Mickiewicz: *Dziela*. T. 14..., s. 226.

jego wiersz dotyczył bowiem odrzuconej miłości doświadczonej jako śmierć.

Sytuacja Byrona była inna. Jak zauważył Jerome J. McGann:

Wiersz jest często umieszczany z wierszami poświęconymi Thyrzie, ale wydaje się, że jest on tylko luźno powiązany z tym cyklem. Nie jest on napisany wprost do Thyrzy lub o niej, lecz wywodzi się z nastrojów melancholii Byrona u schyłku 1811 i na początku 1812 roku¹⁴.

Jak z tego wynika, wiersz nie był bezpośrednim rezultatem jakiegoś określonego romansu. *Euthanasia* Byrona jest przykładem zjawiska typowego dla romantyzmu europejskiego: teatralizacji snu¹⁵. Melancholijne marzenie o własnej śmierci, przynoszące uspokojenie człowiekowi, który czuje się bezwartościowy, doświadczając potęgi śmierci i niewierności kobiety, ma skomplikowany kontekst biograficzny, zupełnie odmienny od kontekstu biograficznego *Euthanasii* Mickiewicza. Od sierpnia 1811 do stycznia 1812 Byron przeżywał wyjątkowe nagromadzenie wydarzeń związanych z miłością i śmiercią: 1 sierpnia zmarła mu matka, dwa dni później zginął tragicznie jego bliski przyjaciel Charles Matthews. Byron pisał wtedy w listach o swojej bliskości wobec śmierci. W sierpniu 1812 roku spisał testament, w którym prosił, by pochowano go „without any ceremony or burial service whatever”¹⁶ (bez jakiegokolwiek ceremonii czy obrzędu pogrzebowego), czyli — przypomnijmy wiersz — w samotności, bez przyjaciół, dziedziców czy płaczącej panny. Byron, projektując swój własny pogrzeb (a raczej brak pogrzebu), był jednym z wielu romantycznych poetów europejskich, którzy wśród grobów i grobowców (włączając w to swój własny) budowali teatry swoich marzeń.

Byron pisze do przyjaciół o swych melancholijnych nastrojach i wyjątkowej samotności, porusza problem nieśmiertelności:

¹⁴ J.J. McGann: *Commentary*. W: G.G. Byron: *The Complete Poetical Works*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press 1980, s. 459.

¹⁵ Zob. M. Janion: *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: *Style zachowań romantycznych*. Red. M. Janion. Warszawa: PIW 1986, s. 316.

¹⁶ Wszystkie listy Byrona cytowane są według edycji: Byron: *Letters and Journals*. Ed. by Leslie A. Marchand. London: John Murray 1973.

Jeśli ludzie mają żyć, to po co w ogóle umierać? A jeśli umierają, po co zakłócać słodki i zdrowy sen, który „nie zna przebudzenia”? Spoglądałem na śmierć jak na uwolnienie od bólu (do Francisa Hodgsona, 3 listopada 1811).

W październiku dowiedział się o śmierci ukochanego przyjaciela, Johna Eddlestonea, który zmarł w maju: „Moi przyjaciele upadają wokół mnie, a ja zostanę jak samotne drzewo, zanim uschnę” (do Roberta Dallasa, 11 października 1811). „Jestem naprawdę bardzo nieszczęśliwy. Moje dni są pełne zubożenia, a noce bezsenne” (do Francisa Hodgsona, 13 października 1811).

Mickiewicz czytał *Euthanasię* wyłącznie jako marzenie o śmierci, która była wynikiem odrzucenia przez kobietę. Rzeczywiście, kiedy *Euthanasia I* została napisana (prawdopodobnie w grudniu 1811 lub styczniu 1812), Byron miał romans z pokojówką w Newstead Abbey, Susan Vaughan. Romans — jak zwykle w kontaktach Byrona z kobietami — był dramatyczny, krótki i traktowany z typowym dla niego cynicznym podejściem: „Najprawdopodobniej będę wystarczająco oziębły, zanim wrócisz z Irlandii” — pisał w liście do Johna Hobhouse’a z 25 grudnia 1811. Dowiedział się jednak, że Susan go zdradziła. 28 stycznia napisał do niej o jej nieszczerości i swej własnej łatwowierności, ale w liście do przyjaciela poczynił znaczącą uwagę: „Nie winię jej, ale własną próżność, bo wyobrażałem sobie, że coś takiego jak ja może zostać obdarzone miłością” (list do Hodgson, 28 stycznia 1812). To stwierdzenie przypomina fragment z *Euthanasii I*, pominięty przez Mickiewicza: „To be the nothing that I was...”

Nie możemy zapomnieć o tym kontekście biograficznym poematu, ale równie, jeśli nie bardziej ważne były wszystkie cierpienia związane ze śmiercią bliskich mu ludzi oraz obsesyjne myśli o własnej śmierci i nastroje melancholijne. W *Euthanasii I*, wierszu Byrona, kontemplacja własnej śmierci stanowi element rzeczywistości ukazany wraz z doświadczeniem obecności Psyche, alegorycznego Piękna, bez rzeczywistego ciała i z poczuciem bycia oszukanym przez „kobietę”, kobietę w ogóle, nie zaś konkretną osobę.

W *Euthanasii* Mickiewicza kontemplacja własnej śmierci jest wynikiem odrzuconej miłości, a Psyche, Piękno i Kobieta stały się jedną osobą, „Maryllą”. Jest to wiersz o odrzuconej miłości doświadczony jako śmierć.

Lektura imitacji Mickiewicza jest fascynująca, ponieważ w wyniku drobnych, ale konsekwentnych zmian powstał nowy wiersz, wyrażający odmienny stosunek do życia i śmierci oraz relacji między mężczyzną a kobietą. Można nawet powiedzieć, że *Euthanasia 1* jest zdominowana przez Thanatosa, a *Euthanasia 2* przez Erosa. Obaj autorzy przedstawili w swych *Euthanasiach* wizje własnej śmierci, odrzuconej miłości i smutku, ale różnice mogą być ważniejsze niż pozornego podobieństwa. *Euthanasia 1* i *Euthanasia 2* to dwa różne wiersze. Myślę, że blisko tutaj do granicy, za którą przekład staje się oryginałem. Pojawia się od razu inny ciekawy problem: jakie jest miejsce takich przekładów w języku tłumacza i w literaturze powstającej w nowym języku? Warto w tym miejscu przypomnieć wypowiedź Stefani Skwarczyńskiej, wybitnej teoretyczki literatury, która twierdziła, że każdy przekład staje się dziełem literackim należącym do literatury, która przyswoiła dzieło należące do innego języka:

Jeśli zdecydujemy się uznać przekład za utwór literacki równorzędny z oryginałem i jeśli zechcemy spojrzeć nań od strony tej literatury, na którą wskazuje jego język, nie zaś od strony macierzystej literatury oryginału — to automatycznie odpadną wątpliwości skupione wokół właściwej oryginalnemu utworowi literackiemu niepowtarzalności i niezmienności oraz faktu jego wariacyjnych powieści w przekładach. Po prostu z tej perspektywy każdy przekład jest utworem literackim na równi z oryginałem w tej literaturze i kulturze narodowej, z którą złączył go język¹⁷.

Ten radykalny pogląd wywodzi się z kręgu polskiej kultury literackiej, która wchłonęła wiele tłumaczeń zagranicznych dzieł literackich, ale której własne dzieła były rzadziej wchłaniane przez inne literatury. Obecnie z podobnymi poglądami można się spotkać w postkolonialnej teorii przekładu, która czasami widzi przekład „jako akt twórczy, który wytwarza nowe, oryginalne dzieło w innym języku”¹⁸. Angielscy tłumacze Mickiewicza wydają się nie zgadzać z tą teorią: wiersz polskiego poety *Euthanasia 2* nigdy nie pojawił się w przekładzie angielskim. A byłoby to fascynujące doświadczenie, gdybyśmy mogli przeczytać *Euthanasię 3* — angielski przekład wiersza Adama Mickiewicza.

¹⁷ S. Skwarczyńska: *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej (na przykładzie „Hamleta” w wersji Józefa Paszkowskiego)*. W: S. Skwarczyńska: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa: Pax 1975, s. 194.

¹⁸ Tamże.

Nawet jeśli nie akceptujemy takiego radykalnego poglądu na temat przekładu traktowanego jako kolejny oryginał, przypadek obu *Euthanasii* pomaga nam rozważyć na nowo tradycyjną dominację kultury źródłowej nad kulturą docelową w badaniach nad przekładem. Ten przykład pokazuje, że kultura docelowa zasługuje na co najmniej równe potraktowanie.

ANEKS

George Gordon Byron: *Euthanasia*

When Time, or soon or late, shall bring
 The dreamless sleep that lulls the dead,
 Oblivion! may thy languid wing
 Wave gently o'er my dying bed!

No bands of friends or heirs be there,
 To weep, or wish, the coming blow:
 No maiden, with dishevell'd hair,
 To feel, or feign, decorous woe.

But silent let me sink to Earth,
 With no officious mourners near:
 I would not mar one hour of mirth,
 Nor startle friendship with a fear.

Yet Love, if Love in such an hour
 Could nobly check its useless sighs,
 Might then exert its latest power
 In her who lives, and him who dies.

'Twere sweet, my Psyche! to the last
 Thy features still serene to see:
 Forgetful of its struggles past,
 E'en Pain itself should smile on thee.

But vain the wish — for Beauty still
 Will shrink, as shrinks the ebbing breath:
 And woman's tears, produc'd at will,
 Deceive in life, unman in death.

Then lonely be my latest hour,
 Without regret, without a groan!
 For thousands Death hath ceas'd to lower,
 And pain been transient or unknown.

‘Ay but to die, and go,’ alas!
 Where all have gone, and all must go!
 To be the nothing that I was
 Ere born to life and living woe!

Count o’er the joys thine hours have seen,
 Count o’er thy days from anguish free,
 And know, whatever thou hast been,
 ‘Tis something better not to be¹⁹.

Adam Mickiewicz: *Euthanasia*²⁰

Prędzěj czy późniěj, gdy mię czas owionie
 Snem nieprzespanym, w którym się nic nie śni,
 O niepamięci! wtenczas chłodne skronie
 Weź pod twą schronę do grobowej cieśni.

Nie proszę ręki druha ni dziedzica,
 Aby łyzy otrzć lub grabić zostałość,
 Lub żeby z włosom popsutym dziewica
 Żałować przyszła, lub udawać żalność.

Po co najęte płaczków korowody? -
 Samemu wstąpić pozwólcie do dołu:
 Nie chciałbym chmurzyć niczyjej pogody,
 I brać wesela kochanemu czołu.

Przecież miłości! jeśli w twojej sile
 Poskromić jęki, marnym żalom sprostać,
 Ty sama osłodź rozstania się chwilę,
 Mnie, co odchodzę, i tój, co ma zostać.

¹⁹ [Nota wydawcy]. W: *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Ed. by S. Bassnett. London: Routledge 1999. „There was a time when the original was perceived as being *de facto* superior to the translation, which was relegated to the position of being merely a copy, albeit in another language. [...] Today, increasingly, assumptions about the powerful original are being questioned” (S. Bassnett, H. Trivedi: *Introduction*. W: *Post-colonial translation...*, s. 2).

²⁰ G.G. Byron: *The Complete Poetical Works...*, s. 352–354.

Maryllo moja! kiedy przeszłe bole
Z ostatnim puszcę w niepamięć oddechem,
Niech boski pokój widzę na twym czole,
A w bolach na cię patrzyłbym z uśmiechem.

Lecz oko martwe zrazi wzrok niebieski,
Przed bladym licem zbledną twe powaby:
Uronisz łezkę, człowiek dla téj łezki
Jak żyjąc słabiał tak i umrze słaby.

A więc bez żalu i pobożnej prośby,
Samotny będę w ostatniej godzinie;
Dla nieszczęśliwych śmierć mało ma groźby,
Ból jeszcze zmniejszy i prędko przeminie.

Lecz umrzeć, odejść, kędy tyle gości
Rusza przede mną, kędy reszta ruszy:
Przepadać w nicość, jak piérwój z nicości
Wszedłem dla życia, żyłem dla katuszy...

Gdyś wiek przeminął, wstrzymaj się u ścieku,
Ostatnim powróć na przeszłość obliczem;
Zlicz dni szczęśliwe, a wyznasz, człowieku,
Czymkolwiek byłeś, że lepiej być niczém²¹.

²¹ *Naśladowanie z Lorda Byrona.*

JOHN BOWRING I INNI

Angielskie *Treny* Jana Kochanowskiego

UWAGI WSTĘPNE

Treny Jana Kochanowskiego należą do kilku zaledwie dzieł literatury polskiej, które zostały na trwałe umieszczone w kanonie arcydzieł literatury światowej. Pozycję tę zawdzięczają jednak nie temu, że podejmują uniwersalne pytania egzystencjalne, posługując się topiką i metaforiką czytelną dla kultury zachodniej, czy też temu, że forma poematu nawiązuje do tradycji klasycznego epicedium¹. O pozycji tej nie decyduje również oryginalność podjętej w nim problematyki — choć tak obszerne uczczenie zmarłego dziecka było wówczas, jak wskazuje Jean Delumeau w swej *Cywilizacji Odrodzenia*, czymś wyjątkowym². Doniosłość *Trenów* nie polega na ich kunszcie retorycznym, erudycji, misternej kompozycji, nie na tym, że są kolejnym przykładem sprawnie napisanej poezji funeralnej. Doniosłość *Trenów* leży przede wszystkim w tym, że Kochanowski — jak pisze Kwiryna Ziemia —

połowiczną sensowność skostniałych formuł dopełnił własnym sensem egzystencjalnym. Wszystkie toposy żałobne odtajały pod piórem Kochanowskiego i stały się jakby świeże i nowe, a to, że po raz pierwszy zostały przeniesione z łaciny do polszczyzny, też się niemało do tego przyczyniło. Językowo inny, polski kształt zupełnie je zmienił, ale nie dokonałby tego, gdyby się nie połączył z głębią doświadczenia, z którego wyrastał i które wyrażał³.

¹ Zob. J. Pelc: *Jan Kochanowski: szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa. PWN 1980, s. 437–452.

² Zob. J. Delumeau: *Cywilizacja Odrodzenia*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa: PIW 1989, s. 311–325.

³ Zob. K. Ziemia: *Poezja ostatecznych konsekwencji*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. Błoński. Wrocław–Kraków: Wydawnictwo Literackie 1989, s. 159.

Angielska i amerykańska recepcja twórczości Kochanowskiego stawia *Treny* zdecydowanie na pierwszym miejscu wśród dokonań poety. Świadczą o tym — po pierwsze — wzmianki w encyklopediach. Można tu wymienić artykuł Williama Richarda Morfilla w *Encyclopaedia Britannica* (edycja dziewiąta), artykuł Romana Dyboskiego w czternastej edycji tejże encyklopedii czy Tymona Terleckiego w jej jubileuszowym wydaniu z roku 1958. Pierwszeństwo *Trenom* przyznaje też *Encyclopedia Americana* czy też *The Catholic Encyclopedia*. Artykuł o Janu Kochanowskim z obszernym omówieniem *Trenów* ukazał się w roku 2011 w brytyjskiej *The Literary Encyclopedia*⁴.

Po drugie — dwudziestowieczne prace naukowe o Kochanowskim wydane w Anglii i USA są poświęcone głównie analizie *Trenów*. Trzeba tu wymienić prace badaczy zagranicznych: Johna Mersereau *Jan Kochanowski's „Laments”: A Definition of the Emotions of Grief*, Raya Parrotta *Mythological Allusions in Kochanowski's „Threny”*, prace badaczy polskich działających za granicą i ogłoszone po angielsku poza Polską: Jerzego Pietrkiewicza *The Medieval Dream Formula in Kochanowski's „Treny”*, Henryka Birnbauma *The Sublimation of Grief: Poems by Two Mourning Fathers* oraz Wiktora Weintrauba *Fraszka in a Tragic Key: Remarks on Kochanowski's Lament XI and Fraszki I, 3*, a także trzy studia opublikowane wprawdzie po polsku, ale w amerykańskim zbiorze prac ku czci Wiktora Weintrauba (Riccarda Picchia, Janusza Pelca i Stojana Subotina)⁵.

Po trzecie wreszcie, przejawem niebywałej jak na anglosaskie warunki popularności *Trenów* jest aż siedem różnych przekładów tego utworu, w tym cztery w całości, których autorami są Dorothea Prall Radin (1928), Adam Czerniawski (edycje: 1989 [fragmenty], 1996 i 2001), Michael (Michał) Mikoś (1995) oraz — wspólnie — Stanisław Barańczak i Seamus Heaney (1995). Istnieją też trzy przekłady we fragmentach — Johna Bowringa (1827 i 1881 — *Treny I, VII, IX, X, XIII*), Watsona Kirkconnella (1936 — *Tren I*) i Jerzego Pietrkiewicza (1960 — *Treny VIII i X*). Żadnemu

⁴ Zob. P. Wilczek: *Jan Kochanowski*. W: *The Literary Encyclopedia* (data publikacji: 11.11.2011, wersja elektroniczna: <<http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=12589>>, data dostępu: 20.09.2011).

⁵ Zob. S. Fiszman: *Jan Kochanowski w krajach języka angielskiego*. W: *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka — twórczość — recepcja*. Red. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska. T. 2. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie 1989, s. 221–243.

utworowi poetyckiemu napisanemu po polsku nie poświęcono takiego zainteresowania w encyklopediach, pracach naukowych i przekładach publikowanych w krajach języka angielskiego.

W tym eseju zostaną wzięte pod uwagę tylko przekłady. Gdyby wierzyć Adamowi Mickiewiczowi, trzeba by stwierdzić, że tłumacz Kochanowskiego jest już z góry skazany na klęskę. Poeta tak mówił na wykładzie w College de France:

Utworów lirycznych Kochanowskiego nie można poznać z tłumaczenia z tych samych powodów, dla których tak trudno przekładać utwory liryczne Horacego [...]. [P]ochodzi to stąd, że forma poetycka osiągnąwszy pewien stopień doskonałości nie da się już przełożyć na inny język⁶.

Kochanowski przekładając po wielu wiekach ody Horacego z łaciny na polski, okazał się tłumaczem kongenialnym. Warto zastanowić się, jak radzili sobie z szesnastowieczną polszczyzną Kochanowskiego tłumacze na język angielski w wieku XIX i XX.

Tłumacz ma tu do pokonania kilka trudności fundamentalnych. Pierwsza została już zauważona przez Mickiewicza. Jest to doskonałość języka poetyckiego. Lapidarne zwroty, kunsztowne przerzutnie, metafory zakorzenione w idiomatyce szesnastowiecznej polszczyzny, precyzyjnie tworzone anafory, peryfrazy i rozbudowane porównania — wszystko to powoduje, że tłumacz staje przed wieloma dylematami. Wybór języka przekładu jest tu podstawową trudnością. Każda teoretyczna możliwość staje się pułapką: szesnastowieczna angielszczyzna jest dużo mniej zrozumiała, dużo bardziej archaiczna dla współczesnego Anglika czy Amerykanina niż szesnastowieczna polszczyzna dla współczesnego Polaka. Konsekwentne używanie języka poezji angielskiej z drugiej połowy XVI wieku, a nawet pierwszej połowy XVII wieku, byłoby zabiegiem dziwacznym. Pozorna prostota języka Kochanowskiego mogłaby prowadzić do pokusy przełożenia jego poezji językiem całkowicie współczesnym. Wtedy jednak prostota mogłaby zamienić się w banał. Częściowa archaizacja, stosowana zwłaszcza w zakresie składni oraz formy czasowników i zaimków, nadająca koloryt tekstowi, jest kompromisem najczęściej

⁶ A. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie jubileuszowe. T. 9. Warszawa: Czytelnik 1955, s. 148.

stosowanym w przekładach obcych tekstów szesnastowiecznych na język angielski, ale może prowadzić do różnych stylistycznych niespójności.

Każdy z wymienionych angielskich przekładów *Trenów* realizuje inną tendencję — zarówno w zakresie stopnia archaizacji języka (w stosunku do języka poetyckiego w literaturze angielskiej w danym czasie), jak i stopnia wierności wobec oryginału. Oba problemy w różny sposób krzyżują się w każdym przekładzie. Możemy mieć parafrazę archaizowaną bardziej, mniej lub pisaną językiem współczesnym autorowi albo charakterystycznym dla współczesnej mu poezji (co w wypadku Anglii, np. w XIX wieku, nie musi być równoznaczne ze względu na tendencje do archaizacji języka poetyckiego). Możemy mieć wierny przekład też bardziej czy mniej archaizowany. Taka schematyczna klasyfikacja nie wyjaśnia jednak niczego. Każdy przekład jako utwór poetycki żyjący swym własnym życiem jest wypadkową wielu tendencji i przede wszystkim wielu kompromisów. Poniżej chciałbym przedstawić charakterystykę sześciu różnych przekładów jednego utworu z cyklu Kochanowskiego — *Trenu X*. Oto tekst polski⁷:

TREN X

Orszulo moja wdzięczna, gdzieś mi się podziała?
 W którą stronę, w którąś się krainę udała?
 Czyś ty nad wszystkie nieba wysoko wniesiona
 I tam w liczbę aniołków małych policzona?
 Czyliś do raju wzięta? Czyliś na szczęśliwe
 Wyspy zaprowadzona? Czy cię przez teskliwe
 Charon jeziora wiezie i napawa zdrojem
 Niepomnym, że ty nie wiesz nic o płaczu mojem?
 Czy człowieka zrzuciwszy i myśli dziewicze,
 Wzięłaś na się postawę i piórka słowicze?
 Czyli sie w czyścju czyścisz, jeśli z strony ciała
 Jakakolwiek zmazeczka na tobie została?
 Czyś po śmierci tam poszła, kędyś pierwej była,
 Niżej sie na mą ciężką żalność urodziła?
 Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żalności,
 A nie możesz li w onej dawnej swej całości,

⁷ Polska wersja *Trenów* Kochanowskiego jest cytowana według edycji: J. Kochanowski: *Treny*. Oprac. J. Pelc. Wyd. 16. poprawione. Wrocław: Ossolineum 1997, BN S. I, nr 1.

Pociesz mię, jako możesz, a staw sie przede mną
Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nizeczemną.

Tren X został wybrany nie tylko dlatego, że znajduje się on we wszystkich dotąd publikowanych angielskich tłumaczeniach *Trenów* (poza propozycją Kirkconnella — tam jednak jest tylko *Tren I* i tego przekładu nie biorę pod uwagę). To utwór ważny z wielu powodów. Stanowi oś całego cyklu, jego punkt kulminacyjny zarówno w zakresie kompozycyjnym, jak i intelektualnym oraz egzystencjalnym. Oto jak pisał na ten temat Donald Pirie:

Osią cyklu jest *Tren X*. Formalnie rzecz biorąc, leży w samym środku cyklu: jest sięgnięciem do dna rozpaczy. Odzywa się w nim samotny głos bohatera z pustyni istnienia, nikogo bowiem żyjącego poza nim nie poznajemy w *Trenach*. Cały ten wiersz składa się z pytań dotyczących przeznaczenia Orszulki i istnienia jej duszy. Odwaga renesansowego intelektualisty, pragnącego dowodów empirycznych, prowadzi go do krańca przepaści, wytrąca z równowagi umysłowej. Kochanowski dochodzi do punktu kulminacyjnego w swoim zwątpieniu w życie pozagrobowe:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest [...] (*Tren X*, w. 5).

Wylicza więc najpierw różne możliwości życia pozagrobowego (mitologiczne wyspy szczęśliwe, światło neoplatonickie, średniowieczne niebo, raj i czyściec, Hades, a nawet reinkarnację), a na końcu stwierdza „jesliś jest”. Jest to moment, w którym jego wyalienowanie wydaje się totalne, bo wysnuwa on tylko jeden wniosek: że może życie kończyć się unicestwieniem. Czyli że życie pozbawione jest jakiegokolwiek sensu i znaczenia. Takie uprzytomnienie dla człowieka XVI wieku musiało być niesamowitym wstrząsem...⁸.

Trzy środkowe treny — z centralnym *Trenem X* — stanowią, zdaniem Janusza Pelca, „najbardziej dynamiczny, najdalej posunięty punkt i moment” kryzysu światopoglądowego renesansowego poety-intelektualisty, kryzysu przedstawionego w *Trenach*⁹. *Tren X* ważny jest tutaj jednak przede wszystkim jako wielkie wyzwanie dla tłumacza ze względu na ogromne trudności, jakie przed nim stawia. Stanowi on konstrukcję złożoną z serii pytań rozpoczętych apostrofą i prowadzących — poprzez punkt kulminacyjny zawarty w słowach „gdziekolwiek jest, jeśliś jest” — do apostrofy końcowej. Tok into-

⁸ D. Pirie: *Wymiar tragiczny w „Trenach” Jana Kochanowskiego*. W: *Jan Kochanowski. Interpretacje.....*, s. 188–189.

⁹ J. Pelc: *Jan Kochanowski — „Tren X”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1971, s. 18.

nacyjno-składniowy trenu jest niezależny od granic budowy wiersza, od klauzul poszczególnych wersów. Tok ten opiera się na cyklu przerzutni będących bardzo ważnym środkiem ekspresji artystycznej. Ważna jest tu funkcja anafory i wyliczenia. Semantyka tekstu ściśle zależy od konstrukcji gramatyczno-retorycznej. Tłumacz wie, że nad takim tekstem trudno będzie zapanować, bo przecież dla niego równie ważna jest inna trudność, o której już wspomniałem: specyficzna leksyka staropolszczyzny użyta tu często do oddania znaczeń religijnych i mitologicznych śródziemnomorskiej kultury.

Tłumacz skazany jest więc na wybór — by użyć pojęć stosowanych w retoryce — w zakresie *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Musi on napisać nowy tekst, własny, spójny i oryginalny, który będzie tylko niedoskonałym i jednostronnym odbiciem tekstu źródłowego.

Aleksander Wat pisał kiedyś, że o tym, czy należy przyswajając obcemu czytelnikowi (w tamtym konkretnym przypadku — francuskiemu) polski wiersz,

[...] mają decydować dwa względy: 1) aby wiersz przetłumaczony był wierszem bezwarunkowo dobrym; 2) aby przez swoją polskość był dla czytelnika francuskiego nowy i możliwie zaskakujący, a jednocześnie aby nie wykraczał poza francuskie rozumienie mowy poetyckiej¹⁰.

Treny bez wątpienia spełniają oba te warunki. Są arcydziełem, czego nikt nie kwestionuje, są czymś (w literaturze XVI wieku) nowym i zaskakującym jako ogromny cykliczny poemat, dla którego inspiracją była śmierć dziecka, a który jednocześnie wprowadza głębokie sensory egzystencjalne do skostniałych formuł poezji żałobnej. Jednocześnie mieszczą się *Treny* w kulturowym i semantycznym kanonie klasycystycznej mowy poetyckiej XVI wieku.

Tłumacze radzili sobie z *Trenami* na różne sposoby, czasem skrajnie odmienne. Oto więc próba przedstawienia sześciu translatorskich stylów lektury na przykładzie *Trenu X*.

¹⁰ A. Wat: *Pisma wybrane*. Oprac. K. Rutkowski. T. 2: *Dziennik bez samogłosek*. Londyn: Polonia 1986, s. 214.

TŁUMACZE

John Bowring (1827)

Pierwszy przekład kilku trenów wyszedł spod pióra zasłużonego popularyzatora kultury polskiej Johna Bowringa¹¹. Przekłady *Trenów* znajdują się w jego książce *Specimens of the Polish Poets; with Notes and Observations on the Literature of Poland* (London 1827), przedrukowanej w roku 1832 pod tytułem *Dr. Bowring's Anthology*. Przekłady Bowringa ukazywały się też w kilku wydaniach amerykańskiej antologii poezji polskiej *Poets and Poetry of Poland. A Collection of Polish Verse*.

Oto przekład Bowringa:

THREN X

Whither, o whither fled! in what bright sphere
 Art thou, my Orzula [sic!], a wanderer?
 Say, hast thou wing'd above you heavens thy flight,
 A cherub midst the cherubim of light?
 Dwell'st thou in Eden's garden? — or at rest
 Reposing midst the islands of the blest?
 Doth Charon waft thee o'er the gloomy lake,
 And bid thee waters of oblivion take? —
 I know not; but I know my misery
 Is all unknown, is all a blank to thee —
 Thy gentle form, thy angel thoughts, where now?
 A nightingale of paradise art thou;
 Thy mortal taints all purified, if taint
 Could stain the spirit of so fair a saint;
 Thou art return'd to that same hallow'd spot
 Thou didst make holy when earth knew thee not.
 But, wheresoe'er thou be, compassionate
 My misery. If this terrestrial state
 Be closed upon thee — pity still — and be
 A dream, a shadow, something yet to me!¹²

¹¹ Zob. A. Kowalska: *John Bowring — tłumacz i propagator literatury polskiej w Anglii*. Łódź-Wrocław: Ossolineum 1965, passim.

¹² Cytuję według edycji: J. Bowring: *Specimens of the Polish Poets. With Notes and Observations on the Literature of Poland*. London [b.w.] 1827, s. 52–53.

Na przykładzie *Trenu X* widać charakterystyczne cechy tłumaczeń Bowringa. Konsekwentnie archaizuje on tekst, stylizując go na szesnastowieczną angielszczyznę. Znajdujemy tu wiele konstrukcji składniowych i form wyrazowych charakterystycznych dla Early New English: „Dwell’st thou in Eden’s garden?” (w. 5), „Doth Charon waft thee...” (w. 7), „I know not” (w. 9), „Thou art returned” (w. 15) czy „Thou didst make holy” (w. 16). Przykładów takich można by wymienić więcej. Zagęszczenie form językowych typowych dla Early New English wykracza tu poza właściwą dla poezji romantycznej archaizację języka poetyckiego i śmiało można w tym przypadku mówić o zamierzonej stylizacji na poezję dawną.

Tłumacz starał się też zachować tak charakterystyczny dla *Trenu X* tok intonacyjno-składniowy oparty na cyklu przerzutni (w. 5–6, 9–10, 13–14, 17–18, 18–19, 19–20). Jest tu nawet więcej przerzutni niż u Kochanowskiego, tłumacz konsekwentnie też stosuje rymy „aa bb” — jak w polskim oryginale.

Przekład Bowringa ma oprócz tego jedną cechę charakterystyczną dla przekładu romantycznego, na którą dwudziestowieczny czytelnik skłonny byłby raczej patrzeć sceptycznie, czyli pewną dowolność parafrazy, w tym przypadku zniekształcającą podstawowe przesłanie utworu. Tłumacz w pewnym momencie rezygnuje z przekładania ciągu dramatycznych pytań zakończonych słynnym „Gdziekolwiek jest, jeśli jest” i pełną rezygnacją apostrofą do zmarłej. Po pytaniu o Charona i napojenie „zdrojem niepomnym” tłumacz całkowicie zmienia wymowę utworu, przekształcając pytania na zdania twierdzące. Pyta jeszcze: „Thy gentle form, thy angel thoughts, where now?”, by odtąd — wbrew wymowie samego trenu i wbrew „dramaturgii” tego miejsca w całym cyklu *Trenów* — stwierdzać optymistycznie:

A nightingale of paradise art thou;
Thy mortal taints all purified, if taint
Could stain the spirit of so fair a saint;
Thou art return’d to that same hallow’d spot.

Gdy potem następuje zdanie „wheresoe’er thou be, compassionate / My misery” (w. 17–18), to, pomijając jego nielogiczność (tłumacz — w przeciwieństwie do podmiotu mówiącego w wierszu — zdaje się wiedzieć, gdzie jest Orszulka), jest ono całkowicie złągodzoną formą

słynnego „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest”, i nawet końcowe prośby o pojawienie się Orszulki cierpiącemu ojcu tracą tu swą dramatyczną wymowę. Uważny czytelnik spostrzeże zresztą, że i początkowe pytania są w tym przekładzie tylko pozornie dramatyczne, skoro już na wstępie Bowring, tłumacząc pierwsze dwa wersy, oddaje je tak:

Whither, o whither fled! in what bright sphere
Art thou, my Orzula, a wanderer?

Czytelnik angielski wie już zatem, że Orszulka znalazła się w jakiejś przestrzeni „jasnej, świetlanej” czy też „pogodnej”. I w przekładzie nie jest to nawet niekonsekwentne, skoro znika z niego czyściec i dowiadujemy się w odpowiednim miejscu tylko tego, że Orszulka została oczyszczona ze wszystkich zmaż. Nawet podróż z Charonem staje się po przeczytaniu tego pierwszego wersu dość nierzeczywista, bo czyż owo „gloomy lake”, mroczne, ponure jezioro może należeć do jednej z jasnych, świetlanych sfer, w których miała się znaleźć Orszulka?

Powstał więc w przekładzie Bowringa tren pozbawiony dramatyzmu pytań pozostających bez odpowiedzi, pozbawiony fundamentalnej wątpliwości „gdziekolwiek jest, jeśliś jest” — tren „pocziwy”, daleki od polskich *Trenów*, które są utworem mającym swój „wymiar tragiczny”, a w ich konstrukcji dałoby się nawet — zdaniem Donalda Pirie — wyróżnić sześć kluczowych momentów charakterystycznych dla budowy greckiej tragedii¹³.

Piękny językowo, spójny stylistycznie, napisany dawną angielszczyzną *Tren X* Bowringa ma jednak cechę charakterystyczną dla wielu romantycznych przekładów poetyckich — jest raczej autorską wizją tłumacza niż przekładem wiersza oryginalnego.

Dorothea Prall Radin (1928)

Bywają przekłady, których autorzy nie eksponują swojej translatorskiej inwencji i pozostają ukryci przed czytelnikiem. Autorka przekładu całości *Trenów*, wydanego w roku 1928, Dorothea Prall Radin, podob-

¹³ Zob. D. Pirie: *Wymiar tragiczny*....., s. 191.

nie jak inni autorzy tomu *Poems by Jan Kochanowski* (Berkeley 1928) ma ambicję, by — jak to ujął Samuel Fiszman — „tekst angielski był najbliższy i najwierniejszy w stosunku do oryginału zarówno jeśli chodzi o treść, jak również o formę wersyfikacyjną”.

Fiszman stawia jednak w ogólnikowym omówieniu całego tomu taki zarzut:

Tłumacze starają się zabarwić przekład stylem angielskiego języka wieku XVI, który wielce się różni od angielszczyzny współczesnej, gdy oryginał brzmi nieomal współcześnie ze względu na o wiele mniejsze różnice między językiem Kochanowskiego a językiem polskim wieku dwudziestego [...]. Ta archaizacja oddala utwór, odbiera mu bezpośredniość odczuwania, która jest między innymi wynikiem bliskości języka Kochanowskiego językowi współczesnego polskiego czytelnika¹⁴.

Trudno się zgodzić w pełni z tym sądem. W porównaniu z przekładem Bowringa widać, że tłumaczka tylko bardzo wybiórczo stosuje tutaj konstrukcje składniowe charakterystyczne dla Early New English, które zresztą pojawiają się w poezji do dziś (z pominięciem archaicznych form czasownikowych), by nadać językowi swoistego poetyckiego kolorytu. Prostota języka Kochanowskiego i jego bliskość dla współczesnego czytelnika to tylko złudzenie — chyba że czytelnikiem jest wytrawny specjalista, znawca dawnej polszczyzny. Nawet najbardziej popularne wydanie *Trenów* powinno zawierać sporo objaśnień dotyczących wyrazów i zwrotów, które wyszły z użycia lub są używane obecnie w zupełnie innych znaczeniach. Takich miejsc, które mogą zmylić współczesnego czytelnika polskiego, jest w *Trenach* ponad sto¹⁵. Obca współczesnej polszczyźnie jest również często składnia poezji Kochanowskiego.

Oto przekład Dorothei Prall Radin:

¹⁴ Zob. S. Fiszman: *Jan Kochanowski...*, s. 238–239.

¹⁵ Zob. np. obszerny komentarz w edycji: J. Kochanowski: *Treny* [wydanie dwujęzyczne, polsko-angielskie]. Transl. by A. Czerniawski. Foreword by D. Davie. Edited and annotated by P. Wilczek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1996. W komentarzu do tej edycji „gwiazdką” [*] oznaczono wyrazy, które są używane do dziś, ale których znaczenie w *Trenach* jest odmienne od znaczenia obecnego (Tamże, s. 18). Takich miejsc jest w *Trenach* aż 108, a do tego trzeba dodać wyrazy i zwroty archaiczne, dziś niezrozumiałe, których jest kilkakrotnie więcej. Komentarz ten znajduje się również w edycji internetowej: J. Kochanowski: *Treny*. Oprac. Piotr Wilczek <<http://www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/treny/>> (data dostępu: 18.10.2011).

LAMENT X

My dear delight, my Ursula, and where
Art thou departed, to what land, what sphere?
High o'er the heavens wert thou borne, to stand
One little cherub midst the cherub band?
Or dost thou laugh in Paradise, or now
Upon the Islands of the Blest art thou?
Or in his ferry o'er the gloomy water
Doth Charon bear thee onward, little daughter?
And having drunken of forgetfulness
Art thou unwitting of my sore distress?
Or, casting off thy human, maiden veil,
Art thou enfeathered in some nightingale?
Or in grim Purgatory must thou stay
Until some tiniest stain be washed away?
Or hast thou returned again to where thou wert
Ere thou wast born to bring me heavy hurt?
Where'er thou art, ah! pity, comfort me;
And if not in thine own entirety,
Yet come before mine eyes a moment's space
In some sweet dream that shadoweth thy grace!¹⁶

Cytowany przekład jest nie tylko wierny oryginałowi, ale potrafi jednocześnie połączyć konsekwentną stylizację archaiczną (unikając jednak skomplikowanych konstrukcji składniowych zakłócających tok wiersza w przekładzie Bowringa) z prostotą i „świeżością” propozycji leksykalnych. Należy tu wymienić szczególnie pięknie przetłumaczone wersy 5–8, a także 11–14. Archaizacji dokonano w zakresie składni oraz form czasownikowych i zaimkowych, leksyka jest natomiast — jeśli wolno tak powiedzieć — „historycznie neutralna”. Wrażenie naturalności i potoczności frazy poetyckiej pogłębiają zwłaszcza rymujące się klauzule wersów („gloomy water” — „little daughter” czy „maiden veil” — „some nightingale”; szczególnie zręcznie zostało użyte „maiden veil” jako odpowiednik „myśli dziewiczych”).

Tylko raz można mieć wrażenie odejścia od oryginału — w ostatnim wersie. Wers ten jest trudny do przetłumaczenia jako ciąg synonimów ze szczególnie sprawiającą kłopot „marą nikczemną”, tłumaczoną np. nieraz niezbyt szczęśliwie jako „nightmare”. W przekładzie Dorothei

¹⁶ Cytuję według edycji: *Poems by Jan Kochanowski*. Berkeley: University of California Press 1928.

Prall Radin poeta mówi do córki — pojawia się w słodkim śnie, który odbija twój wdzięk jak cień będący cieniem twego wdzięku. Bardzo to trafne oddanie słów, a jednocześnie intencji zawartej w polskim oryginale. Nawet więc jedyne odstępstwo od litery oryginału staje się sukcesem tłumaczkii.

Przekład Dorothei Prall Radin nie oddaje wszakże tak ważnego dla *Trenu X* toku intonacyjno-składniowego opartego na przerzutni i dlatego ciąg pytań traci na dramatyzmie, widocznym, gdy zdania nie mieszczą się w ramach wersów. *Tren X* w tym przekładzie jest więc zbyt statyczny, rzecz by można — zbyt „ciężki”. Jest jednak ten przekład całością spójną i konsekwentną, dobrze przekazującą język, myśl i intencje oryginału.

Jerzy Pietrkiewicz i Burns Singer (1960)

Przekłady dwu trenów Kochanowskiego — VIII i X — ukazały się w antologii Jerzego Pietrkiewicza (Peterkiewicza) *Five Centuries of Polish Poetry*, przygotowanej przy współpracy Burnsa Singera. Jerzy Pietrkiewicz jest autorem licznych tomów poezji, sztuk teatralnych, szkiców krytycznych i powieści. Przekładał m.in. poezje Słowackiego i Norwida, a także poezje zebrane Karola Wojtyły. Jest też autorem wspomnianej wyżej cennej rozprawy o obecności w *Trenach* średnio-wiecznego motywu snu¹⁷. Dokonane przez niego przekłady *Trenów* są konsekwentnie pisane współczesną angielszczyzną, bez najmniejszych śladów archaizacji:

LAMENT X

My gracious Ursula, I have lost you. Where?
 In which direction? in what land? what air?
 The lesser angels, are you with their hosts?
 Or are you one of Charon's weeping ghosts?
 Are you in Heaven? or on the Happy Isles?
 Or does pale Lethe wash away your smiles?

¹⁷ Zob. J. Starnawski: *Przedmowa*. W: J. Pietrkiewicz: *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*. Warszawa: PIW 1986. Por. też recenzję M. Pytasza z tejże książki („Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2).

Or are you feathered and your song as clear
As is the nightingale's? O, have you shed
Your maiden graces now that you are dead?
Or do some sins remain from human clay?
Does Purgatory singe those sins away?
Have you regained the home you had before
Your birth rejoiced my heart or made it sore?
If you exist at all, pity my grief.
And, if you cannot come, for my relief,
Back in your proper shape, then as pure soul,
Mere shade, substanceless nightmare, come, console¹⁸.

Pietrkiewicz dynamizuje tok wypowiedzi, stosując — podobnie jak Kochanowski — przerzutnie, a ponadto powiększając liczbę pytań, jak to się dzieje na początku utworu — w wersach 1–2. Ten sprawnie napisany wiersz zawiera jednak zarówno dodatki tłumacza jak i opuszczenia, które wprowadzają pewne przesunięcia znaczeniowe. Na przykład wers 4 sugeruje, że Orszulka znajduje się wśród wieszonych przez Charona „weeping ghosts”, czyli płaczących duchów, czego nie ma w oryginale. Z kolei „pale Lethe” („blada Lete”), czyli ów „zdrój niepomny”, miałyby zmywać „your smiles”, czyli uśmiechy Orszulki. Tymczasem Kochanowski pisze o tym, że przez to, iż Charon ją „napawa zdrojem niepomnym”, ona nic nie wie o ojcowskim płaczu.

Poza tym — jeśli by przyjąć, że w tym wersie u Pietrkiewicza czas Simple Present nie został użyty w funkcji archaizującej, czyli jako Simple Present Continuous, to wers ten brzmi nieco dziwacznie i czytelnik mógłby odnieść wrażenie, że trwałym stanem Orszulki jest siedzenie w rzece Lete, która zmywa jej uśmiechy. Podobnie osobliwe jest użycie czasownika „to singe” w odniesieniu do czyścica (w. 11). Wers ten jest dwuznaczny, bo jego lektura mogłaby prowadzić do wniosku, że czyściec „opala” czy „osmala” grzechy Orszulki, a one wciąż pozostają.

Wreszcie pod koniec utworu znajdujemy osobliwe tłumaczenie owego trudnego do przełożenia ostatniego wersu. Orszulka ma pojawić się jako „pure soul” (dziwna to, bo nie teologiczna formuła), „mere shade” lub — i to byłoby tłumaczenie „mary nikczemnej” — „substanceless

¹⁸ Cytuję według edycji: J. Peterkiewicz, B. Singer: *Five Centuries of Polish Poetry (1450–1950)*. London: Secker and Warburg 1960.

nightmare”. Czy jest to nocny koszmar pozbawiony substancji? Trudno zaiste powiedzieć, do jakiego rozumienia tekstu zmierzał tu tłumacz.

Umieszczony na samym końcu na potrzeby rymu wybitnie „redundantny” tu czasownik „console” nie wnosi nic nowego do znajdującego się dwa wersy wcześniej stwierdzenia, że Orszula ma się pojawić „for my relief”, by przynieść ulgę w strapieniu.

W przekładzie tym obserwujemy zbyt wiele opuszczeń w stosunku do oryginału, zbyt wiele uzupełnień pełnego inwencji tłumacza, by można było ten ładny skądinąd wiersz uznać za coś więcej niż napisaną konsekwentnie współczesną angielszczyzną parafrazę *Trenu X*, której zaletą jest potoczny tok wiersza i podobne jak w oryginale użycie przerzutni.

Adam Czerniawski (1989 — 1991 — 1996 — 2001)

Adam Czerniawski — znany poeta, eseista i prozaik żyjący od lat w Wielkiej Brytanii — dał się poznać jako wybitny tłumacz poezji współczesnej, autor osobno wydanych tomów przekładów poezji Kochanowskiego, Norwida, Różewicza, Strońskiego, Staffa i Szymborskiej, książki z przekładami różnych poetów współczesnych, zatytułowanej *The Burning Forest. Modern Polish Poetry*¹⁹ oraz omawiane w niniejszym tomie antologii polskiej poezji religijnej. Przekłady dziełom Jana Kochanowskiego (I, III, IV, V, VII, VIII, X, XI, XII) zamieszczone w antologii *Monumenta Polonica*²⁰ były pierwszą próbą zmierzenia się tego tłumacza z literaturą staropolską. Przekłady te ulegały z czasem znacznym przeróbkom, aż wreszcie w roku 1996 ukazało się tłumaczenie całości cyklu w formie książkowej, jako wydanie dwujęzyczne z komentarzami językowymi wydawcy i obszernym

¹⁹ Obszerny biogram i informacja bibliograficzna w: J.Cz. [Jadwiga Czachowska]: *Czerniawski Adam*. W: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*. Red. J. Czachowska, A. Szałagan. T. 2. Warszawa: WSiP 1994, s. 102–104. Z pozostałych opracowań zob. zwłaszcza monografię omawiającą życie i twórczość pisarza (nie uwzględniającą jednak przekładów): M. Kisiel: *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*. Gliwice: Wokół Nas 1991.

²⁰ *Monumenta Polonica, The First Four Centuries of Polish Poetry: A Bilingual Anthology*. Ed. by B. Carpenter. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications 1989.

posłowiem tłumacza zatytułowanym *Czytając Treny Jana Kochanowskiego (A Reading of Jan Kochanowski's „Treny”)*²¹. Druga, poprawiona wersja tego wydania ukazała się w roku 2001²².

Oto cały *Tren X* w trzech wersjach przekładu Adama Czerniawskiego: z roku 1991 (poprawiona przez autora wersja przekładu z antologii *Monumenta Polonica*), 1996 i 2001:

1991:

My fair Orszula, where are you fled?
Are you above the heavens, numbered
Among angelic hosts? Are you in paradise?
Or are you taken to the Fortunate Isles?
Does Charon guide you through desconsolate lakes,
Proffering draughts from the erasing stream
And you ignore my sobs?
Or shedding human shape and girlish dreams,
Have you assumed a nightingale's wings and forms?
Or are you being cleansed in purgatorial flames
Lest you carry still the marks of tainted flesh?
Or have you now returned to where you dwelt
Before your birth for my deep sorrow?
Wherever you are, if you exist, take pity on my grief,
And if you cannot in embodied state,
Console me, if you can, appear to me
As nightmare, shade or vision!²³

1996:

My fair Orszula, where **have** you fled?
Are you above the heavens, numbered
Among angelic hosts? Are you in Paradise?
Or are you taken to the Fortunate Isles?
Does Charon guide you through disconsolate lakes,
Offering draughts from the erasing stream
And you ignore my sobs?
Or shedding human shape and girlish dreams,
Have you assumed a nightingale's **form and wings**?

²¹ Zob. J. Kochanowski: *Treny*. Transl. by A. Czerniawski...

²² *Treny: The Laments of Kochanowski*. Transl. by A. Czerniawski. Foreword by D. Davie. Edited and annotated by P. Wilczek. Oxford: Legenda 2001.

²³ Cytuję według maszynopisu dostarczonego przez autora, przedrukowanego w: P. Wilczek: *Angielskie przekłady „Trenów” Jana Kochanowskiego*. W: *Przekład artystyczny*. T. 3: *Tłumaczenia literatury polskiej na języki obce*. Red. P. Fast. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1992, s. 42.

Or are you being cleansed in purgatorial flames
 Lest you carry still the marks of tainted flesh?
**Or have you now returned, to my deep sorrow,
 To where you dwelt before your birth?**
 Wherever you are, if you are, take pity on my grief,
 And if you cannot in embodied state,
 Console me, appear
 As a dream, shade or vision!²⁴

2001:

My fair Orszula, where have you fled?
 Are you above the **heavens**, numbered
 Among angelic hosts? Are you in Paradise?
 Or are you taken to the Fortunate Isles?
 Does Charon guide you **through** disconsolate lakes,
 Offering draughts from the erasing stream
 So you can't know my **tears**?
 Or shedding human shape and **youthful** dreams,
 Have you assumed a nightingale's form and wings?
 Or are you being cleansed in purgatorial flames
 Lest you carry still the marks of tainted flesh?
Or in death have you now returned
 To where you dwelt before your birth?
 Wherever you are, if you are, take pity on my grief,
 And if you cannot in embodied state,
 Console me, appear
 As a dream, shade or vision!²⁵

Przekład Czerniawskiego jest rezultatem podjęcia dwu radykalnych decyzji. Otrzymaliśmy bowiem — po pierwsze — wiersz wolny: liczba sylab w wersie waha się od sześciu do piętnastu, brak tu wyrazistego wzorca rytmicznego, a rymy są tylko sporadyczne. Po drugie, tren został przełożony na współczesną angielszczyznę. Tłumacz zastosował tu zabieg archaizacji składni („Does Charon guide” zamiast „Is Charon guiding”), lecz można by to określić, raczej jako — szczątkowe tu zresztą — zastosowanie chwytu typowego dla języka poetyckiego niż konsekwentną archaizację — tym bardziej że w innym miejscu („or are you being cleansed...”) występuje składnia współczesna.

²⁴ Cytuję według: J. Kochanowski: *Treny*. Translated by A. Czerniawski... (1996).

²⁵ Cytuję według: J. Kochanowski: *Treny*. Translated by A. Czerniawski... (2001; pogrubieniem zaznaczono fragmenty zmienione w stosunku do wersji poprzedniej).

Można sobie wyobrazić, jak krytycznie wypowiedziałyby się na temat tego przekładu Stanisław Barańczak, który kilka lat po Czerniawskim poddał pod osąd czytelników własny przekład *Trenów*, dokonany wspólnie z Seamusem Heaneyem (zob. niżej). Oceniając przekład wiersza Andrew Marvella, dokonany przez Czerniawskiego, Barańczak pisał:

Odrzucając dyscyplinę poetycką, idąc na łatwiznę w kwestii „form”, Czerniawski nie miał dostatecznej pobudki, aby zachowywać dyscyplinę myślową, wybierać rozwiązania trudniejsze, ale trafniejsze również w kwestii „treści”²⁶.

Czy można by tu powtórzyć taki sąd krytyczny? Nie jestem entuzjastą tłumaczenia *Trenów* przy użyciu wiersza wolnego i całkowicie współczesnej angielszczyzny, uważam jednak, że jest to jedna z równoprawnych możliwości przekładu tego tekstu. Przekład taki można by porównać — *mutatis mutandis* — do tłumaczeń Biblii dokonanych w „today’s English version”. Przekłady takie zaskakują czytelnika prostotą i „świeżością” słów Jezusa czy św. Pawła zapisanych przecież greką prostą i potoczną, tzw. *koine*.

Unikanie rymów w tym przekładzie ma zresztą głębokie uzasadnienie, które trafnie wydobyl w swej recenzji Bogdan Czaykowski:

Współczesna poezja angielska w nieporównanie większym stopniu niż poezja rosyjska, czy nawet polska, odeszła od tradycyjnej wersyfikacji, a przede wszystkim od rymu. Czerniawski, który jest tłumaczem o dużej świadomości teoretycznej, uczynił w tym wypadku świadomy wybór i dał przekład w zasadzie, chociaż nie całkowicie, nierymowany [...]. Ekwiwalentem rymu w przekładzie Czerniawskiego jest pojawianie się co pewien czas rymów pełnych w połączeniu z użyciem rymów niepełnych oraz częstych końcówek jednosylabowych, co daje w rezultacie efekt regularności podobny do użycia rymów. Zapytamy: jaka jest korzyść tej metody? Jest, i to istotna. Jak wiadomo, język angielski nie daje się tak łatwo rymować jak polski, co oznacza, że tłumacze poezji polskiej na angielski nieraz zmuszeni są do tzw. wutowania, zmian sekwencji słów i obrazów i innych dowolności tylko po to, żeby zachować rym, co rzadko wychodzi przekładowi na dobre²⁷.

²⁶ S. Barańczak: *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*. „Teksty Drugie. Teoria literatury. Krytyka. Interpretacja” 1990, nr 3, s. 28.

²⁷ B. Czaykowski: *O mnie będą wiedzieć Anglikowie*. „Rzeczpospolita” 1997, nr 202 (4759).

Ten problem ma istotne znaczenie w przypadku przekładów Mikosia oraz Barańczaka i Heaney, choć dotyczy on i tłumaczy wcześniejszych: chęci rymowania na wzór poezji polskich przeszkadzała struktura angielszczyzny — języka niefleksyjnego, w którym tworzenie rymów jest nieporównanie trudniejsze niż w polszczyźnie.

Czytelnik zauroczony dawnymi przekładami też będzie miał wszakże swoje racje, dotyczące nie tylko rymów. Czerniawski jest bardzo konsekwentny w „uwspółcześnianiu” *Trenów* i w wersji pierwotnej dwa miejsca mogły budzić wątpliwości. Pierwsze to „szczęśliwe wyspy”. Można oczywiście przetłumaczyć mityczne „szczęśliwe wyspy” (zwane inaczej „wypami szczęśliwych”) jako „Fortunate Isles”. W tradycji języka angielskiego są jednak zakorzenione dwie inne nazwy — bardziej archaiczna „Islands of the Blest”, raczej rzadsza, oraz — spotykana w poezji romantycznej (np. u Tennysona), ale nie nosząca śladu archaizacji — „Happy Islands”.

Przetłumaczenie wersu „Czyś ty nad wszystkie nieba wysoko wzniesiona” jako „Are you above the heavens” zaciera właściwe znaczenie oryginału (chodzi tu bowiem o „sfery niebieskie”, znane ze starożytnych wyobrażeń). Być może jednak chodziło tłumaczowi o jak największą prostotę i przejrzystość przekazu, jednak w wydaniu książkowym, zgodnie z sugestią zawartą w jednym z artykułów krytycznych²⁸ tłumacz użył wyrażenia „celestial spheres”.

Kolejny wers — „i tam w liczbę aniołków małych policzona” (u Czerniawskiego „numbered among angelic hosts”), należałoby zakwestionować z powodów teologicznych. Orszulka bowiem po śmierci nie została włączona do „zastępów anielskich” („angelic hosts” — w tym znaczeniu rzeczownik „host” jest w języku angielskim raczej archaiczny). Zgodnie z potocznymi wyobrażeniami chrześcijańskimi, których ślady możemy dostrzec nie tylko u Petrarce, lecz również w tekstach liturgii pogrzebowej, zmarłe dziecko staje się aniołkiem, ale nie aniołem należącym do hierarchii anielskiej. Według chrześcijańskiej teologii taki anioł jest bowiem bytem innego rodzaju niż człowiek. Stąd wyrażenie „little angels”, ewentualnie „lesser angels” byłoby tu stosowniejsze.

²⁸ P. Wilczek: *Angielskie przekłady „Trenów” Jana Kochanowskiego...*, s. 43.

Dość radykalnej zmiany dokonał tłumacz w przekładzie dwu ostatnich wersów.

Wersja z 1991 roku:

Console me, if you can, appear to me
As nightmare, shade or vision!

Wersja z 1996 i 2001 roku

Console me, appear
As a dream, shade or vision!

W pierwszej wersji Czerniawski (podobnie jak Pietrkiewicz) tłumaczył „marę nikczemną” jako „nightmare”. Tymczasem Kochanowski w żadnym z określeń użytych w ostatnim wersie trenu („lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną”) nie sugeruje, by Orszulka miała się pojawić jako „nightmare”, czyli w postaci przerażającego snu, w którym śniący doświadcza uczucia bezsilności, dużego niepokoju i żalu, i który zazwyczaj powoduje przebudzenie się śpiącego. Nic w wierszu nie wskazuje — pośrednio czy bezpośrednio — by Orszulka miała się stać koszmarem czy nocną zmorą. Być może taki przekład wynika z zewnętrznego podobieństwa słów „mara” i „nightmare”. „Mara nikczemna” to jednak wyłącznie — jak podają naukowe komentarze do *Trenów* — złudne widziadło, zjawia. W drugiej wersji Czerniawski zamienił „nightmare” na „dream”. Mimo wszystkich tych zastrzeżeń trudno nie uznać prawa tłumacza do przełożenia szesnastowiecznego tekstu wierszowanego za pomocą współczesnego języka i przy użyciu wiersza wolnego. Tego rodzaju przekład jest w stanie wydobyć takie pokłady ekspresji poetyckiej, które zacierają się, gdy tłumacz staje się niewolnikiem rymu i określonego wzorca rytmicznego.

Kilku istotnych zmian tłumacz dokonał w ostatnim, oksfordzkim wydaniu z roku 2001. Są to głównie zmiany leksykalne, które można prześledzić, porównując przytoczone wyżej przekłady z roku 1996 i 2001 (zmiany zaznaczono pogrubieniem w tekście z roku 2001). Wszystkie poprawki przyczyniły się do udoskonalenia przekładu i są ciekawym świadectwem ciągłej, twórczej pracy tłumacza nad tym tekstem. Rzadko można w publikacjach prześledzić takie zmiany dokonywane przez tłumaczy w tekście docelowym.

Michał J. Mikoś (1995)

Michał Jacek Mikoś, profesor literatury polskiej na Uniwersytecie stanu Wisconsin w Milwaukee, dał się poznać jako niestrudzony tłumacz literatury polskiej — autor obszernych antologii literatury polskiego średniowiecza, renesansu, baroku i oświecenia, zebranych następnie w jednym tomie²⁹. Tłumaczenie *Trenów* z komentarzami opublikował w roku 1995, najpierw w antologii literatury renesansowej, następnie w osobnym tomie. Oto jego przekład *Trenu X*:

My gracious Ursula, where are you gone?
 Along which way, to which land are you borne?
 Are you raised high above all the heavens
 And numbered there among little angels?
 Are you in Paradise? Or carried to
 The Blessed Isles? Does Charon ferry you
 Across lakes of sorrow and make you drink
 Waters of oblivion so you know nothing
 Of my tears? Have you shed maid's form and dreams
 And taken the nightingale's shape and wings?
 Or purged in Purgatory, if a minute
 Bodily stain has yet remained on you?
 Did you go after death to where you were,
 'Ere you were born too bring me deep despair?
 Wherever you are, if you are, pity my dole,
 And if you are not able as your former whole,
 Console me, as you can, and make an appearance
 As a dream, a shade, or an illusory substance³⁰.

Praca tego płodnego tłumacza wywołuje wiele kontrowersji i na przykład w odniesieniu do *Trenów* spotkać się możemy z opiniami skrajnie

²⁹ Zob. *Medieval Literature of Poland: An Anthology*. Transl. by M.J. Mikoś. New York: Garland Publishers 1992; *Polish Renaissance Literature: An Anthology*. Transl. by M.J. Mikoś. Columbus, Ohio: Slavica Publishers 1995; *Polish Baroque and Enlightenment Literature: An Anthology*. Transl. by M.J. Mikoś. Columbus, Ohio: Slavica Publishers 1996; *Polish Literature from the Middle Ages to the End of the Eighteenth Century: A Bilingual Anthology / Literatura polska od średniowiecza do końca XVIII wieku: Antologia w języku polskim i angielskim*. Selected and translated by M.J. Mikoś. Warszawa: Constans 1999.

³⁰ J. Kochanowski: *Treny / Laments*. Transl. by M.J. Mikoś. Warszawa: Constans 1995, s. 49.

odmiennymi, a pochodzącymi od wybitnych znawców zagadnienia. Zygmunt Kubiak w anglojęzycznym wstępie do dwujęzycznej edycji *Trenów* w przekładzie Mikosia nazywa ten przekład „znakomitym” („excellent”) i zasługującym na „najwyższą pochwałę” („deserves the highest praises”). I dalej: „Żaden fałszywy ton, żaden gęsty cień sentymentalizmu nie zasłania czystości sztuki Kochanowskiego w tej interpretacji”³¹. Kubiak nie przytacza jednak żadnego przykładu na potwierdzenie swych pochwał. Szczegółowa analiza skłania do bardziej wstrzemięźliwej oceny. Trafne wydaje się spostrzeżenie Jerzego Jarniewicza, który napisał, że przekład Mikosia „jest dziełem cierpiącym na hipertrofię wierności: tłumacz z podziwu godną skrupulatnością zachował najdrobniejszą aluzję, nie uronił żadnego obrazu poetyckiego”³². Tymczasem istota translatorskiej wierności nie zawsze polega na tłumaczeniu słowa słowem, obrazu obrazem, aluzji aluzją.

Z wszystkich dotychczasowych przekładów *Trenu X*, tłumaczenie Mikosia jest pozornie najwierniejsze pod względem semantycznym i formalnym. Warto jednak w tym miejscu przytoczyć uwagi Bogdana Czaykowskiego odnoszące się do omawianego już wcześniej, innego przekładu:

[...] istotną cechą przekładu Czerniawskiego jest unikanie amplifikacji [...] i wykorzystywanie redukcji tam, gdzie pozwala na to tłumaczowi semantyka. W rezultacie tekst przekładu Czerniawskiego jest krótszy zarówno pod względem ilości słów, jak i wypełnionego materią słowną czasu. Linijki przekładu są na ogół krótsze od linijek oryginału, tak że cały tekst jest bardziej zwarty. Forma zewnętrzna wiersza Kochanowskiego zostaje więc [...] przekształcona w taki sposób, by optymalnie służyła semantycznej warstwie utworu³³.

Już wyżej cytowana była inna opinia Czaykowskiego, dotycząca wersyfikacji. Mikoś nie idzie tu w ślady Czerniawskiego. Konsekwentnie odwzorowuje zewnętrzny kształt *Trenów*, stara się też zastosować ekwiwalenty rymów. Bożena Sieradzka-Baziur podkreślała, że przekład ten z pewnością spełnia cel dydaktyczny³⁴ i — w domyśle — że taki

³¹ Z. Kubiak: *Introduction*. W: tamże, s. 7.

³² J. Jarniewicz: *Kochanowski w Sztokholmie*. „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 342.

³³ B. Czaykowski: *O mnie będą wiedzieć Anglikowie...*

³⁴ B. Sieradzka-Baziur: [recenzja książki Jan Kochanowski: *Laments*. Transl. by S. Heaney, S. Barańczak.] „Język Polski” R. 77, z. 1.

jest przynajmniej jego walor. Lektura tego tekstu na seminarium ze studentami amerykańskimi, znającymi język polski, dowiodła, że tego rodzaju dosłowny przekład jest pułapką³⁵: chęć zastosowania rymu prowadzi do zwrotów stylistycznie chybionych jak w ww. 15–16 („pity my dole...” „my former whole”). Wieloznaczne, poetyckie zwroty zawarte w *Trenach* tłumaczone są na język angielski za pośrednictwem objaśnień do edycji krytycznych. Np. „mara nikczemna” w przekładzie Mikosia przełożona została jako „illusory substance”, zwrot brzmiący w języku angielskim sztucznie, a będący dosłownym tłumaczeniem objaśnienia do tego wersu z edycji Janusza Pelca („mara nikczemna — złudne widziadło, zjawa”)³⁶. Dosłowność, specyficzna skrupulatność tego przekładu, powodująca niejednokrotnie stylistyczną niespójność, nie zadowoli więc chyba zbyt wielu czytelników.

Stanisław Barańczak i Seamus Heaney (1995)

Przekład Stanisława Barańczaka i Seamusa Heaneya, a więc wybitnego polskiego poety i tłumacza oraz wybitnego poety irlandzkiego, laureata literackiej Nagrody Nobla, doczekał się już wielu omówień, przeważnie pochwalnych, kreujących go na przekład niemal „definitywny” i z powstałych dotąd najlepszy³⁷. Z powodu swojej odmienności od oryginału został uznany za „parafrazę”³⁸. Jedyne jak dotąd krytyk, który opublikował opinie zdecydowanie nieprzychylnie temu przekładowi, Bogdan Czaykowski, zwrócił jednak uwagę na to, że

³⁵ Przywołuję tu doświadczenia z kursu „History of Polish Language” prowadzonego przeze mnie na University of Illinois at Chicago w semestrze jesiennym roku akademickiego 1999/2000. Szczególne podziękowania składam pani Karen Underhill i panu Davidowi Kaiserowi, uczęszczającym na ten kurs gościnnie doktorantom z University of Chicago, za ich przenikliwe uwagi na temat różnych przekładów *Trenów* na język angielski.

³⁶ J. Kochanowski: *Treny*. Oprac. J. Pelc..., s. 21.

³⁷ „Jestem przekonana, że *Treny* Jana Kochanowskiego stały się już na gruncie angielskim ważnym utworem ze względu na różnorodność i bogactwo ich przekładów, z których na szczególną uwagę i szczery podziw zasługują *Laments* w tłumaczeniu S. Heaneya i S. Barańczaka” (B. Sieradzka-Baziur: [recenzja książki J. Kochanowski: *Laments...*], s. 57).

³⁸ Tamże, s. 60–61.

niewątpliwe walory poetyckie przekładu osiągnięto kosztem wierności istocie dzieła Kochanowskiego:

Wersja Barańczaka i Heaney’a jest [...] poetycko bardzo urodziwa, może nawet — co zabrzmiałoby jak paradoks — nazbyt urodziwa. Autorzy przekładu [...] uparli się zachować wersyfikację oryginału, łącznie z rymami, co momentami powoduje „watowanie” tekstu i naginanie go czasami do wymogów rymu. Ale wchodzi w grę jeszcze dalsza sprawa; a mianowicie, wielka płynność wiersza [...] powoduje, że mniej wyraźnie niż w przekładzie [Czerniawskiego — P.W.] ujawnia się w nim struktura uczuciowo-intelektualna dzieła Kochanowskiego³⁹.

Przyjrzyjmy się więc, w jaki sposób autorzy najnowszego przekładu radzą sobie z pułapkami, jakie zastawia na tłumacza *Tren X*.

LAMENT X

Ursula, my sweet girl, where did you go?
Is it a place or country that we know?
Or where you borne above the highest sphere
To dwell and sing among the cherub choir?
Have you flown into Paradise? Or soared
To the Islands of the Blest? Are you aboard
With Charon, scooping water while he steers,
And does that drink inure you to my tears?
Clad in grey feathers of a nightingale,
No longer human, do you fill some vale
With plaintive song? Or must you still remain
In Purgatory, as if the slightest stain
Of sin could have defiled your soul? Did it return
To where you were (my woe) before being born?
Wherever you may be — if you exist —
Take pity on my grief. O presence missed,
Comfort me, haunt me; you whom I have lost,
Come back again, be shadow, dream, or ghost⁴⁰.

Zauważoną przez Czaykowskiego „wielką płynność wiersza” w tym przekładzie uzyskano kosztem wierności nie tylko literze, ale i duchowi oryginału. Przekład został dokonany przez dwu wybitnych poetów i poetyckiego piękna *Trenów* w ich przekładzie nikt nie kwestionował, nawet najzgorzalsi krytycy. Przekład ten zmusza jednak do pytania

³⁹ B. Czaykowski: *O mnie będą wiedzieć Anglikowie...*

⁴⁰ J. Kochanowski: *Laments*. Transl. by S. Heaney, S. Barańczak. London–Boston: Faber and Faber 1995, s. 21.

o granice swobody tłumacza: do którego momentu przekład może jeszcze rościć sobie pretensje do bycia odpowiednikiem oryginału w innym języku? Wszystkie omawiane w tym rozdziale przekłady *Trenów* zostały ogłoszone jako przekłady dzieła Kochanowskiego, a nie parafrazy czy imitacje, jakie uprawia się w literaturze od czasów najdawniejszych do dzisiaj, np. w przypadku literatury polskiej od horacjańskich parafraz Kochanowskiego do „imitacji” Jarosława Marka Rymkiewicza.

W przypadku przekładu *Trenów* dokonanego przez Stanisława Barańczaka i Seamusa Heaneya mamy przede wszystkim do czynienia z kilkoma przypadkami „watowania” tekstu, czyli uzupełniania go w celu uzyskania rymu, o czym wspominał Czaykowski. Szczególnie następujące trzy fragmenty są rozwinięciem wątków oryginału, nie mając w nim odpowiednika:

[1] ...while he steers,
And does that drink inure you to my tears?

[2] ...do you fill some vale
With plaintive song?

[3] Come back again, be shadow, dream, or ghost.

W przykładzie [1] widać, jak rozbudowano obraz Charona prowadzącego łódź, by uzyskać efektowny rym „steers/tears”. O wiele bardziej charakterystyczne są dwa następne przykłady. W [2] zacytowany fragment został w całości dodany przez tłumaczy; stanowi on rozwinięcie obrazu słowika i znów rodzi się podejrzenie, że chodziło o uzyskanie rymu „nightingale/vale”. W przykładzie [3] wyrażenie „mara nিকczemna”, z którym zmagali się już tłumacze poprzedni zostało przetłumaczone jako „ghost”, co nie oddaje znaczenia zawartego w oryginale, podobnie zresztą jak omówione wyżej zbyt dokładne tłumaczenie Mikosia tego fragmentu jako „illusory substance”. Może wieloznaczne „vision” Czerniawskiego jest tu najzręczniejsze?

Barańczak i Heaney stosują zresztą kilka zwrotów użytych poprzednio w tłumaczeniu Czerniawskiego: trafne „take pity on my grief” oraz „if you exist” użyte przez Czerniawskiego w wersji publikowanej w 1989

roku; zwrot ten został przez niego zmieniony w wersji z 1996 na „if you are” (podobnie jest u Mikosia). Tłumaczenie tego zwrotu, mającego szczególne implikacje światopoglądowe, to ciekawy problem: Bowring i Prall Radin radykalnie łagodzą wymowę tego fragmentu; centralny dla *Trenu X* problem „jesliś jest” całkowicie znika z ich przekładów. Peterkiewicz i Singer nadają mu moc jeszcze większą niż w oryginale: pozbawione cienia dwuznaczności „If you exist at all” zostało w ich przekładzie umieszczone na początku wersu.

W przekładzie Heaneya i Barańczaka występuje ponadto problem podobny jak u Czerniawskiego: „małe aniołki” (w. 4) znów uzyskują teologicznie wątpliwą, wysoką rangę, której próżno by szukać w tekście trenu. Barańczak i Heaney piszą o nich jako o „cherub choir”, czyli — podobnie jak Czerniawski — nadają im rangę zastępów anielskich. „Aniołki”, do których miała należeć Orszulka, nie mają jednak nic wspólnego z cherubińskimi chórami i w tym miejscu przekład wprowadza modyfikację niczym nieuzasadnioną.

Przekład Barańczaka i Heaneya zyskał sobie w opracowaniach krytycznoliterackich rangę szczególną ze względu na sławę jego autorów, a także dlatego, że jest to przekład najnowszy i przekłady dawniejsze zaczęły stanowić jedynie tło dla tego osiągnięcia. Nie negując jego poetyckiego piękna, trzeba jednak powiedzieć, że swoją rangę artystyczną osiągnął — może bardziej niż inne przekłady dwudziestowieczne — kosztem zmiany istotnych znaczeń tekstu źródłowego.

Na przykładzie tylko tego jednego trenu widać różnorodność tendencji, jakie pojawiają się przy przekładzie polskiego tekstu szesnastowiecznego na język angielski. Za każdym tłumaczeniem kryją się określone decyzje — w zakresie stopnia archaizacji języka, wyboru wzorca wierszowego oraz w odniesieniu do tzw. wierności wobec oryginału. Trudno powiedzieć, który z przytoczonych przekładów jest lepszy, a który gorszy, gdyż o jakości nie może wyrokować opis decyzji w zakresie któregośkolwiek z wymienionych elementów. Powyższe analizy nie miały na celu uszeregowania istniejących przekładów według ich

rangi, gdyż ustalenie kryteriów takiej oceny nie wydaje się możliwe. Krytyka przekładu ma pokazać komplikacje i konsekwencje każdego wyboru tłumacza. Reszta należy do czytelnika w indywidualnym akcie lektury.

**„ALL-STRANGE OF THEE
THY CHARITY THE WAYS”
O angielskich tłumaczeniach
Sonetów Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego**

Sonety Mikołaja Sępa Szarzyńskiego doczekały się w ostatnich latach aż siedmiu przekładów na język angielski. Ta kłeska urodzaju, niezwykła w przypadku pisarza tak trudnego, wręcz hermetycznego, zmusza do zadania pytań o wartość tych dokonań. Starając się odpowiedzieć na pytanie, czy po tylu latach Sęp naprawdę przemówił po angielsku, sięgnijmy najpierw po inspirację do współczesnej refleksji nad teorią przekładu.

Niektórzy badacze uważają, że teoria przekładu od dwu tysięcy lat zajmuje się ciągłym rozważaniem tych samych dylematów — wierność czy piękno, literackość czy dosłowność, przekład sensu czy przekład słów. W swym klasycznym dziele o przekładzie *After Babel*, George Steiner pisał, że identyczne tezy i argumenty powtarzane są od Cicerona i Kwintyliana do czasów współczesnych¹. Być może tak jest naprawdę, jednak w dwudziestym wieku zaczęto zwracać uwagę na nowe aspekty przekładu, wychodząc poza proste porównywanie oryginału z przekładem i impresyjne, arbitralne decydowanie o tym, czy przekład jest dobry, czy zły. W swym klasycznym już eseju, wstępie do własnych przekładów Baudelaire’a, Walter Benjamin przedstawił przekład jako konieczną kontynuację (*Fortleben*) oryginału, a nie zajęcie wtórne, drugorzędne, polegające na odtworzeniu oryginału. Co ciekawe, dla Benjamina ważny był nie tyle sens, ile język i forma. Przekład, który skupia się na rekonstrukcji znaczeń, nie jest według niego w ogóle przekładem². Z kolei Henri Meschonnic zwracał uwagę

¹ Zob. G. Steiner: *After Babel*. London: Oxford University Press 1975, s. 239.

² Zob. W. Benjamin: *The Task of the Translator*. W: tegoż: *Illuminations*. Transl. by H. Zohn. New York: Harcourt, Brace and World 1968.

na konieczność zachowania dystansu między oryginałem a przekładem — przekład nie ma być oswojeniem czy „aneksją” tekstu oryginalnego do norm obowiązujących w literaturze, do której jest wprowadzany, ale tekstem literackim godnym umieszczenia na tym samym poziomie, co oryginał³.

Można czasami odnieść wrażenie, że teoretycy mało uwagi poświęcają zagadnieniu przekładów, które powstawały wiele lat później niż oryginały, np. dwudziestowiecznych przekładów poezji średniowiecznej czy renesansowej. Współcześni tłumacze poezji dawnej stoją wobec trudności, których nie rozwiążą takie propozycje jak te, które zgłaszał Nabokov. W przeciwieństwie do Benjamina uważał on, że zadanie tłumacza polega na odtworzeniu z absolutną dokładnością całego tekstu i tylko tekstu z dodaniem obszernych komentarzy. Praktyczną realizacją tej koncepcji jest jego angielski przekład *Eugeniusza Oniegina*, w którym przypisów jest chyba więcej niż tekstu poematu, a sam przekład jest rodzajem literalnej „transkrypcji”, tłumaczącej tekst rzeczywiście „słowo w słowo”⁴. Takie skrajne — i utopijne — spojrzenie na ekwiwalencję stanowi margines w dzisiejszej teorii przekładu i jest niejako powrotem do koncepcji przekładu ściśle literalnego, któremu jako pierwszy sprzeciwił się Cynceron. Już bowiem od czasów starożytnych poszerzono granice pojęcia przekładu, uznając, że musi on brać pod uwagę oczekiwania kulturowe oraz normy języka, w którym został napisany, czyli tzw. języka docelowego. Oczywiście granice przekładu to pojęcie płynne — tzw. wolny przekład może być uznany za niewierny lub można go w ogóle nie uznać za tłumaczenie. Kiedy przekład przestaje być przekładem? Oto ciekawy i trudny do rozwiązania problem.

Jednak spór między zwolennikami tłumaczenia dosłownego i tłumaczenia sensów (mówiąc słowami amerykańskiego teoretyka Eugena Nidy: ekwiwalencji formalnej i ekwiwalencji dynamicznej) lub (jak to określa Peter Newmark) ekwiwalencji semantycznej i komunikacyjnej albo też — jak mówiono w renesansie — metafrazy i parafrazy — to zasadniczy spór, trwający od starożytności do dziś i w tym sensie

³ H. Meschonnic: *Poétique de la traduction*. W: tegoż: *Pour la poétique* II. Paris: Gallimard 1973. Omawiam według: *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Ed. by P. France. Oxford: Oxford University Press 2000, s. 4–5.

⁴ Zob. A. Pushkin: *Eugene Onegin*. Transl. by V. Nabokov. Princeton: Princeton University Press 1991.

można się zgodzić z cytowanym przeze mnie na wstępie stwierdzeniem Steinera. Teoretycy spierają się też o to, czy należy „zabrać autora do czytelnika”, to znaczy jak najbardziej uprzystępnić obcy tekst czytelnikowi, czy też „zabrać czytelnika do autora”, co np. dla Schleiermachera i innych zwolenników „elitaryzmu” stanowiło jedyną możliwość: nie należy powodować złudzenia, że obcy tekst jest czymś znajomym — jest on obcy i przekład, który i tak nie osiągnie pełnej ekwiwalencji, powinien przybliżyć czytelnika do autora, dając mu jednocześnie odczuć, że ma on do czynienia z czymś obcym, zagranicznym, egzotycznym⁵.

Wydaje się, że zasadniczy zwrot w badaniach nad przekładem polega na tym, że obecnie zwraca się uwagę na znaczenie tej kultury, dla której i w której tekst przekładu został stworzony („kultury docelowej”), na stosunek przekładu do różnych odmian literatury, na uwarunkowania społeczne i polityczne. Ważne stało się badanie napięć, które przekład może wywołać u czytelnika — napięcie między jego kulturą a kulturą tekstu oryginalnego. Przez wiele stuleci nie zauważano, że to jedno z podstawowych napięć, jakie wywołuje tekst każdego przekładu. Badania nad przekładem odeszły od podejścia czysto lingwistycznego ku analizie kulturowego otoczenia tłumacza, strategii wydawniczych, aspektów biograficznych itd. Uznano, że znaczenie nie kryje się bynajmniej w wyrazie czy zwrocie frazeologicznym, skoro jest ono konstruktem kulturowym. Tekst przekładu stał się artefaktem kulturowym, a nie zbiorem wyrazów. Zaczęto wręcz zwracać uwagę na rolę ideologii w przekładzie — ideologii rozumianej nie w sensie politycznym, ale jako zestaw przekonań i systemów wartości dzielonych przez określoną grupę. W tym zakresie ważną rolę odegrało wprowadzone przez Jacquesa Derridę pojęcie „regulowanej transformacji”⁶. W lingwistycznych badaniach nad przekładem pojawiło się pojęcie „trzeciego kodu” stworzonego przez tłumacza, a język przekładu rozumiany jest jako rodzaj kompromisu między językiem oryginału i językiem przekładu⁷.

⁵ Zob. *Theoretical issues*. W: *The Oxford Guide to Literature in English Translation...*, s. 3–17.

⁶ Zob. J. Derrida: *Roundtable on Translation*. Transl. by P. Camuf. W: *The Ear of the Other*. Ed. by C. McDonald. New York: Schocken Books 1985.

⁷ Zob. W. Frawley: *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. Newark: University of Delaware Press 1984.

Jak więc widać, wbrew opinii Steinera, współczesna teoria przekładu wyszła poza uogólnienia Cycerona i Kwintyliana. Z pewnym zdziwieniem należy jednak stwierdzić, że teoretycy i praktycy przekładu mało miejsca poświęcali uwagi temu, jak istotne problemy i zagrożenia mogą wystąpić, gdy współcześnie tłumaczy się np. tekst poetycki średnio-wieczny czy renesansowy. Można to ująć inaczej: większość wymienionych tu problemów nabiera nowego znaczenia i ostrości, gdy mamy do czynienia nie tylko z różnicą języka i kultury, ale i z różnicą czasu. Setki prac poświęcono przekładom Biblii, a właśnie Biblia stanowi tu najlepszy i w naszej kulturze wręcz skrajny przykład tłumaczenia tekstu powstałego wiele setek lat wcześniej, w innej kulturze i — gdy chodzi o Stary Testament — w języku tak różnym od współczesnych języków europejskich. Można by zatem powiedzieć, że właśnie przekład biblijnych tekstów poetyckich byłby tu najlepszym przykładem, a nawet że niektóre przekłady poezji biblijnej, imitujące składnię hebrajską (jak Miłoszowe przekłady *Księgi Psalmów*) to świetna ilustracja tez Benjamina, głoszącego, że prawdziwy przekład polega właśnie na dokładnym oddaniu składni oryginału. Jednak akurat Biblia nie jest tutaj dobrym przykładem, bo z wyjątkiem poetyckich parafraz, niemających kościelnego imprimatur (jak *Psalterz Dawidów* Jana Kochanowskiego⁸), od tłumaczy Biblii wymaga się przekładu literalnego i margines swobody jest niewielki, uwarunkowany bądź doktryną (w przypadku tłumaczy ograniczonych koniecznością uzyskania zgody władz kościelnych), bądź chęcią dokładnego poznania ważnego tekstu kultury (w przypadku tłumaczy niemających zobowiązań wobec wspólnoty wyznaniowej, takich jak w Polsce Artur Sandauer⁹).

Jednym słowem odległość czasowa i kulturowa jest zbyt wielka, a rygory stawiane tłumaczom zbyt wysokie, by tłumaczenia tekstów poetyckich Biblii stanowić mogły egzemplifikację problemów, na jakie natrafia tłumacz, który ma przekładać na swój język tekst poetycki napisany o wiele wcześniej.

⁸ Zob. np. W. Weintraub: *O poezji religijnej Jana Kochanowskiego* [cz. 2: *Psalterz Dawidów*]. W: tegoż: *Nowe studia o Janie Kochanowskim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1991, s. 83–95.

⁹ Zob. A. Sandauer: *Bóg, Szatan, Mesjasz i...* Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977.

Problem tłumaczenia dawnych tekstów kultury — takiej jak polska — na język angielski jest więc w jakimś sensie bezprecedensowy, gdyż współczesne przyswajanie dawnych tekstów polskimi językowi angielskiemu ma zazwyczaj wymiar dydaktyczno-naukowy czy też akademicki i fakt ten niesie ze sobą wiele zagrożeń. *Treny* Kochanowskiego były tłumaczone na angielski między innymi przez znanych poetów — jedna wersja przez Seamusa Heaneya i Stanisława Barańczaka¹⁰, druga wersja przez Adama Czerniawskiego¹¹. Każdy z tych przekładów realizował w pewnym sensie postulaty Benjamina o przekładzie jako kontynuacji oryginału, w której ważny jest nowy język i forma, oraz postulaty Meschonnicca, sugerującego zachowanie dystansu między oryginałem a przekładem. Jednak wszystkie inne przekłady literatury staropolskiej na język angielski nastawione były przede wszystkim na odbiorcę akademickiego, z różnych powodów zobowiązanego do zapoznania się z tekstami polskiej kultury renesansowej. I przekłady te starają się raczej przybliżyć autora do czytelnika, a nie czytelnika do autora. Stają się więc specyficznymi rekonstrukcjami oryginałów.

Mamy obecnie do dyspozycji aż siedem przekładów dwu najpopularniejszych *Sonetów* Sępa Szarzyńskiego, II i IV — Jerzego Peterkiewicza i Burnsa Singera, Bogdany i Johna Carpenterów, Richarda Sokoloskiego, Michała Mikosia, Jamie Fergusona, a także nieanalizowane w tym szkicu przekłady Anity Dębskiej i Stevena Clancy oraz przekład zbiorowy wykonany pod kierunkiem Richarda Sokoloskiego¹².

¹⁰ Zob. J. Kochanowski: *Laments*. Transl. by S. Heaney, S. Barańczak. London–Boston: Faber and Faber 1995.

¹¹ Zob. *Treny: The Laments of Kochanowski*. Transl. by A. Czerniawski. Foreword by D. Davie. Ed. and annotated by P. Wilczek. Oxford: Legenda 2001.

¹² J. Peterkiewicz, B. Singer: *Five Centuries of Polish Poetry 1450–1970*. Second edition. London–New York–Toronto: Oxford University Press 1970; *Monumenta Polonica: The First Four Centuries of Polish Poetry: A Bilingual Anthology*. Ed. by B. Carpenter. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications 1989; R. Sokoloski: *The Poetry of Mikołaj Sep Szarzyński*. Wiesbaden: O. Harrassowitz 1990. *Opera Slavica*. n.F., Bd. 15; *Polish Renaissance Literature: An Anthology*. Transl. by M.J. Mikoś. Columbus: Slavica Publishers 1995. Przekłady Jamie Fergusona (2000) zostały mi udostępnione przez Tłumacza, za co mu w tym miejscu serdecznie dziękuję. Nie analizuję tu opublikowanego niedawno przekładu obu *Sonetów*, który jest dziełem zbiorowym kilku tłumaczy, wykonanym w czasie warsztatów translatorskich prowadzonych na KUL-u pod kierunkiem Richarda Sokoloskiego (zob. *Warsztaty translatorskie / Workshop on Translation*. Red. / Ed. R. Sokoloski, H. Duda. Lublin–Ottawa: Wydawnictwo KUL

W przeciwieństwie do *Trenów* wszystkie te tłumaczenia są częścią dyskursu akademickiego, a nie literackiego. Kim jest Sęp Szarzyński w tych przekładach? Do jakiego stopnia jest (i może być) taki, jakim go znamy? W jaki sposób tłumacze pokonywali dystans językowy i kulturowy między epokami i jak starali się uprzystępnić Sępa ludziom współczesnym, wychowanym w innej kulturze i często w innej tradycji religijnej? Czy są to — zgodnie z postulatami Meschonnic — teksty literackie godne umieszczenia na tym samym poziomie, co oryginał? Oto kilka komparatystycznych uwag, będących próbą odpowiedzi na te pytania.

Wszystkie dotychczasowe angielskie przekłady sonetów Sępa są próbą rekonstrukcji znaczeń i jak najwierniejszego, literalnego odтворzenia tekstu Sępa, z tym że przekłady Fergusona i Sokoloskiego próbują również archaizować język tak, aby sonet przypominał szesnastowieczny tekst angielski. Szczególnie konsekwentna jest próba Fergusona — nawet kosztem niezachowania literalnej wierności stara się on napisać szesnastowieczny sonet. Jakimi środkami chce to osiągnąć? Sonety Sępa w przekładzie Fergusona przypominają w warstwie językowej sonety Edmunda Spensera z cyklu *Amoretti* czy *Sonety* Szekspira, choć język zastosowany przez tłumacza brzmi bardzo nienaturalnie, metrum jest niekonsekwentne, a rymy — w szesnastowiecznej poezji angielskiej konsekwentnie używane — pojawiają się tu rzadko. Uderza przesadne użycie kontrakcji, czasami brzmiące zupełnie nienaturalnie jak w „th’world’s” (*Sonet IV*, w. 2), gdyż zabieg taki może zostać zastosowany tylko w połączeniu rodzajnika „the” z sąsiadującą samogłoską, a nie spółgłoską. Tłumacz próbuje więc osiągnąć efekt dawności nawet wbrew regułom języka. Interesującym przykładem jest użycie rzeczownika „sprite” w znaczeniu „duch”, czyli „spirit”. Współczesnemu czytelnikowi wyraz „sprite” kojarzy się wyłącznie

2001), pozostającego w rękopisie, najnowszego przekładu Anity Jones Dębskiej oraz najnowszego przekładu Stevena Clancy opublikowanego w kwietniu 2002 („The Sarmatian Review” 2002, nr 2).

z postaciami bajkowych elfów czy krasnoludków, a także z popularnym napojem. Innych znaczeń nie zawierają nawet największe słowniki, poza wielotomowym oksfordzkim słownikiem języka angielskiego. Tymczasem „sprite” ma oznaczać w tekście przekładu ducha, któremu — jak pisze Sęp — ciało „zajrzy [czyli zazdrości] zwierchności”¹³ nad sobą. Choć dawna wersja wyrazu „spirit”, czyli „sprite”, pojawia się często w szesnastowiecznej poezji angielskiej, to np. u Edmunda Spensera „sprite” oznacza ducha w znaczeniu mniej metafizycznym: por. np. „reade the sorrowes of my dying spright” (*Sonnet I* z cyklu *Amoretti*) lub „The inward beauty of her lively spright” (*Epitalamion*), a w znaczeniu metafizycznym bliskim Sępowi duch to u Spensera „Spirit” („from that fayre Spirit, from whom all true / and perfect beauty did at first proceed”¹⁴). Czy ma więc sens stosowanie wyrazu, który dziś bardziej będzie się kojarzył z napojem „Sprite” niż neoplatońskim czy chrześcijańskim duchem? Podobnie jest z wyrazem „tice” — skróconą wersją „entice” — prawdopodobnie niemożliwym (podobnie jak „sprite”) do rozpoznania przez współczesnego czytelnika. Wspomnieć tu jeszcze można użycie łacińskiego wyrazu *Deus*, zamiast *God*, czyli Bóg, zupełnie niespotykane w szesnastowiecznej poezji angielskiej. *Sonety* Sępa, zwłaszcza *Sonet II* ze swą skomplikowaną składnią i zawiłościami teologicznymi skusił tłumacza, by stworzyć wiersz równie skomplikowany, ale o wiele mniej jasny niż tekst polski Sępa. Podobnie archaizowaną, choć o wiele doskonalszą próbą napisania wierszy imitujących poezję renesansową są przekłady Richarda Sokolowskiego.

Wydawać by się mogło, że usilne, wszechobecne archaizowanie, imitowanie angielskiej poezji renesansowej z tego samego okresu, z jakiego pochodzą sonety Sępa to jedyna możliwość przekładu. W tym wypadku jednak, czytelnik — zgodnie z postulatem Schleiermachera — zabrany do autora ma wrażenie, że tekst jest obcy, ale wcale nie dlatego, że reprezentuje inną kulturę, sposób myślenia, system wartości — jest on obcy, gdyż czytelnik odnosi wrażenie, że język Sępa

¹³ Sonety Sępa Szarzyńskiego cytuję według edycji: M. Sęp Szarzyński: *Poezje zebrane*. Oprac. R. Grześkowiak, A. Karpiński, K. Mrowcewicz. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2001.

¹⁴ Wszystkie cytaty z poezji angielskiej według: *Norton Anthology of English Literature*.

to napuszony i sztuczny kod będący dalekim echem angielszczyzny renesansowej.

Załóżmy jednak, że tłumaczowi udałoby się przełożyć Sępa w ten sposób, że jego sonety w wersji angielskiej przypominałyby najlepsze sonety Johna Donne'a, a ich obcość polegałaby tylko na obcości związanej z różnicami mentalności, kultury, religii. Czy wtedy byłby to przekład doskonały? Wydaje się, że próba znalezienia języka przekładu dawnych tekstów, który byłby imitacją języka oryginału z tej samej epoki to złudzenie. Gdyby Sęp był Anglikiem, może pisałby tak jak Crashaw. I gdyby jakiś ówczesny poeta angielski tłumaczył go na swój język, to z dużym prawdopodobieństwem stworzyłby teksty podobne jak przekłady Fergusona i Sokolskiego. Czy jednak dzisiaj tłumacz musi udawać, że przenosi się w epokę autora, że jest takim angielskim poetą renesansowym, który tłumaczy Sępa? Myślę, że nie.

Wspomniani powyżej tłumacze postępują tak, jakby realizowali wskazówki Arenta van Nieukerken, który podaje pozornie prostą (i według niego jedynie możliwą) receptę, jak należy tłumaczyć Sępa. Według niego przekład powinien być rymowany, stronić od potoczności i zmierzać ku stylowi wysokiemu. „Język powinien być uroczysty, archaiczny i nieco sztuczny”. Składnia „powinna być na przemian zawiła i zwięzła, sprawiając nam różne niespodzianki, nawiązujące do zasad manierystycznej retoryki”. Strona dźwiękowa powinna być „bogata, przypominająca azjanizm, obfitująca w asonanse i aliteracje, zawierająca homonimy i figury etymologiczne”¹⁵. Ta oryginalna recepta, pretendująca do normatywności, jest skrajną realizacją omówionego wyżej postulatu „zabrania czytelnika do autora”, ale jej praktyczna realizacja może zredukować praktykę przekładu do absurdu. Angielska wersja Sępa, pisana językiem sztucznym i archaicznym, pełna hiperbatonów, oksymoronów, asonansów i figur etymologicznych stanie się rozrywką dla miłośników filologicznych rebusów, utopijną rekonstrukcją tekstu dawnego, a nie utworem poetyckim nadającym się do czytania. Do takiego ideału najbardziej zbliża się przekład Fergusona, bliski takiemu myśleniu jest również Sokolowski.

¹⁵ A. van Nieukerken: *Sonety Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Czy (i jak) można odtworzyć stylistykę barokową w epoce dezintegracji retoryk normatywnych?* W: *Warsztaty translatorskie / Workshop on Translation...*, s. 74.

Trzy pozostałe przekłady w różnym stopniu odchodzą od językowej archaizacji i można tu wyodrębnić dwie translatorskie strategie. Jedna polega na literalnej wierności wobec oryginału i próbie tłumaczenia go zrozumiałą do dziś angielszczyzną. To przypadek Carpenterów oraz Mikosia. Drugi przypadek to przekład Pietrkiewicza i Singera, pisany językiem nie tylko zrozumiałym, ale i całkowicie współczesnym, a jednocześnie nie trzymający się kuczowo litery oryginału.

Próba zachowania literalnej dosłowności, dokładnego tłumaczenia kolejnych wyrazów, związków frazeologicznych i zdań jest cechą, która łączy wszystkie angielskie przekłady Sępa, poza najwcześniejszym przekładem Pietrkiewicza i Singera. Zarówno tłumaczenia „renesansowe” (Ferguson, Sokoloski), jak i „współczesne” (Carpenterowie, Mikoś) cechują się „hipertrofią wierności”. Taki pietyzm wobec dawnego tekstu może budzić szacunek, ale stosując taką metodę, tłumacze nigdy nie wyjdą na wolność z więzienia oryginalnego tekstu. Wydaje się, że te przekłady stanowią realizację postulatu Nabokova, który domagał się od tłumacza odtworzenia z absolutną dokładnością całego tekstu i zaopatrzenia przekładu w przypisy (zresztą przypisy są obecne w przekładach Mikosia i Sokoloskiego).

A oto parę słów bardziej szczegółowej analizy. W przekładzie Pietrkiewicza i Singera sonety Sępa niewątpliwie brzmią najlepiej jako wiersze, metrum i rymy są spójne, wiersz potoczny (może nawet zbyt potoczny jak na Sępa), choć składnia, podobnie jak polska składnia Sępa, nieraz odbiegająca od tego, czego oczekiwaliśmy od składni angielskiej. Jednocześnie jednak teksty te najbardziej odbiegają od litery oryginału, nie tłumacząc go „słowo w słowo” i znajduje się w nich zbyt wiele fraz brzmiących zbyt potocznie jak np. „lives very painfully”, „in change... fearful as he grows”, „you would give us and we can restore” czy brzmiące jak zdanie ze współczesnej telewizyjnej reklamy tłumaczenie incipitu *Sonetu IV* („Pokój szczęśliwość”) — „Peace would make you happy” (inni tłumacze „Peace indeed is bliss” — Ferguson czy „Peace — is happiness” — Carpenter), czy też apostrofa do Boga („Ty mnie przy sobie postaw”) brzmiąca u Pietrkiewicza jak fragment potocznej rozmowy („Let me come close, Lord”). U innych jest pompatycznie archaizowane „Do Thou place me next Thee” (Ferguson) czy też najlepiej brzmiące „Put me by your side” (identyczne u Mikosia

i Carpenterów). W przekładzie Pietrkiewicza problemem nie jest nawet wspomniana kolokwialność czy raczej językowa prostota. Z pewnością jest ona bliższa charakterowi Sępowego języka niż pompatyczne zwroty Fergusona, na czele z wersem „Dziwne są twego miłosierdzia sprawy” (u Fergusona brzmiące nadzwyczaj dziwacznie i nienaturalnie „All-strange of Thee Thy charity the ways”, u Pietrkiewicza: „Your charity is strange” — zwrot z kolei zdecydowanie potoczny, znaczący po prostu: „twoje miłosierdzie jest dziwne”). Wydaje się więc, że to właśnie ta nadmierna kolokwialność języka, w żaden sposób nieznaną odniesienia u Sępa, musi przekład Pietrkiewicza dyskwalifikować, choć godne uwagi jest, jak już wspomniałem, że to jedyny przekład, w którym odważono się zerwać z literalną wiernością oryginałowi i po prostu napisać własny wiersz, a jak zgodnie uważają dwudziestowieczni teoretycy (podobnie zresztą uważali, z różnych powodów, romantycy i renesansowi poeci), przekład powinien być nowym, autonomicznym tekstem, kontynuacją oryginału, a nie jego odtworzeniem.

Pisałem dotąd o dwu skrajnościach, jakie stanowią renesansowe imitacje Fergusona i Sokoloskiego i nazbyt uwspółcześiona, kolokwialna wersja Pietrkiewicza. Czy zatem tłumaczenia Mikosia i Carpenterów stanowią tu złoty środek? Pochodzą one z akademickich antologii, których zadaniem jest przybliżenie literatury polskiej czytelnikowi anglojęzycznemu. Łączą w sobie prostotę języka (bez popadania w zbytnią kolokwialność) i wierność wobec litery oryginału. Tłumacze ci jednak starali się wywołać potępiane przez wielu teoretyków (począwszy od Schleiermachera) złudzenie, że obcy tekst jest czymś znajomym, łatwym do oswojenia. We wspomnianych przekładach znajdują się tylko nieliczne sygnały dawności, które mogą naruszać to niebezpieczeństwo łatwego oswojenia tekstu, jak np. wyraz „hetman”, przejęty od Sępa („srogi ciemności Hetman”) i oznaczający szatana. Wprawdzie nawet mały oksfordzki słownik języka angielskiego informuje, że „hetman” to polski dowódca wojskowy¹⁶, ale właśnie w przekładzie Carpenterów, którego czytelnicy nie muszą poza tym

¹⁶ “Hetman, n. Polish military commander (retained as title among Cossacks). [Polish]”. Hasło w: *The Consise Oxford Dictionary of Current English*. Ed. by H.W. Fowler, F.G. Fowler. Fifth edition. Oxford: Oxford University Press 1975, s. 574.

jednym wyrazem sięgać do słowników, umieszczenie w tłumaczeniu „hetmana” nieco razi. Najlepszym odpowiednikiem wydaje się tu użyte przez Mikosia określenie „prince of darkness”, „książę ciemności”, używane do dziś w języku angielskim np. w katolickim obrzędzie chrztu.

Wydaje się, że żaden z angielskich przekładów Sępa nie może zadowolić wymagającego czytelnika nawet w tym stopniu, w jakim zadowolają przekłady *Trenów* dokonane przez Heaney’a i Barańczaka oraz Czerniawskiego. Albowiem wszystkie cytowane przekłady Sępa wyrosły z akademickiej potrzeby dostarczenia ekwiwalentu tekstu czytelnikowi, który albo zna angielską poezję renesansową (w przypadku przekładów Fergusona i Sokoloskiego), albo nastawiony jest na proste zapoznanie się ze znaczeniami tekstu. Żaden tłumacz Sępa nie wyszedł poza założonego odbiorcę, nie stworzył tekstu literackiego uniwersalnego, godnego umieszczenia na tym samym poziomie, co oryginał. Niestety, można by powiedzieć, że Sęp Szarzyński nadal nie przemówił po angielsku.

ANEKS

MIKOŁAJ SĘP SZARZYŃSKI (c. 1550–1581)

SONET II

Na one słowa Jopowe: Homo natus de muliere, brevi vivens tempore etc.

Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
z boleścią, krótko tu na świecie żywie,
i to odmiennie, nędznie, bojaźliwie;
ginie, od słońca jak cień opuszczony.

I od takiego Boże nieskończony,
(w sobie chwalebnie i w sobie szczęśliwie
sam przez sie żyjąc), żądasz jakmiarz chciwie
Być miłowany i chcesz być chwalony?

Dziwne są Twego miłosierdzia sprawy.
Tym się Cherubim, przepaść zrozumności,
dziwi zdumiały i stąd pała prawy
płomień, Serafim, w szczęśliwej miłości.

O święty Panie, daj, niech i my mamy
to, co mieć każesz, i tobie oddamy¹⁷.

JAMIE FERGUSON (2000)

SONNET II

ON THOSE WORDS OF JOB:
HOMO NATUS EST DE MULIERE BREVI VIVENS TEMPORE

Mid shame is man conceived, he is birthed
Mid suffering, his days on earth but few,
And those inconstant, meagre, beset with rue;
Fades he, a shadow of the sun bereft.

And yet from such (O Deus infinite,
Within Thyself blissful and glorified,
Subsistence all Thy own) with all but greed
Thou crave that he his love and praise submit.

All-strange of Thee Thy charity the ways;
At this the Cherubim (reason's gulf)
Wonder bemused, and hence there burns the blaze
Of truth, the Serafīm, in blissful love.

O blessed Lord, grant Thou, let us possess
What Thou command we should for our redress.

MICHAEL J. MIKOŚ (1995)

SONNET II

On These Words of Job:
Homo natus de muliere brevi vivens tempore

Conceived in shame, his life in pain begun,
Man lives here in this world only briefly,
Mid changes, miserably, fearfully;
He'll perish — a shadow left by the sun.

¹⁷ M. Sęp Szarzyński: *Poezje zebrane*. Oprac. R. Grzeškowiak, A. Karpiński, K. Mrowcewicz. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2001.

And from such a man (O infinite Lord,
Living in and for Yourself in glory
And joy), You demand almost avidly
To be shown love and want to be adored.

The works of Your mercy are true wonders.
The Cherubim (the abyss of wisdom)
Regards them marveling and from here burns
In happy love the true flame, Seraphim.

O holy Lord, grant us, let us have, too,
What you command, and return it to You!

RICHARD SOKOŁOSKI (1990)

SONNET II

ON WORDS OF JOB:

Homo natus de muliere, brevi vivens tempore, etc

Man, shamedly sired, painfully
Born, but a moment bides this earth,
Aye, midst change, misery, fear;
A shadow void of Sun, he dies.

Still from him (O God without end,
Through glory, through joy Thine own
E'er sustained), as if cov'tous, love's
Thy wont and praised Thou wouldst be.

Strange these workings of Thy mercy
Cherubs (wisdom's vast gulf) in awe
Do marvel, whilst Seraphs, flame
Most true, in joyous love burn bright.

Grant, holy Lord, but that we too had
What Thou bidst, and to Thee give it back!

BOGDANA & JOHN CARPENTER (1989)

SONNET II

On the Words of Job:

Homo natus de muliere, brevi vivens tempore...

Conceived in shame, man is born in anguish
 And pain; briefly he lives in this world here
 In uncertainty, misery, and fear.
 A shadow left by the sun — he will perish.

And from this man (O infinite God, raised
 High above and living gloriously
 In, for Yourself), You almost greedily
 Demand to be loved and wish to be praised.

The strange ways of Your charity amaze;
 The astonished Cherubim (the abyss
 Of wisdom) marvel in wonder at this,
 With love the Seraphim's flame is ablaze.

O Lord, give it to us, let us have, too,
 What you demand, and give it back to you.

JERZY PETERKIEWICZ & BURNS SINGER (1970)

SONNET II

On these words of Job:

Homo natus de muliere, brevi vivens tempore etc.

Man, birthed in shame, lives very painfully,
 Briefly in change, his state on earth, and knows
 He, like a shadow, fearful as he grows,
 Will perish abandoned by the sun, and die.

And yet, O God, within yourself most high,
 At one with what you are, whose glory flows
 Endless and happy — you, for praise, impose
 Your greed on us, nor human love deny.

Your charity is strange: the Cherubim,
 A chasm of understanding, wonders: and
 To Seraphim the righteous flame shines dim
 Although they burn by it, love's brightest brand.

Most holy Lord, let us possess no more
 Than you would give us and we can restore.

MIKOŁAJ SĘP SZARZYŃSKI (c. 1550–1581)

SONET IV

O wojnie naszej, którą wiedziemy z szatanem, światem i ciałem

Pokój — szczęśliwość, ale bojowanie
był nasz podniebny. On srogi ciemności
hetman i świata łakome marności
o nasze pilno czynią zepsowanie.

Nie dosyć na tym, o nasz możny Panie.
Ten nasz dom — ciało, dla zbiegłych lubości
niebacznie zajrząc duchowi zwierchności,
upaść na wieki żądać nie przestanie.

Cóż będę czynił w tak strasliwym boju,
wątki, niebaczny, rozdwojony w sobie?
Królu powszechny, prawdziwy Pokoju
zbawienia mego jest nadzieja w Tobie.

Ty mnie przy sobie postaw, a przepiecznie
Będę wojował i wygram statecznie¹⁸.

JAMIE FERGUSON (2000)

SONNET IV

OF THE WAR WE WAGE WITH SATAN, THE WORLD, AND THE FLESH

Peace indeed is bliss, and yet contention
Our fare sublun'ry. Of darkness the heinous
Duke and th' world's ticing vanities
Strive intently for our destruction.

And still 'tis not enough, oh mighty Lord!
This our house—the flesh, for fleeting joy
Rashly jealous of sprite its majesty,
From craving fall eternal will not withhold.

What am I to do in battle so fierce,
Feeble, rash, divided in myself?
All-embracing King, truest Peace,
Hope of redemption mine is in Thyself.

¹⁸ M. Sęp Szarzyński: *Poezje zebrane...*

Do Thou place me next Thee, and all-safely
I will fight and triumph finally.

MICHAEL J. MIKOŚ (1995)

SONNET IV

On the War We Wage Against Satan, the World, and the Body

Peace — happiness, but strife our existence
Under the skies. That grim prince of darkness
And the world's enticing vanities press
Forcefully to bring on our decadence.

This is not all, O our mighty Ruler!
Our house — this body, for fleeting delight,
Heedlessly envying the spirit its might,
Will not cease striving to fall for ever.

What shall I do in battle so frightful,
Weak, heedless, also divided in two?
O universal King, peace most faithful,
The hope of my salvation is in You!

Put me by Your side, and I will safely
Engage in struggle and win it bravely!

RICHARD SOKOŁOSKI (1990)

SONNET IIII

ON THE WAR WE WAGE WITH SATAN, THE WORLD AND THE FLESH

Peace be bliss, yet battle's strife
'Tis our worldly run. A grim Hetman
Of shadows and earth's sweet vanities
Strive mindful toward our destruction.

But more still, almighty Lord,
The flesh, our abode, for joys fleet,
Eying heedless the spirit's lead,
Stems not its wish for endless ruin.

Midst clash so feared, what'll I do,
Frail, unheeding, cleft within?

O King unbounded, O Peace most real,
My salvation's hope lies in Thee!

Closeby Thee place me, and secure
Then I'd I war, soundly would I win!

BOGDANA & JOHN CARPENTER (1989)

SONNET IV

On the War We Wage against Satan, the World, and the Body

Peace — is happiness, but earth's condition
Is struggle. The stern Hetman of darkness
And the world's sweet vanities are tireless
As they persevere for our corruption.

O most powerful Lord, if this were all!
Our house for passing pleasures — the Body —
Envyng the spirit's authority
Continues always to covet our fall.

In such fearful combat what shall I do,
Weak and divided within, unheeding?
The one true peace, O Universal King,
The hope of my salvation lies in You!

Put me by Your side, then I will safely
Wage war, and win a lasting victory!

JERZY PETERKIEWICZ & BURNS SINGER (1970)

SONNET IV

On the War we wage against Satan, the World and the Body

Peace would make you happy: under the heavens though
We fight our life. He who commands the night
Wages cruel war; and vanities delight
In quickening our corruption with their show.

And there is more, O lord, that you must know:
Our home, this body, greedy, fleeting, bright,
Heedlessly envious of the spirit's might,
Continually covets endless woe.

Weak, careless and divided, what can I,
Engaged in all this combat, gain alone?
O universal King, O peace most high,
Your mercy is my hope, or I have none.

Let me come close, Lord, teach me what to do,
Than I shall fight them and, thus saved, win through.

RÓŻEWICZ PO ANGIELSKU

Nie trzeba dowodzić, że Różewicz jest ulubionym poetą Adama Czerniawskiego. W całym dorobku wybitnego tłumacza poeta ten jest najczęściej przekładany, a sam Czerniawski, przy okazji recenzji w antologii Stanisława Barańczaka *Poeta pamięta*, przedstawił taką opinię o miejscu, jakie zajmuje poezja Różewicza w naszej najnowszej literaturze:

Stwierdziłem, że Różewicz jest „obecny”. Jest uczestnikiem w życiu naszych czasów. Jego uczestnictwo widoczne jest już w samej mowie poetyckiej, którą Różewicz sobie wypracował, z której dziś korzysta bardzo wielu [...]. Podczas gdy język Miłosza zatrzymał się gdzieś na progu XIX wieku, język Różewicza jest językiem statystycznego obywatela PRL. Nie znaczy, że Różewicz chodzi z magnetofonem, znaczy raczej, że wyczuł wrażliwość współczesnego człowieka. Różewicz jest obecny, ponieważ w tym języku wyraziście przedstawia rozterkę, nadzieje i obawy naszych czasów, ponieważ świadom jest takich objawów, jak agresywność seksualna, alienacja artysty, kryzys kultury i obawa społecznej zagłady¹.

Czerniawski tłumaczy więc Różewicza jako twórcę, który w czytelny dla każdego odbiorcy sposób ukazał uniwersalny dramat świadomości człowieka XX wieku. W tym eseju chciałbym pokazać niektóre trudności, jakie stawia przed tłumaczem język poetycki Różewicza. Węgierski tłumacz jego poezji, András Fodor, w opublikowanym w Polsce artykule dał przegląd problemów, z którymi borykał się podczas swej pracy nad tłumaczeniami tego poety. Być może kiedyś takie studium przedstawi też Adam Czerniawski. Póki jednak tego nie uczynił, spróbuję wskazać kilka przykładów podstawowych trudności, jakie stają przed tłumaczem mierzącym się z przekładami poezji Różewicza.

¹ A. Czerniawski: [recenzja z: S. Barańczak: *Poeta pamięta*]. „Puls” 1985, nr 26.

Najbardziej nawet dosłowny przekład buduje zupełnie nową strukturę semantyczną. Najłatwiej to zobaczyć w kilku przekładach wierszy Różewicza, gdzie siatka semantycznych powiązań międzysłownych zostaje rozbita. W najbardziej znanym, bo do obrzydzenia i znudzenia spopularyzowanym przez polską szkołę wierszu Różewicza *Ocalony*, podmiot wymienia „nazwy puste i jednoznaczne” (I, s. 21)², szuka „nauczyciela i mistrza”, który by jeszcze raz „nazwał” rzeczy i pojęcia. Użycie rzeczownika „nazwa”, a także czasownika „nazwać” w trybie rozkazującym może nadawać kierunek interpretacji wiersza. W przekładzie, w którym „nazwy puste i jednoznaczne” określa się jako „empty synonyms” (s. 36)³, taka możliwość znalezienia klucza interpretacyjnego się zaciera. Czerniawski często odmiennie tłumaczy to samo słowo pojawiające się w jednym wierszu i tym samym czasami wyznacza inny niż w oryginale kierunek interpretacji.

W wierszu *Et in Arcadia ego* rozbita zostaje więź między wersami:

a potem piękni żołnierze
lekką biegną piękni żołnierze (s. 84)

a wersami:

ten żołnierz w czołgu
jest piękny jak anioł
nigdy się nie spali (s. 84).

Tłumacz w dwu pierwszych wersach tłumaczy „piękni” jako „handsome”, w trzech dalszych jako „beautiful”.

Czasami podobna zmiana wydaje się neutralna dla interpretacji wiersza. Na przykład w wierszu *Stara chłopka idzie brzegiem morza* (I, s. 253) w czwartej strofie „drzenie” kobiety jest przetłumaczone jako „trembling” (s. 54), zaś „drzenie” peronów jako „vibrating” (s. 54). W tym jak i w innych tekstach duch angielszczyzny przeważał nad dosłowną wiernością

² Wiersze Tadeusza Różewicza cytowane są według edycji: T. Różewicz: *Poezja*. T. I–II. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1988. Cyfra rzymska oznacza tom, arabska stronę.

³ Przekłady A. Czerniawskiego cytowane według edycji: T. Różewicz: *They Came to See a Poet*. Transl. by A. Czerniawski. London: Anvil Press Poetry 2004.

oryginałowi — najwyrazistsze jest oddanie w wierszu *O tej samej porze* (II, s. 103) tytułowego wyrażenia na trzy różne sposoby („at this time”, „at the same time”, „at this same time” — s. 133).

Istota języka potyckiego Różewicza, dalekiego od przywiązywania dużej roli do eufonii, sprawia, że tłumacz może kosztem efektu eufonicznego podać adekwatny przekład. W takich przykładach jak „odbytem-niebytem” („Anus — non being” — *Klatka 1974*, II, s. 345, *Cage 1974*, s. 32), „grudy i grady” („clods and hail” — *An Old...* s. 50; *Stara chłopka...* I, s. 253), „co dźwigasz... dźwigam mój czas” („what is your burden... I carry my time” — *Nad wyraz*, I, s. 325; *Beyond words*, s. 65) widać, że mając do wyboru efekt eufoniczny bądź przekład dosłowny i zgodny z regułami języka, tłumacz wybrał tę drugą możliwość.

Nieraz w podobnej sytuacji możliwy jest kompromis: jak w czwartej strofie wiersza *Na powierzchni poematu i w środku* (*On the surface and inside the poem*):

na **popielnicze**
(**popielate**) wystygłe zimne
grudki **popiołu** (II, s. 332)

In the **ashtray**
(**grey**) cooled chilly
lumps of **ash** (s. 173; pogrubienia moje — P.W.)

Czasami w przypadku niemożliwości przekładu ratunkiem dla tłumacza staje się tzw. *nonce-word* — mewka (w znaczeniu prostytutki) przełożona została po prostu jako „seagull” — w cudzysłowie, choć zabieg ten jest ryzykowny ze względu na brak kontekstu.

W jednym przypadku zdarzyło się, że konieczny przekład dosłowny, nawet nie użyty jako *nonce-word*, brzmi w angielszczyźnie trochę obco przez brak obecnego u Różewicza kontekstu tradycji literackiej. W wierszu polskiego poety zatytułowanym *Korekta* mamy wyraźną aluzję do słów Norwida o przyszłości — „Korektorce-Wiecznej”. Gdy Różewicz pisze, że:

Śmierć nie poprawi
w zwrotce ani linijki

to nie korektorka
to nie życziwa pani
redaktorka (II, s. 184),

w języku angielski otrzymujemy skutek nieobecności kontekstu tradycji literackiej i braku wzmocnienia ironii przez rymowane sufiksy poniższy, jakże inaczej brzmiący tekst:

Death will not correct
a single line of verse
she is no proof-reader
she is not sympathetic
lady editor (*Proofs*, s. 155).

Czerniawski pisał kiedyś, że szuka do przekładu wierszy przetłumaczalnych. Jak słusznie zauważył inny tłumacz: „w przekładzie wierszy Różewicza większą trudność sprawia poetyckie wczucie się w wiersz niż dosłowne przekazanie znaczenia tekstu; trudniej tu utrafić we właściwy ton niż znaleźć odpowiednik słowny”⁴.

Wpisanie w wiersz tradycji literackiej czy kulturowej staje się problemem dla tłumacza nawet wtedy, gdy chodzi o tradycję uniwersalną — biblijną i chrześcijańską. Czerniawski z jednej strony odchodzi od tradycji biblijnego przekładu, gdy w wierszu *Conversation with the prince (Rozmowa z księciem)* określenie „uczeni w piśmie” (I, s. 474) oznaczające określoną grupę żydowskich nauczycieli prawa tłumaczy dosłownie jako „those learned in the scriptures” (s. 79) i odchodzi w ten sposób od tradycji angielskiego przekładu biblijnego. Oba najpopularniejsze przekłady angielskie — *The Authorised Version (King James Bible)* z 1611 roku, podstawowy przekład dla tradycji anglikańskiej oraz *Revised Standard Version* — tłumaczą greckie *grammateis* konsekwentnie jako *scribes*. W przekładzie na współczesny język angielski (*Good News Bible*) mamy z kolei np. konsekwentnie „teachers of the Law”.

Z drugiej strony w wierszu *Et in Arcadia ego*, we fragmencie poświęconym rajowi biblijnemu, Czerniawski — podobnie jak Różewicz,

⁴ A. Fodor: *Przekłady z Różewicza. Studium warsztatowe*. W: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*. Red. S. Pollak i M. Rusinek. Wrocław: Ossoli-
neum 1975, s. 53.

który cytuje prawie dosłownie przekład Jakuba Wujka — przytacza fragment Biblii w tradycyjnym przekładzie *The Authorized Version*:

i postawił przed rajem rozkoszy
cherubin i miecz płomienisty i obrotny
ku strzeżeniu drogi drzewa żywota (II, s. 71)

and he placed at the east of the garden of Eden
Cherubin and a flaming sword which turned every way
to keep the way of the tree of life (s. 117).

To oscylowanie między wiernością cytatu biblijnemu a wiernością parafrazy jest i tu, i w innych przypadkach uwarunkowane bardziej kontekstem wiersza angielskiego niż wiernością literze oryginału polskiego.

Każdy przekład poetycki jest próbą interpretacji tekstu przekładanego. Czerniawski częściej szuka właściwego tonu wiersza niż dosłownego odpowiednika angielskiego. W wierszu *Living star* (*Gwiazda żywa*) można dostrzec takie operowanie językiem, które sprawia, że przekład tego trudnego tekstu staje się kongenialnym niemal ekwiwalentem oryginału. Formy odczasownikowe, mające w języku polskim szerszy zakres znaczeniowy, zostają oddane wyrazami odnoszącymi się w języku angielskim do roślin:

Jakie dni **oplatają** (I, s. 63)
What days **entwine** me (s. 38)

tyle dni [...]
misternie **ulożonych** (I, s. 63)
so many days [...]
finely **ordered** (s. 38; w poprzedniej wersji przekładu, z r. 1982 — clustered)

W kolejnej strofie „przewód pokarmowy” został przełożony jako „przełyk” („gullet”).

Wszystkie te przesunięcia znaczeniowe subtelnie wskazują na znaczenie zawarte w oryginale, a przekład czynią bardziej wyrazistym językowo. Tłumacz często wykorzystuje większe możliwości angielszczyzny w zakresie zasobu leksykalnego — np. w wierszu *Nieznany list* (*Unrecorded epistle*), gdzie w tytule użyty został rzeczownik ar-

chaiczny, o węższym zakresie znaczeniowym, niemający odpowiednika w języku polskim, a bardzo dobrze pasujący do kontekstu.

Ciekawe różnice wynikają z wykorzystanych przez tłumacza odmienności kulturowych. Np. w wierszu *Walka z aniołem* (*A fight with an angel*) wers „odchody nasze pokryły boisko” (II, s. 6) został przetłumaczony jako „excrement covered the pitch” (s. 96), czyli boisko do krykieta. W wierszu *Muszla* (*A Shell*) „w niedzielę deser” jest przetłumaczone jako „on Sunday a pudding” (s. 44). Najwyraźniej jednak widać autonomię przekładu Czerniawskiego tam, gdzie celny efekt artystyczny wpisany jest w strukturę tekstu angielskiego. I tak w wierszu *Matka powieszonych* (*Mother of the hanged*) anafora uwy-pukła znaczenie objętych nią słów:

her shoes have broken heels
her womb is barren
her breasts dry (s. 34).

W oryginale:

w butach z krzywym obcasem
z jałowym łonem
związłą piersią (I, s. 13).

Przykłady pokazujące nowe możliwości ekspresji dzięki innej strukturze języka widoczne są np. w wierszu *Mars*:

Pokój
siedzi w nim rodzina
złożona
z pięciu albo sześciu osób (s. 30).

A room
a family
of five or six (s. 103).

W innym wierszu — *Kogo tu nie ma* (*Who's absent*) — czytamy:

jak okropnie rośnie
to małe ciało (I, s. 305).

how horrifyingly this small body
grows (s. 64).

W przypadku tej pointy jeszcze raz widać, jak ważny jest w tłumaczeniu przekład polskiej składni na składnię angielską bez narzucania obcych tej ostatniej konstrukcji.

Również większa liczba czasów gramatycznych w języku angielskim daje możliwość precyzowania stosunków czasowych w utworze. Oto najprostszy przykład (z wiersza *Ocalony*):

Widziałem (I, s. 21).
I've seen it (s. 36).

Z przytoczonych przykładów widać, że Czerniawski jako tłumacz jest przede wszystkim wierny językowi docelowemu, nawet gdyby to miało naruszyć dosłowny sens wyrażenia w języku źródłowym. Jak każdy nowoczesny tłumacz Czerniawski zmierza do nadania przekładom całkowitej autonomii i uczynienia z nich utworów wiernych przede wszystkim językowi literatury, w której dzięki tłumaczowi zaczynają wieść swój osobny już żywot.

Wpisywanie Różewicza w inną tradycję kulturową ułatwia zresztą tłumaczowi sam poeta. Jak stwierdził w cytowanej wyżej wypowiedzi Czerniawski, Różewicz językiem „statystycznego obywatela PRL” ukazywał uniwersalne problemy naszej cywilizacji. Tę wypowiedź potwierdza pośrednio esej o Różewiczu zamieszczony w książce Andrzeja Wernera *Polskie, arcy-polskie...* Potwierdzenie to zresztą dość przewrotne, wskazujące *implicite*, że poezja Różewicza mogła być istotnie ważna dla człowieka Zachodu, bo język tam być może „PRL-owski”, ale rzeczywistość za pomocą tego języka przedstawiona — zachodnio-europejska. Tadeusz Nyczek trafnie streścił wywody Wernera:

Różewicz, który uchodzi wręcz za symbol pisarza najściślej związanego z tak zwaną polską rzeczywistością, wychodził z tej kąpieli krytycznej jako w istocie automitotwórca, realizujący swoją odrazę do współczesnego świata poprzez anihilację jakichkolwiek wartości bez względu na czas, przestrzeń i okoliczności; jedynym autentycznym doświadczeniem pozostała w jego twórczości wojna, natomiast literatura następnych dziesięcioleci to rozpisana na setki stron, znakomicie zresztą artystycznie przeprowadzona, ale nieodkrywcza myśl, że wszystko po równo jest do d... Co na-

tomiast zastanawiające, a Werner przekonująco to uzasadnił, większość przykładów zła, upadku i bezsensu zaczerpnął Różewicz z kultury i cywilizacji Zachodu⁵.

Przywołuję te słowa nie po to, by wraz z Nyczkiem zadać pytanie, „czy ten najbardziej niezależny z pisarzy bezwiednie wtórował niewybrednej propagandzie [komunistycznej — P.W.]”, a jedynie po to, aby wskazać, że wpisywanie Różewicza w język angielski i zachodni obieg kulturowy ma głębokie i prawomocne podstawy w samej twórczości poety.

Na przykładzie tłumaczeń Czerniawskiego widać, że obok Różewicza polskiego istnieje już Różewicz angielski. Nie tylko dlatego, że znaki kultury wpisane w jego poezję mogą być — o czym wspomniałem przed chwilą — bardzo dobrze czytelne dla odbiorcy zachodniego. „Różewicz angielski” istnieje również dlatego, że — jak pisała Stefania Skwarczyńska:

[...] każdy przekład jest tworem literackim na równi z oryginałem w tej literaturze i kulturze narodowej, z którą złączył go język. I tyle działalności transtatorskiej wnosi do literatury narodowej autentycznych utworów literackich, ile dokonanych zostało przekładów⁶.

Rozpatrywanie angielskich przekładów utworów Różewicza jako tekstów należących do współczesnej literatury języka angielskiego byłoby na pewno zajęciem bardzo pasjonującym.

⁵ T. Nyczek: *Czy Różewicz basował propagandzie?* „Res Publica” 1988, nr 4, s. 113. Tekst dostępny na stronie: http://publica.pl/media/archiwum/Pages_from_88-4-21.pdf (data dostępu: 2.09.2011). Zob. A. Werner: *Polskie, arcy-polskie...* Londyn: Polonia 1987.

⁶ S. Skwarczyńska: *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej (na przykładzie „Hamleta” w wersji Józefa Paszkowskiego)*. W: S. Skwarczyńska: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa: Pax 1975, s. 194.

THE WORLD (A NAIVE POEM) **Autoprzekłady Czesława Miłosza**

W trakcie poniższych rozważań będę próbował udzielić odpowiedzi na kilka pytań:

1. Dlaczego Czesław Miłosz zdecydował się dokonać samodzielnie przekładu na język angielski własnego poematu *Świat. Poema naiwne?*

2. Dlaczego jest to przekład dosłowny (filologiczny)?

3. Dlaczego w tym przypadku Miłosz odrzucił, jako mniej wartościowy, przekład dokonany przez wytrawnych tłumaczy jego poezji?

4. Dlaczego Miłosz wpadł w to, co Adam Czerniawski nazwał „pułapką autoprzekładu” i jakie miało to konsekwencje dla jakości tłumaczenia własnego tekstu poetyckiego?

Tytuł mojego artykułu świadomie nawiązuje do tytułu ważnego dla tej problematyki eseju Adama Czerniawskiego *Pułapki autoprzekładu* opublikowanego po raz pierwszy po angielsku pod tytułem *The perils of self-translation*¹.

Problematyka autoprzekładu nie była zbyt często poruszana przez badaczy, a większość prac dotyczących tego problemu skupiała się na twórczości autoprzekładowej Samuela Becketta i Vladimira Nabokova. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy tkwi w tym, że problematykę tę uznawano za bliżej związaną z kwestią bilingwizmu niż z samym przekładoznawstwem. W naszej kulturze, począwszy od przełomu romantycznego, wybór języka jest sprawą bardzo osobistą, dotyczącą autorskiej ekspresji, w przeciwieństwie do epok wcześniejszych, śred-

¹ Zob. A. Czerniawski: *Pułapki autoprzekładu*. Przeł. B. Tamowska. W: *Przekładając nieprzekładalne III. O wierności*. Red. O. Kubińska, W. Kubiński. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2007, s. 77–82. Wszystkie odwołania i cytaty z tego tekstu w dalszej części artykułu pochodzą z tego wydania. Pierwodruk w języku angielskim: *The perils of self-translation*. „The Shop”, nr 9 (2002).

niowiecza i renesansu, gdy wybór języka podyktowany był względami taktycznymi, politycznymi czy sytuacją odbiorczą literatury — język łaciński był ogólnoeuropejskim językiem literatury, polityki i dyplomacji i autorzy wybierali ten język jeszcze nawet do XVIII wieku, gdy kierowali swe wypowiedzi do publiczności wykształconej pochodzącej z różnych krajów. Taki jest np. przypadek Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, który wszystkie swoje poezje publikował po łacinie, mimo że za jego czasów, w wieku XVII język polski był już w pełni rozwiniętym narzędziem komunikacji literackiej. Jan Kochanowski, poeta tworzący sto lat wcześniej, ale w czasach, gdy język polski był już w pełni ukształtowany jako język literacki, był jednak pisarzem dwujęzycznym. Nie tłumaczył wszakże swoich utworów łacińskich na język polski, a polskich na łacinę, ale pisał w tych dwu językach dla dwu różnych kręgów odbiorców i — jak wykazał Wiktor Weintraub w swym fundamentalnym studium *Polski i łaciński Kochanowski — dwa oblicza poety* — te same problemy poeta ujmował w nieco inny sposób po polsku, a w inny po łacinie².

W literaturze europejskiej aż do XVIII wieku wybór języka należał do pisarza i nie wiązano tego wyboru z jego osobistymi emocjami, pochodzeniem, narodowością. Tymczasem romantyzm, wzmacniając rozumienie literatury jako osobistej ekspresji, często związanej, zwłaszcza w literaturze polskiej, z propagowaniem treści narodowych czy nacjonalistycznych, odrzucił możliwość wyboru języka. Upraszczając nieco, można powiedzieć, że literatura polska miała być tworzona po polsku, francuska po francusku, a już wkrótce powstawały kolejne języki literackie, zwłaszcza w Europie Wschodniej, w których tworzone literatury narodowe, jak choćby język litewski. Mickiewicz potrafił napisać wiersz po łacinie, o czym świadczy jego łacińska oda na cześć Napoleona III. Jednak ten utwór stanowi całkowity wyjątek i potwierdza regułę, że mimo znakomitego wykształcenia klasycznego poeta romantyczny nie mógł być pisarzem dwujęzycznym, polsko-łacińskim, musiał być pisarzem polskim piszącym po polsku³. Od

² Zob. W. Weintraub: *Polski i łaciński Kochanowski — dwa oblicza poety*. W: tegoż: *Rzecz czarnoleska*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977, s. 211–235.

³ Uproszczenie w powyższych wywodach związane jest z tym, że kwestia narodowości — polskiej, litewskiej, ukraińskiej czy białoruskiej — na terenach dawnej Rzeczypospolitej to osobna i skomplikowana kwestia, ale na potrzeby rozpatrywanego tu problemu

czasów romantyzmu dwujęzyczność związana z autoprzekładem ma więc inny wymiar niż w czasach renesansu, gdy pisarze tłumaczyli swoje utwory z języka łacińskiego na języki ojczyste, np. francuski, jak w przypadku najśłynniejszego „autotłumacza” tamtych czasów, Joachima du Bellaya, założyciela francuskiej grupy literackiej znanej jako Plejada. Współczesne „przykłady autoprzekładu” to elementy twórczej działalności pisarzy i przekład, bez względu na język, staje się kolejnym aktem twórczym autora, następnym etapem doskonalenia dzieła, bez względu na to, czy jest to przekład bardziej czy mniej dosłowny. Proces autoprzekładu może przebiegać niemal równoległe z tworzeniem oryginału albo też może być znacznie późniejszy niż oryginał. Oba takie przypadki znamy z twórczości Samuela Becketta — powieść *Murphy* napisana po angielsku ukazała się w autorskim przekładzie na język francuski dziesięć lat później. Bardziej znane są późniejsze praktyki pisarza, który zaczynał tworzyć wersje angielskie, wciąż jeszcze pracując nad francuskimi. Autor ten tłumaczył swe teksty w obie strony, przechodził z jednego języka na drugi w trakcie pisanie. To bardzo szczególny przykład autoprzekładu, wyjątkowy wśród wybitnych autorów XX wieku i przysparzający problemów zarówno tłumaczom jego dzieł na inne języki, jak i ich edytorom⁴.

Przypadek innego „autotłumacza”, Vladimira Nabokova był nieco inny. Został opisany szczegółowo przez Jane Grayson⁵. Nabokov sam przekładał swoje rosyjskie powieści na angielski, gdy znalazł się w Ameryce wiele lat po ich napisaniu. Ciekawe jest obserwowanie tych przekładów, gdy ma się w pamięci podejście samego Nabokova do tłumaczenia innych dzieł literackich, a zwłaszcza jego przekład *Eugeniusza Oniegina* — dosłowny, filologiczny, z obszernymi komentarzami, wydany w czterech tomach liczących w sumie ponad 1800

takie uproszczenie wydaje się usprawiedliwione, nawet gdybyśmy uznali, że piszący po polsku Mickiewicz był jednak Litwinem, nie mówiąc już o Miłoszu, który został Polakiem i pisarzem polskim (mimo że pod koniec życia ostentacyjnie podkreślał też swoją litewskość), a jego kuzyn, Oskar Miłosz (podpisujący się Oskar Vladislav de Lubicz Miłosz) wybrał narodowość litewską, był jednak Litwinem piszącym po francusku.

⁴ Na ten temat napisano bardzo wiele. Zob. dla przykładu artykuł R. Cohn: *Samuel Beckett Self-Translator*. PMLA, Vol. 76, No. 5 (1961), s. 613–621.

⁵ J. Grayson: *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press 1977.

stron, przeznaczony do czytania równoległe z oryginałem⁶. Tymczasem w przekładach swoich powieści na język angielski, dokonywanych nie-raz we współpracy z synem, stosował odmienne — twórcze — podejście i wprowadzał zmiany, dodając np. wiele szczegółów dotyczących życia seksualnego bohaterów, czego nie było w wersjach rosyjskich, zmieniając w sposób dowolny różne fragmenty swych powieści. I takie podejście do autoprzekładu wydaje się uzasadnione, gdyż polega ono na tym, że autor po latach pisze na nowo swą powieść w innym języku, dla innego czytelnika, osadzonego w innym czasie i innej kulturze. W przypadku Nabokova mamy też do czynienia z ciekawym przypadkiem — autoprzekładu na język angielski utworów przetłumaczonych już wiele lat wcześniej na angielski przez jego przyjaciela, Gleba Struve. Dwujęzyczny już wówczas autor stwierdził najwyraźniej, że utworom potrzebny jest nowy, autorski przekład na angielski, a właściwie ich nowa, angielska wersja.

Autoprzekład stanowił zawsze ciekawe zagadnienie dla autorów, którzy byli świetnie przygotowani do autoprzekładu, ale z różnych powodów ich unikali. Jednym z takich autorów jest niewątpliwie Adam Czerniawski, pisarz dwujęzyczny, który swoje poezje pisał jednak tylko po polsku, ale ich przekład angielski, którego mógł dokonać sam, powierzył tłumaczowi — poecie i krytykowi Ianowi Higginsowi⁷, a sam napisał wspomniany esej o „pułapkach autoprzekładu”, choć takich właśnie pułapek starał się unikać.

W pułapce autoprzekładu znalazł się za to inny wybitny polski poeta, Czesław Miłosz, o którym trudno powiedzieć, że był — tak jak Czerniawski — całkowicie dwujęzyczny. Opanował jednak z pewnością język angielski na tyle biegle, by znaleźć się w gronie wiarygodnych autotłumaczy. W dwujęzycznym polsko-angielskim wyborze swych wierszy Miłosz zamieścił własny przekład poematu *Świat. Poema naiwne*. Przekład tego cyklu dokonany przez trójkę znakomitych, sprawdzonych tłumaczy jego poezji został umieszczony tylko dla porównania w aneksie dołączonym do tomu. Miłosz tego przekładu

⁶ Zob. A. Pushkin: *Eugene Onegin*. Transl. by V. Nabokov. Vol. 1–4. London: Pantheon Books 1964.

⁷ Zob. A. Czerniawski: *Selected poems*. Transl. by I. Higgins. Amsterdam: Harwood Academic Publishers 2000.

nie cenił. Zanim wyjaśnię dlaczego tak było, przytaczając wypowiedź autora, przedstawię kilka wniosków wynikających z analizy porównawczej tych dwu przekładów⁸.

Różnią się one między sobą w bardzo charakterystyczny sposób. Tłumacze-nieautorzy starają się prostym, pozornie dzieciennym wierszom-rymowankom z cyklu *Świat. Poema naiwne* nadać taki kształt poetycki, by brzmiały jak najlepiej jako wiersze angielskie. Wersja angielska w tym twórczym, poetyckim przekładzie staje się nowym wierszem w nowym języku. Tymczasem translatorskie postępowanie Miłosza budzi zdumienie. Wbrew temu, co czynili najślawniejsi twórcy autoprzekładów, proponując nowe, poetyckie wersje swoich wierszy, Miłosz tworzy przekład filologiczny, niezwykle dosłowny, tłumacząc polski tekst niemal słowo w słowo na język angielski. To szczególna prowokacja, bo wiersze angielskie zaczynają tu pełnić takie funkcje, jak angielski *Eugeniusz Oniegin* w tłumaczeniu Nabokova — są napisane jakby po to, by czytać je razem z polskim oryginałem, porównywać, może nawet — uczyć się z ich pomocą języka. Brzmia bowiem jak czytanki z dwujęzycznego podręcznika. W przekładzie angielskim stają się więc te wiersze rzeczywiście na powrót wierszami dla dzieci, wierszami z czytanki dla młodych uczniów języka angielskiego. Jest jednak i druga strona medalu. Miłosz, dbając o dosłowność, unikał rymów i wszelkich, najmniejszych nawet odstępstw od oryginału i angielska wersja w ten sposób nie stała się twórczą wersją tekstu stworzoną przez poetę w innym języku, jest przedziwnym filologicznym przekładem, napisanym językiem, który nie ośmiela się wyjść poza rygorystyczną dosłowność.

Zobaczmy to na kilku przykładach.

Droga — the road — the path. Już tytuł wiele tu mówi. Miłosz tłumaczy drogę jako „road” — to jakby najprostszy, szkolny przekład. Tłumacze-nieautorzy używają „path” zamiast „road”, lepiej oddając sens wyrazu w kontekście całego wiersza (bo *path* to właśnie droga w tym znaczeniu, w jakim słowo to użyte jest w wierszu: „A way or

⁸ Wszystkie cytaty z przekładów poematu *Świat. Poema naiwne* pochodzą z tomu: Cz. Miłosz: *Poezje wybrane. Selected poems.* Przeł. D. Brooks, P. Dale Scott i in. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.

track formed by continued treading, esp. a narrow one across open country, through a wood or field, over a mountain, etc.”)⁹.

A oto inne przykłady z tegoż wiersza:

Dzieci wracają do domu ze szkoły.

U Miłosza znajdziemy szkolny przekład — jakby wprost z podręcznika do szkoły podstawowej:

Children are returning home from school.

Tłumacze-nieautorzy dają tu:

Children come walking home from school together.

Niby to samo, ale niezupełnie — nie jest to przekład słowo w słowo, a angielszczyzna jest swobodniejsza, brzmi naturalniej.

Podobnie „Berecik siostry i czapeczka brata” oddane przez autora jako „Sister’s beret and brother’s cap” — dosłownie, na pograniczu poprawności gramatycznej, słowo w słowo; w przekładzie nieautor skim: „The girl’s beret and her brother’s school-cap” — znów sytuacja podobna jak powyżej: przekład jest wierny, ale bez ustępstw na rzecz hiperdosłowności, która u Miłosza wygląda tak, jakby tłumaczenia dokonywał program komputerowy, a nie autor i wielki poeta, który nie pozwala sobie choćby na zmianę szyku wyrazów, nawet gdy brzmi on naturalniej niż dosłowna kalka składni polskiej.

Oto inny przykład z tego wiersza. Po polsku:

I długie chmury nad drzewami płyną.

Miłosz:

And long clouds float over the trees.

Gorczyńska i in.

Over the trees, clouds drift in long ridges.

⁹ *The Shorter Oxford English Dictionary*. 6th edition on CD-ROM. Oxford: Oxford University Press 2007.

Mamy tu do czynienia z bardziej poetyckim obrazem, dokładnie oddającym jednak sens oryginału, subtelniejszym niż przekład Miłosza.

Pierwszy wiersz poematu wyznacza sposób postępowania w obu omawianych przekładach w dalszej części cyklu. Przytoczę tu te najbardziej charakterystyczne, ciekawe jako materiał na warsztaty o autoprzekładzie i lekcję poglądową na temat tego, czym przekład filologiczny różni się od poetyckiego. Wyjątkowo zdarza się, że Miłosz pozwala sobie na małe odstępstwo od oryginału, na parafrazę, która rozwija znaczenie zwarte w oryginale, podczas gdy tłumacze trzymają się oryginału wiernie. Jeden z takich rzadkich przykładów jest w wierszu *Ganek*. Na początku jest sytuacja podobna jak w poprzednich przekładach:

Ganek, na zachód drzwiami obrócony,
Ma duże okna. Słońce tutaj grzeje.

Miłosz:

The porch whose doors face the west
Has large windows. The sun warms it well.

Gorczyńska tłumaczy swobodniej, bardziej w duchu języka docelowego:

The porch, its doorway facing westward,
With large windows, is warmed well by the sun.

Jednak następne dwie linijki u Miłosza są przełożone w sposób bardziej swobodny, u Gorczyńskiej — z dokładnością *verbum pro verbo*:

Widok szeroki stąd na wszystkie strony,
na lasy, wody, pola i aleje.

Miłosz:

From here you can see north, south, east, and west,
Forests and rivers, fields and tree-lined lanes.

Gorczyńska:

From here, on all sides, you can look outward
Over woods, water, open fields and the lane.

To wszakże jedyny wyjątek, który potwierdza regułę, a dość zaskakujące wyliczenie w wersji Miłosza wszystkich czterech stron świata czy przetłumaczenie alei jako „tree-lined lanes” nie wprowadza tu nowej, poetyckiej jakości.

Ciekawym problemem jest w tym przekładzie kwestia rymu. Jak wiadomo, w poezji angielskiej, zwłaszcza dwudziestowiecznej, nie odgrywa on takiej roli jak w poezji polskiej. Za nadmiar rymów krytykowano np. niektóre angielskie przekłady *Trenów* Kochanowskiego, zarzucając im, że naśladowanie polskiego rymowania nie ma sensu w angielskim języku poetyckim, w którym nadmiar rymów i ich nachalność może wywołać skutek przeciwny do oczekiwanego, przypominając właśnie dziecięce rymowanki. Zwracał na to uwagę Bogdan Czaykowski w krytyce przekładu Seamusa Heaneya i Stanisława Barańczaka¹⁰. Tymczasem charakter wierszy z poematu *Świat. Poema naiwne* jest inny. Mają one konwencję dziecięcych rymowanek w przeciwieństwie do wielu „dorosłych” wierszy Miłosza i innych poetów współczesnych, którzy stosują rymy rzadko i oszczędnie. Można by więc zapytać, czy nie warto, aby w tym wypadku tłumacz wszedł w konwencję „dziecięcego” wiersza i zaproponował rymy. Szczególnie wyraźnie widać ten problem w przypadku *Zakłęcia ojca*, wiersza tajemniczego, bardzo poetyckiego, oczywiście rymowanego. W filologicznym przekładzie Miłosza wiersz ten, tłumaczony „słowo w słowo” traci cały swój urok. Rymowany przekład trójki tłumaczy, związły, zwarty, a jednocześnie poetycki oddaje o wiele lepiej walory oryginału. Przytoczmy dla przykładu trzecią zwrotkę:

Ty znałeś gorycz i znałeś zwątpienie,
Ale win twoich pamięć zaginęła.
I wiem, dlaczego dzisiaj ciebie cenię:
Mali są ludzie, wielkie są ich dzieła.

Miłosz:

You knew bitterness and you knew doubt
But the memory of your faults has vanished.
And I know why I cherish you today:
Men are small but their works are great.

¹⁰ Zob. B. Czaykowski: *O mnie będą wiedzieć Anglikowie*. „Rzeczpospolita” 1997, nr 202 (4759).

Gorczyńska:

Bitterness you knew and doubt.
They have vanished without trace.
These calm pages last them out.
Men are small, their works are great.

Tłumacze-nieautorzy idą czasami w swej poetyckiej inwencji zbyt daleko. Przypowieść o maku została przez Miłosza przełożona znów bardzo dosłownie, w sposób filologiczny, ale w przekładzie nieautor-skim pierwsza zwrotka odbiega zupełnie od oryginału: oprócz piesków szczekających na księżyc makowy pojawiają się niespodziewanie ludzie, kot i mysz w domku stojącym na ziarnku maku:

Na ziarnku maku stoi mały dom,
Pieski szczekają na księżyc makowy
I nigdy jeszcze tym makowym psom,
Że świat jest większy, nie przyszło do głowy.

Miłosz:

On a poppy seed is a tiny house,
Dogs bark at the poppy-seed moon,
And never, never do those poppy-seed dogs
Imagine that somewhere there is a world much larger.

Gorczyńska:

On a seed of poppy is a tiny house.
Inside it are people, a cat and a mouse.
Outside in the yard, a dog barks at the moon.
Then, in his one world, he sleeps until noon.

Nie wiadomo, skąd się wziął w tekście przekładu ten domek z ludźmi, kotem i myszą — czy to nawiązanie do jakiejś bajki, baśni, czy innego tekstu kultury docelowej. Jakkolwiek by było, jedyny raz właśnie tutaj w przekładzie całego cyklu pojawia się taki dodatek pochodzący od tłumaczy i zmieniający sens wiersza.

Poetycki kunszt tłumaczy widać w wielu miejscach, jak choćby w wierszu *Przy piwoniach*, gdzie dosłowny przekład Miłosza kontrastu-

je z poetyckim przekładem trójki tłumaczy. Tu znów nadmierna dosłowność przekładu Miłosza kontrastuje ze zwięźniętym napisanym, poetyckim, rymowanym tekstem drugiego przekładu. Lektura tekstu źródłowego i dwu jego przekładów intryguje. Dlaczego poeta zdecydował się na zamieszczenie w wyborze swych wierszy dosłownego, filologicznego przekładu swojego poematu, zdając sobie zapewne sprawę z jego niedoskonałości, a piękny, poetycki, rymowany przekład dokonany przez trójkę tłumaczy, w tym przez swojego ulubionego tłumacza Roberta Hassa, odesłał do lamusa, czyli do aneksu? Sam Miłosz tak wyjaśniał swoją decyzję w posłowniu do tomu przekładów swoich wierszy:

Co robić z wierszem rymowanym? Angielski jest niezbyt bogaty w rymy i poezja bez nich od dawna się obywa, natomiast naśladowanie rymowanych oryginałów w tłumaczeniach daje tylko wyjątkowo dobre wyniki. Robert Hass i Robert Pinsky niekiedy zdobywali się na prawdziwy popis ekwilibrystyki, na przykład w lirykach z poematu *Miasto bez imienia*. Na ogół jednak wiersze rymowane, częste w moim pierwszym okresie twórczości, są w tym zbiorze pominięte. Na szczególną wzmiankę zasługują perypetie tłumaczenia poematu *Świat (Poema naiwne)*. Czterowiersze jak z czytanki dla dzieci zdają się prosić o równą prostotę formy. Gorczyńska, Hass i Pinsky zdołali stworzyć bardzo ciekawy na wpół rymowany przekład i ogłosić go drukiem. Ja jednak nie włączyłem go do *Collected Poems*. Uznałem, że jest zbyt suty, a także jakby zbyt „dorosły”, próbując więc zbliżyć się do prostoty oryginału, wyrzekłem się rymów i sporządziłem wersję dosłowną. W obecnym wyborze tamta ich wersja została umieszczona na końcu książki, dla porównania¹¹.

To wytłumaczenie nie wydaje się do końca przekonujące. Czy „wersja dosłowna”, czyli *de facto* tłumaczenie filologiczne, *verbum pro verbo*, jest w stanie służyć — bez oryginału — jako pełnowartościowy przekład utworu poetyckiego? Powyższe analizy pokazują, że taka decyzja wielkiego poety była jednak kontrowersyjna. Czy prostota dosłownego przekładu zastąpić może całą wielowymiarowość utworu poetyckiego?

Myślę, że można by postawić jeszcze następującą hipotezę tłumaczącą postępowanie Miłosza i odnoszącą się do poszukiwanej przez niego prostoty w przekładzie tego poematu. W twórczości Miłosza ten tajemniczy poemat metafizyczny o inicjacji, pisany w środku wojny, pełni rolę tekstu sakralnego, tworzy przestrzeń świętą w środku okropności wojennych. Teksty sakralne i dotyczące sfery *sacrum* wymagają

¹¹ Cz. Miłosz: *Posłowie*. W: tegoż: *Poezje wybrane...*, s. 452.

w naszej kulturze przekładu dosłownego, filologicznego, który nie uroni ani jednego znaczenia, nawet kosztem piękna i poetyckiej harmonii całości, nawet gdy tekst sakralny (mam na myśli tu głównie teksty biblijne) sam jest jednocześnie tekstem poetyckim. Można go parafrazować, ale wtedy przestaje już być opatrywany imprimatur, które daje wspólnota kościelna. Może więc Miłosz uznał, że ten szczególnie ważny i poniekąd sakralny tekst wymaga przekładu filologicznego, jak Biblia? I może dlatego tym razem jego znakomici tłumacze nie otrzymali od niego owego imprimatur?

Można postawić jeszcze jedną hipotezę, by odpowiedzieć na pytanie związane z przyczynami dosłownego przekładu filologicznego, jaki stworzył Miłosz. Może się to wiązać z dylematami, jakie opisał Adam Czerniawski w swoim artykule *Pułapki autoprzekładu*. Poeta, który rozważał możliwość tłumaczenia swoich wierszy na język angielski, w artykule tym wskazał właśnie na pułapki dwujęzycznych autorów, którzy stoją przed dylematem — czy traktować swój wiersz jako skończony, kanoniczny tekst i podchodzić do niego tak jak do innych tekstów, czy też — korzystając z możliwości, jakie daje proces przekładania — podejść do wiersza w sposób twórczy. Autoprzekład jest bowiem z konieczności — jak to ujmuje Czerniawski — „przedłużeniem własnej pracy twórczej”. Postawiony przed dylematem, czy respektować oryginał jako idealny wzorzec, wedle którego przekład powinien być wciąż korygowany, czy też — przeciwnie — korygować swój utwór w trakcie przekładu, Czerniawski rezygnuje z pokusy bycia tłumaczem własnych utworów, bo gdyby nim został, to czyniłby zapewne to samo, co Miłosz: obawiając się, że przekład może wprowadzić jakieś zmiany do oryginału (choć przecież i tak jest już innym tekstem i te zmiany muszą się pojawić), wpadłby w pułapkę autoprzekładu, którą jest dosłowny przekład filologiczny. Omawiany wyżej przekład Miłosza mógłby stanowić jedynie tzw. rybkę, punkt wyjścia dla tłumaczy nieznających języka polskiego, którzy dokonywaliby, choćby przy współpracy autora, przekładu bardziej twórczego i artystycznego. Przypomnijmy wspomnianą twórczość Becketta. W tym wypadku mamy do czynienia z nieustannym procesem autoprzekładu pojmowanym jako działalność twórcza, prowadząca do ciągłych zmian i doskonalenia dzieła.

Miłosz jednak ma w tym wypadku zupełnie inne podejście. *Świat. Poema naiwne* został potraktowany jako tekst sakralny i w sensie przekazywanego w nim przesłania, i jako tekst kanoniczny w opinii autora, który postanawia nic w nim nie zmieniać. Gdy zaczyna go tłumaczyć na obcy język, wpada właśnie w pułapkę autoprzekładu, bo tworzenie przekładu dosłownego, filologicznego, *verbum pro verbo*, musi nieuchronnie prowadzić do klęski artystycznej. Jeśli zatem poeci i prozaicy nie chcą traktować przekładu jako kolejnego etapu procesu twórczego, niech pozostawią przekład innym tłumaczom.

STANISŁAW BARAŃCZAK
Polemiki translatorskie
 tłumacza poezji angielskiej, amerykańskiej i polskiej

„Translatorski talent Stanisława Barańczaka zapiera oddech — czegoś takiego, a raczej kogoś takiego, nie było chyba w dziejach nie tylko naszej poezji”. Taka opinia Jana Błońskiego została zamieszczona przez wydawcę na okładce książki Stanisława Barańczaka *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Książka ta składa się w dużej mierze z tekstów publikowanych wcześniej, a rozpoczyna ją esej już klasyczny, bez którego trudno by było wyobrazić sobie jakąkolwiek antologię polskich tekstów o przekładzie, a mianowicie *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenie innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*. Można nie zgadzać się z większością opinii Barańczaka, można reagować z niechęcią na jego własny autoironiczny wstęp do tegoż manifestu, głoszący, iż „od początku do końca będą to uwagi pełne obrzydliwej pychy, nieznośnego zarozumiałstwa i dogmatycznej pewności własnych racji”. Trudno jednak nie zgodzić się z przytoczoną na początku opinią Błońskiego, że „translatorski talent Stanisława Barańczaka zapiera oddech”, podobnie jak zapierają oddech jego inteligencja, przenikliwość, słuch poetycki, erudycja i pomysłowość.

W swojej krytyce przekładu jest Barańczak bezwzględny i z temperamentem godnym bezlitosnego inkwizytora nieustępliwie śledzi błędy innych tłumaczy. Porównanie z inkwizytorem nie jest przypadkowe: w swych polemikach Barańczak zachowuje się jak żarliwy wyznawca jakiejś religii, który bezwzględnie tropi odstępstwa od doktryny, jak owi polemiści religijni z okresu kontrreformacji, którzy chęć fizycznego unicestwienia heretyków, a przynajmniej ich uwięzienia tłumaczyli

tym, że heretyk jest wyjątkowo szkodliwy, gdyż nie tylko sam błędzi i grzeszy, ale innych zachęca do błędu i grzechu poprzez niewłaściwe interpretowanie tekstów biblijnych i naraża ich na ryzyko niezrozumienia tekstu, a przez to na wieczne potępienie. Lepiej więc heretyka spalić niżby miał kolejnych wyznawców sprowadzać na złą drogę. Analogia ta nie została przywołana dla taniego efektu. Jest w niej sens głębszy, taki mianowicie, że Barańczak ma poczucie misji jako strażnik czystości i integralności tekstu literackiego, którego broni przed tymi, których uważa za dyletantów — przed tłumaczami, którzy nie znają według niego języka oryginału (jak Grzegorz Musiał), którzy zamiast wniknąć w dominantę semantyczną oryginału stosują nachalną archaizację (jak Jerzy Sito), którzy wreszcie tłumaczą wiersz prozą, czyli zdradzają istotę poezji (jak Adam Czerniawski).

Musiał, Sito i Czerniawski stali się bowiem bohaterami najbardziej wyrazistych polemik translatorskich Barańczaka, zapewne dlatego, że każdy z nich popełnił błąd niewybaczalny: albo nie znał dobrze języka, z którego tłumaczy, albo archaizował bez potrzeby i wycucia, albo tłumaczył wiersz prozą lub wiersz rymowany wierszem wolnym. Grzegorz Musiał — przedstawiciel pokolenia nazwanego przez krytyków „Nowymi Rocznikami”, znany poeta i prozaik, eseista i tłumacz, do niedawna współredaktor znakomitego „Kwartalnika Literackiego”, a przy tym ceniony lekarz i doktor nauk medycznych — stał się obiektem najbardziej chyba zjadliwej krytyki, jaka spotkała jakiegokolwiek tłumacza ze strony Stanisława Barańczaka. Starcie Barańczak-Musiał jest o tyle ciekawe, że ma postać polemiki opublikowanej w roku 1994 w „Tygodniku Powszechnym” w trzech tekstach:

Stanisław Barańczak: „*Wiatr porywisty na wysokości pupy*” albo: *Jak zarżnąć nożem poezję amerykańską (Poradnik praktyczny w sześciu punktach)*. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 43;

Grzegorz Musiał: *Zaczepony przez Sybillę, śmiertelnik odpowiedzi...* „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 47;

Stanisław Barańczak: *Sam tego chciałeś, Grzegorzu Musiale*. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 49¹.

¹ O ile mi wiadomo, polemika ta w całości nie była już potem nigdzie publikowana; wszystkie poniższe cytaty z tej polemiki są zaczerpnięte z wymienionych wyżej tekstów Barańczaka i Musiała.

Polemika rozpoczęła się od opublikowanej przez Barańczaka recenzji książki Grzegorza Musiała *Ameryka, Ameryka. Antologia wierszy poetów amerykańskich po 1940 roku* (Bydgoszcz 1994). Recenzja ta ma formę pamfletu, gatunku rzadko już uprawianego przez polskich krytyków literackich. Pamflet ten został podzielony na sześć części. Każda składa się z ironicznej rady, wyjaśniającej w przewrotny sposób, czego tłumacz nie powinien robić. Rady te są opatrzone przykładami z antologii Musiała. W pierwszej części Barańczak odnosi się do błędów leksykalnych. Przytoczmy więc dla przykładu początek tej recenzji:

Jeśli nie rozumiesz angielskiego słowa, strzeż się typowego dla wielu tłumaczy a fatalnego błędu, jakim jest zajrzenie do słownika angielsko-polskiego.

Po tym wstępie, wyróżnionym tłustym drukiem, wywód kontynuowany jest w tym samym ironicznym duchu:

Słownik taki, jeśli go posiadasz, wyrzuć i w odpowiednie miejsce przekładu wpisz pierwsze słowo polskie, jakie Ci przyjdzie do głowy. W ten sposób w niczym nie skrupujesz lotów swojej twórczej wyobraźni. Jakże ciekawe efekty znaczeniowe osiągnie Twój przekład, jeśli, dajmy na to, w wierszu Roberta Lowella *Do Delmore'a Schwartza* wyraz „refrigerator” przetłumaczysz jako „grzejnik”, mimo iż dla tłumacza mniej twórczego (albo obarczonego zbędną znajomością elementarnej angielszczyzny) słowo to oznacza, całkiem odwrotnie, „lodówkę”! Podobnie w wierszu Elisabeth Bishop *Floryda* określenie „in brackish water” przełoż jako „po bagnistej wodzie”, choć przymiotnik „brackish” oznacza „słonawy” i odnosi się do wody morskiej, nie bagicznej ani „bagnistej”.

Druga uwaga dotyczy przekładów kolokacji, które tłumacz ma skłonność tłumaczyć dosłownie, nie zwracając uwagi na ich częste idiomatyczne znaczenia. Trzecia uwaga dotyczy nieznamości gramatyki i składni, czwarta — niezrozumienia przez tłumacza „kolorytu emocjonalnego lub poziomu stylistycznego” słów i wyrażeń, piąta — nieznamości imion własnych, tytułów, nazw geograficznych i aluzji, wreszcie szósta — nieznamości rzemiosła poetyckiego i braku biegłości w języku przekładu.

Warto zauważyć, że te sześć punktów składa się na kolejny, szczególnego rodzaju manifest translologiczny Barańczaka, który buduje na podstawie analizy nieudolnych — jego zdaniem — przekładów katalog niezbędnych umiejętności tłumacza, do których należą:

- znajomość języka oryginału w ogóle,
- znajomość idiomatyki języka oryginału,
- znajomość gramatyki i składni tego języka,
- wyczucie „kolorytu emocjonalnego lub poziomu stylistycznego”
słów i wyrażeń,
- znajomość kontekstu kulturowego oryginału (aluzje, nazwy
własne etc.),
- znajomość własnego języka i podstawowych zasad języka, na
który się przekłada.

Barańczak z pedantyczną skrupulatnością udowodnił w swoim pamflecie, że Musiał nie spełnia podstawowych kryteriów wymaganych od tłumacza. Błędów i niedociągnięć są dziesiątki i bynajmniej nie wyglądają one na przypadkowe potknięcia czy błędy redaktora lub korektora. Wydawać by się mogło, że taka recenzja nie zamieni się w polemikę tłumaczy, a jednak za sprawą Musiała stało się inaczej. W swojej odpowiedzi Musiał definiuje genologicznie tekst przeciwnika, aby usprawiedliwić polemizowanie z tekstem, który w założeniu był (bez względu na swą poetykę) recenzją książki: „Tak, to pamflet, a nie zwykła recenzja, dlatego odpowiadam, bo na recenzje nie mam zwyczaju odpowiadać”. Właściwie wystarczy przeczytać początek tej odpowiedzi, by zrozumieć istotę sporu:

Tłumaczeniami nie zajmuję się zawodowo, jest to w życiu poety i pisarza — do tego zajętego medycyną — zainteresowanie dodatkowe. Nigdy — w przeciwieństwie do Barańczaka — nie było ono celem i sensem mojego istnienia. Stąd różnica w moim podejściu do tej sprawy — pełnym zaskoczenia i smutnego zadumania nad elaboratem, który dałoby się streścić, przy większym zaangażowaniu rozsądku, trzema słowami: tłumaczenie to tłumaczenie. I tyle. Jak starożytni pisali, każdy tłumacz jest zdrajcą oryginału.

Nie trzeba dalej czytać wyводу Musiała, by zrozumieć, że poruszył najczulszą strunę translatorskiego światopoglądu Barańczaka. Jego dalsze objaśnienia, polemizujące z uwagami Barańczaka nie wytrzymują krytyki i utwierdzają czytelnika tego sporu w przekonaniu, że w większości przypadków Barańczak miał rację — błędy i nieporadności są oczywiste, a krytyka Barańczaka nie jest bynajmniej „pastwieniem się nad słówkami”, jak ją zbywa Musiał.

Czytelnik translatorskich esejów Barańczaka zdaje sobie sprawę, że spór ten nie polegał na pretensji w odniesieniu do kilku potknięć leksykalnych, ale na zupełnie innym podejściu do istoty przekładu. Dla Barańczaka przekład jest zajęciem angażującym w pełni, odpowiedzialnym tak jak zapewne dla Musiała np. praca chirurga. Bo to właśnie „chirurgiczna precyzja”, erudycja, pełne zaangażowanie w twórczość translatorską mogą prowadzić do sukcesu. Tłumacz jest dla Barańczaka depozytariuszem kerygmatu, egzegetą tekstu poetyckiego, obowiązuje go szacunek dla tekstu i zrozumienie dzieła na takim poziomie, jak czynią to tłumacze tekstów sakralnych. Poezja bowiem należy do sfery najwyższych wartości, podobnie jak przekład, który dla Barańczaka jest wręcz sensem i treścią życia.

Muszę tu wyjaśnić — pisał w cytowanym już *Małym manifestie* — że od ćwierć wieku jestem tłumaczem poezji — dosłownie — nałogowym: nie ma takiej pilnej pracy, zobowiązania czy terminu, o których nie potrafiłbym natychmiast zapomnieć, przeczytawszy w języku obcym jakiś znakomity wiersz, który „domaga się” ode mnie — tak mi się w mojej zarozumiałości wydaje — przekładu na język polski².

Musiał nie jest tłumaczem nałogowym, tłumaczy przy okazji, do czego się sam przyznaje. I myślę — choć nie zostało to powiedziane wprost — że ta właśnie deklaracja Musiała najbardziej zirytowała Barańczaka, który odpowiedział na tekst bydgoskiego tłumacza pełną pasji polemiką zatytułowaną *Sam tego chciałeś, Grzegorzu Musiale*. Swój błyskotliwy wywód, ukazujący, jakie chywy zastosował Musiał, by usprawiedliwić swoją rzekomą kompromitację, Barańczak podsumowuje w ten sposób:

Musiał i Barańczak mają dość rozbieżne poglądy na to, czym jest tłumaczenie i kim jest tłumacz. Pogląd Grzegorza Musiała: tłumacz musi być „zdrajcą”. Pogląd Stanisława Barańczaka: tłumaczowi nie wolno być fuszerem.

I dodaje:

To, co pan robi, panie Grzegorzu, tłumacząc „ascent” jako pęd w dół to nie jest żadna świadoma „zdrada” tłumacza. To jest fuszerka dyletanta.

² S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów-problemów*. Kraków: Wydawnictwo a5 2004, s. 14.

Kończy odpowiedź słowami:

Grzegorz Musiał sfuszerował swoją robotę pod każdym względem i, jeśli nawet pierwotnie był tego nieświadom, wie o tym teraz. Zamiast dąsać się na krytyka, który część tej fuszerki odsłonił oczom publiczności — powinien raczej być mu wdzięczny, że odsłonił tylko część.

Tymi słowami polemika się zakończyła. I trudno się dziwić tłumaczowi, że nie chciał jej kontynuować. Znaczenie tej polemiki nie polega jednak przede wszystkim na wytknięciu kolejnemu tłumaczowi błędów w przekładzie poezji. Chodzi zwłaszcza o to, że Barańczak mógł tu potwierdzić, jakie jest jego *credo* jako tłumacza: bycie tłumaczem jest zajęciem totalnym, pochłaniającym większą część życia, wymagającym ogromnych kompetencji, zaangażowania i odpowiedzialności. Tłumacz jest kapłanem przekazującym niewtajemniczonym tajemniki tekstów, zaangażowanym bez reszty, gorliwie tępiącym tych, którzy te teksty źle tłumaczą, gdyż szerzą w ten sposób herezję.

Wiele można by jeszcze pisać o translatorskich polemikach Barańczaka, tutaj podałem tylko jeden przykład. W innym szkicu zamieszczonym w tej książce piszę o polemikach Barańczaka z archaizującymi przekładami dawnej poezji autorstwa Jerzego S. Sity. Wykazałem tam zresztą, że w polemicznej pasji, a nawet w szczególnym zaciętrzewieniu Barańczak popełnił pewne błędy faktograficzne.

Osobnego opracowania wymagają polemiki Barańczak-Czerniawski, kultywowane zresztą przez tego ostatniego, który w swoim *Krótkopisie*, licznych esejach i publikowanych rozmowach z Bogdanem Czaykowskim nieustannie toczy spory z Barańczakiem. Jest to jednak przede wszystkim spór jednostronny, gdyż — poza nielicznymi polemikami z przekładami Czerniawskiego — Barańczak rękawicy nie podjął. W przypadku Sity głównym problemem stała się archaizacja języka przekładu, a w przypadku Czerniawskiego polemiczne ostrze skierowane zostało przeciw przekładaniu wiersza rymowanego za pomocą wiersza wolnego (na przykładzie jednego z wierszy Marvella). Ciekawie podsumowała ten spór ostatnio Magdalena Rabizo-Birek:

Lista pretensji [Czerniawskiego — P.W.] do Barańczaka [...] wiąże się przede wszystkim z wkroczeniem przez niego, po wyjeździe do Ameryki, w przestrzenie tłumaczeń literatury polskiej na język angielski, którymi zajmował się lub zaj-

muje Czerniawski. Wejście to, jak niemal zawsze w praktyce autora *Ocalonego w tłumaczeniu*, wiązało się z miążdzącą krytyką przez niego istniejących do tej pory translacji lub ich przemilczeniem (jak stało się to w przypadku pionierskiego na terenie brytyjskim wydania przez Czerniawskiego przekładu wierszy Szymborskiej *People on the Bridge*). To wkraczanie było dla Czerniawskiego tym dotkliwsze, że powstała sytuacja pociągała dla niego inne, bardziej bolesne konsekwencje np. zrywania osobistych z nim więzi lub kłopotów z wydaniem w Polsce i na Zachodzie owoców wieloletniej pracy. Problemy z Barańczakiem jako tłumaczem zagarniającym dla siebie, niekiedy dość bezwzględnie, obszary literatury mieli i inni, ale bodaj tylko Grzegorz Musiał i właśnie Czerniawski odważyli się na kontrakcję, polegającą na krytyce jego dokonań translatorskich. W przypadku autora *Krótkopisu* można mówić o trwałym urazie, wyrażającym się w ostrej (i dlatego pobudzającej do sprzeciwu i dyskusji) ocenie osobowości i całokształtu dorobku Barańczaka, czego przykładem jest esej *Fortynbras czy Hamlet?*³

Ostatnie zdanie tego podsumowania jest kluczowe. Analiza „trwałego urazu”, wyrażającego się „w ostrej (i dlatego pobudzającej do sprzeciwu i dyskusji) ocenie osobowości i całokształtu dorobku Barańczaka” to materiał na osobny esej o krytyce przekładu, granicach krytyki literackiej, a nawet o tym — by tak powiedzieć — jakie są granice „obrony koniecznej” w przypadku „literackich napaści”.

Stanisław Barańczak nie jest teoretykiem przekładu i nigdy nie pretendował do takiego miana. Jest świetnym praktykiem, który swoje obserwacje i doświadczenia przekazuje w formie popularnych esejów, świadczących jednak o głębokim znawstwie omawianych zagadnień i wielkiej przenikliwości translatorskiej, która każe mu tropić błędy tłumaczy i samemu tłumaczyć lepiej, gdy już ustalił, co stanowi „dominantę semantyczną” wiersza. Na marginesie świetnych interpretacji oryginałów, które prowadzą do przekładu, Barańczak toczy swoje polemiki z innymi tłumaczami. Szokujący nieraz styl tych polemik nie wynika jednak z tego, co Barańczak nazwał autoironicznie i prowokacyjnie „obrzydliwą pychą, nieznośnym zarozumiałstwem i dogmatyczną pewnością własnych racji”⁴. Nie jest on bynajmniej „nachalnym pyszałkiem bez krzty wychowania i taktu”, choć za takiego z pewnością

³ M. Rabizo-Birek: *Osobni, wyjątkowi, transkontynentalni*. W: *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach. Rozmawiają Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski*. Toronto: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie; Rzeszów: Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza” 2006, s. 14.

⁴ S. Barańczak: *Ocalone...*, s. 13.

uważają go Musiał czy Czerniawski. Jest przede wszystkim niezwykle inteligentnym, przenikliwym czytelnikiem poezji, wyczulonym na sensy i melodię wiersza, świetnym poetą, a jego krucjaty przeciw innym tłumaczom wynikają z przekonania, że integralność tekstu poetyckiego, jego przesłanie ma walor kerygmatu, a więc również wypowiedź tłumacza ma wymiar kerygmaticzny — jest publicznie głoszonym wyznaniem wiary opartym na poetyckiej dobrej nowinie. Albowiem każda wielka poezja, w przekonaniu Barańczaka, stanowi dobrą nowinę i posiada wymiar metafizyczny.

MOVED BY THE SPIRIT

Angielska antologia polskiej poezji religijnej

Antologie przekładów to główne źródło tworzenia i kształtowania kanonu literackiego, czy też kanonów literackich. Jak słusznie zauważył Armin Paul Frank, antologie przekładów bywają do dziś niedoceniane przez krytyków, historyków literatury i translatorsów jako źródło wiedzy o kulturze, a zwłaszcza o kanonie literackim¹. Antologia przekładów to najbardziej skuteczny sposób na transfer wartości jednej kultury do innej kultury i innego kręgu językowego. Autor każdej antologii jest nieuchronnie twórcą kanonu, a jeśli jest to — jak w omawianym przypadku — antologia polskiej poezji religijnej opublikowana po angielsku w Wielkiej Brytanii, to siłą rzeczy staje się ona kanoniczna jako jedyna tego rodzaju publikacja wydana dotąd w języku angielskim.

Światowa dominacja języka angielskiego powoduje, zwłaszcza w ostatnich latach, że dzieło nieobecne w języku angielskim po prostu nie ma szansy zaistnieć w światowym kanonie. Oczywiście przekład na język angielski to jednak dopiero niewielka część sukcesu. Jego głównymi sprawcami są bowiem — jak już pisałem w jednym z poprzednich rozdziałów tej książki — jednocześnie znany tłumacz, znane wydawnictwo, rekomendacja znanych postaci życia literackiego czy publicznego, pozytywne recenzje w prestiżowej prasie — ogólnej i specjalistycznej. Trudno powiedzieć, na ile w przypadku tej antologii wszystkie owe czynniki mają szansę pojawić się równocześnie.

¹ Zob. A.P. Frank: *Anthologies of Translation*. W: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. by M. Baker. London and New York: Routledge 2001, s. 13–16. Szerzej na temat antologii przekładów oraz ich roli w tworzeniu kanonu literackiego piszę wyżej w rozdziale *Kanon a przekład*.

Opracowana przez Adama Czerniawskiego dwujęzyczna antologia polskiej poezji religijnej, zatytułowana *Moved by the Spirit*, ukazała się bowiem w roku 2010 w mało znanym wydawnictwie LAPWING w Belfaście i nie doczekała się w ciągu kilku następnych miesięcy recenzji w czołowych periodykach. Publikacja ta spełnia jednak inne kryteria, które być może ułatwią jej wejście do kanonu antologii przekładów. Mamy tu wszakże do czynienia z tłumaczem znanym — zwłaszcza na brytyjskim rynku literackim — i z bardzo znanym autorem przedmowy, rekomendującym antologię głównie brytyjskim czytelnikom. Przedmowę napisał bowiem Rowan Williams, arcybiskup Canterbury, postać od lata znana i poważana zwłaszcza w swoim kraju. Antologia polskiej poezji religijnej, a więc poezji zakorzenionej w chrześcijaństwie, a konkretnie w jego katolickiej odmianie, ma więc w Anglii najbardziej idealnego promotora jakiego można sobie wyobrazić — popularnego w swym kraju i znanego w świecie anglikańskiego prymasa Anglii, który jest jednocześnie wybitnym intelektualistą, byłym profesorem teologii w Oxfordzie i Cambridge, znawcą pism Ojców Kościoła, historykiem duchowości chrześcijańskiej, ale także cenionym poetą i tłumaczem poezji². Anglikański teolog, biskup i poeta rekomendujący religijną poezję z katolickiego kraju to pierwszy paradoks antologii. Drugi paradoks polega na tym, że autorem antologii jest twórca, który w swych esejach otwarcie deklaruje się jako agnostyk, demonstrujący niechęć do religii zinstytucjonalizowanej, a zwłaszcza polskiego katolicyzmu, czemu nieraz dawał wyraz w zbiorach swoich esejów publikowanych w Anglii i w Polsce³. Trzeci paradoks związany jest z zawartością antologii. Przedstawiana w niej poezja religijna nie jest tym, co potocznie za poezję religijną się uważa — nie jest to antologia poezji pobożnej, związanej ściśle z wyznawaniem religii, ortodoksją czy rytuałem.

Sam autor antologii we wstępie wyróżnia trzy rodzaje poezji religijnej: po pierwsze, modlitwy poetyckie, służące użytkowym celom

² Zob. oficjalną stronę internetową zawierającą wiele informacji o Arcybiskupie Canterbury: <<http://www.archbishopofcanterbury.org>> (data dostępu: 20.09.2011). Warto też przypomnieć, że 29 kwietnia 2011 roku Rowana Williama obejrzały ponad 2 miliardy widzów i internautów, gdy w Opactwie Westminsterskim udzielał ślubu księciu Williamowi i Catherine Middleton.

³ Zob. np. A. Czerniawski: *Krótkopis 1986–1995*. Katowice: Gnome 1998, passim.

związany z kultem religijnym; po drugie, wiersze różnego rodzaju pisane przez ludzi pobożnych i stąd zazwyczaj poprawne doktrynalnie i po trzecie — wiersze pisane przez ludzi, którzy przeszli przez religijne wychowanie i podejmują w poezji tematy związane z symboliką i wyobraźnią wywodzącą się z tradycji judaistyczno-chrześcijańskiej, kwestionującą nieraz wiarę dzieciństwa, polemizującą z ideami religijnymi, a także łączącą je harmonijnie z ideami antycznymi (jak Kochanowski) czy przedstawiającą świeckie wersje historii biblijnych (jak Szymborska). Zdaniem tłumacza to ta trzecia kategoria wierszy obecna jest w jego autorskiej antologii zawierającej wyłącznie utwory dotąd tłumaczone przez Czerniawskiego i wybrane właśnie pod kątem poruszanej w nich religijnej problematyki (wyjątkiem są jego własne wiersze w przekładzie Iaina Higginsa).

Trudno się jednak zgodzić z Czerniawskim, że w jego antologii znajduje się tylko ta trzecia kategoria autorów, bo przecież są w niej poeci, których trzeba by zaliczyć do tej drugiej kategorii — pobożnych i zazwyczaj doktrynalnie poprawnych, wśród których we wstępie wymienia z poetów polskich Jana Pawła II, a z angielskich wielkiego jezuitę Gerarda Manleya Hopkinsa. Bez wątpienia do tej grupy autorów można by zaliczyć obecnych w antologii Kochanowskiego, Norwida i Staffa. Norwid nie bez przyczyny jest uważany powszechnie za poetę katolickiego, podobnie trzeba by zaklasyfikować Kochanowskiego i Staffa. Takie szufladkowanie jest niebezpieczne, ale stosowane jest przez samego autora, gdy dzieli poezję religijną na trzy kategorie i uznaje, że poeci antologii należą wyłącznie do trzeciej z nich. W ten sposób popaść można w pułapkę, w którą wklęli się nieraz badacze poezji religijnej czy metafizycznej.

Gdy czytamy cenny artykuł Helen Gardner *Poezja religijna: definicja*⁴ uderza nas, że w gęszczy rozważań o tym, co jest, a co nie jest poezją religijną, nie ma jednoznacznej, precyzyjnej definicji. Jest tylko nieśmiała próba definicji, przekazana w trakcie rozważań, niebędąca jednak wnioskiem z dyskusji nad różnymi próbami ustalenia, czym jest poezja religijna. W swoich rozważaniach Gardner analizuje wypowiedzi Samuela Johnsona i Thomasa S. Eliota, którzy uważali

⁴ H. Gardner: *Religious Poetry: A Definition*. W: teje: *Religion and Literature*. New York: Oxford University Press 1971.

poezję religijną za niemożliwą. Johnson dlatego, że — jego zdaniem — teologia chrześcijańska jest zbyt prosta, by zamieniać ją w elokwencję, zbyt święta, by zamieniać ją w fikcję, i zbyt majestatyczna, by wzbogacać ją w ornamenty. Nie można według niego przekroczyć wszechmocy, spotęgować nieskończoności i polepszyć doskonałości, a od dobrej poezji zawsze oczekuje się poszerzenia horyzontów i wyobraźni. Dla Eliota z kolei dobra poezja zawsze powinna być religijna w tym sensie, że wyraża ona wyższą świadomość poety, a poezja, którą się tradycyjnie uważa za religijną, czyli wierszowane, chrześcijańskie pobożności, to zawsze poezja drugorzędna. Różne antologie poezji religijnej, omawiane przez Helen Gardner, są przykładami klęski ich autorów, zwłaszcza jeżeli umieszczali w nich tylko wiersze zgodne z ich rozumieniem chrześcijańskiej ortodoksji. Tak uczynił na przykład Lord David Cecil, który w oksfordzkiej antologii poezji chrześcijańskiej zamieścił tylko wiersze „zgodne z doktrynami ortodoksyjnego chrześcijaństwa”, a przecież długo można by się zastanawiać, czym jest to ortodoksyjne chrześcijaństwo, choć można się domyślić, że dla Lorda Cecila ortodoksyjne było to, co zostało zaakceptowane przez kościół anglikański. Zaiste, wąska by to była definicja ortodoksji!

Aż trudno sobie wyobrazić, jakie problemy zaprzętały autorów rozmaitych antologii poezji religijnej, którzy siłą rzeczy musieli zastanowić się, czym jest dla nich poezja religijna. Na przykład wspomniany David Cecil martwił się, że prawdziwa poezja jest wyrazem najbardziej płomiennych uczuć i wprawdzie wszyscy ludzie, jego zdaniem, doświadczyli jakichś uczuć religijnych, nie można ich jednak porównać z „siłą i trwałością, z jaką odczuwają oni miłość cielesną lub uroki natury”. Gardner polemizuje z nim, zauważając, że przecież nawet jeżeli u poety religijnego uniesienia religijne nie są równe cielesnym, to przecież wcale nie jest tak, że najlepsi kochankowie są najlepszymi autorami wierszy miłosnych, a zatem i ludzie najpobożniejsi nie piszą najlepszych wierszy religijnych. Przytaczam ten przykład, by ukazać, na jakie tory (słuszniej byłoby powiedzieć — na jakie manowce) schodziła dyskusja o tym, czym jest poezja religijna. Warto przy tej okazji wspomnieć, że znane nam, liczne w ciągu dwu tysięcy lat zapisy chrześcijańskich doznań mistycznych świadczą o tym, iż doświadczenie religijne może

być naprawdę doświadczeniem intensywnym w tych kategoriach, jakie przyjmują cytowani autorzy. Ponadto doświadczenie mistyczne często wyrażano za pomocą języka erotyki, co jednak rzeczywiście nie świadczy o tym, że intensywność jakiegokolwiek przeżycia wpływa na jakość poezji. W każdym razie te rozmaite, dość absurdalne polemiki wskazują nam na zasadniczy aspekt sprawy — rozróżnienie pomiędzy uczuciem, a jego wyrazem artystycznym: najlepsze wiersze religijne nie muszą być tworzone przez ludzi najbardziej pobożnych, co więcej — wiersz religijny nie musi być traktowany jako ekspresja uczuć religijnych autora, a często jest po prostu kolejną realizacją kulturowej konwencji.

W artykule Helen Gardner, który ma dotyczyć definicji poezji religijnej, nie ma — jak wspomniałem — wyraźnie sformułowanej definicji poezji religijnej. Trudno się temu dziwić, bo to zadanie chyba niewykonalne. Wiele książek poświęconych poezji religijnej nie zawiera definicji tej poezji, uznając widocznie to pojęcie za oczywiste. W książce Gardner jedynie na marginesie wywodów na inny temat odnajdujemy próbę definicji, będącą częścią zdania dotyczącego innej kontrowersyjnej kwestii:

Zdefiniowanie poezji religijnej jako poezji, która dotyczy objawienia i odpowiedzi człowieka na objawienie, nie oznacza, że poezja religijna jest tym samym co poezja chrześcijańska; jednak duża większość angielskich wierszy religijnych zdefiniowanych w ten sposób to w pewnym sensie wiersze chrześcijańskie.

Dalej Helen Gardner twierdzi, że wiersze, które kwestionują objawienie chrześcijańskie, wyśmiewają je lub ukazują w formie satyry, też można uznać za wiersze religijne. Ten ostatni problem, a mianowicie uznawanie wierszy kwestionujących objawienie czy satyr antyreligijnych za wiersze religijne, nie jest taki prosty, jak mogłoby się wydawać na podstawie cytowanego artykułu, ale to temat na osobną polemikę. Jakkolwiek by było, wydaje się, że definicja mówiąca, iż „poezja religijna to poezja która dotyczy objawienia i odpowiedzi człowieka na objawienie”, jest dość trafna — poprzez swą zwięzłość, precyzyjność, szeroki zakres, obejmujący nie tylko poezję ortodoksyjną, ale i poezję odrzucającą w jakimś stopniu chrześcijańskie objawienie.

Chcąc zdefiniować omawiane pojęcie, trzeba by najpierw zdefiniować dwa jego człony składowe i zastanowić się, czym jest poezja, a czym religia. Koncepcje poezji i religii (czy raczej: religijności), nawet jeśli pozostaniemy w kręgu kultury chrześcijańskiej, zmieniały się tak często w ciągu dwu tysięcy lat, że niemal każde pokolenie (a na pewno każda epoka) mogło inaczej rozumieć to pojęcie i nie wystarczyłoby setek stron, by uporać się z wyjaśnieniem podstawowych kwestii. W trakcie dyskusji nad definicją poezji religijnej, na pewno niezakończonych, najważniejsze wydaje się zatem ustalenie, w jaki sposób będziemy rozumieć przymiotnik „religijny”: czy ma być to poezja poruszająca tematy religijne, czy też, dodatkowo, poezja, którą nazwę tu roboczo „pobożna”, a więc będąca ekspresją wiary. Używając terminu „poezja pobożna”, mam na myśli to, co Eliot określał jako „devotional poetry”. Zastosowany tu przymiotnik można by przełożyć jako „dewocyjna”. Wywołuje on jednak zazwyczaj niezbyt dobre skojarzenia jako synonim pobożnego kiczu, choć był używany, np. przez Marka Prejsa, w odniesieniu do późnobarokowej poezji religijnej⁵. Przyjmijmy zatem, zgodnie z wspomnianą wcześniej definicją Helen Gardner, że poezja religijna to „poezja, która dotyczy objawienia i odpowiedzi człowieka na objawienie”. Nie warto rozstrzygać, na ile taka poezja jest zgodna z jakąkolwiek ortodoksją. W tym sensie głęboko religijnym wierszem jest zamieszczony w antologii Czerniawskiego wiersz Tadeusza Różewicza *Cierni*:

nie wierzę
nie wierzę od przebudzenia
do zaśnięcia

nie wierzę od brzegu do brzegu
mojego życia
[...]

nie wierzę
jedząc chleb
pijąc wodę
kochając ciało

⁵ Zob. M. Prejs: *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa: PWN 1989.

nie wierzę
w jego świątyniach
kapłanach i znakach⁶.

Czy wiersz będący tak otwartym i jednoznacznym wyrazem niewiary można uznać za wiersz religijny? Myślę, że tak. Nie jest on wprawdzie wyznaniem wiary religijnej, a wręcz wiarę tę podważa, jednak dotyczy on w całości tematu religijnego; religia, przeżycie religijne stoi w jego centrum. Zawiera on odpowiedź człowieka na objawienie, odpowiedź, która nie kwestionuje jednak całkowicie religijnego przesłania, gdyż czytamy w niej dalej:

czytam jego przypowieści
proste jak kłos pszenicy
i myślę o bogu
który się nie śmiał

myślę o małym
bogowi krwawiącemu
w białych
chustach dzieciństwa

o ciemni który rozdziera
nasze oczy usta
teraz
i w godzinie śmierci⁷

Można ten wiersz odczytywać jako odrzucenie religijności konwencjonalnej, odrzucenie religii dzieciństwa i wyraz trudnej, prawie beznadziejnej próby poszukiwania religii dojrzałej. Zamieszczone w antologii teksty Różewicza to wiersze o trudnym poszukiwaniu sensu życia i sensu religii, na pewno nieortodoksyjne i agnostyczne, ale stanowią bardzo przejmującą odpowiedź człowieka na objawienie i w tym sensie można je nazwać wierszami religijnymi. To tylko jeden przykład z antologii, dotyczący ulubionego poety Czerniawskiego.

Bogactwo poezji uznawanej za religijną jest tak wielkie, że wymyka się ona wszelkim podziałom i nie poddaje się prostym definicjom.

⁶ Cytuję według: T. Różewicz: *Poezje wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1997, s. 204.

⁷ Tamże, s. 206.

Charakterystyczny jest toczony wciąż spór o zakres i znaczenie pojęcia „poezja metafizyczna” i czasami wydaje się, że pojęciem tym można by objąć ogromną większość utworów poetyckich, nie tylko religijnych, gdyż można by przyjąć, że cała istota poezji polega na odnoszeniu doświadczenia człowieka do tego, co jest metafizyczne w pierwotnym znaczeniu tego terminu, choć niekoniecznie do tego, co religijne.

Jedną z najbardziej oryginalnych i ciekawych odpowiedzi na pytanie o związki poezji z religią znajduje się w pracach Michaela Lieba, autora między innymi książki o twórczości Johna Milтона. Rozważania Lieba na temat tego, co „niewyraźalne” dotyczą, jak sądzę, sedna problemu. Odwołując się do klasycznej teorii Rudolfa Otto dotyczącej idei świętości, Lieb uważa, że wizja poetycka może być „środkiem poprzez który ludzie mogą zbliżyć się do doświadczenia świętości”⁸. W ciągu wieków archaiczny „fenomen świętości” „ewoluował w kierunku instytucjonalizacji religii i kodyfikacji (biurokratyzacji) moralności”. Tymczasem, zdaniem Lieba, właśnie w akcie poetyckim może nastąpić uobecnienie świętości. Przykładem takiego aktu poetyckiego jest dla niego *Raj utracony* Milтона: wędrówka poety od sfery *profanum* ku sferze *sacrum* jest formą „odwiedzenia światła”. Tekst poetycki ma szansę przybliżyć się do wyrażenia tego, czego dyskurs religijny nie jest w stanie wyrazić, ma szansę odsłonić niewyraźną świętość. Jakkolwiek bliskie są w tej koncepcji związki poezji z religią, każda dziedzina zachowuje swoją autonomię, bo każda na swój sposób stara się wyrazić to, co niewyraźalne, przybliżyć człowiekowi to, czego nie da się wypowiedzieć i opisać.

W tym kontekście należy czytać właśnie wstęp arcybiskupa Williamsa do całej antologii. Nie dzieli on poezji religijnej na żadne kategorie. Pisze o poezji religijnej jako poezji odnoszącej się do spraw duchowych, eksplorującej różne rodzaje straty i nieobecności, w tym stratę i nieobecność Boga, ale prowadzące do nadziei. W tym kontekście Williams trafnie wyróżnia największych poetów tej antologii, Różewicza i Kochanowskiego, nie stosując jednak w odniesieniu do nich kategorii związanych z wiarą czy niewiarą, pobożnością czy brakiem pobożności.

⁸ M. Lieb: *Poetry and the Ineffable*. „TO BE: 2B. A Journal of Ideas” nr 14 (1999), s. 54–62.

Zaproponowany przez Czerniawskiego wybór znakomitych wierszy polskich poetów ukazuje całe bogactwo poezji religijnej wymykającej się wszelkim klasyfikacjom. Jego antologię warto by wydać w Polsce, w polskiej wersji językowej — z przetłumaczonymi na polski wstępnymi autora i arcybiskupa Williama i tak trafnie wybranymi wierszami Kochanowskiego, Norwida, Staffa, Różewicza, Stroińskiego, Karpowicza, Szymborskiej, Herberta, Darowskiego, Czaykowskiego, Bursy i samego Czerniawskiego, którego poezja jest wciąż niestety bardziej doceniana za granicą niż w Polsce. Taka antologia będzie tu znaczyła coś innego, ale zmusi do myślenia o tym, czym jest kanon i czym jest poezja religijna, albowiem dyskusje nad tymi pojęciami będą trwały tak długo, jak długo będzie istniała religia i literatura, a więc zapewne do końca świata...

ENGLISH-POLISH LITERARY RELATIONS

Essays on translation

Summary

The present book is devoted to literary translation in the context of English-American-Polish cultural relations. The first chapter, entitled *Canon and Translation*, focuses on the relationship between translation and the formation of a literary canon. The next chapters are devoted to specific examples of translations of English poetry into Polish (John Donne, Lord Byron) and Polish poetry into English (Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp-Szarzyński, Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz). The last two chapters concentrate on more general issues — translation polemics by Stanisław Barańczak, a distinguished translator of Polish, English and American literatures and on the most recent work of another eminent translator, Adam Czerniawski: an anthology of Polish religious poetry in English translation.

All the chapters discuss the issues of translation criticism based on concrete examples which show the problems encountered by translators of poetry. In these literary struggles one can see attempts that are doomed to fail because a prescription for congenial literary translation does not exist and will never be invented. Translation of poetry — and of literature in general — is not, however, only a way to communicate meanings of the text to those who do not know a foreign language. First of all translation is — and will always be — a noble competition, which aims to achieve the best results in creating a new text in another language.

Even if we do not agree with the distinguished translation theorist Stefania Skwarczyńska that “each translation is a literary work equal to the original in this national literature and culture with which it is connected by language” we must admit that every translation: (1) enriches target language with new works, and (2) is an important example of the reception of the original, target culture. All the cases discussed in the book are examples of this dual role of translation.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Większość zamieszczonych w tej książce tekstów była publikowana wcześniej. Poniżej podaję adresy bibliograficzne poprzednich wersji. Szkice zamieszczone w tej książce zostały gruntownie przejrane, przeredagowane i zaktualizowane.

- Kanon a przekład — Kanon a przekład*. „Opcje”, 2007, nr 4 (69), s. 10–14.
- Johne Donne. Polskie przekłady Sonetu X — Archaizowanie przekładu. Polskie tłumaczenia ‘Sonetu X’ Johna Donne’a*. W: P. Wilczek, *Dyskurs — przekład — interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice: Gnome 2001, s. 184–197.
- Byron po polsku. Mickiewiczowski przekład wiersza „Euthanasia” — jest to polska wersja rozdziału Two Versions of Death*. W: P. Wilczek, *(Mis)translation and (Mis)interpretation: Polish Literature in the Context of Cross-Cultural Communication*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005, s. 25–34.
- John Bowring i inni. Angielskie „Treny” Jana Kochanowskiego — Od Bowringa do Barańczaka. Angielskie przekłady ‘Trenów’ Jana Kochanowskiego*. W: P. Wilczek: *Dyskurs — przekład — interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice: Gnome 2001, s. 32–61.
- „*All-strange of Thee thy charity the ways*”. *O angielskich tłumaczeniach „Sonetów” Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego — Czy Sęp Szarzyński przemówił po angielsku? Uwagi na marginesie tłumaczeń Sonetów*. W: *Corona scientiarum. Studia z historii literatury i kultury nowożytnej ofiarowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*. Red. J.A. Chrościcki. Warszawa: Neriton 2004, s. 147–163.
- Różewicz po angielsku — Adam Czerniawski jako tłumacz poezji Różewicza*. „Świat Literacki” 1991, nr 2, s. 79–83.

The World (A Naive Poem). Autoprzekłady Czesława Miłosza — W pułapce autoprzekładu. „Świat. Poema naiwne” Czesława Miłosza. W: *Sztuka przekładu — interpretacje.* Red. P. Fast, A. Świeściak, A. Olszta. Katowice: Śląsk 2009, s. 83–93.

Stanisław Barańczak jako polemista. Polemiki translatorskie tłumacza poezji angielskiej amerykańskiej i polskiej — Translatorskie polemiki Stanisława Barańczaka. W: *„Obchodzę urodziny z daleka...”*. *Szkice o Stanisławie Barańczaku.* Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2007, s. 199–209.

Moved by the spirit. Angielska antologia polskiej poezji religijnej — tekst niepublikowany.

ZAWARTOŚĆ TOMÓW PRZEKŁADOZNAWCZYCH

PIĘCIOTOMOWA EDYCJA PRZEKŁAD ARTYSTYCZNY

T. 1: *Zagadnienia teorii i krytyki*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. UŚ 1991, 120 s.

Tadeusz Sławek: Kalibanizm. Filozoficzne dylematy tłumaczenia

Piotr Fast: O granicach przekładalności

Jerzy Paszek: O pożytkach nieprzetłumaczalności (na marginesie *After Babel* Steinera)

Józef Zarek: Przekład jako aktualizacja

Izabella Murska: O niektórych problemach przekazywania konotacji pragmatycznej w przekładach z języka polskiego na rosyjski

Gizela Kurpanik-Malinowska: Problemy tłumaczenia klasycznej literatury arabskiej na język polski

Dariusz Rott: *Opisanie wyspa Islandyi*. Zagadki różnojęzycznych edycji utworu Daniela Vettera

Piotr Wilczek: Między miłością a śmiercią. Mickiewiczowski przekład wiersza Byrona *Euthanasia*

Krzysztof Jarosz: Aspekty semantyczne i stylistyczne przekładu *Księdza C. George'a Bataille'a*

Wacław Mucha: Zoszczenko w Polsce. O niektórych aspektach teorii i praktyki przekładu artystycznego

T. 2: *Zagadnienia serii translato logicznych*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. UŚ 1991, 132 s.

Józef Zarek: Seria jako zbiór tłumaczeń

Jerzy Paszek, Grażyna Wilk: Incipit *Eugeniusza Oniegina* po polsku (szkic komparatystyczno-ludyczny)

- Marian Kisiel: Polskie przekłady *Requiem* Anny Achmatowej. Uwagi wstępne
- Mirosława Michalska-Suchanek: O dwóch przekładach opowiadania Włodzimierza Korolenki *Sokolińczyk*
- Grzegorz Ojcewicz: Polskie *Noce* Iwana Bunina (impresja przekładoznawcza)
- Grażyna Szewczyk: O niektórych aspektach przekładu I części *Fausta* *J.W. Goethego*
- Piotr Wilczek: *Dzbanie mój pisany*. Arcydzieło Kochanowskiego wobec innych przekładów ody Horacego *O Nata meum*
- Maja Szymoniuk: Jeszcze raz o funkcjonalności przekładu
- Bożena Tokarz: Czesław Miłosz w przekładzie Tone Pretnara
- Barbara Musialik: Aspekt językowy i stylistyczny polskich przekładów Belli Achmaduliny

T. 3: Tłumaczenia literatury polskiej na języki obce. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. UŚ 1992, 112 s.

- Grażyna Szewczyk: Szczypiorski po niemiecku
- Józef Zarek: Przekład jako nowa wartość literacka
- Piotr Wilczek: Angielskie przekłady *Trenów* Jana Kochanowskiego
- Lucyna Spyrka: Czeskie i słowackie przekłady dramatów Aleksandra Fredry
- Tadeusz Rachwał: Konwersja translacji, czyli o przekładaniu
- Justyna Borda: Liryka Tadeusza Różewicza w rosyjskim przekładzie W. Buricza
- Emil Tokarz: Słoweńskie przekłady literatury polskiej
- Jerzy Paszek, Irena Skwara: Kalamury w *Lolicie*
- Barbara Musialik: O pewnych deformacjach świata przedstawionego w polskich przekładach wierszy Belli Achmaduliny
- Katarzyna Hańska: „To be, Or not to be”. Translatorskie peregrynacje inicjalnego wiersza monologu Hamleta

T. 4: Różewicz tłumaczony na języki obce. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. UŚ 1992, 136 s.

- Tadeusz Sławek: Tadeusz Różewicz: „Drzwi” do tłumaczenia
- Tadeusz Rachwał: Podszewka płaszczka Prospera, czyli o Różewiczu (niezupelnie) bez Różewicza
- Jerzy Paszek: Amerykański czytelnik Różewicza
- Katarzyna Michalska: Jedność i wielorakość. Angielska wersja wiersza *Jak dobrze* Tadeusza Różewicza
- Gizela Kurpanik-Malinowska: Próba rekonstrukcji prozy Tadeusza Różewicza w tłumaczeniu na język niemiecki

- Bożena Tokarz: Obraz poezji Różewicza w Słowenii
 Józef Zarek: *Et in Arcadia ego*, czyli o czeskich przekładach poezji Różewicza
 Jacek Illg: Klasyka czy pornografia: *Białe małżeństwo* w Pradze
 Lucyny Spyrka: *Kartoteka* po słowacku
 Katarzyna Hańska: O pewnych deformacjach semantycznych w przekładach liryki Tadeusza Różewicza na język rosyjski
 Sławomira Wróblewska: Składniowo-wersyfikacyjna organizacja języka poezji Tadeusza Różewicza w rosyjskich przekładach
 Grażyna Szewczyk: Poezja Tadeusza Różewicza w przekładach Karla Dedeciusa
 Marian Kisiel: Tadeusz Różewicz. Bibliografia przekładów 1949–1967

T. 5: Strategie translatorskie. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. UŚ 1993, 192 s.

- Tadeusz Sławek: ORT/WORT. Nomadyzm jako strategia translacji (jak tłumaczyć to, co nieprzetłumaczalne)
 Tadeusz Rachwał: O autorstwie translacji
 Piotr Wilczek: Czy przekład „autentyczny” jest możliwy? Rozważania o niektórych polskich przekładach *Sonetu X* Johna Donne’a
 Katarzyna Hańska: Tłumacze wobec dylematu Hamleta
 Bożena Tokarz: Wielojęzyczność poezji Czesława Miłosza (na przykładzie tłumaczeń: słoweńskiego i francuskiego)
 Barbara Musialik: Seweryna Pollaka immanentna a sformułowana poetyka przekładu
 Anna Bednarczyk: Stopniowa degradacja tekstu w tłumaczeniu
 Justyna Borda: O polskich przekładach *Czarnego mnicha* Antoniego Czechowa
 Jerzy Paszek: Rosyjski Leśmian dwakroć przepolszczony
 Józef Zarek: Jak tłumaczyć *Noc z Hamletem* Vladimira Holana, czyli o strategii tłumacza potencjalnego
 Lucyna Spyrka: Wokół tłumaczenia tzw. prozy lirycznej
 Zoran Bundyk: Neki problemi kod prevodjenja s hrvatskoga jezika na engleski jezik i obrutno
 Gizela Kurpanik-Malinowska: Strategia tłumacza wobec odbiorcy w świetle polskiego wydania *Księgi miłości* Mehmeda
 Urszula Dzika: Motyw ufności w *Psalmie 27* — zagadnienie zastosowania i przekładu terminologii zbawczej
 Зигмунт Гросбарг: Единица перевода в стратегии обучения трансляции
 Grażyna Szewczyk: Translatorska działalność Hermana Buddensiega, polonofila i tłumacza z literatury polskiej

SERIA WYDAWNICZA „STUDIA O PRZEKŁADZIE”

Nr 1: *Topika erotyczna w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk 1994, 173 s.

Wojciech Kalaga: Nasycona żądza, stracone szaleństwo: przekład świata w sonecie 129 Williama Szekspira

Katarzyna Michalska: Metamorfozy według Pounda

Magda Heydel: Palimpsestowy wiersz e.e. cummingsa

Agnieszka Pantuchowucz-Suchaja: „Obsceniczne uzdolnienia”. Halina Poświatowska — przekłady i przykłady

Aleksandra Paszek, Jerzy Paszek: Szkarłatne litery. Alfabet ciała na warsztacie tłumacza

Katarzyna Strzała: Maria, a nie Matka czyli o rosyjskim przekładzie *Rozłączenia* Juliusza Słowackiego

Iwona Rzepnikowska: Rosyjski erotyk ludowy w przekładach Anny Kamińskiej

Zygmunt Grosbart: *Bobok* Fiodora Dostojewskiego. Rozważania nad tytułem utworu

Agnieszka Korniejenko: Janusowe oblicze współczesnej poezji ukraińskiej

Józef Zarek: O polskich przekładach *Starych kobiet* i *Młodych kobiet* Františka Halasa

Lucyna Spyrka: Tłumaczenia przemilczane. O polskim przekładzie słowackiego erotyku

Bożena Tokarz: Wiersze miłosne Franceta Prešerna w polskim przekładzie

John Milton: *The Nurse'Waist*. The Translator as Censor

Krystyna Kralkowa-Gątkowska: Zagadki *De profundis* Stanisława Przybyńskiego (autoprzekład autoerotycznej powieści)

Urszula Dzika: Erotyka w tekście sakralnym. Polskie tłumaczenia liryki biblijnej (Ps 45 a Pnp)

Nr 2: *Klasyczność i awangardowość w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk 1995, 156 s.

REFLEKSJE PRAKTYKÓW

Stanisław Barańczak: „Wygładzić” może znaczyć „zglądzić”. Refleksje polskiego tłumacza sonetów Seamusa Heaneya

Adam Czerniawski: Przekład poezji: teoria i praktyka

KLASYCZNOŚĆ I AWANGARDOWOŚĆ W PRZEKŁADZIE

Bożena Tokarz: Tłumacz w centrum idei awangardowości

Marek M. Dziekan: Formalne problemy przekładu klasycznej poezji arabskiej

- Tadeusz Rachwał: O obcowaniu z Szekspirem
 Paweł Jędrzejko: Paszkowski, Barańczak and the Question of Vanguard
 Translation of *Hamlet*
 Sławomira Wróblewska: O polskich i rosyjskich przekładach ballad Goethego
 Lucyna Spyrka: O polskich przekładach poezji słowackich nadrealistów
 Józef Zarek: Przekład jako ilustracja programu literackiego (Na marginesie
 czeskiego tłumaczenia Artura Rimbauda)

PRZEGLĄDY

- Aleksandra Maik: Przykłady poezji słowackiej na język polski w latach
 1961–1994
 Agnieszka Kraśniewska: Powojenne przekłady czeskiej literatury dla dzieci
 na język polski

**Nr 3: *Obyczajowość a przekład*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk 1996,
 190 s.**

- Bożena Tokarz: Tłumacz a norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości
 Tadeusz Rachwał: Tłumacz porwany (o przekładzie w dyskursie kolonialnym)
 Agnieszka Pantuchowicz: The Master Mistress of my Passion (O przekładach sonetu 20 Williama Shakespeare'a na język polski)
 Katarzyna Michalska: Wędrowanie, podglądanie
 Alicja Pisarska: Czy przekład feministyczny przyjmie się w Polsce?
 Grażyna Szewczyk: Fenomen *Cholonka* (o tłumaczeniu powieści Janoscha na język polski)
 Gizela Kurpanik-Malinowska: Romans czy afera (O wschodnioniemieckim tłumaczeniu *Romansu Teresy Hennert Zofii Nałkowskiej*)
 Katarzyna Plucińska, Renata Wojtal: Karla Dedeciusa tłumaczenia polskiej poezji erotycznej
 Krystyna Kralkowska-Gątkowska: Hazard, pojedynek, zaloty (Obyczaje europejskiej arystokracji w przekładzie *Zanoniego* Edvarda G. Bulwera-Lyttona)
 Magdalena Piekara: W zasięgu ręki — manualne obyczaje kobiece w *Oziminie* Berenta i niemieckim przekładzie Olafa Kühla
 Katarzyna Żemła: Inny świat w innym języku (Herling-Grudziński po rosyjsku)
 Ewa Teodorowicz-Hellman: *Fizia Pończoszarka* w tłumaczeniu polskim (o przekładzie literatury dla dzieci i młodzieży)
 Anna Bednarczyk: Między oryginałem a tłumaczeniem — przestrzeń obyczajowości

- Zygmunt Grosbart: Twórczość Juliana Tuwima i „arcytrudna sztuka” przekładu
- Urszula Dzika: Wybrane motywy obyczajowe w polskich tłumaczeniach psalmów ufnosci
- Wacław M. Osadnik, Izabela Urban: Teoria wielosystemowa a kulturalno-obyczajowy aspekt tłumaczenia idiomów

Nr 4: *Polityka a przekład*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk 1996, 215 s.

- Wojciech Kalaga: Jażń — interpretacja — przekład
- Bożena Tokarz: Polityka w przekładzie, czyli o pragmatyzmie
- Bogumiła Suwara-Marčoková: Komparatystyka — autorytet — przekład
- Tadeusz Rachwał: O politycznych skutkach nieadekwatności przekładu, czyli dlaczego ugotowano kapitana Cooka
- Grażyna Szewczyk: Literatura polska w Niemczech. Polityka i konteksty ideologiczno-kulturowe
- Katarzyna Plucińska: Interpretacja przemówień Adolfa Hitlera w *Szkicach piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego
- Renata Wojtal: Język Trzeciej Rzeszy źródłem translatorskich trudności? (O polskim przekładzie *Mein Kampf* Adolfa Hitlera)
- Gizela Kurpanik-Malinowska: Monolog Niemca. O polskim przekładzie prozy i esejów Kurta Drawerta
- Krzysztof Knauer: Między kompetencją lingwistyczną a kulturową. Tłumaczenie odmian angielskiego na podstawie przekładu powieści Alice Walker *The Color Purple*
- Agnieszka Pantuchowicz: Polityczność w angielskich przekładach *Dzieci epoki* Wisławy Szymborskiej
- Paweł Jędrzejko: Przełożyć Lorda Kanclerza — czyli osobowość w przekładzie
- Edward Balcerzan: Rosyjskie *Urodziny* Wisławy Szymborskiej
- Katarzyna Żemła: O przewadze czworonogów nad... *Wierny Rusłan* w tłumaczeniu Andrzeja Drawicza
- Anna Bednarczyk: Collage polityczno-translatologiczny
- Józef Zarek: *Zbyt głośna samotność* Bohumila Hrabala i niektóre problemy translatorskie
- Anna Car: Polityk w przekładzie
- Urszula Dzika: Akcenty polityczne w tłumaczeniach liryki biblijnej — psalmy królewskie
- Wacław M. Osadnik: Polysystem Theory and Translation Policies in Canada

Nr 5: *Komizm a przekład*. Red. P. Fast. Katowice: Śląsk 1997, 233 s.

Przedmowa

Wojciech Kalaga: Komizm a przekładalność

Bożena Tokarz: Ocalone czy zagubione w przekładzie?

Tadeusz Rachwał: O komizmie translacji

Tadeusz Szcherbowski: Gra językowa a przekład

Zygmunt Grosbart: Zamierzony i niezamierzony humor w przekładzie

Branislav Hochel: Intentional and Non-intentional Humour in Translation

Paweł Jędrzejko: Wspólnota śmiechu a „myślenie kolonizujące” — czyli z czego nie śmieją się Anglicy

Paweł Jędrzejko, Krystyna Głombik: Z czego śmieją się Polacy? O granicach przekładu językowych mechanizmów satyry politycznej

Bogumiła Kaniewska: Komizm i kontekst. Uwagi o polskim przekładzie *Tajemniczego ogrodu*

Wacław M. Osadnik, Izabella Korzeniowska, Izabela Urban: Komizm szekspirowski w przekładach niemieckich

Agnieszka Pantuchowicz: Kilka uwag o przekładalności komizmu *Pana Tadeusza*

Anna Bednarczyk: Co się działo, zanim „trzeci kur” zapiał po polsku?

Urszula Kropiwiiec: Co i jak parodiować w przekładzie powieści *Tres tristes tigres* Guillermo Cabrery Infante

Renata Aleksajtje, Hugo Kowalczyk, Ewa Moczulska: „Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma”. Między kontekstem a pretekstem

Ewa Teodorowicz-Hellman: Komizm w przekładzie prozy dla dzieci (*Pippi Pończoszanka* Astrid Lindgren po polsku)

Józef Zarek: Gagi słowne z translatorskiej perspektywy, czyli o pewnym aspekcie tłumaczenia wczesnych sztuk Václava Havla

Urszula Dzika: Na czym polega ironia i humor w Biblii — dwa dowcipy o królu Dawidzie w przekładzie na język polski

Nr 6: Edward Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: Wyd. Śląsk 1998, 234 s.

Wstępne zeznanie autorskie

Dwujęzyczność jako przedmiot badań lingwistycznych i literackich

Poetyka przekładu artystycznego

Jeszcze w sprawie serii translatorskiej („Majakowski pisał...”)

Zagadnienie „pola znaczeniowego” w badaniach przekładów poetyckich

„Szlachetny plagiat”, czyli tłumaczenie utajone (Jasieński i Majakowski)

Tłumaczenie autorskie (Drugie palenie Paryża)

Wobec tradycji

Strategie tłumaczy

Pisarze polscy o sztuce przekładu (Rozmowa)

Norwid wielojęzyczny
 Tłumaczenie jako twórczość
 Przekład poetycki w systemie kultury literackiej (Cwietajewa po polsku)
 Literatura z literatury (przekład jako cytaty)
 Rosyjskie *Urodziny* Wisławy Szymborskiej
 Strategie znawców
 Aneks: pierwowzory, przekłady, serie

Nr 7: Bożena Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie*. Katowice: Wyd. Śląsk 1998, 161 s.

Wstęp
 Intersubiektywność i intertekstualność przekładu
 Przekłady poezji Czesława Miłosza
 Aspekt pragmatyczny przekładu
 Obraz poezji Różewicza w Słowenii
 Determinanty przekładu artystycznego, na przykład: awangardowość
 Scenariusz w przekładzie
 Przekład wobec konceptualizacji uczuć: norma językowa i norma obyczajowa
 Wiersze miłosne France Prešerna w polskim przekładzie
 Literacka konceptualizacja śmiechu w przekładzie
 Zakończenie

Nr 8: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk 1998, 222 s.

Tadeusz Rachwał: Błaganie o początek, czyli teoria pewnej nicości translatologicznej
 Wojciech Kalaga: Efekt teorii: przekład — interpretacja — etyka
 Anna Legeżyńska: Przekład jako rzecz wyobraźni
 Zygmunt Grosbart: Przesłanki opracowania „użytecznej” teorii przekładu
 Edward Balcerzan: Czym jest nieprzekładalność — faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków
 Bożena Tokarz: Kognitywne możliwości przekładu artystycznego
 Ewa Kraskowska: Jak się mijała Teoria z Praktyką
 Brano Hochel: Teoretické strašidlá a prekladateľská prax
 Tadeusz Szczerbowski: Graniczny przypadek dzieła literackiego a przekład (Joyce według Ingardena)
 Krzysztof Knauer: *Przekładalność* w europejskich studiach kulturowych — przekład metod, kontekstów i problemów
 Anna Bednarczyk: Konkretysta w świecie przesunięć i architranssemów (na przykładzie jednego z izopów Andrieja Wozniesińskiego)

- Emilia Majewska: Autonomiczny przekład Stanisława Barańczaka a *Song of Welcome* Josifa Brodskiego
- Lucyna Spyrka: Teoria i praktyka tłumaczenia tekstu dramatycznego (według słowackiej szkoły przekładu)
- Maria Krysztofiak: Wprowadzenie do analizy przekładów baśni braci Grimm na język polski
- Agnieszka Pantuchowicz: Przekładanie feminizmu, czyli o mówieniu „tak”
- Susan Ingram: Post-Colonial Politics and the Practice of Translation: The Case of Eliade *Maitreyi*
- Jadwiga Konieczna-Twardzikowa: Czy *Don Kichote* jest przekładem?
- Anna Kaganiec, Dagmara Luboń, Katarzyna Nowak: Przekład — uśmiercanie czy kreowanie? Młodzi twórcy i młodzi tłumacze
- Maria Filipowicz-Rudek: *Wół i osioł* a *Kaszka manna* (o przekładaniu literatury dla dzieci)

Nr 9: Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk 1999, 230 s.

- Zygmunt Grosbart: Cóż to jest przekład? Pytanie prawie mistyczne
- Edward Balcerzan: Tajemnica istnienia (sporadycznego) krytyki przekładu
- German Ritz: Krytyka przekładu jako przyczynek do historii recepcji
- Bożena Tokarz: Krytyka przekładu w świetle systemu oczekiwań odbiorczych
- Anna Bednarczyk: Krytyka tłumaczenia — dwa modele badawcze
- Magdalena Nowotna: Semiotyka w służbie przekładu
- Katarzyna Sujkowska: Krytyka przekładu a niektóre założenia kognitywizmu
- Józef Zarek: Krytyk przekładu — w labiryncie intertekstualności
- Friedrich Arich-Gerz, Izabela Urban: Reading — Translation — Criticism. A Critical Transrelation
- Tadeusz Rachwał: Zakładanie przekładalności. Transfer, transfuzja, translacja
- Alexandra Podgórnai, Małgorzata Sikora: Recenzja przekładu — reklama czy antyreklama?
- Tadeusz Szczerbowski: *Finnegans Wake* Joyce’a a granice krytyki przekładu
- Urszula Dzika: Krytyka przekładu jako klucz do poznania Biblii
- Jadwiga Konieczna-Twardzikowa: Czy *Don Kichote* jest krytyką? Krytyka literacka jako przekład
- Marta Buczek: Krytyka przekładu a następne wersje tekstu (O dwóch tłumaczeniach słowackiego opowiadania Vincenta Šikuli w Polsce i ich krytyce)

- Joanna Grądział: Witold Wirpsza: krytyka przekładu w systemie autorskich poglądów na literaturę
- Lucyna Spyrka: Krytyka przekładu a komparatystyka w polsko-słowackich kontaktach literackich
- Mykola Zymomrja: Übersetzungskritik und Ihre Stellung im Rezeptionsprozess (Entwicklungstendenzen der Aufnahme von I. Frankos Werken in Deutschland und Österreich)
- Ryszard J. Reisner: The Notion of Text Culture as Process in Translation Criticism — a view from translations of Patrick White and Wisława Szymborska
- Agata Machura: Granice wolności — przegląd przekładoznawstwa włoskiego

Nr 10: *Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice: Wyd. Śląsk 2000, 183 s.

- Bożena Tokarz: Światło między językami, czyli o potrzebie komparatystyki
- Gideon Toury: Pojęcie „domniemanego przekładu”. Zaproszenie do nowej dyskusji
- Edward Możejko: Przekład w kontekście studiów porównawczych
- Ewa Rajewska: Komparatystyka a „żywiol adaptacyjności”
- Tadeusz Rachwał: O kanibalach raz jeszcze
- Tadeusz Szczerbowski: O misjonarzach reklamy wśród pierwotnych plemion Papui-Nowej Gwinei
- Marta Rabikowska: *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego i *Portret damy* Henry’ego Jamesa. Narrator jako tłumacz, tłumacz jako narrator
- Grażyna Barbara Szewczyk: Oswajanie obcości: o tłumaczeniu *Procesu* Franza Kafki przez Brunona Schulza
- Anna Majkiewicz: Parodia dyskursu filozoficznego w przekładzie jako przedmiot badań komparatystyki (na przykładzie prozy Güntera Grassa)
- Katarzyna Sujkowska: Kobieta i jej milczenie w *La maladie de la mort* Marguerite Duras
- Anna Kozak: Rola słowa we wczesnej poezji Anny Achmatowej a problemy przekładu artystycznego
- Anna Bednarczyk: Różnice strategii (aspekt intertekstualny w oryginale i w przekładzie literackim)
- Marta Buczek: Komparatystyka literacka w procesie wartościowania przekładu. (Komparatystyczna refleksja o przekładach Vincenta Šikuli w Polsce)

Nr 11: Ewa Sławkowa, Jadwiga Warchol: *Współczesne przekłady utworów Mickiewicza (studia kulturowo-literackie)*. Katowice: Wyd. Śląsk 2000, 180 s.

Wstęp

Przekład a komunikacja międzykulturowa: z zagadnień etnoretoryki i tekstologii kontrastywnej (*Pan Tadeusz* w tłumaczeniach na język francuski)

Dialogowy charakter tłumaczenia na przykładzie XIX- i XX-wiecznych przekładów *Inwokacji Pana Tadeusza* A. Mickiewicza na francuski i angielski

„Litwo! Ojczyzno moja!” — kategoria „ojczyzny” w angielskich i francuskich przekładach czterowersza *Inwokacji Pana Tadeusza* A. Mickiewicza

Tłumaczenie jako głos w dialogu kultur — spór współczesnych tłumaczy francuskich o *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza

Humor we francuskich przekładach *Pana Tadeusza*

Francuski przekład *Stepów akermąskich* w perspektywie gramatyki kognitywnej (wybrane zagadnienia)

Wielka improwizacja i *Widzenie ks. Piotra*, czyli twórcze *credo* Mickiewicza w trzech najnowszych tłumaczeniach na francuski

Próba podsumowania

Bibliografia francuskich przekładów A. Mickiewicza (w latach dziewięćdziesiątych XX wieku)

Nr 12: *Przekład w historii literatury*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice: Wyd. Śląsk 2001, 167 s.

Tadeusz Szczerbowski: Przekład jako początek historii literatury

Zygmunt Grosbart: Żywot człowieka kilkumownego

Józef Zarek: Przekład w czeskich syntezach historycznoliterackich

Paweł Jędrzejko: Przekład a historia literatury jako system

Katarzyna Sujkowska: Kanon przekładu w kontekście epok literackich na przykładzie polskich translacji *Cyda* Pierre’a Corneille’a

Ewa Rajewska: „Zakorzenie” przekładu a polskie tłumaczenia *Winnie-the-Pooh* Alexandra Alana Milne’a

Franciszek Apanowicz: Dokąd prowadzą ślady kopyt (o polskich przekładach pewnego wiersza Osipa Mandelsztama)

Anna Bednarczyk: Uwagi o wpływach ulotnych

Anna Majkiewicz: Różne obrazy świata, czyli jak przekład przestaje być oryginalny (na przykładzie *Kota i myszy* Güntera Grassa)

Bożena Tokarz: Polskie przekłady *Strefy* Apollinaire’a w dialogu awangardowym

Lucyna Spyrka: Obecność literatury polskiej na Słowacji dawniej i dziś

Irina Lappo: Dramaturgia Czechowa po polsku, czyli historia oswojenia „kosoworotki”

Agnieszka Pantuchowicz: *Tessera*, albo późna wnuczka. Relacje przekładu i historii literatury w lirycznym tryptyku Urszuli Koziół

Nr 13: Anna Bednarczyk: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice: Wyd. Śląsk 2002, 184 s.

Wstęp. Uwagi o historii zagadnienia

Część I. Niektóre kulturowe aspekty przekładu literackiego

Tłumaczenie w sferze oddziaływania kultury

Bardowie rosyjscy w Polsce: luki kulturowe i oczekiwania odbiorców

Tłumacz jako łącznik interkulturowy

„Oswojenie” i strategie przekładu elementów intertekstualnych

Kontekst kulturowy a problemy wizualizacji w oryginale i przekładzie

Część II. Spekulacje — Budowanie z klocków Lego

Słóż jaki jest każdy widzi

O wpływach ulotnych i stereotypach

Przekład — początek czy koniec?

Propozycja kompromisu

O radości układania klocków Lego (zamiast zakończenia)

Bibliografia

Nr 14: Anna Majkiewicz: *Proza Günтера Grassa. Interpretacja a przekład*. Katowice: Wyd. Śląsk 2002, 155 s.

Wstęp

1. Dyskurs perswazyjny. O retoryczności stylu

1.1. Figury powtórzenia i amplifikacji

1.2. Repetitio ex negatione i antytetyczny ogląd rzeczy

1.3. Nowy porządek myśli. Pytania retoryczne i parenteza

1.4. Retoryka niemiecka po polsku

2. Gra z konwencjami języka

2.1. Deformacja myśli. O rozbiciu skonwencjonalizowanych struktur

2.1.1. Dosłowność metafory. Zmiany w strukturze frazeologizmu

2.1.2. Gra intratekstualna. Nawiązania i paralelizmy kontekstowe

2.1.3. Frazeologiczne zagęszczenie

2.2. Inne patrzenie, czyli literacki obraz świata a przekład

3. Struktura wypowiedzi. Składniowa interpretacja stylu

3.1. O „rozwlekłości” stylu. Zdania wielokrotnie złożone

3.1.1. Okresy zdań. Symultanimizm syntaktyczny

3.1.2. Informatywne dygresje. Wtrącenia

3.2. Dynamiczność stylu. Sekwencje zdań krótkich

- 3.3. Pozorna składniowa niespójność tekstu. Konstrukcje eliptyczne
- 3.4. Ukształtowanie składni w przekładzie
- 4. Wielogłosowość utworu literackiego
 - 4.1. Stylizacja na potoczność jako znaczeniowy element w strukturze dzieła literackiego
 - 4.1.1. „Mówioność” wypowiedzi
 - 4.1.2. Nacechowanie emocjonalne
 - 4.1.3. Struktura syntaktyczna
 - 4.1.4. Mowa bohaterów i konsekwencje jej użycia
 - 4.1.5. Mowa potoczna, czyli kto i jak mówi a przekład
 - 4.2. Stylizacja gwarowa i jej sfuncjonalizowanie w dziele literackim
 - 4.2.1. Stylizacja gwarowa w dziele literackim i sposoby jej realizacji
 - 4.2.2. Niemiecki dialekt po polsku
 - 4.3. Dyskurs filozoficzny, czyli parodia jako odmiana stylizacji literackiej
 - 4.3.1. Dyskurs filozoficzny jako mowa cudza
 - 4.3.2. Parodia w przekładzie
- Zakończenie: Poetyka przekładu — implikacje teoretyczne

Nr 15: *Biograficzne konteksty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk 2002, 184 s.

- Bożena Tokarz: Osoba w przekładzie
- Paweł Jędrzejko: Biografizm jako translacja „bona fide”
- Józef Zarek: O problemach tłumaczenia prozy wspomnieniowej (*Wszystkie uroki świata* J. Seiferta)
- Leszek Małczak: Dwujęzyczność ocalona. O współczesnej literaturze chorwackiej w dialekcie i standardzie
- Andrej Šurla: Fascynacja Tone Pretnara literaturą polską
- Krzysztof Jarosz: W hołdzie Melville’owi Jeana Giono — przekład jako inspiracja twórcza
- Marta Kobiela: „Okruchy galicyjskie” — kryptobiografia Alfonso Castelao, jego pokolenia i kraju
- Anna Bednarczyk: Kto tłumaczy — jak tłumaczy
- Tadeusz Szczerbowski: Interpretacja jako próba poszukiwania kontekstu
- Anna Car, Alina Świeściak: Lektura jako biografia
- Ewa Rajewska: Ironia i harmonia *150 wierszy* e.e. cummingsa w wyborze i przekładzie Stanisława Barańczaka
- Przemysław Chojnowski: Przekład jako forma dialogu (biograficzne konteksty twórczości Karla Dedeciusa)
- Przemysław Janikowski: Kontekst biograficzny w ewangelikalnym przekładzie teologicznym

Nr 16: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk 2003, 258 s.

- Wacław Osadnik: Heideggera teoria przekładu jako zdarzenie społeczne
 Bożena Tokarz: Między osobistym a społecznym aspektem przekładu
 Dominique Rougé: Podświadomość społeczna tłumacza
 Grażyna Barbara Szewczyk: Społeczno-historyczny aspekt tłumaczenia polsko-niemieckich stereotypów
 Tadeusz Szczerbowski: Konteksty przekładu według Bronisława Malinowskiego
 Anna Majkiewicz: Czy dopuścić kobiety do głosu? Socjokulturowe aspekty przekładu
 Franciszek Apanowicz: Zwierciadło w zwierciadle (żargon złodziejski i jego funkcje w *Opowiadaniach kołymskich* Warlama Szalamowa i polskich przekładach tego utworu)
 Alina Świeściak: O wyborach translatorskich (na podstawie antologii Natalii Astafiewej i Władimira Britaniszskiego *Польские поэты XX века*)
 Aleksandra Budrewicz: Gdy arcybiskup przekłada dramat świecki... Ksiądz Ignacy Hołowiński wobec Szekspira
 Patrycja Krasowska: Tłumacze w „dzikim ostępie” *Pana Tadeusza*
 Magdalena Barczewska: Realia kulturowe w angielskim przekładzie *Szewców* Witkacego
 Jadwiga Warchoń: Socjologiczna i egzystencjalna problematyka w angielskim i francuskim przekładzie *Innego świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego
 Ewa Rajewska: Czują słuchacz w duszy swej dośpiewa. Perspektywy odbioru *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka
 Krzysztof Jarosz: Po hurońsku czy po parysku, czyli wewnątrzfrancuski Babel transatlantycki
 Joanna Warmuzińska-Rogóż: Granice przekładalności literatury quebeckiej (na przykładzie *Maryse* Francine Noël)
 Przemysław Chojnowski: Przekład w przestrzeni pola kulturowego. Socjologicznoliterackie uwarunkowania prac przekładowych Karla Dedeciusa
 Przemysław Janikowski: Tłumacz uwikłany. Kilka słów o przekładzie współczesnej literatury młodzieżowej na przykładzie *Faith with Suicidal* Davida Pierce’a
 Piotr Mamet: Misja firmy Johnson & Johnson, czyli o tłumaczeniu ponad kulturami

Nr 17: Julian Maliszewski: *Niemieckojęzyczne przekłady współczesnej liryki polskiej*. Katowice–Warszawa: Wyd. Śląsk 2004, 192 s.

Wstęp

Liryka polska w przekładach niemieckojęzycznych — „epoka Dedeciusa”
 „Trzeba z młodymi...”

TŁUMACZENIE POEZJI JAKO OBIEKT BADAŃ TRANSLATORYCZ-
NYCH I TRANSLATOLOGICZNYCH

Przekład poetycki w świetle współczesnych teorii translatorskich

Przekładalność — przetłumaczalność

Jeszcze raz o nieprzekładalności

O analizie i interpretacji przekładu poetyckiego, czyli o nieustannym poszu-
kiwaniu optymalnego modelu badawczego — raz jeszcze

BELLES INFIDÈLES, CZYLI O RÓŻNYCH POSTAWACH KARLA
DEDECIUSA WOBEC TŁUMACZONEGO ORYGINAŁU (RZECZ
O WIERNOŚCI I NIEWIERNOŚCI TŁUMACZA)

Dedecius wobec przekładu poetyckiego

Translatorski artyzm Dedeciusa

Belles Infidèles — sztuka przekładu melicznego

PRZEKŁAD — GRA WYOBRAŹNI I LINGWISTYCZNE AKROBACJE

Alois Woldan i Ewa Lipska

Historia „autora i tłumacza”

Instrukcja obsługi... wiersza

Aforyzmy Lipskiej

Liryczny Pan Schmetterling

TRANSLATORSKIE KONOTACJE MARLIS LAMI

Autoironiczna finezja Marcina Świetlickiego

Liryczna ekscentryczność Jacka Podsiadły

Próba przekładu autonomicznego — wiersze egzystencjalne Krzysztofa
Śliwki

PRZYPADEK SZCZEGÓLNY BOŻENY INTRATOR, CZYLI UWAG
KILKA O PRZEKŁADZIE AUTORSKIM

Bilingwizm a autotranslacja

Trzeci byt — dwujęzyczna liryka Bożeny Intrator

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

O kulturowej pozycji tłumacza wobec poetyckiego oryginału — spojrzenie
tendencyjne

Osobowość tłumacza

SYLWETKI AUTORÓW I TŁUMACZY

Bibliografia

Indeks nazwisk

**Nr 18: *Kultura popularna a przekład*. Red. P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk
2004, 243 s.**

Bożena Tokarz: Adresat *Małego księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry
w przekładzie polskim i słoweńskim

Ewa Rajewska: Barańczak i popkultura

- Przemek Janikowski: Dobry polski Szrek. Wrażliwość kulturowa tłumacza w rękach magnatów popkultury
- Katarzyna Żemła-Jastrzębska: Tłumacz kultowy? (O przekładach Tomasza Beksińskiego)
- Ewa Gumul: O grze słów w przekładach list dialogowych *Latającego cyrku Monty Pythona*
- Grażyna Szewczyk: „Łabędzi śpiew”, czyli o polskich przekładach romansów Hedwig Courths-Mahler
- Jolanta Lubocha-Kruglik, Oksana Małysa: Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku
- Anna Majkiewicz: Wytwory kultury popularnej jako materiał literacki i możliwości jego tłumaczenia (na przykładzie *wir sind lockvögel baby!* Elfriede Jelinek)
- Anna Bednarczyk: Murka — warianty intra- i interlingwalne (jeszcze raz o tłumaczeniu piosenki)
- Julian Maliszewski: „Nic dwa razy się nie zdarza” — strategia poetyckiego i melicznego przekładu wiersza Wisławy Szymborskiej na język angielski i niemiecki
- Alina Bryll: Cohen mówiony i śpiewany, czyli o przekładzie poetyckim i melicznym tekstów piosenek
- Magdalena Barczewska-Skarboń: *Koty* Eliota śpiewane po polsku
- Lucyna Spyrka: Przebój a przekład (na materiale polskim i słowackim)
- Alina Świeściak: Jarek Nohavica — czeski bard po polsku
- Marta Buczek: *Dziennik Bridget Jones* Helen Fielding w przekładzie polskim i słowackim
- Dorota Żygadło: W świecie popkultury Michała Hvoreckiego. Kilka uwag o polskim przekładzie tomu *W misji idealnej czystości*
- Izabela Mroczek: Blogi po czesku

Nr 19: Zygmunt Grosbart: „O arcytrudnej sztuce przekładu”. Red. A. Bednarczyk, P. Fast. Katowice: Wyd. Śląsk 2006, 240 s.

A. Bednarczyk, P. Fast: *Przedmowa*

Z TEORII PRZEKŁADU

Wieloaspektowość teorii przekładu

Specyfika przekładu w ramach języków słowiańskich (propozycje metodologiczne)

Jednostka przekładu a jego adekwatność

Błąd i manipulacja w sztuce przekładu

Problem mylących podobieństw międzyjęzykowych. Próba definicji i poszukiwania terminologiczne

- Heterofemia międzyjęzykowa, czyli skutki nadmiernego zaufania do intuicji translatorskiej
- Transkrypcja i transliteracja w ujęciu teorii i praktyki przekładu
- PUSZKIN I MICKIEWICZ W DZIEJACH PRZEKŁADU
- Puszkiniowskie tłumaczenia Mickiewicza a dzieje przekładu w Rosji (dwie propozycje metodologiczne)
- Dosłowność w tłumaczeniu a problem stylu (*Czaty Mickiewicza w przekładzie Feta*)
- Maksyma Rylskiego droga do arcyprzekładu *Pana Tadeusza*
- Piotra Wiaziemskiego przekład *Sonetów* Mickiewicza w świetle metody translatorskiej i poglądów literackich tłumacza
- Puszkiniowskie tłumaczenia poezji Mickiewicza. Stan i perspektywy badań
- PROBLEMY WARSZTATU TŁUMACZA
- Odtworzenie metrum i strofy oryginału w tłumaczeniu (przekłady ballad na język rosyjski)
- Rola „pseudobarbaryzmów” przekładowych w odtwarzaniu kolorytu narodowego oryginału
- O sztuce tłumaczenia przysłów (na marginesie *Słownika przysłów rosyjsko-polskiego i polsko-rosyjskiego* Ryszarda Stypuły)
- Odtwarzanie gry słów i etymologii ludowej w polskich przekładach literatury rosyjskiej
- Bibliografia prac prof. Zygmunta Grosbarta (opr. Anna Bednarczyk)

Nr 20: Przekład jako komunikat. Red. P. Fast, W. Osadnik. Katowice: Wyd. Śląsk 2006, 238 s.

- Anna Bednarczyk: Przekład-komunikat. Praktyka przekładu na tle współczesnych koncepcji translologicznych
- Alina Bryl, Iwona Nosal: Ekspresywność slangu a decyzje translatorskie. Z zagadnień przekładu anlojęzycznych kolokwializmów
- Ewa Gumul: Eksplicytacja a komunikatywność tekstu przekładu
- Przemysław Janikowski: O braku komunikacji wewnątrzsubkulturowej. (Nie)przekłady freestyle'owych tekstów rapowanych
- Ira Jermaszowa: *Piosenka o porcelanie* Czesława Miłosza w tłumaczeniu Władimira Britaniszskiego
- Ira Kuzmina: Polski *Kyś* albo „swywola” translatorska Jerzego Czecha
- Anna Majkiewicz: Przekład literacki jako nieudana komunikacja międzykulturowa (*Amatorki* Elfride Jelinek)
- Julian Maliszewski: Paradoksy tłumaczenia, czyli tłumacz wobec inwektyw i przezwisk

- Wacław Osadnik: „Ja”, „ty”, „my”, „wy” pogubione w polskim przekładzie utworów Leonarda Cohena
- Marianna Plakujewa: Medium przekładu w komunikacji poetycko-piosenkowej
- Wacław M. Osadnik, Agata Nowinka: The Problem of Equivalence in Translation of Songs
- Anna Paliczka: Wielowymiarowość komunikacyjna w tłumaczeniach *Exercices de style* Raymonda Queneau
- Grażyna Barbara Szewczyk: Od komunikacji do niekomunikowalności. Utracone „małe ojczyzny” w literaturze niemieckiej i polskiej
- Alina Świeściak, Piotr Fast: Przekład jako komunikat o kulturze literackiej (polonica na łamach miesięcznika „Inostrannaja literatura”)
- Anna Tadjewska: Wierność intencjom komunikacyjnym nadawcy na przykładzie tłumaczenia tekstu popularnonaukowego (Gerard Cholvy *La religion en France de la fin du XVIII siecle a nos jours*)
- Monika Wójciak: Granice wolności w przekładzie. O polskich tłumaczeniach *Requiem* Anny Achmatowej
- Dorota Żegadło: Poziomy komunikacyjne w powieści *Siostra* Jachyma Topola

Nr 21: Dialog czy nieporozumienie. Z zagadnień krytyki przekładu. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice–Częstochowa: Wyd. Śląsk–WSL 2006, 172 s.

- Bożena Tokarz: Przekład w dialogu międzykulturowym
- Dorota Urbanek: Egzystencjalne problemy tłumaczenia a ideologizacja postawy tłumacza
- Hanna Zielińska: Zagrożdzone nie do odratunku, czyli jak tłumaczyć błędy językowe
- Piotr Fast: Zrozumienie i błąd w przekładzie (o tłumaczeniu jednej definicji)
- Marta Kaźmierczak: Leśmian po rosyjsku ilustrowany przez Alinę Gołachowską
- Alina Bryll: Zyski i straty w filologicznych i melicznych przekładach piosenek Stinga
- Lucyna Spyryka: Wybory i kontrowersje. O polskim przekładzie poezji Iwana Śtrpki
- Anna Majkiewicz: Efekt domina w praktyce przekładu (Elfriede Jelinek i Jean-Paul Sartre)
- Przemysław Janikowski: Problemu przekładu „wyrażeń tzw. brzydkich” na przykładzie polskiej literatury najmłodszej

Nr 22: *Płeć w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice–Częstochowa: Wyd. Śląsk–WSL 2006, 197s.

Bożena Tokarz: Modele przekładu a stereotyp płci

Anna Bednarczyk: Płeć i przekład — uwagi o tematycznej nadinterpretacji i kontrowersyjnej praktyce

Zbigniew Białas: Pułapki płciologocentryzmu: esej o przekładaniu *Written on the body* Jeanette Winterson na język polski przepleciony kilkoma dygresjami na tematy Shakespeare’a

Ewa Gumul: Kobieta-tłumacz, mężczyzna-tłumacz. Historia dwóch tekstów i kilku(dziesięciu) przekładów

Przemysław Janikowski: Błogosławieństwo anonimowości — bezpłciowość Internetu

Katarzyna Nowak: Wywrotowe wersje kobiecości w kontekście południowoafrykańskim na przykładzie *Historii farsy afrykańskiej* Olive Schreiner

Wacław Osadnik: Asymetria językowa w opisie świata kobiet i mężczyzn na podstawie przysłów

Alina Świeściak, Piotr Fast: Co utracili rosyjscy tłumacze *Panien z Wilka?*

Ira Jermaszowa: Jak rozpoznać „płeć”? Na podstawie antologii *Польские поэты XX века* Natalii Astafjewej i Władimira Britaniszskiego

Anna Majkiewicz: Kwestia płci w pracy tłumacza(-ki) Pisma Świętego

Julian Maliszewski: Liryka Teresy Tomsy w przekładach Dorothei Müller-Ott, czyli rzecz o poszukiwaniu „gender translation”

Anna Muszyńska: Miłość „grzeczna i subtelna” — kilka uwag o słoweńskiej antologii polskiej liryki miłosnej w przekładzie Rozki Štefan

Nr 23: *Tabu w przekładzie*. Red. P. Fast, Natalia Strzelecka. Katowice–Częstochowa: Wyd. Śląsk–WSL 2007, 234 s.

Bożena Tokarz: Tabu i autocenzura w przekładzie

Anna Majkiewicz: Tabu w pracy tłumacza

Julian Maliszewski: Wulgaryzmy — tabu w pracy tłumacza (na przykładzie angielskich tłumaczeń intralingwalnych)

Wacław M. Osadnik: Przeklinanie na ekranie, czyli o tłumaczeniu wulgaryzmów w napisach filmowych

Olga Kubińska, Wojciech Kubiński: Przekłady pamiętnika Calela Perechodnika

Piotr Fast, Przemysław Janikowski: *Quo vadis*, translator?

Alina Świeściak: O tłumaczeniu *Historii oka* George’a Bataille’a na język polski i rosyjski

- Katarzyna Jastrzębska: Śmierć oddana metaforom. O tłumaczeniu *Lotosu* Anatolija Kima
- Anna Bednarczyk: Sacrum i profanum (Gałczyński po rosyjsku)
- Marta Kaźmierczak: Leśmian ocenowany?
- Anna Muszyńska: Obszary niedostępne odbiorcy przekładu — o pewnych przekształceniach translatorycznych Rozki Stefan
- Joanna Jabłońska: Tabuizmy w przekładzie literackim. Wybrane przekłady dzieł literatury anglojęzycznej na język polski
- Małgorzata Wiatr-Kmieciak: Intertekstualność i tabu w tekstach współczesnych piosenek rosyjskich
- Dorota Kaczmarek: Efektywność tłumaczenia czy poprawność komentarza? (po lekturze artykułu w „Die Tageszeitung”)
- Rafał Kozielski: Świętość widziana nieco inaczej — sacrum w poezji ks. Jana Twardowskiego i jej wybranych przekładach na język angielski

Nr 24: Przemysław Janikowski: *Polska literatura najmłodsza w kontekście problematyki translologicznej*. Katowice–Częstochowa: Wyd. Śląsk–WSL 2008, 160 s.

Wprowadzenie

Warstwa językowa

Nowomowa

Wulgaryzmy i przekleństwa

Narkotyki

Warstwa znaczeniowa

Konteksty polityczno-społeczne

Religijność i moralność

Zakończenie: Młoda proza polska jako literatura postmodernistyczna

Bibliografia

Nr 25: *Odmiennność kulturowa w przekładzie*. Red. P. Fast, P. Janikowski przy współpracy A. Olszty. Katowice: Wyd. Śląsk 2008, 258 s.

Bożena Tokarz: Bariery kulturowe w przekładzie

Piotr Wilczek: Różnice kulturowe jako wyzwanie dla tłumacza

Anna Majkiewicz: Granice obcości i przekładu

Przemysław Janikowski: Obrazy religijności. Odmiennność religijna w przekładzie

Jerzy Paszek: Czeski i polski przekład *Ulissesa* — konteksty kulturowe

Katarzyna Lukas: Konstruowanie kulturowej odmienności w przekładach *A Clockwork Orange* Anthony’ego Burgessa (na język polski i niemiecki)

Rafał Kozielski: Nadmiar czy niedobór angielskiego humoru w przekładzie *Pride and Prejudice* Jane Austin

- Magdalena Barczewska-Skarboń: Osobliwości kulturowe w musicalach i ich przekładach (rock-opera *Jesus Christ Superstar*)
- Alina Bryl, Iwona Sikora: Treści kulturowe w dubbingu filmów animowanych — strategie przekładu osobowych nazw własnych
- Wacław M. Osadnik: Przekład jako poszukiwanie ekwiwalencji kulturowej (o angielskim tłumaczeniu *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą czerwoną* Doroty Małowskiej)
- Marta Kaźmierczak: Obcość w oryginale, obcość w przekładzie — *Bela* Michaiła Lermontowa
- Adriana Kovacheva: Odmienność kulturowa w nazwach własnych na przykładzie polskich tłumaczeń Radiczkowa
- Katarzyna Kruk-Junger: Potrzeba zrozumienia jako motto pracy tłumacza
- Marta Wiśniowska: Determinanty kulturowe w przekładach *Dziennika 1953–1969* Witolda Gombrowicza na język niemiecki
- Zoja Nowożenowa: Tekst dziennokarsko-publicystyczny: problem przekładu kliszy i sztampy językowej (kontekst socjokulturowy)
- Joanna Krzemińska-Krzywda: Kulturowe aspekty przekładu sloganów reklamowych z języka niemieckiego na język polski

Nr 26: *Sztuka przekładu — interpretacje*. Red. P. Fast, A. Świeściak przy współpracy A. Olszty. Katowice: Wyd. Śląsk 2009, 208 s.

- Bożena Tokarz: Przekład, czyli „fuzja horyzontów”
- Anna Majkiewicz: Interpretacja a spójność tekstu
- Przemysław Janikowski: Wpływ interpretacji na przekład i przekładu na interpretację w tłumaczeniach Biblii
- Wacław M. Osadnik: Analiza i interpretacja tekstu w przekładzie
- Franciszek Apanowicz: Między grą a tajemnicą (próba interpretacji polskich przekładów wiersza Wielimira Chlebnikowa)
- Anna Bednarczyk: Tekst i słowa (Strategia? Interpretacja? Konieczność?)
- Alina Świeściak, Piotr Fast: Nowy Mandelsztam? (O tłumaczeniach Jarosława Marka Rymkiewicza w kontekście serii translatorskich)
- Piotr Wilczek: W pułapce autoprzekładu: *Świat. Poema naiwne* Czesława Miłosza
- Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: Polskie przekłady *Tajfunu* Josepha Conrad
- Lucyna Spyrka: *Citová zmes* Zuzany Uličianskiej po polsku, czyli przekład jako interpretacja a interpretacja przekładu
- Katarzyna Majdzik: Tłumacz-*bricoleur* (o polskim przekładzie *Ministerstwa bólu* Dubravki Ugrešić)
- Tamara Milutina: Językowy obraz wody w opowieści Walentina Rasputina (o kategorii systemowości w interpretacji utworu literackiego)

Joanna Krzemińska-Krzywda: Między wolnością a wiernością. Ile jest interpretacji w tłumaczeniu specjalistycznym

Nr 27: Piotr Fast, Alina Świeściak: *Translatologiczne wyprawy i przechadzki*. Katowice: Wyd. Śląsk 2010, 152 s.

Przedmowa

O granicach przekładalności

Redaktor w przekładzie i jego rola wewnątrztekstowa

Kilka uwag o definicji literackości (także w rosyjskim przekładzie)

Przekład jako komunikat o kulturze literackiej (polonica na łamach miesięcznika „Inostrannaja litieratura”)

O wyborach translatorskich (na podstawie antologii Natalii Astafiewej i Władimira Britaniszskiego *Польские поэты XX века*)

O tłumaczeniu *Historii oka* George’a Bataille’a na język polski i rosyjski

Przemiana translatorskiego kanonu? (O nowych tłumaczeniach poezji Anny Achmatowej)

Brodski jako tłumacz i krytyk Miłosza

Co utracili rosyjscy tłumacze *Panien z Wilka*?

Nowy Mandelsztam? (O tłumaczeniach Jarosława Marka Rymkiewicza w kontekście serii translatorskich)

Jarek Nohavica — czeski bard po polsku

Nota bibliograficzna

Nr 28: *Błąd (i jego konsekwencje) w przekładzie*. Red. P. Fast, A. Świeściak przy współpracy A. Olszty. Katowice: Wyd. Śląsk 2010, 313 s.

Tomasz Wójcik: Kilka uwag na marginesie tłumaczenia i błędów w tłumaczeniu

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz: Od sjużetu do plotu (i z powrotem)

Przemysław Janikowski: Na granicy intencjonalności. Konsekwencje dla przekładu

Katarzyna Szymańska: O przekładzie trzeciego języka (*The Third Language*) Alana Duffa

Marta Kaźmierczak: Błąd w przekładzie poezji

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: „International language”? O przekładzie błędów językowych bohaterów prozy Josepha Conrada

Emilia Truskolaska-Kopeć: Techniki translatorskie w *Filidorze dzieckiem podszutym* Witolda Gombrowicza

Anna Bednarczyk: Mikroodstępstwa i ich konsekwencje: *Одесские рассказы* Izaaka Babla i *Opowiadania odeskie* Jerzego Pomianowskiego

Elona Curkan-Dróżka: Błędy w tłumaczeniu wierszy Siergieja Jesienina na język polski

- Justyna Pisarska: Redukcja i amplifikacja jako przykład błędu tłumaczeniowego
- Katarzyna Majdzik: Błąd i jego konsekwencje w przekładzie *Sahiba* Nadana Veličkovicia
- Wacław M. Osadnik: Błąd językowy, błąd kulturowy i nieudolny przekład tekstu — trzy rodzaje grzechów tłumacza
- Magdalena Machcińska-Szczepaniak: Błąd w przekładzie filmowym z wykorzystaniem techniki *voice over*
- Anna Winogrodzka: Błędne decyzje inscenizacyjne a ograniczenia budulca filmowego
- Joanna Krzezińska-Krzywda: Rodzaje i konsekwencje błędów w tłumaczeniu nieliterackim (na przykładzie tłumaczenia instrukcji obsługi)
- Ewa Gumul: Błąd w retrospekcji, czyli czego możemy się dowiedzieć z retrospektywnych uwag tłumaczy symultanicznych
- Beata Bodyńska-Kysiak: Błędy językowe w tłumaczeniach tekstów prawnych, prawniczych oraz ekonomicznych. O pewnej analizie sytuacji finansowej spółki

Nr 29: Wacław M. Osadnik: *Teoria wielosystemowa i rodzaje ekwiwalencji w przekładzie*. Katowice: Wyd. Śląsk 2011, 212 s.

Wstęp

1. Przekład jako fenomen wielosystemowy
2. Ekwiwalencja a wielosystemowe aspekty przekładu: język, literatura, film i sztuki wizualne
 - 2.1. Rosyjskie frazeologiczne połączenia wyrazowe i ich angielskie ekwiwalenty semantyczne w przekładzie
 - 2.2. O tłumaczeniu przysłów i idiomów z punktu widzenia ekwiwalencji przekładowej
 - 2.3. Asymetria językowa w opisie świata kobiet i mężczyzn na podstawie ekwiwalencji przysłów
 - 2.4. Przekład jako poszukiwanie ekwiwalencji kulturowej (na przykładzie angielskiego tłumaczenia *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej i filmowej adaptacji powieści)
 - 2.5. Przeklinanie na ekranie, czyli o tabu językowym i o przekładzie polskich wulgaryzmów na napisy w języku angielskim
 - 2.6. „I”, „you”, „we” — „ja”, „ty”, „my”, „wy” — pogubione ekwiwalenty w polskich przekładach utworów Leonarda Cohena
 - 2.7. Odnaleźć ekwiwalenty — analiza i interpretacja tekstu w procesie tłumaczenia
 - 2.8. Błąd językowy, błąd kulturowy i nieudolny przekład tekstu — trzy rodzaje grzechów tłumacza

- 2.9. Modalność w języku a przekład
- 3. Filozoficzne aspekty przekładu w niemieckiej tradycji myślenia o języku
- 3.1. Friedrich Schleiermacher i Wilhelm von Humboldt: konteksty filozoficzno-lingwistyczne przekładu
- 3.2. „Język mówi” — w poszukiwaniu odpowiedników myśli i słów: Martin Heidegger

Nr 30: Anna Majkiewicz: *Styl, kontekst kulturowy, gender*. Katowice: Wyd. Śląsk 2011, 225 s.

Wstęp

I. PRZYCZYNKI TEORETYCZNE

Błąd jako kategoria opisowa

Interpretacja a spójność tekstu

II. POLIFONIA STYLÓW JAKO PROBLEM TRANSLATORSKI

Parodia dyskursu filozoficznego w przekładzie jako przedmiot badań komparatystyki (*Psie lata* Güntera Grassa)

Różne obrazy świata, czyli jak przekład przestaje być oryginalny (*Kot i mysz* Güntera Grassa)

III. KONTEKST KULTUROWY JAKO PRZEDMIOT STRATEGII TRANSLATORSKIEJ

Autostereotypy w przekładzie, czyli niemiecki Michel po polsku

Po tamtej stronie Odry i nie tylko. Rozterki tłumacza opowiadań Judith Hermann *Sommerhaus, später*

(Sub)kultura młodzieżowa jako problem translatorski

Strategia tłumacza między „polityką” wydawcy a pracą redaktora

IV. GENDEROWE ASPEKTY PRZEKŁADU

Czy dopuścić kobiety do głosu? Socjokulturowe aspekty przekładu i przekład emancypacyjny

Kwestia płci w pracy tłumacza(-ki) *Pisma Świętego*

Tabu w pracy tłumacza(-ki)

V. UTWÓR SCENICZNY W PRZEKŁADZIE

Amfibiczność tekstu teatralnego jako problem translatorski na przykładzie *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego

Nota bibliograficzna

Indeks nazwisk

Nr 31: *Historyczne oblicza przekładu*. Red. P. Fast, A. Car przy współpracy A. Olszty. Katowice: Śląsk 2011, 304 s.

Wacław M. Osadnik: Od Wilhelma von Humboldta do Martina Heideggera: wybrane teorie przekładu w niemieckiej filozofii języka XIX i XX wieku

- Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz: Wczesnomodernistyczna krytyka przekładu w Polsce
- Anna Car: Przekład w Czechach w perspektywie sporów pokoleniowych: krytyka i szkoły przekładu
- Anna Bednarczyk: Problemy archaizacji w przekładzie
- Ewa Data-Bukowska: O konceptualizacjach kreatywności w translatoologii
- Przemysław Janikowski, Joanna Krzywda: Falszywi przyjaciele od lat (próba systematyzacji badań)
- Katarzyna Kruk-Junger: Tłumacz — niewolnik, parweniusz, zdrajca. Zarys historii przekładu ustnego
- Wacław M. Osadnik: Przekładalność jako zagadnienie teorii i praktyki tłumaczenia
- Agnieszka Adamowicz-Pośpiech: Historyczne uwarunkowania intertekstualności w przekładzie (o polskich wersjach *Smugi cienia*)
- Katarzyna Szymańska: (Prze)czytać Szekspira. Krótka historia jednego fragmentu *Makbeta*
- Marta Kaźmierczak: Polskie oblicza *Małej księżniczki*
- Justyna Pisarska: Kilka uwag o polskich przekładach *Bohatera naszych czasów* Michaiła Lermontowa
- Emilia Truskolaska-Kopeć: Słowa-klucze w powieści *1984* George'a Orwella i jej polskich przekładach
- Rafał Kozielski: Co trapiło kolejne pokolenia polarników opisane w wybranych przekładach
- Elena Palinciuc-Dudek: Adaptacje imion twórców literatury rosyjskiej w polskiej praktyce translacyjnej