

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

# PRZEKŁAD JAKO KONTYNUACJA TWÓRCZOŚCI WŁASNEJ

NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH TRANSLACJI  
STANISŁAWA BARAŃCZAKA Z JĘZYKA ANGIELSKIEGO

**Monika Kaczorowska**

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

universitas

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

36

PRZEKŁAD JAKO KONTYNUACJA  
TWÓRCZOŚCI WŁASNEJ



Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,  
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją  
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

---

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.

Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

---

W przygotowaniu:

Tom 37    Anna Mizerka, *Kamp po polsku. Formy nowej estetyki w literaturze i życiu literackim po 1989 roku*

**PRZEKŁAD JAKO KONTYNUACJA  
TWÓRCZOŚCI WŁASNEJ**

---

NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH TRANSLACJI  
STANISŁAWA BARAŃCZAKA Z JĘZYKA ANGIELSKIEGO

**Monika Kaczorowska**

---

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Monika Kaczorowska and Towarzystwo Autorów  
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011

ISBN 97883-242-1498-3  
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy  
*Włodzimierz Bolecki*

Opracowanie redakcyjne  
*Katarzyna Kościuszko-Dobosz*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Ewa Gray*

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów  
badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002  
Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem  
w literaturze polskiej XX wieku”) i Ryszarda Nycza  
(„Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

# WSTĘP

## POETA JAKO TŁUMACZ.

### WPROWADZENIE W PROBLEMATYKĘ POETYKI PRZEKŁADÓW POETYCKICH STANISŁAWA BARAŃCZAKA

#### 1. Stan badań

##### 1.1. Poeta jako tłumacz

Przekład artystyczny jest takim typem tłumaczenia, który wymaga analizy „interdyscyplinarnej”. Najważniejsze dziedziny, jakie muszą zostać uwzględnione, to historia i teoria literatury, a także teoria przekładu. Tłumaczenia poetyckie dokonywane przez tłumaczy tworzących także własną poezję (poetów-tłumaczy) są obecne w literaturze polskiej od początku jej istnienia (Kochanowski, Jan Andrzej Morsztyn, Naruszewicz, Trembecki, Krasicki, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Przesmycki (Miriam), Leśmian, Tuwim, Gałczyński, Staff, Hartwig, Międzyrzecki, Miłosz, Barańczak, Sommer – a jest to zaledwie część nazwisk). Kwestia tych tłumaczeń wielokrotnie powracała w literaturze krytycznej (jako temat refleksji) oraz w tekstach naukowych (jako zagadnienie badawcze). W polskiej literaturze przedmiotu zaznaczały się różne perspektywy ujęcia tematu (pisano o osobowości poety, zadaniach tłumacza, relacji przekład–oryginał); zmieniał się także stopień ogólności, z jaką traktowano przedmiot opisu (od twierdzeń o „wyciśnięciu piętna” do szczegółowych analiz porównawczych). Poszukując możliwości problematykacji szerokiego spektrum refleksji, postanowiłam

podzielić wypowiedzi poetów i badaczy tematu na dwie grupy: do pierwszej zaliczyłam rozważania na temat funkcji przekładu poetyckiego, do drugiej – wypowiedzi wskazujące na konsekwencje tego, że tłumacz poezji jest również poetą.

### Funkcje przekładu poetyckiego

Piszący o tym typie przekładu dostrzegają dwie jego główne funkcje: dopełniającą i polemiczną. Jeśli chodzi o tę pierwszą, często wskazywano na przekład jako dopełnienie twórczości oryginalnej. Adam Mickiewicz tak pisał o sobie jako tłumaczu: „często w tej pracy znajdowałem nowe siły, nowe myśli i lubo nie skończyłem zaczętego tłumaczenia, wiele zawsze z niego korzystał”<sup>1</sup>. Tłumaczenie jest tutaj ćwiczeniem warsztatowym, być może inspiracją. Zofia Szmydtowa, charakteryzując przekłady Mickiewicza, stwierdza z kolei: „Twórczość Mickiewicza w dziedzinie artystycznego przekładu [...] stanowiła jakby akompaniament do jego twórczości oryginalnej, niekiedy zaś jej ideologiczne i artystyczne dopełnienie”<sup>2</sup>. Znowu chodzi tu o pomoc, jaką może być przekład w pisaniu własnych utworów – idąc za metaforą Szmydtowej: przekład jest tłem, na którym wybrzmiewa własna twórczość poety (akompaniament); w kategoriach poetyki można by mówić o współwystępowaniu w (szeroko pojętym) dziele Mickiewicza elementów przetworzonych i wykreowanych. Natomiast „ideologiczne i artystyczne dopełnienie” może oznaczać, że motywacją poety, jeśli chodzi o wybór tekstów do tłumaczenia, było ich pokrewieństwo ideowe i estetyczne z własnymi tekstami. Podobnie pisano o Julianie Tuwimie. W pracy na temat przekładów Tuwima Bogdan Łazarczyk stwierdza: „Droga twórcza autora *Czyhania na Boga* rozpoczęła się od przekładów. [...] Chronologicznie próby tłumaczeń wyprzedzają wiersze oryginalne”<sup>3</sup>;

---

<sup>1</sup> *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974. Antologia*, wybrał teksty, napisał wstęp i komentarze E. Balcerzan, Poznań 1977, s. 154.

<sup>2</sup> Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Warszawa 1955, s. 175.

<sup>3</sup> B. Łazarczyk, *Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 6–7.

Tuwimowskie tłumaczenia z poezji rosyjskiej i radzieckiej to niemal wyłącznie wiersze sylabotoniczne. Potwierdza się w tym miejscu teza o aksjologicznym charakterze samego faktu wyboru tekstu do tłumaczenia. Zgodnie z wersyfikacyjną dominantą własnej twórczości oryginalnej Tuwim decydował się na przekład głównie wierszy bliskich mu także w planie metrycznym, znacznie rzadziej sięgając do systemu tonicznego czy odmian wiersza wolnego<sup>4</sup>.

Bolesław Leśmian tak pisze o działalności przekładowej Bronisławy Ostrowskiej:

Poetka w wyborze utworów kierowała się nie tym, które z nich lepiej charakteryzują twórczość danego autora, lecz tym, które z nich najbardziej są spokrewnione z jej własną duszą. [...] Uzupełniają one twórczość oryginalną p. Bronisławy Ostrowskiej<sup>5</sup>.

Opisuje on sytuację subiektywności wyboru, którego kryterium to nie tyle program estetyczny, ile estetyczne upodobania. Artur Międzyrzecki przywołuje własne doświadczenie translatorskie:

Kiedy indziej przeczytałem nie znany mi dotąd wiersz Charles'a d'Orléans [...], który tak bardzo przypominał mi w tonacji pewien własny mój tekst, że przetłumaczyłem go później [...]. Również i mnie zdarzyło się tłumaczyć poetów z dalszych horyzontów [...]; poznawałem dzięki tym przekładom całe światy archetypów i wyobrażeń; były to podróże, polemiki, przyswajające asymilacje<sup>6</sup>.

Wyprawy za „dalsze horyzonty” poetyckie to taki przypadek dopełniania własnej twórczości, w którym chodzi nie o potwierdzenie własnych rozwiązań poetyckich, lecz o poszerzenie ich repertuaru lub skonfrontowanie ich z repertuarem cudzym. Skrajność takiej konfrontacji stanowią tłumaczenia pełniące funkcję polemiczną. Jednak zanim do nich przejdę, chcę opisać przypadki, w których dopełniająca funkcja przekładu realizuje się w systemach

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 107–108.

<sup>5</sup> B. Leśmian, *Liryka francuska. Przekłady Bronisławy Ostrowskiej*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu...*, s. 119.

<sup>6</sup> A. Międzyrzecki, *O przekładach*, w: S. Pollak, *Wyprawy za trzy morza*, Warszawa 1962, s. 180.



większych niż twórczość indywidualna. Chodzi tu na przykład o sytuację, w której tłumaczenia są zarazem świadectwem i motorem dokonującego się w literaturze docelowej przeorientowania dotyczącego prądu literackiego itp. Międzyrzecki pisze: „Zdarzało mi się wreszcie tłumaczyć z chłodnego zamysłu, wtedy gdy pragnąłem wypełnić lukę w naszej świadomości poetyckiej”<sup>7</sup>. Należą tu także opisane przez Aleksandra Fiuta działania Czesława Miłosza, który jako jeden z pierwszych (obok Józefa Czechowicza) tłumaczył poetów angloamerykańskich:

Wystarczy przypomnieć, że w przygotowywanej tuż po wojnie i nigdy nie wydanej antologii poezji w języku angielskim zamierzał umieścić przekłady m.in. Blake’a, Milтона, Eliota i Browninga. Osobiste zainteresowania Miłosza zbiegają się przy tym z początkiem zasadniczego zwrotu, który rozpoczął się w poezji polskiej tuż przed wojną. Z orbity wpływów francuskich, trwających w naszej poezji nieprzerwanie od epoki oświecenia, przesunęła się ona w krąg oddziaływań poezji anglosaskiej<sup>8</sup>.

Tak rozumianą funkcję dopełniającą pełnią również przekłady zdeterminowane przez kontekst historyczny.

Każda epoka wyłania czynniki społeczne, które odgrywają ważną rolę w orientowaniu się na którąś z literatur narodowych świata. Takim impulsem w czeskich pracach przekładowych XIX wieku była świadomość wspólnoty słowiańskiej. W latach trzydziestych były to sympatie dla powstania listopadowego i polskiej walki o wolność

– pisze Jan Pilař<sup>9</sup>. Dla dwudziestowiecznych tłumaczy polskich można wskazać tu jako kontekst na przykład lata 1945–1989 („oficjalna” orientacja na literaturę radziecką i socjalistyczną z innych krajów demokracji ludowej – i tłumaczenia drugoobiegowe), rok 56 (otwarcie na literaturę zachodnią) czy wreszcie okres po roku 89 (zapotrzebowanie zwłaszcza na utwory dotychczas nieobecne, w tym także na anglojęzyczną literaturę masową).

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 367.

<sup>9</sup> J. Pilař, *Trzy aspekty przekładu artystycznego*, w: S. Pollak, *Wyprawy za trzy morza*, s. 266.

Tłumaczenia polemiczne, jak stwierdza Balcerzan, są „wykonywane przede wszystkim po to, aby zakwestionować wartości oryginału”<sup>10</sup>. Pogląd ten rozwija Legeżyńska, pisząc o determinacjach, które „towarzyszą i współokreślają akt wyboru tekstu artystycznego, który będzie poddany translacji”<sup>11</sup>. Dostrzega ona trzy możliwe motywacje wyboru przedmiotu translacji: 1. akceptację światopoglądu i poetyki oryginału; 2. akceptację wyłącznie koncepcji języka poetyckiego bądź wyłącznie światopoglądu; 3. akceptację światopoglądu przy jednoczesnym zakwestionowaniu ideologii sformułowanej oryginału albo też reguł języka poetyckiego<sup>12</sup>. Z przykładem polemicznym mamy według niej do czynienia, gdy:

wyбір tekstu do tłumaczenia [jest] determinowany właściwościami języka poetyckiego oryginału przy pewnej nietolerancji tłumacza wobec przesłania ideologicznego. Możliwa jest również wyłącznie ideologiczna determinacja wyboru translatorskiego, połączona z niewłaściwą rekonstrukcją języka poetyckiego przekładanego tekstu<sup>13</sup>.

Wychodząc od spostrzeżeń cytowanych przeze mnie autorów, chcę na podstawie zebranego materiału wykazać, że w przekładach Barańczaka funkcją nadrzędną wobec dopełniającej i polemicznej jest funkcja artystyczna, bez względu na to, czy chodzi o autorów o poetyce i światopoglądzie podobnych, czy skrajnie odmiennych. Dzieje się tak, ponieważ w wykonaniu Barańczaka przekład poetycki jest rodzajem wypowiedzi o innym utworze poetyckim – metawypowiedzi, w której oryginał jest tematem; wypowiedzi dwugłosowej, w której jednak głosy nie są równorzędne, bo to autor przekładu interpretuje i w sobie właściwy sposób przekazuje swoją interpretację oryginału – a głos autora można poznać tylko we własnej interpretacji, poprzez lekturę tekstów oryginalnych.

---

<sup>10</sup> E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, w: *idem, Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 246.

<sup>11</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*, Warszawa 1999, s. 83.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 86–87.

W przypadku przekładu poetyckiego Barańczaka inna sytuacja (odczytanie przez odbiorcę „czystego/prawdziwego głosu” autora oryginału) nie jest możliwa. „Ja” poetyckie Barańczaka (podmiot autorski) jest kategorią nadrzędną wobec wypowiedzi-tłumaczenia: organizuje ją według założeń podobnych do tych, według których konstruuje wypowiedź-własny wiersz.

### Konsekwencje

Legeżyńska uważa, że tylko „w przekładzie polemicznym interpretacja translatorska przenika do struktury dzieła i staje się jego «współtworzywem», podczas gdy w przekładach typowych stanowi zjawisko pozatekstowe; jest tylko fazą procesu tłumaczenia”<sup>14</sup>. Sądzę jednak, że „przenikanie do struktury dzieła” interpretacji tłumacza – a właściwie przeorganizowanie struktury dzieła w akcie interpretacji – towarzyszy wszystkim opisanym przeze mnie funkcjom. Zatem to, że u Barańczaka przekład jest kontynuacją jego twórczości oryginalnej, ma konsekwencje dla poetyki przekładu.

Bożena Karwowska tak pisze o perypetiach związanych z przekładami poezji Josifa Brodskiego na język angielski:

Wiersze [...] przełożone były przez kilku tłumaczy, którzy przede wszystkim starali się dać czytelnikowi dobrą angielską poezję [...]. Tłumaczami w tym zbiorze byli w większości poeci uznani, których styl w pewnym stopniu znajdował odbicie w przekładach. [...] Przywiązanie Brodskiego do form tradycyjnych było powodem, dla którego nie bardzo chciał powierzać swoich wierszy uznanym anglojęzycznym poetom, których poetyka odzwierciedlała kierunki współczesnej poezji angloamerykańskiej i którzy zanadto narzucali swój indywidualny styl przekładowi<sup>15</sup>.

Obawy Brodskiego są wymowną ilustracją omawianej tutaj problematyki. Autorka w swej pracy pisze dalej, że niezłomna postawa poety co do zachowania tradycyjnej formy wiersza (mimo

<sup>14</sup> A. Legeżyńska, *Niebezpieczne związki tłumacza z autorem*, „Studia Polonistyczne” 1981, nr 8, s. 154.

<sup>15</sup> B. Karwowska, *Miłosz i Brodski: recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*, Warszawa 2000, s. 127.

że na tle dwudziestowiecznej poezji anglojęzycznej takie wiersze brzmią archaicznie, sztucznie) w pewnym momencie postawiła pod znakiem zapytania przekładalność jego utworów. Alternatywa wyglądała bowiem tak: albo wiersze Brodskiego będą tłumaczone na poetyki współczesne, albo wcale. Wydaje się, że Barańczak, przystępując do przekładów poetyckich, podobnie zlokalizował związaną z nimi trudność.

Legeżyńska z jednej strony twierdzi, że „w każdym przekładzie pozostaje ślad interwencji tłumacza”<sup>16</sup>, przyznaje mu kompetencje autorskie, uściślając, że „na poziomie języka przekład jest autentyczną twórczością oryginalną”<sup>17</sup> (lub że „przekład jako proces jest twórczością oryginalną”<sup>18</sup>), ale z drugiej stwierdza, że istnieją poeci-tłumacze, którzy „«grają» rolę autora w ten sposób, iż w imię wierności przekładu całkowicie wyłączają własny język poetycki, a przyjmują konwencję twórczą narzuconą przez oryginał”<sup>19</sup>. Autorka powołuje się tu na przykład Tuwima, dla którego było to ideałem tłumaczenia. Ale trzeba pamiętać, że niekoniecznie jego postulaty<sup>20</sup> musiały pokrywać się z praktyką translatorską poety. Nawet bardzo świadomy swojego warsztatu tłumacz jest determinowany przez niewybrane przez siebie czynniki (np. konwencję przekładu obowiązującą w danej epoce, współczesne mu nurty estetyczne itp.). Za pierwszą konsekwencją opisywanej przeze mnie sytuacji tworzenia (tłumacz jest jednocześnie autorem własnej poezji) proponuję uznać nieuniknioną konfrontację tłumacza-poety z własnym językiem poetyckim. Barańczak – co zauważyło wielu krytyków i co staram się usystematyzować w niniejszej książce – tłumacząc, konsekwentnie sięga do własnej poetyki. Na później pozostawiam pytanie o to, jaką funkcję pełnią w przekładzie

---

<sup>16</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń...*, s. 29.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>18</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, w: *Autor – Podmiot Literacki – Bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Wrocław 1983, s. 79.

<sup>19</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń...*, s. 28.

<sup>20</sup> „Indywidualność pisarska tłumacza, cechy własnego stylu lub stylu epoki, zaaplikowane przekładowi, powodują wypaczenie ducha utworu i dają efekt komiczny”, *Pisarze polscy o sztuce przekładu...*, s. 271.

dokonanym przez poetę jego własne środki artystycznego wyrazu. Edward Balcerzan nazywa to zjawisko „przyporządkowywaniem tłumaczeń normom «własnego» paradygmatu”<sup>21</sup>, rozumiejąc paradygmat jako „kontekst oryginalnej twórczości którą uprawia i (lub) reprezentuje tłumacz”<sup>22</sup>. Balcerzan twierdzi, że opisana przez niego praktyka translatorska „należy do spraw dobrze znanych”<sup>23</sup>. Rzeczywiście piszący o przekładzie dostrzegają takie działania poetów-tłumaczy z epoki romantyzmu i późniejszych. Peiper, pisząc o Słowackim – tłumaczu *Księcia Niezłomnego* Calderona, stwierdza, że „bardzo troszczył się on o wierność tłumaczenia, lecz bezskutecznie”<sup>24</sup>, ponieważ „siła jego osobowości nie pozwoliła mu podporządkować się w zupełności tekstowi”<sup>25</sup>. Według Legeżyńskiej Peiper

rozgrzeszał poetę dlatego, że widział w jego przekładzie dopełnienie oryginalnej twórczości. Przekład okazał się jeszcze jednym sposobem artystycznej ekspresji romantyka, quasigatunkiem, w którym praca wyobraźni i języka ma charakter najzupełniej indywidualny i oryginalny<sup>26</sup>.

Goszczyński, pisząc o przekładzie *Giaura* dokonanym przez Mickiewicza, przedstawia tłumaczenie jako „turniej dwóch wielkich osobowości twórczych”<sup>27</sup>; według niego

Byron nie był nigdy i nie jest znany ogółowi polskich czytelników. Wiersze *Giaura* są wprawdzie co do zewnętrznosci tak wykończone, tak harmonijne, jak tylko wiersze Mickiewicza być mogą, ale nie są wierszami Byrona. [...] A gdyby nas kto pytał gdzie też źródło tej wady, odpowiedzielibyśmy, że w sile geniuszu, który Mickiewiczowi nie pozwala być czym innym jak Mickiewiczem<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> E. Balcerzan, *Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich*, w: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, red. M.R. Mayenowa, J. Sławiński, Wrocław 1968, s. 50.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>24</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń...*, s. 224.

<sup>25</sup> *Pisarze polscy o sztuce przekładu...*, s. 203.

<sup>26</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń...*, s. 224.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>28</sup> *Pisarze polscy o sztuce przekładu...*, s. 162.

Balcerzan zauważa, że w dokonywanych przez Przybosia przekładach wierszy Majakowskiego „odbywa się akt włączenia przekładu w doniosły dla [poety] paradygmat”<sup>29</sup>. Dostrzega równocześnie, że:

paradygmat nie wchłania całości przekładu. Nie można powiedzieć, że *Mama...* to po prostu jeszcze jeden wiersz Przybosia, jeszcze jeden egzemplarz tego samego dzieła poetyckiego. [...] Małej «wysepce» identyfikacji przeciwstawia się tu olbrzymia strefa poetyki z a n e g o w a n e j. Tłumacz nie tylko zachował, ale i spotęgował to, co było mu, jako poecie, o b c e<sup>30</sup>.

Według Balcerzana „Przyboś nie tylko ilustruje tłumaczeniem swój pogląd na Majakowskiego. Przyboś swój pogląd do tłumaczenia w p r o w a d z a”<sup>31</sup>. Proponuję ująć to nieco inaczej: poeta przez tłumaczenie swój pogląd wyraża. Widzę w tym drugą konsekwencję opisywanej przeze mnie sytuacji translatorskiej. Przekład poetycki jawi się tutaj jako coś zupełnie innego niż oddanie po polsku tego samego, co np. po rosyjsku napisał Majakowski: jest komentarzem, utworem programowym, wypowiedzią na temat cudzej koncepcji poezji.

## 1.2. Stanisław Barańczak jako tłumacz

Lektura recenzji prac przekładowych Barańczaka pozwala wyodrębnić kilka cech jego tłumaczeń najczęściej wskazywanych przez krytyków. Najbardziej podkreślany jest fakt „niewierności” Barańczaka wobec oryginału, często przedstawiany w formie zarzutu. „W końcu, jeśli rozumie się oryginał, a nie rozumie się przekładu [...], to co to za przekład? I po co przekład? Mógł po prostu napisać całą *Fleet Visit* na nowo po angielsku”<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> E. Balcerzan, *Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich...*, s. 50.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 52–53.

<sup>32</sup> B. Zadura, *Czasy się zmieniły, jest o czym mówić*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 11, s. 285.

Stanisław Barańczak nie jest maksymalnie doskonały [...], wymiguje się niedokładnym rymem. [...] Gwoli rekompensaty można tylko zauważyć, że w słynnych *Niebiosach*, gdzie Herbert rymuje często niezbyt dokładnie, polski tłumacz jest z kolei precyzyjniejszy w podobnie derywowanych odpowiedziach Echa. Można by przeto sparafrazować powiedzenie o Paganinim, w jego grze było tym razem coś ludzkiego – pomylił się, i odnieść to do przekładów Barańczaka<sup>33</sup>.

Przekład *Hamleta*: za dowcipny (nawet: dowciapny) i za gładki, jakby Hamlet sporo czasu spędzał w kawiarni i nasiąkał jajogłowiec – podobno podoba się aktorom – aktorom zawsze podoba się to, co gładkie i na oddechu leci – w swoim czasie piali na cześć przekładów Sity – aktor to nie argument, lecz zarzut<sup>34</sup>.

Mamy tu do czynienia z krytyką wartościującą. Negatywna ocena przekładów Barańczaka bywa uzasadniana „obniżeniem jakości oryginału”. „Można znaleźć u Barańczaka przekłady mniej udane, choć często jest to przede wszystkim kwestia gustu literackiego [Adamczyk-Garbowska zalicza do nich przekład wiersza Frosta *Fire and Ice*], wersja ta jest niestety dużo bardziej skomplikowana niż lapidarnie prosty oryginał”<sup>35</sup>; „Czy Auden rzeczywiście użył czegoś w tym stylu, czegoś równie zużytego i mało nośnego? Nie. Zawsze są to dodatki/substytuty tłumacza”<sup>36</sup>; „uzupełnienia i metamorfozy obniżają jakość Audena. Czy Auden rzeczywiście tak byle jak to napisał?”<sup>37</sup>

Czasem pociąga Barańczaka nadmierna chęć eksplikacji. Przykładem może być słynny monolog Makbeta. [...] Barańczak daje po polsku [...] dwa razy tyle wersów, co w oryginale. [...] Dorzuciwszy frazę „na zawsze odejść w przeszłość”, bardziej wyjaśnił sens, niż przetłumaczył frazę. Innym przykładem jest monolog Puka ze *Snu nocy letniej* – „pomyśl widzu, żeś spał chwilę”, który w polskiej wersji jest o połowę

<sup>33</sup> P. Łuszczkiewicz, *Sztuka przekładu*, „Nowe Książki” 1998, nr 1, s. 12.

<sup>34</sup> Z. Bieńkowski, *O przekładach nie tylko Stanisława Barańczaka*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1994, nr 1, s. 27.

<sup>35</sup> M. Adamczyk-Garbowska, *Barańczak jako tłumacz czyli pochwała lenistwa*, „Akcent” 1995, nr 2, s. 184.

<sup>36</sup> A. Sosnowski, *Próbując określić zawód, jaki sprawiają przekłady Stanisława Barańczaka...*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 11, s. 302.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 303.

dłuższy niż po angielsku. Barańczakowy Puk rozwija przed polskim widzem/czytelnikiem obietnice nowych snów, jeszcze ciekawszych, ciesząc się, że go widowia nie wygwizdała – wszystko to jest właściwie wariacją własną Barańczaka na temat jednego lub dwu wersów<sup>38</sup>.

Na przeciwnym biegunie krytyki przekładów Barańczaka mieszczą się opinie entuzjastyczne lub przynajmniej aprobujące: „znakomity tłumacz poezji anglosaskiej”<sup>39</sup>; „mistrzowski przekład *The Raven* Poego”<sup>40</sup>; „za absolutnie genialny wypada uznać przekład wydawałoby się nieprzetłumaczalnego wiersza George’a Herberta *Paradise*”<sup>41</sup>; „za kongenialny należy także uznać przekład wiersza *The Owl and The Pussy-Cat*”<sup>42</sup>; „błyskotliwa pedanteria Barańczaka w odtwarzaniu misternych drobiazgów jest powszechnie znana”<sup>43</sup>; „wprowadzana tu i ówdzie przez Barańczaka nadwyżka poetyckości najczęściej nie prowadzi do jakichś szczególnie istotnych przeobrażeń sensu”<sup>44</sup>.

Polska wersja bajki Geisela okazuje się poetyckim ekwiwalentem z nadwyżką. Wystarczy wspomnieć choćby o obecnych w tłumaczeniu innowacjach wersyfikacyjnych. [...] Funkcją wierszotwórczych decyzji tłumacza jest nade wszystko – podobnie jak w oryginale – przedniej miary dowcip. Humorowi przypisane zostały przez Barańczaka także inne znaczenia i zadania, współtworzące sferę ludyczną, ale i ją przekraczające. Przekraczanie to, co trzeba podkreślić, jest przy tym czynnikiem potęgującym humor<sup>45</sup>.

Poprawa dostrzega funkcjonalność wprowadzonych przez Barańczaka zmian. Interesujące są także inne wypowiedzi będące próbami umotywowania i interpretacji translatorskiej „samowoli” Ba-

---

<sup>38</sup> *Dialog o monologach*, z M. Gibińską rozmawia M. Heydel, „Znak” 1997, nr 12.

<sup>39</sup> A. Kędra-Kardela, *Szekspirowskie sonety według Barańczaka*, „Akcent” 1995, nr 2, s. 196.

<sup>40</sup> M. Adamczyk-Garbowska, *Barańczak jako tłumacz...*, s. 183.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 184.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> A. Sosnowski, *Intensely true: Larkin*, „Literatura na Świecie” 1993, nr 7, s. 400.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 402.

<sup>45</sup> A. Poprawa, *Poetycki ekwiwalent z nadwyżką*, „Arkusz” 1996, nr 5, s. 4.



rańczaka. W *Dialogu o monologach* rozmówczynie podkreślają interpretacyjną funkcję tytułów nadawanych przez tłumacza tekstom przekładów:

Przydany tytuł jest i nowym kontekstem, i interpretacyjnym komentarzem. W ten sposób antologia staje się autorskim dziełem Barańczaka nie tylko dlatego, że interpretuje on monologi przez sam fakt przełożenia ich na polski, ale także dlatego, że wyjęte z rodzimego kontekstu ustawia na podpórkach własnych przemyśleń. [M. Heydel]: Przywykliśmy już do tego, że czytając przekłady Barańczaka stajemy wciąż oko w oko z jego komentarzem, jego zdaniem, jego optyką. [M. Gibińska]: Jest to konfrontacja prowokująca, i dobrze, bo zawsze warto przyjrzeć się znanej lekturze z nowej perspektywy. Gorzej, jeżeli czytelnik uwierzy Barańczakowi bez zastrzeżeń<sup>46</sup>.

[...] jego wybory to zawsze antologie autorskie – charakterystyczna „numeromania” jest dowcipną próbą nadania tym książkom osobistego piętna, podporządkowania ich woli tłumacza – władcze nastawienie wobec olbrzymiego materiału pisanego cudzą ręką [...] w wyborach poezji miłosnej, niepoważnej i zoologicznej Barańczak dokonuje autorskich ingerencji na prezentowanym materiale, z wielką inwencją szeregując i klasyfikując przetłumaczone przez siebie wiersze<sup>47</sup>.

Fenomen Barańczaka polega na złamaniu pewnego konwencjonalnego modelu pisarza, co to wyraźnie rozgranicza twórczość własną, „oryginalną”, od usługowej, czyli przekładowej – nietrudno zauważyć, że u Barańczaka wręcz odwrotnie: do tego stopnia, że te swoiste utożsamienia, upodobnienia, upodobania i wewnętrzne związki zdają się zacierać granice „własnego” i „cudzego” w sposób mogący wzbudzić niepokój strażników praw autorskich<sup>48</sup>.

Czy Pańska indywidualność poetycka nie utrudnia wysłowienia się indywidualnościom poetów, których Pan tłumaczy?<sup>49</sup>

<sup>46</sup> *Dialog o monologach...*, s. 128.

<sup>47</sup> J. Jarniewicz, *Od Barańczaka do Barańczaka, czyli płynąc do Bizancjum*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 1, s. 293.

<sup>48</sup> T. Nyczek, *Barańczak samoprzełożony*, „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 14, s. 11.

<sup>49</sup> *O przyjaciolach, tłumaczeniach, Ameryce i pisaniu wierszy*, z S. Barańczakiem rozmawia P. Szewc, „Nowe Książki” 1998, nr 1, s. 9.

Z kolei, co szczególnie dla mnie interesujące, tak pisze Legeżyńska o Barańczaku oddającym po polsku wiersze Mandelstama:

tłumacz wielokrotnie i bardzo wyraźnie ujawnia swą poetycką osobowość w przekładach, dokonując interferencji imaginowanych światów, własnego i autorskiego. Gruntowna lektura jego tłumaczeń z poezji Mandelstama pozwala odkryć, że oprócz znaczącego wyboru dominujących wierszy („Zeszyty woroneskie”), osobowość tłumacza jest implikowana też poprzez sposób kształtowania podmiotu lirycznego oraz znamienne operacje stylistyczne. [...] Chciałoby się rzec, iż Barańczakowy „poeta osaczony” jest niekiedy poetą nieco młodopolskiej elokwencji i zupełnie współczesnej rewolty – skierowanej przeciwko politycznej przemocy. Jednocześnie zaś jego poetycka mowa, dzięki mocno eksponowanej funkcji autotelicznej (gry brzmień, paronomazje) wydaje się bliska lingwistycznym zainteresowaniom twórców pokolenia '68. Wszystko to staje się zrozumiałe w kontekście biografii i twórczej osobowości tłumacza, przekładającego wiersze Mandelstama w latach siedemdziesiątych<sup>50</sup>.

Recenzenci przekładów Barańczaka wskazują przede wszystkim dwie cechy: 1. rozbieżność z oryginałem; 2. wyraźne „ślady tłumacza”. Charakterystyczne jest, że często jeden i ten sam krytyk (niekiedy w obrębie tej samej recenzji) wyraża zarówno swoją aprobatę, jak i dezaprobatę wobec działalności przekładowej Barańczaka. Wydaje się, że Barańczak jako tłumacz jest dla współczesnej krytyki przekładu zjawiskiem problematycznym.

Wśród prac naukowych najnowszym ujęciem problemu jest rozprawa Ewy Rajewskiej *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*<sup>51</sup>. Stanowi ona pierwszą historycznoliteracką monografię problemu. Rajewska określiła cel swojej pracy jako „zdiagnozowanie indywidualności twórczej i translatorskiego fenomenu Barańczaka” oraz „oświetlenie «miejsc wspólnych»: 1. na przecięciu jego poetyki i poetyk twórców tłumaczonych; 2. oryginalnej twórczości i twórczości przekładowej”. Badaczka traktuje przekładanie cudzej poezji jako „dopełnienie własnej twórczości Barańczaka”, śledzi „wpływy

<sup>50</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń...*, s. 230.

<sup>51</sup> E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007. Serdecznie dziękuję Pani Rajewskiej za udostępnienie mi swojej pracy przed jej publikacją.

lekturowe i translatorskie” w twórczości poetyckiej. Stawia tezę, że „poeta-tłumacz przekłada twórców, których poetyki są bliskie jego poetyce autorskiej”, dlatego w dysertacji prezentuje „galerię portretów twórców szczególnie dla Barańczaka ważnych i inspirujących, oglądanych z jego perspektywy”. Przyjętą przez siebie metodologię Rajewska określa jako strukturalno-semiotyczną.

Artykuły poświęcone przekładom Barańczaka zawiera także monograficzny numer „Poznańskich Studiów Polonistycznych”<sup>52</sup>. Katarzyna Kuczyńska-Koschany bada, na podstawie przekładów z Rilkego, relacje między poezją a tłumaczeniami Barańczaka<sup>53</sup>. Podkreśla wpływ lektury wierszy niemieckiego poety na Barańczaka „widzenie podstawowych problemów sztuki poetyckiej”<sup>54</sup>, wskazując na nawiązania do konkretnych utworów, a także nawiązania gatunkowe czy pokrewieństwa światopoglądowe. W części zatytułowanej *Tłumacz* Kuczyńska-Koschany przeprowadza analizę porównawczą trzech utworów Rilkego z dokonanymi przez Barańczaka przekładami, posługując się językiem krytyki normatywnej, wartościującej: „straty są większe”, „spójny obraz poetycki jest tym, co przypadło w tłumaczeniu”, „zasadnicze nieporozumienie, dotyczące strofy ostatniej”<sup>55</sup>; „kongenialny przekład wiersza Rilkego”, „trafność interpretacyjnych i translacyjnych wyborów”<sup>56</sup>; „translator-ska samowola”, „rozwiązanie bliższe oryginałowi”<sup>57</sup>; „nadużycia leksykalne”<sup>58</sup>. W jednym z przypisów do głównego tekstu pojawia się próba odczytania odstępstw od oryginału w kontekście własnej twórczości Barańczaka (chodzi o różnicę między kolejnymi wersjami zakończenia *Wnętrza róży*): „w autokorekcie przekładu zadziałała, być może, wszechobecna w poetyce Barańczaka reguła amplifikacji”<sup>59</sup>. Także Barbara Judkowiak i Elżbieta Nowicka analizują

<sup>52</sup> *Barańczak – poeta lector*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 1999, tom VI.

<sup>53</sup> „*Musisz swoje życie zmienić*”, czyli o Rilke i Barańczaku, w: *Barańczak – poeta lector...*

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 111.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 112.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 111.

rozbieżności między oryginałem (librettem *Wesela Figara*) i tłumaczeniem Barańczaka, wskazując na ich przyczynę (interpretacja tłumacza) i konsekwencje (zmiana gatunku muzycznego przedstawienia!). Wymieniając językowe cechy przekładu („uwspółcześnienie, [...] dosadność i kolokwializacja [...], stylizacja podszyta ironią [...], językowe igraszki”<sup>60</sup>), nie wskazują na analogię z poetyką własnej twórczości Barańczaka. Dokonywane przez Barańczaka ingerencje w tekst oryginału funkcjonalizuje Jacek Wachowski. Pisząc o zarzutach stawianych przez krytyków dziewiętnastowiecznym przekładom Szekspira, autor stwierdza:

Tropienie translatorskich nadużyć może być bez wątpienia wciągające, ale jednocześnie zaciemnia obraz istoty przystosowań. W wyliczaniu kolejnych przewinień i śledzeniu ewidentnych (nierazko porażających) odstępstw od oryginału gubi się bodaj najistotniejsza wartość tych przeróbek, która polega na tym, że na pierwszym miejscu stawiały one funkcję wykonawczą, że doskonale spełniały wymóg sceniczności i że dokonywane były z myślą o teatrze<sup>61</sup>

– i proponuje podobnie potraktować przekłady Barańczaka:

Tłumaczenia Stanisława Barańczaka, dostarczające aktorom możliwości zapamiętywania słów w powiązaniu z sytuacją, gestem, ruchem i rekwizytem, stanowią propozycję znacząco wykraczającą poza utarty schemat tak zwanych literackich tłumaczeń. Nawiązują do tradycji dawnej i dla teatru podstawowej, do tradycji jednoczesnego mówienia i działania. Do związku pamięci z wykonaniem. Tłumacz jest w nich nie tylko tym, kto przekłada tekst, ale również tym, kto objaśnia jego znaczenie<sup>62</sup>.

Anna Cetera, badając przekład *Króla Leara*, koncentruje się na „wartościach wykreowanych w wyniku przekładu”<sup>63</sup>. Wskazuje na fakt interpretacji jako pierwszy etap tłumaczenia („Barańczak

---

<sup>60</sup> „W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”, w: *Barańczak – poeta lector...*, s. 162–163.

<sup>61</sup> *Pocztówka z Macondo – czyli kilka uwag o pamięci i performatywności przekładu*, w: *Barańczak – poeta lector...*, s. 137.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>63</sup> *Lear w „reżyserii” Stanisława Barańczaka*, w: *Barańczak – poeta lector...*, s. 116.

postrzega sztukę kompleksowo, interpretuje całość działań i wypowiedzi osób dramatu, a następnie dokonuje przekładu, konsekwentnie manipulując tekstem źródłowym zgodnie z pierwotnie wyróżnionymi liniami interpretacyjnymi<sup>64</sup>), jednak bez poszukiwania przyczyn, dla których Barańczak ustala konkretną (taką a nie inną) dominantę dramatu (charakteru postaci, poszczególnych fragmentów). Cetera pisze: „Przekład to nie tylko kombinacja elementów w pełni ocalonych lub zaledwie podobnych, lecz również rezultat zindywidualizowanego odbioru sztuki przez tłumacza”<sup>65</sup> – zmieniałabym „lecz również” na „przede wszystkim”; poza tym brakuje tu pytania o genezę Barańczakowej „wizji scenicznej utworu”<sup>66</sup>. Tym, co łączy rozważania tej ostatniej badaczki i moje, jest przyjęty (przynajmniej na poziomie deklaracji) paradygmat badawczy.

## 2. Metodologia

Moja książka jest próbą zastosowania postulatów tzw. systemowych teorii przekładu (Szkoła Polisystemowa, Szkoła Manipulacyjna czy *Descriptive Translation Studies* w ujęciu Gideona Toury’ego). W polskim przekładoznawstwie do podejścia „manipulacyjnego” odwołują się m.in. Magdalena Heydel, Tomasz Bilczewski i Anna Cetera. Heydel zajmuje się przekładem poetyckim jako faktem kultury docelowej<sup>67</sup>, a więc obszar jej zainteresowań jest najbliższy mojemu; Bilczewski reprezentuje wywodzącą się od zwrotu kulturowego „refleksję spod znaku *gender*”<sup>68</sup>; Cetera kon-

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 118.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 127.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>67</sup> Temu zagadnieniu poświęcony był jej referat *Poetyka strzępu. O polskich przekładach W.H. Audena* wygłoszony na XXXVII Ogólnopolskiej Konferencji Teoretycznoliterackiej „Kultura w stanie przekładu: translatologia, komparatystyka, transkulturowość” (19–22 września 2009); zagadnieniu formowania kultury przyjmującej poprzez przekłady z kultury źródłowej poświęcona była jej praca *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.

<sup>68</sup> T. Bilczewski, *Stłumione, wyparte, ciemne. Przekład i ciało, w: (Nie)obecność.*

centruje się na funkcji rynku wydawniczego (podporządkowanego oczekiwaniom czytelników-klientów-potencjalnych nabywców) w całym procesie przekładu<sup>69</sup>.

Twórcy teorii polisystemowych akcentują relacje między tłumaczem a systemem literatury docelowej. Dla Itamara Even-Zohara to „kultura docelowa wybiera teksty źródłowe do tłumaczenia”<sup>70</sup>. Według Toury’ego tym, co determinuje tłumaczenie, jest dążenie tłumacza do stworzenia przekładu akceptowalnego w kulturze docelowej, a więc podporządkowanego jej normom. André Lefevere podkreśla rolę patronatu (rozumianego jako ośrodek opiniotwórczy, wywierający wpływ także poprzez przyznanie lub odmowę finansowania konkretnych przedsięwzięć) w kształtowaniu tłumaczenia, począwszy od wyboru tekstu źródłowego, skończywszy na recepcji przekładu. Uznając zasadność ujawnienia i uwzględnienia kontekstu historycznoliterackiego i systemu literatury, w jakim tworzy swoje tłumaczenia i z którego czerpie tłumacz, analizując przekłady Barańczaka jako jego wypowiedzi autorskie, nie zaś jako wytwory systemu, norm i patronatu. Oprócz dostrzeżonych przez Zohara, Toury’ego i Lefevere’a ograniczeń i ich wpływu na przekłady Barańczaka, staram się opisać indywidualną podmiotowość translatorską, niedającą się sprowadzić do zasad rządzących systemem i dzięki temu kreującą nowe modele tworzenia. A zatem to nie kultura docelowa wybiera teksty źródłowe, lecz tłumacz, którego wybory, choć dają się do pewnego stopnia zrozumieć w kontekście właściwego mu systemu literatury, jednak pozostają arbitralne. Podobnie dzieł artystycznych, jakimi są przekłady Barańczaka, nie sposób zinterpretować wyłącznie jako tekstów maksymalnie akceptowalnych dla kultury przyjmującej. Także wyjaśnianie wyborów translatorskich jako decyzji zdeterminowanych koniecznością

---

*Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa 2008.

<sup>69</sup> A. Cetera, *Przypomnienie tłumacza: rzecz o elementach metaprzekładu we współczesnych tłumaczeniach prozy anglojęzycznej*, w: *Warsztaty translatorskie/Workshop on translation*, t. IV, Lublin 2007.

<sup>70</sup> I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, w: *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 197.

sprostania wymogom patronatu stanowi zaledwie częściowe opisanie specyfiki działań artystycznych Barańczaka.

Proponuję potraktować tłumaczenia Barańczaka, kanoniczne w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku i jako takie stanowiące przedmiot polemik, jako „historyczną formę estetycznego poznawania obcego dzieła, jako językową realizację (*Objektivation*) historycznie i subiektywnie określonego rozumienia tekstu”<sup>71</sup>, a jednocześnie „rozpatrywać [je] jako fakty kultury docelowej, przy równoczesnym założeniu, że ich funkcja i tożsamość – jakiegokolwiek by początkowo były – ustalone są w odniesieniu do tej właśnie kultury i odzwierciedlają cechy jej struktury”<sup>72</sup>. Punkt wyjścia stanowi dla mnie analiza porównawcza poetyki „tekstów źródłowych” i „tekstów docelowych” (wybranych przekładów Barańczaka). Celem tej analizy nie będzie dowodzenie truizmu, że pomiędzy poetykami oryginałów i przekładów istnieją różnice, lecz kontekstualizacja różnic, czyli odniesienie ich do poetyki własnej twórczości tłumacza, oraz badanie wzajemnego oddziaływania tych poetyk. Zacznę zatem od postulowanego przez André Lefevere’a „zdekonstruowania wizerunku Drugiego poprzez wykrycie rządzących nim docelowych ideologii, patronatu i poetyki”<sup>73</sup>. Owym Drugim jest dla mnie Barańczak: według własnych deklaracji – ukryty za tłumaczonym dziełem; pozornie oddany i podporządkowany przekazaniu zawartej w utworze myśli autora, najpełniejszego sensu tekstu. Przejdę następnie do wskazania, jak w wyniku stosowanej przez siebie strategii translatorskiej Barańczak tworzy obraz oryginału realizujący ustalone przez niego normy poetyckie.

Ponieważ tytuł dysertacji Rajewskiej sugeruje pokrywanie się zakresu jej badań z moimi, chcę zasygnalizować rozbieżności w spo-

<sup>71</sup> F. Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982, s. 25. Podaję za: M. Krysztofiak, *Przekład literacki a translatoologia*, Poznań 1999, s. 19.

<sup>72</sup> G. Toury, *Pojęcie „domniemanego przekładu”*. *Zaproszenie do nowej dyskusji*, w: *Komparatystyka literacka a przekład*, red. P. Fast, Katowice 2000, s. 20.

<sup>73</sup> T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Komparatystyka literacka wobec translatoologii. Przegląd stanowisk badawczych*. Tekst jest fragmentem rozprawy doktorskiej zaprezentowanym na zebraniu Pracowni Poetyki Historycznej IBL w 2005 roku.

sobie ujęcia poruszanej kwestii (relacji między przekładami i własną twórczością Barańczaka). Rajewska opisuje przekłady Barańczaka w kategoriach wypracowanych przez strukturalistyczno-semiotyczny nurt translatologiczny. Jej praca powstała na Uniwersytecie Poznańskim, wzbogacając bibliotekę rozpraw przekładoznawczych sygnowanych nazwiskami Jerzego Ziomka, Edwarda Balcerzana i Anny Legeżyńskiej. Rejestrując rozbieżności między oryginałami a przekładami Barańczaka i dostrzegając fakt interpretacji oryginału przez tłumacza, Rajewska ocenia tłumaczenia Barańczaka jako udane, czyli wierne. Stanowisko tej badaczki odróżnia od mojego przede wszystkim inne rozumienie relacji między sensem a interpretacją. Rajewska pisze:

poeta-tłumacz przekłada twórców, których poetyki są bliskie jego poetyce autorskiej i których twórczość dopełnia, a bywa, że i inspiruje jego własną. Na tę [...] zależność najdobitniej wskazał Tadeusz Nyczek, pisząc o „wspólnocie Barańczakowego domu poetów”, której mieszkańców łączy pokrewny świat etyki i poetyki<sup>74</sup>;

poszczególne rozdziały złożą się na galerię portretów twórców szczególnie dla Barańczaka ważnych i inspirujących, oglądanych z jego perspektywy – poprzez wybór i przekład wierszy, które zdradzają jego „styl odbioru” twórczości danego poety [...], badanie technik, za pomocą których stara się on jak najwierniej odmalować kopię oryginału, jak również poprzez śledzenie kierunku tłumackiej interpretacji, wskazanego w esejach, którymi Barańczak uzupełnia [...] swoje przekłady<sup>75</sup>;

będę kontynuowała podjęte przez Annę Legeżyńską badania „translatorskiej hipotezy wyobraźni autora”, która w wypadku Barańczaka bywa hipotezą wyobraźni bliskiej jego własnej. Badaczka [...] zwróciła uwagę na to, że tłumacz ujawnia własną poetycką osobowość poprzez znaczący wybór wierszy, sposób kształtowania podmiotu lirycznego i znamienne operacje stylistyczne<sup>76</sup>.

W swojej książce chcę pokazać, jak wpisanie oryginału w odmienną od jego rodzimej tradycję historycznoliteracką kreuje jego

---

<sup>74</sup> E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, s. 12.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 26–27.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 27–28.



sens; jak te same strofy zaczynają w świadomości odbiorców znaczyć inaczej niż znaczyły przed interpretacją Barańczaka. Tekst Rajewskiej zawiera przykłady na poparcie mojej tezy. Barańczak interpretuje cudzą twórczość i bardzo sugestywnie przekonuje do swojej interpretacji – badaczka ulega tej perswazji. Na przykład w rozdziale poświęconym przekładom utworów Dickinson pisze: „Przekład Iłłakowiczówny nie jest przekładem niewiernym, nie jest jednak tak znaczeniowo gęsty jak oryginał, nie wytrąca z mechanicznego trybu czytania”<sup>77</sup> – ta diagnoza poezji Dickinson jest przejęta od Barańczaka. Również paralele między utworami Dickinson i Norwida są zasugerowane przez tłumacza: można tę sugestię przyjąć z zastrzeżeniem, że służy *per analogiam* przybliżeniu Dickinson polskiemu odbiorcy i że jednocześnie wprowadza oryginał w obcy mu kontekst historycznoliteracki (Dickinson nie była polską poetką romantyczną; ironia pełniła w jej poezji inną funkcję niż w poezji Norwida itp.). Podobnie porównanie utworów Cummingsa do wierszy Białoszewskiego włącza do literatury polskiej poezję autora, któremu obca była praktyka lingwizmu. Czy zatem „poeta-tłumacz przekłada twórców, których poetyki są bliskie jego poetyce autorskiej”, czy też to pokrewieństwo jest jakością zasugerowaną przez Barańczaka we wstępach do tłumaczeń i uzyskaną w procesie przekładu? Skłaniam się do tezy, że bliskość poetyk powstaje w poetyce przekładu Barańczaka pokrewnej poetyce jego własnej twórczości.

Zatem podstawowym kontekstem dla analizowanych przykładów jest dla mnie poetyka tzw. oryginalnych utworów Barańczaka. Rajewska włącza podobne analizy (tzn. odnoszące poetykę przekładów Barańczaka do poetyki jego twórczości) do swojej pracy. Konkluduje, że Barańczak wydobywa z utworów tłumaczonych cechy podobne do obecnych w jego własnej poezji i upodabnia tłumaczone utwory do własnych wierszy. Jeśli dobrze rozumiem, te przekłady-upodobnienia mają status „bycia-w-pół-kroku” wobec oryginalnej poezji zainspirowanej tłumaczonymi w ten sposób utworami, stanowią wprawkę, etap przejściowy, rozbieg do napisania własnego wiersza. Sugeruje to pewną nieśmiałość artystyczną Barańczaka,

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 98.

jakby brak wiary we własne poetyckie siły. Czy twórca tak świadomy swego warsztatu i tak kompetentny potrzebował tego typu wprawek? i jak upodabnianie cudzych wierszy do własnych ma się do postulatu maksymalnej wierności? Analizując poetykę przekładów Barańczaka, odnosząc ją do poetyki własnej twórczości Barańczaka i porównując z poetyką oryginałów, staram się wykazać, że sens rodzi się w miejscach spotkania odmiennych dykcji. Rajewska w ostatnim rozdziale omawia *Podróż zimową*, klasyfikując ją jako specyficzną odmianę przekładu. Dla moich rozważań najistotniejsze jest to, że sensy tomu wierszy Barańczaka konstytuuje polemika z cyklem utworów Wilhelma Müllera. Zebrane tutaj przykłady ilustrują tezę, iż dominującą strategią translatorską Barańczaka jest replika, często w formie polemiki. Zatem proponuję przyjąć, że *Podróż zimowa* stanowi typowe, a nie wyjątkowe, rozwiązanie translatorskie i że wyznacza uniwersalny model praktyki twórczej (poetyckiej, przekładowej) Barańczaka.

W diagnozie Rajewskiej wzajemne związki między twórczością oryginalną i przekładami Barańczaka wyglądają następująco: 1. Barańczak czyta cudzą poezję, tłumaczy cudzy wiersz i a) włącza go we własną poezję, b) zainspirowany, pisze własny wiersz; 2. Barańczak jako twórca własnych wierszy w procesie tłumaczenia interpretuje cudze wiersze tak, żeby pasowały do jego własnej twórczości (upodabnia je do własnej poezji). Rajewska pisze o inspirowaniu się cudzą twórczością przez Barańczaka i dopełnianiu w ten sposób jego własnej twórczości. Ja proponuję inne ujęcie: pisząc, że przekład jest kontynuacją własnej twórczości Barańczaka, stawiam tezę, że w wykonaniu Barańczaka przekład artystyczny realizuje te same założenia estetyczne, co jego poezja. Co to znaczy? Stwierdzenie, że Barańczak w przekładach „ujawnia własną poetycką osobowość”, proponuję zastąpić tezą, że jego osobowość poetycka jest nadrzędną kategorią organizującą całość praktyki twórczej. Rozumiem przez to, że zarówno własne utwory, jak i przekłady są tworzone według podobnych zasad (sensy w obu przypadkach są kreowane przy użyciu podobnych środków poetyckich, pełniących podobne funkcje). Jednocześnie relacje między przekładem a poezją są u Barańczaka świadomie konstruowane, podkreślone, uwypuklone. Przekład i poezja stanowią zapis aktu lektury; są listą lektur odsyłających do siebie wzajemnie. Demonstrowana i de-

monstracyjna intertekstualność jest dla mnie działaniem programowym, wpisanym w koncepcję poezji (i – szerzej – tworzenia). Intertekstualne referencje występują w funkcji gry literackiej – chodzi tu o konstrukcję dzieła, na które składają się poezja i przekład, oraz o oddziaływanie na czytelnika (perswazyjne, popularyzatorskie). Proponuję zatem traktować przekłady nie jako inspirację lub wprawkę do własnej twórczości, lecz jako własne utwory Barańczaka. Zatem stwierdzenie obecności „miejsc wspólnych”, czy raczej faktu referencji do poetyki własnej twórczości, prowadzi mnie do odmiennych niż u Rajewskiej wniosków: do uznania dominacji podmiotowości tłumacza za niezbywalną cechę przekładu poetyckiego Barańczaka, a przez to do stwierdzenia utopijności postulatu „przekładu idealnego, kongenialnego, czystego”. Zrekonstruowana przeze mnie filozofia estetyczna poety-tłumacza pozwala umieścić dzieło Barańczaka na szerszym tle historycznoliterackim, a mianowicie wyznaczyć mu miejsce na pograniczu literatury modernistycznej i postmodernistycznej.

Składam serdeczne podziękowania pani profesor Ewie Krakowskiej i panu profesorowi Grzegorzowi Gazdzie za wszystkie uwagi, które wpłynęły na obecny kształt książki. Przede wszystkim zaś dziękuję panu profesorowi Włodzimierzowi Boleckiemu za opiekę naukową.

# I

## KONCEPCJA PRZEKŁADU STANISŁAWA BARAŃCZAKA

### 1. Teoria przekładu Stanisława Barańczaka wobec tez tzw. poznańskiego ośrodka translologicznego

Na podstawie tekstów Barańczaka poświęconych teorii przekładu można wyodrębnić kilka najważniejszych zagadnień związanych z własną teorią translologiczną tłumacza. Zestawiam je przede wszystkim z poświęconymi przekładowi pracami Jerzego Ziomka i Edwarda Balcerzana, zwłaszcza tymi, które poprzedziły pierwsze *stricte* teoretyczne wystąpienie Barańczaka<sup>1</sup>.

Chcę zacząć od zagadnienia sensu: dla badaczy poznańskich, których poglądy ukształtowały się pod wpływem strukturalizmu, był on czymś zawartym w oryginale; czymś, co należy zrekonstruować. Badacze poznańscy jednocześnie byli przeświadczeni, że istnieje „pełnia sensów”, potencjalnie możliwa do odczytania i przekazania w przekładzie. Według Ziomka można „określić przekład słowa (zdania, tekstu) jako usiłowanie odgadnięcia danej myśli oryginału”<sup>2</sup>, zaś „przełożyć poprawnie to znaczy odgadnąć myśl wyrażoną lub zastąpioną znakiem *a* należącym do języka  $J_1$  i za-

---

<sup>1</sup> S. Barańczak, *Przekład artystyczny jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji*. (Na marginesie niektórych polskich tłumaczeń G. Benna), w: *Z teorii i historii przekładu artystycznego. Materiały z konferencji naukowej w Szczawnicy 17–19 marca 1972 roku*, red. J. Baluch, Kraków 1974.

<sup>2</sup> J. Ziomek, *Staff i Kochanowski. Próba zastosowania teorii informacji w badaniach nad przekładem*, Poznań 1965, s. 15.

stąpić ją lub wyrazić przy pomocy znaku *b* należącego do języka  $J_2$ <sup>3</sup>. Balcerzan, analizując przekłady *Obłoku w spodniach* Majakowskiego, proponował przyjąć, że „każdy tekst oryginalny zawiera w swej strukturze stylistycznej dyspozycje co do optymalnej strategii przekładu «siebie» na ten czy inny język obcy”<sup>4</sup>; w innym miejscu ubolewał, że „Majakowski w Polsce jeszcze nie przemówił pełnym głosem”<sup>5</sup>. W szkicu o poetyce przekładu artystycznego nadał oryginałowi rangę ostatecznej instancji w rozstrzygnięciu o „prawie do istnienia” danego przekładu: „Pierwowzór może zakwestionować zarówno sensy, jak i poetykę danego tłumaczenia”<sup>6</sup>; pisał tam również o „zmianach pierwotnego sensu” tłumaczonego dzieła, będących wynikiem transformacji, jakim ulega ono w przekładzie<sup>7</sup>. Przy takich założeniach tłumaczenie jawi się jako dążenie do osiągnięcia pewnego ideału. Według Balcerzana: „Oryginał stanowi zespół norm dla przekładu – rodzaj modelu normatywnego”<sup>8</sup>. Przekłady mogą być bardziej lub mniej zbliżone do sensu oryginału, a także w różnym stopniu realizować jego „pełnię”. Ziomek postulował trafność lub adekwatność przekładu<sup>9</sup>; w późniejszym tekście<sup>10</sup>, w polemice z Zenonem Klemensiewiczem, precyzował: „adekwatność przekładu nie polega na tym, aby poprzez starannie dobrany układ składników gramatyczno-leksykalnych i stylistycznych wiernie i skutecznie odtworzyć zamierzone przez autora oryginału oddziaływanie na psychikę jego

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>4</sup> E. Balcerzan, *Sztuka tłumaczenia a styl*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, seria I, red. M. Głowiński, Wrocław 1967, s. 50.

<sup>5</sup> E. Balcerzan, *Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich*, w: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów*, op. cit., s. 58.

<sup>6</sup> E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, w: *idem*, *Oprócz głosu*, op. cit., s. 234.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 236.

<sup>8</sup> E. Balcerzan, *Zagadnienie „pola znaczeniowego” w badaniach przekładów poetyckich (B. Jasiński i W. Majakowski)*, w: *idem*, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998.

<sup>9</sup> J. Ziomek, *Staff i Kochanowski...*, s. 4 i 15.

<sup>10</sup> J. Ziomek, *Przekład – rozumienie – interpretacja*, w: *idem*, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.