

Σ magania

tłumacza z przypisem

Redukcja paratekstów translatorskich jako proces poezjotwórczy – przypadek Stanisława Barańczaka

Uniwersytet Rzeszowski, kontakt: arkadiuszlubon@tlen.pl

Problematyka przypisów translatorskich zajmuje wśród zainteresowań przekładoznawstwa miejsce wprawdzie nie pierwszoplanowe, ale na tyle istotne, że doczekała się – zarówno na gruncie badań zagranicznych, jak i polskich – kilku inspirujących rozpoznań i ważniejszych opracowań¹. Zachętę do kontynuowania studiów nad tym zagadnieniem stanowi zaś nie tylko oczywisty fakt, że komentowanie przekładu literackiego jest nierzadką wśród tłumaczy praktyką, ale także dostrzeżenie, jak często koncepcja przypisu – zwłaszcza w interlingwistycznych transferach poezji – okazuje się kontrowersyjnym tematem dyskusji dotyczących modeli teoretycznych, kodeksów etycznych i pryncypiów warsztatowych. Już pobieżny przegląd wypowiedzi międzynarodowej rozpoznawalności tłumaczy dostarcza opinii z każdego krańca i punktu pośredniego skali, rozpiętej między biegunem radykalnego odrzucenia i potępienia tendencji do stosowania przypisów translatorskich a ich entuzjastyczną, niemal bezwyjątkową afirmacją.

„Przypis na dole strony to hańba tłumacza” – taką obiegową opinię przypominają autorzy francuskich *Les problèmes théoriques de la traduction*². Przy użyciu nieco łagodniejszej formuły tę samą praktykę w polskich przekładach poezji omawia Jerzy

Jarniewicz, gdy zauważa, że niektóre „takie noty, stosowane przez tłumaczy zazwyczaj wtedy, gdy niemożliwe wydaje im się oddanie jakiejś gry językowej lub realiów kulturowych, są oczywiście przyznaniem się do porażki”³. Jaskrawie opozycyjne wobec tego rodzaju ocen stanowisko zajmuje z kolei Vladimir Nabokov, wprost wysuwając postulat wobec tłumaczy tekstów lirycznych:

[...] chcę przekładów z licznymi przypisami, przypisami pnącymi się niczym drapacze chmur w górę tej czy innej kartki tak, aby pozostał jedynie niewielki prześwit jednej tekstualnej linii między komentarzem a wiecznością. Chcę takich przypisów oraz absolutnej dosłowności bez osłabiania czy wzmacniania komunikatu – chcę takiego sensu i takich notatek dla wszelkiej poezji obcojęzycznej, która wciąż marnieje w „wierszowanych” wersjach zabrudzonych i zamazanych rymami⁴.

Między tak wyznaczonymi skrajnościami sytuuje się zaś szerokie spektrum opinii opartych na przekonaniu, że przypis tłumacza jest po prostu – jak wzmiankuje Elżbieta Skibińska – „jednym z wygodnych narzędzi pozwalających pokonać nieprzekładalność, uwarunkowaną zarówno czynnikami językowymi, jak i kulturowymi”⁵. Niezależnie jednak od wyznawanego poglądu tłumacze poezji nieuchronnie stają w obliczu artystycznego dylematu, gdyż zgodnie ze spostrzeżeniem Uty Hrehorowicz, „w literaturze pięknej przypisy tłumacza właściwie istnieć nie powinny. Rwą bowiem tok odbioru dzieła, przeszkadzają czytelnikowi [...], są narosłą na subtelniejszej czasami tkance stylu i narracji”⁶. Choć zatem przyjęty przez tłumacza zestaw translatorskich rudymetów może uwzględniać stosowanie tego typu paratekstów⁷, to nader powszechne – zarówno wśród autorów, jak i czytelników – jest traktowanie ich w kategoriach „zła koniecznego”, którego w miarę możliwości należy unikać, a jego nieuniknioną już obecność – minimalizować i kamuflować.

W rezultacie interesującym obszarem komparatystycznych analiz przekładoznawstwa jest nie tylko sposób wprowadzania i funkcjonowania translatorskich komentarzy w utworach literackich, ale również techniki ich redukcji i tekstualne skutki, które ta redukcja za sobą pociąga. Jeden z ciekawych przykładów tego, jak metaforycznie ujęte „zmagania tłumacza z przypisem” są realizowane w praktyce przekładów poezji, stanowi przypadek Stanisława Barańczaka. Nie tylko dlatego, że bogaty dorobek przekładowy nowofalowego poety

dostarcza obfitego materiału badawczego, ale również z tego powodu, że autor *Chirurgicznej precyzji* sformułował swoje metodologiczne credo w rozprawach teoretycznych, a jego zastosowania w angielsko-polskich tłumaczeniach wprowadzają niestandardowe, warte uwagi, rozwiązania poetyckie.

Najpełniejszy wykład swoich poglądów na zagadnienie przekładu artystycznego prezentuje Barańczak w tomie *Ocalone w tłumaczeniu*. Obszerna kolekcja manifestów i szkiców przekładoznawczych z 2004 roku wyraża kategoryczny sprzeciw wobec jakichkolwiek niezgodnych z oryginałem transformacji gatunkowych tekstu („zakaz pierwszy: nie tłumacz wiersza na prozę”), a także rekomenduje stosowanie wysokich standardów krytycznych w ocenie jakości pracy tłumacza („zakaz drugi: nie tłumacz dobrej poezji na złą poezję”)⁸. Kryteria umożliwiające weryfikację, czy tak sformułowane wymagania zostały spełnione, ujmuje Barańczak w zwięzłym wykazie trzech „translatorskich obowiązków”: zapewnienia przełożonemu tekstowi lirycznemu jednocześnie

„wierności” (1) wobec treści obcojęzycznego pierwowzoru i jego stylu artystycznego, nazywanego „poetyckością” (2), oraz „rozumiałości” (3) – pojmowanej jako ukształtowanie tekstu, który „w warstwie bezpośrednich powiadomień można całkowicie, natychmiastowo i bez trudu

zrozumieć”⁹. Jak konkluduje autor *Małego, lecz maksymalistycznego manifestu*: chodzi o to, by w procesie transferu „nie naruszyć znaczeń nienaruszalnych oryginału, tworząc jednocześnie przekład, który zabrzmi jasno i zrozumiale”, a „będzie przy tym poetycko olśniewający”¹⁰.

Kwestia roli przypisów w tak zarysowanym kodeksie tłumacza jest traktowana przez Barańczaka marginalnie i nie stanowi przedmiotu obszerniejszych, bardziej kompleksowych rozważań¹¹. Nietrudno jednak zauważyć, że ewentualna obecność translatorskiego komentarza w lirycznym przekładzie sporządzonym podług Barańczakowych zaleceń nie sprzyja bezpośrednio realizacji żadnego z „trzech obowiązków”. Wprowadza wszak element w oryginale nieobecny, zakłócając relację „wierności” tekstu docelowego względem źródłowego. Choć nie zawsze musi negatywnie wpływać na „poetyckość” komunikatu, to zarazem nie ułatwia jej zachowania – jak ujmuje to Natalia Modzelewska: „[...] przypis, który uzupełni wiedzę czytelnika, nie wynagrodzi mu strat estetycznych”¹². Wpływ na kryterium „rozumiałości” wiersza, pozornie pozytywny, w istocie również jest ambiwalentny: przypis nie stanowi bowiem części „warstwy bezpośrednich powiadomień” utworu, funkcjonuje obok tekstu głównego i wymaga

Objaśnienie tłumacza jest demaskacją inwencji translatorskiej

pauzy we właściwej lekturze, koniecznej dla czytelniczego skoordynowania treści lirycznej z informacją komentarza.

W praktyce przekładowej zatem – w sytuacjach, gdy przewidywana jest konieczność uzupełnienia niezbędnej do prawidłowej interpretacji wiedzy modelowego czytelnika polskojęzycznego – Barańczak stosuje dwa rozwiązania translatorskie spośród repertuaru środków rozpowszechnionych i od dawna uznanych wśród tłumaczy. Pierwszym z nich jest „tradycyjny” przypis, drugim zaś intratekstowa eksplikacja.

Przypisy w tłumaczeniach nowofalowego poety niemal zawsze oznaczają niewskazane w tekście wiersza odsyłaczami przypisy końcowe; rzadko tylko – umieszczane na dole strony (tzw. *footnotes*), pod tekstem utworu przełożonego. Lokalizacja komentarza nie jest bynajmniej w takich przypadkach bez znaczenia. Jak zauważa Skibińska, usytuowanie odnośnika „rodzi pewną hierarchię przestrzenną, ale i symboliczną”¹³: przypis dolny jest podporządkowany tekstowi głównemu, a wraz z nim tłumacz – autorowi oryginału. Niewskazywany czytelnikowi przypis w osobnym, końcowym rozdziale książki, oddzielony „przestrzennie” od przetłumaczonego utworu, ma większą autonomię. Funkcjonuje nie tyle wraz z tekstem lirycznym, co poza nim lub obok niego. W rezultacie jego położenie stawia tłumacza nie na pozycji odtwórcy-komentatora, borykającego się z niedostatkami własnego warsztatu translatorskiego czy nieprzekładalną materią poezji, ale w roli erudyty, który jedynie dowodzi swoich kompetencji, dyskretnie podpowiadając czytelnikowi nieoczywiste wątki interpretacyjne. Znamienny przykład to spolszczenie pierwszej strofy *Wizyty floty (Fleet Visit)* z tomu *44 wierszy* Wystana Hugh Audena¹⁴:

Z pustych w środku cielsk krążowników
Na ląd schodzi tłum marynarzy;
Ostrzyżony świat czytelników
Komiksów, żyjący baseballlem:
Jeden *homer* więcej dla nich waży
Niż pięćdziesiąt trojańskich wojen.

The sailors come ashore
Out of their hollow ships,
Mild-looking middle-class boys
Who read the comic strips:
One baseball game is more
To them than fifty Troys.

Zarówno aluzyjna gra językowa, jak i wynikająca z niej niejasność semantyczna ostatnich dwóch wersów („jeden *homer* więcej dla nich waży / niż pięćdziesiąt trojańskich wojen”) występuje wyłącznie w wersji polskiej. Auden opisuje bowiem marynarzy jako młodzieńców, którym kultura popularna („comic strips”) i emocje sportowe są bliższe niż fundamentalny dla cywilizacji europejskiej dorobek kultury antycznej, tu reprezentowany przez homerycką *Iliadę*: „one baseball game is more / to them than fifty Troys”. Barańczak opis oryginalny uzupełnia leksemem *homer* – wprowadzonym do tekstu arbitralnie, zapisanym kursywą i bez dużej litery koniecznej na początku sugerowanego imienia greckiego poety. Jest to dodatek tyleż intrygujący czytelnika, co stwarzający problem interpretacyjny. Dlatego *Objaśnienia tłumacza* ujęte w finalnym rozdziale tomu proponują zainteresowanemu odbiorcy poszerzenie wiedzy o kulturowej rzeczywistości Stanów Zjednoczonych:

a *homer* to kolokwialna wersja amerykańskiego terminu baseballowego *a home run*, który oznacza rzadko się zdarzające i uważane za wielki sukces zawodnika wybiecie piłki tak daleko, że spada ona na trybuny czy wręcz poza stadion i wskutek tego nie może zostać złapana przez zawodnika drużyny przeciwnej: w takiej sytuacji zarówno zawodnik wybijający, jak i ew. jego koledzy z drużyny znajdujący się już przy którejkolwiek z trzech tzw. baz uzyskują prawo do swobodnego obiegnięcia baz i powrotu do punktu wyjścia (*home*), co automatycznie przynosi drużynie od 1 do 4 punktów¹⁵.

Nic w wierszu, poza osobliwym sposobem zapisu słowa *homer*, nie sugeruje istnienia końcowego przypisu, choć właściwe odczytanie tej partii utworu wymaga od czytelnika polskiego posiadania wiedzy o niepopularnej w rodzimych realiach dyscyplinie sportu oraz niebłażej znajomości slangu amerykańskiego. Co więcej, objaśnienie tłumacza jest właściwie komentarzem nie do tekstu Audena, ale demaskacją inwencji translatorskiej Barańczaka, ponieważ oryginał nie zawiera w ogóle gry językowej między potocznym terminem baseballowym a imieniem starogreckiego poety.

Za wewnątrztekstowe eksplikacje należy uznać natomiast wszelkie dodatkowe leksemy, wprowadzone przez tłumacza bezpośrednio do tekstu przekładanego utworu, których celem jest objaśnienie lub doprecyzowanie komunikatu, zniwelowanie potencjalnych niejasności, a w efekcie – ujednoznacznienie treści, ukierunkowanie interpretacji i ułatwienie czytelnikowi zrozumienia liryku¹⁶. Za jeden

z wielu typowych przykładów niech posłuży krótka strofa z wiersza Audena *Tura (On the Circuit)*¹⁷:

Biblia to księga nader zacna
I dobry na najgorszą z chwil tom,
Lecz mniej już wciąga mnie broszura
„Witaj w hotelu Hilton”.

The Bible is a goodly book
I always can peruse with zest,
But really cannot say the same
For Hilton's *Be My Guest*.

W trafnym przekonaniu, że „Hilton” jest nazwą hotelu, którego właściciel i założyciel Conrad Hilton proponuje swoim gościom lekturę egzemplarza własnej książki (z tytułowanej właśnie *Be My Guest*) o standardach hotelarskich oraz identycznie nazywany certyfikat informujący o jakości

świadczonych usług, upewniają czytelnika detale wprowadzone przez tłumacza do treści utworu. Krótka fraza oryginału „Hilton's *Be My Guest*” rozrasta się w procesie przekładu o dookreślenia „broszura” oraz „hotel”, wskutek czego Barańczak realizuje swoją zasadę „zrozumiałości” i uzupełnia wiedzę czytelnika

bez stosowania paratekstów. W wariacie polskim brak również jakichkolwiek sygnalizatorów – choćby w rodzaju kursywy użytej w przypadku leksemu *homer* z *Wizyty floty* – wskazujących na interwencję translatorską i modyfikację oryginalnego komunikatu. Dodatki eksplikacyjne zastępują tu przypisy, a ich obecność, niedostrzegalna w lekturze wersji spolszczonej, jest widoczna wyłącznie za sprawą analizy porównawczej. Jak zauważają Jerzy Jarniewicz czy Magdalena Heydel, skłonność do nagminnego stosowania eksplikacji stanowi rys warsztatu translatorskiego nowofalowego poety na tyle charakterystyczny, że uzasadniający generalizujące opinie typu: „Barańczak przekłada, interpretując wiersze, a czasem komentując je w obrębie utworu”¹⁸ oraz „stara się wtłoczyć w wiersz jak najwięcej objaśnień” i „not”¹⁹.

Istnieje jednakże jeszcze jeden sposób komentowania i uzupełniania treści tekstu lirycznego, który stosuje tłumacz. Sposób z perspektywy badacza paratekstów literackich zapewne szczególnie ciekawy, gdyż stanowiący konstrukt pośredni między przypisem a eksplikacją, w rezultacie zaś: stadium przejściowe między inherentnym składnikiem poezji a sytuowanym obok niej komentarzem. Chodzi o wprowadzenie w obręb komunikatu elementu nieobecnego w oryginale,

który jest efektem arbitralnej translatorskiej ingerencji i spełnia trzy warunki. Po pierwsze, na wzór zarówno przypisu, jak i dodatków eksplikacyjnych – dostarcza odbiorcy informacji o realiach pozatekstowych; wszczepia do utworu treści oryginalnie implicytne, należące do zewnętrznych wobec wiersza kontekstów (kulturowych i literackich, społecznych, historycznych etc.). Po drugie, podobnie jak eksplikacja, a inaczej niż przypis, stanowi integralną partię utworu właściwego. Po trzecie wreszcie, tym różni się od eksplikacji, że jego obecność jest, jak w przypadku przypisów *par excellence*, czytelnikowi wyraźnie zasugerowana – za pomocą interpunkcji (nawiasy, cudzysłowy, pauzy) lub grafemiki tekstu tłumacz wyraźnie wskazuje umiejscowienie wtrąconego komentarza. Spośród licznych w przekładowym dorobku Barańczaka przykładów przytoczmy jedynie te najbardziej reprezentatywne.

W inicjalnej strofie wiersza *Sestina* Elizabeth Bishop²⁰ przedstawia czytelnikowi wzruszającą scenkę rodzinną:

Dodatki eksplikacyjne zastępują tu przypisy

September rain falls on the house.
In the failing light, the old grandmother
sits in the kitchen with the child
beside the Little Marvel Stove,
reading the jokes from the almanac,
laughing and talking to hide her tears.

Wspomniany przez autorkę „Little Marvel Stove”, jedyny w tej strofie detal opisu o wyraźnym odniesieniu do kontekstu realiów pozapolskich, jest nazwą firmową rodzaju pieca produkowanego niegdyś masowo w USA. Stosowany dawniej często w jednorodzinnych domach, dziś już przestarzały, traktowany jest aktualnie jako składnik dekoracyjnego stylu „retro” i symbol staroświeckości lub ubóstwa domu. Wiedzę tę tłumacz *Sestyny* dostarcza odbiorcy w charakterystyczny sposób:

Wrześniowy deszcz bębniący o dach domu.
W przygasającym świetle dziennym babcia-
-staruszka siedzi w kuchni, czyta dziecku
w ciepłe „Małego Cudu” (typ piecyka)
żarty z grubego tomu kalendarza,
śmiejąc się, aby nie dostrzegło łez.

Zarówno cudzysłów z nazwą własną, jak i – przede wszystkim – nawiasowe wtrącenie objaśniające, nieobecne w oryginale, jest ingerencją Barańczaka w treść utworu. Bez niej, należy zakładać, dla uczynienia fragmentu zrozumiałym tłumacz stałby wobec konieczności albo usunięcia nazwy

własnej, albo wyposażenia czwartego wersu w stosowny przypis. Propozycja tłumacza stanowi rozwiązanie pośrednie: komentarz przekładowcy zostaje włączony w obręb tekstu, zaznaczony jednak jako informacja uzupełniająca, zewnętrzny wobec fabuły lirycznej – bo kontekstowego – pochodzenia, dla świata przedstawionego w wierszu Bishop dodatkowa i komplementarna. Podobny przykład można odnaleźć w ustępie z wiersza *Annus Mirabilis* Philipa Larkina²¹:

Sexual intercourse began
In nineteen sixty-three
(Which was rather late for me) –
Between the end of the *Chatterley* ban
And the Beatles' first LP.

Jego spolszczony wariant dodatkowo wskazuje – nieprecyzyjnie wprawdzie – sens i pochodzenie zapisanego kursywą leksemu *Chatterley*. Jest to oczywiście tytuł głośnej i skandalizującej, wielokrotnie w Wielkiej Brytanii cenzurowanej powieści *Lady Chatterley's Lover* Davida Herberta Lawrence'a, o czym czytelnik przekładu zostaje poinformowany nawiasowym dopowiedzeniem:

Stosunek płciowy zrodził się jako idea
W roku tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym trzecim
(Dla mnie trochę za późno przyszła ta nadzieja) –
Między zdjęciem zakazu z *Chatterley* (takiej powieści)
A nagraniem przez Beatles pierwszego longplaya.

Przykład liryku Larkina, choć zbliżony do przypadku *Sestiny* Elizabeth Bishop, pozwala dostrzec kolejny aspekt funkcjonalny Barańczakowych transformacji paratekstów we fragmenty poetyckie. Tu translatorski komentarz jest zlokalizowany bowiem w pozycji rymowej: nieobecny w oryginale leksem „powieść” jest nie tylko pojęciem literaturoznawczym, które powinno znaleźć się w bez wątpienia użytecznym dla czytelnika przypisowym objaśnieniu, ale także stanowi dla tłumacza dodatkową możliwość zachowania regularnej siatki rymów strofy o schemacie a b a b a („idea” – „trzecim” – „nadzieja” – „powieści” – „longplaya”). Co istotne, nawiasowe wtrącenie jest w tomie liryki Larkina jedynie skróconą formułą poszerzonego komentarza, który można odnaleźć wśród not tłumacza na końcu tomu: „pierwsze wydanie powieści D. H. Lawrence'a *Kochanek Lady Chatterley* bez cięć cenzorskich ukazało się w Anglii w roku 1960”²². Treść przypisu staje się zatem dla Barańczaka źródłem ekwiwalentów możliwych do wykorzystania w procesie przekładu wiersza; leksyka

paratekstu rozszerza słownik, z którego może czerpać tłumacz podczas transferu poezji. Przykładów wymownie ilustrujących tę technikę można odnaleźć więcej. W przekładzie choćby wersów Johna Keatsa z utworu o incipicie *If by dull rhymes our English must be chained*²³:

If by dull rhymes our English must be chained,
And, like Andromeda, the Sonnet sweet
Fettered, in spite of painéd loveliness;
Let us find out, if we must be constrained,
Sandals more interwoven and complete

wewnątrztekstowy komentarz tłumacza wskazuje na aluzję poety angielskiego z przełomu XVIII i XIX wieku do malarzkiej konwencji portretowania antycznej bogini – zgodną zresztą z wyznawaną przez romantyczne nurty literackie ideą „korespondencji sztuk”. Dodatkowo jednak, transformując przypis w nawiasowe wtrącenie, Barańczak znajduje leksem stojący w pozycji rymowej do wieńczącego piątą linię słowa „ziści”:

Jeśli już mowę w rymów zakuwać kajdany,
Jeśli (tak Andromedę malują artyści)
Sonet musi więzami kryć urodę boską,
Jeśli stopę Poezji pętać ma skórzany
Sandał – spróbuj choć spleść go tak, że cud się ziści.

Czytelnik przekładów Barańczaka znajduje również wewnątrztekstowe komentarze tłumacza, które oprócz objaśnienia niezrozumiałego lub wieloznacznego fragmentu tekstu nie tylko uzupełniają metrum wiersza, ale także współtworzą siatkę rymów wewnętrznych. Przykładem jest chociażby czterowers z parodystycznego poematu Lewisa Carrolla *The Hunting of the Snark*²⁴:

In one moment I've seen what has hitherto been
Enveloped in absolute mystery,
And without extra charge I will give you at large
A Lesson in Natural History,

zaprezentowany odbiorcom wariantu przekładowego *Łowów na Snarka* w postaci strofy:

Przy liczeniu tem całym wgląd mistyczny zyskałem
W sens istnienia, ba, w Absolut prawie –
I za chwilę, bez dopłat, przyrodniczy ci *dokład*
(Że tak powiem z rosyjska) przedstawię.

Wprowadzone jedynie w wersji polskiej słowo *dokład* – rym dla wcześniejszego „dopłat” – jest rzeczownikiem zaanektowanym z języka rosyjskiego i techniką „kalkowania” obcego leksemu tłumacz oznacza nie tylko kursywą, ale również nawiasowym objaśnieniem. Barańczak komentuje w tym przypadku po raz kolejny nie tyle komunikat oryginalny (wiersz Carrola), rusycyzmów pozbawiony, co raczej zastosowane przez siebie rozwiązanie translatorskie. Niemniej w klarowny sposób odsyła czytelnika do pozatekstowej wiedzy, tym razem z zakresu lingwistyki.

Spośród innych przypadków warto również zwrócić uwagę na te, które w wersjach spolszczonych albo wskazują czytelnikowi odniesienia intertekstualne ukryte w pierwowzorach, albo nawet je wprowadzają – będąc już indywidualną *licentia poetica* tłumacza. Komentarze translatorskie są wówczas odsyłaczami nie tyle do realiów społecznych, pozaliterackich tekstów kultury czy wiedzy o języku, co przede wszystkim do innych dzieł literatury. Stosunkowo prosty przykład zawiera tłumaczenie *The Dwelling-Place* Henry’ego Vaughana²⁵. Aluzja siedemnastowiecznego Walijczyka do Ewangelii św. Jana (1,38–39) jest oryginalnie ujęta w implicytny odsyłacz intertekstualny („not in story”) w czwartej linii strofy:

What happy, secret fountain,
Fair shade, or mountain,
Whose undiscovered virgin glory
Boasts in this day, though not in story,
Was then thy dwelling? [...]

Przekład wyraźniej identyfikuje *story* „opowieść”, do której odnosi się Vaughan²⁶, wspomina bowiem niedwuznacznie na biblijne referencje wiersza – nie bez kozery w obejmującej rymową klauzulę partii tekstu:

Jakież to szczęsne, tajemne krynice,
Cieniste gaje, górskie okolice,
Odziane w blask piękności wtedy jeszcze nowy,
Pyszną się dziś (choć w Piśmie nie ma o nich mowy),
Że były Twym mieszkaniem? [...]

Z innymi przypadkami metaliterackich komentarzy, intertekstualnych odsyłaczy, ma do czynienia również polskojęzyczny odbiorca tłumaczeń dziewiętnastowiecznej brytyjskiej poezji nonsensu. Na przykład – w żartobliwym poemacie

Sir Williama Schwencka Gilberta *The Yarn of the „Nancy Bell”*, opisującym irracjonalne perypetie załogi tytułowego okrętu podczas morskiej wyprawy. Podmiot liryczny utworu, jeden z członków załogi, wygłasza monolog²⁷:

And so I simply said:
„Oh, elderly men, it’s little I know
Of the duties of men of the sea,
But I’ll eat my hand if I understand
How you can possibly be
At once a cook and a captain bold”.

Wariant Barańczaka oddaje jego frazę „the duties of men of the sea” jako „praca pracowników morza”. Tautologiczne niemal powtórzenie („praca pracownika”) oczywiście współbrzmi z purnonsensową tonacją tekstu,

**Czytelnik przekładów
Barańczaka znajduje
również wewnątrztekstowe
komentarze tłumacza**

ale spolszczenie określenia „men of the sea” jako „pracownicy morza” wprowadza aluzję do słynnej francuskiej powieści z 1866 roku, o czym tłumacz informuje czytelnika we właściwy swoim translatorskim technikom sposób:

Rzekłem więc: „Mało tacy jak ja wiedzą o pracy
Pracowników morza (że posłużę
Się cytata niedługą z arcydzieła V. Hugo),
Lecz czy bywa istotnie w Naturze
Tak niezbitym pewnikiem bycie naraz sternikiem
I kuchnikiem z brygu »Nancy Bell«”.

Należy odnotować, że aluzja do *Les Travailleurs de la Mer* Victora Hugo w oryginale liryku Gilberta jest, w najlepszym razie, znacznie trudniej dostrzegalna niż w przekładzie – i to nie tylko wskutek nieobecności nawiasowego komentarza, wprowadzonego dopiero przez tłumacza. O ile bowiem Barańczak stosuje tytuł powieści w rozpoznawalnej wersji (właśnie jako *Pracownicy morza* książka Hugo została opublikowana w Polsce), o tyle rozpowszechniony tytuł jej angielskiego wariantu nie brzmi bynajmniej „men of the sea”, lecz *Toilers of the Sea* – co utrudnia lub uniemożliwia czytelnikom oryginału wiersza dostrzeżenie ewentualnej aluzji. Po raz kolejny zatem tłumacz zarówno wskazuje na intertekstualną relację przekładanego utworu, jak i manifestuje przed polskojęzyczną publicznością własną inwencję twórczą i wynalazczość translatorską. Trudno chyba o bardziej symptomatyczny dla tej praktyki Barańczaka przykład niż Shakespearowskie

cytaty obecne w liryce Philipa Larkina. Przytoczmy fragment wiersza *Toads*²⁸:

Ah, were I courageous enough
To shout *Stuff your pension!*
But I know, all too well, that's the stuff
That dreams are made on.

Fraza „[We are] the stuff / that dreams are made on”, za-
pożyczona z *The Tempest* elżbietańskiego dramaturga, jest jed-
ną ze słynniejszych kwestii głównego bohatera sztuki – maga
Prospera. Cytat, łatwo zauważalny dla czytelnika angielskiego,
odbiorcy polskiemu wskazuje tłumacz za pośrednictwem
objaśnienia wplecionego w treść *Ropuch*:

Rzucić posadę w cholerę
Z emeryturą i stażem?
Gdzież tam. Człowiek – powiem za Prosperem –
To surowiec dla produkcji marzeń.

Co jednak szczególnie istotne, Barańczak odsyła we-
wnątrztekstowym komentarzem nie do oryginału dramatu
Shakespeare’a, co naturalne, ale też nie do żadnej z jego kano-
nicznych wersji polskich, lecz do przekładu sztuki, który sam
niedługo wcześniej opublikował. Scharakteryzowanie losu
człowieka sformułowaniem „surowiec do produkcji marzeń”
jest bowiem parafrazą słów, których użył nowofalowy poeta
we własnym tłumaczeniu sceny pierwszej aktu czwartego
Burzy z 1991 roku. Mając podczas transferu wiersza Larkina
do dyspozycji rozliczne, zakorzenione już w polszczyźnie
siłą przyzwyczajenia czytelników i reżyserów teatralnych,
warianty kwestii Prospera – choćby Macieja Słomczyńskiego
(„my także jesteśmy / tym, z czego rodzą się sny”)²⁹, Wita
Tarnawskiego („istota nasza równa snów tworzywu”)³⁰,
Jerzego Sito („jesteśmy tworzywem, / z którego przedzie się
sny”)³¹, Zofii Siwickiej („myśmy z tej samej materii, / co mary
senne”)³² czy Józefa Paszkowskiego („jesteśmy z tegoż two-
rzywa, co mary”)³³ – Barańczak wymownie wybiera własną
wersję: „jesteśmy surowcem, / z którego sny się wyrabia”³⁴.
Takie rozwiązanie jest dla czytelników *Ropuch* Larkina nie
tylko świadectwem odczytania, kunsztu interpretacyjnego
i poetyckiej pomysłowości tłumacza, ale również subtelnym
rodzajem autopromocji, przywołaniem innych jego transla-
torskich osiągnięć.

Przykład liryku Larkina zapewne najbardziej klarownie
ukazuje sposób wprowadzania komentarzy do tłumaczeń
Stanisława Barańczaka. Jednocześnie wskazuje na efekt, z ja-

kim tłumacz, który opanował zarówno techniki eksplikacyj-
ne, jak i metody sporządzania przypisów, stosuje ten niestan-
dardowy rodzaj wtrąceń objaśniających. Ich użycie pozwala
wszak nie tylko sprostać teoretycznym wymaganiom „poetyc-
kości”, „rozumiałości” i „wierności”, które prywatny kodeks
Barańczaka stawia przekładowcom utworów literackich, ale
także – wskazując czytelnikom miejsca translatorskich inge-
rencji – nie pozwala postaci tłumacza pozostać transparentną,
niedostrzegalną podczas lektury wersji spolszczonej. Wraz ze
ślądem, jaki tłumacz manifestacyjnie pozostawia w tekście,
jego ranga zostaje przypomniana i zaakcentowana. Proces
przekładu poezji okazuje się zaś nie tylko neutralnym pośred-
nictwem w komunikacji i mechanicznym transferem między
językami. Wreszcie, akt **tłumaczenia** wiersza zostaje wyraźnie
ukazany jako sztuka jego **wy tłumaczenia**: sztuka w dosłow-
nym znaczeniu tego słowa, ponieważ transformacja przypiso-
wej informacji w wewnątrztekstowy komentarz jest zarazem
metamorfozą funkcji faktografa i hermeneuty w rolę artysty,
a praktyki objaśniania – w proces poezjotwórczy.

Key Words: translation, poetry, translator’s footnote, translator’s
paratext

Abstract: The paper attempts to make a reflexion on transla-
tion techniques, by means of which a translator-poet Stanisław
Barańczak reduces the number of footnotes and translator’s com-
ments in the process of translating English-written poetry into
Polish.

Barańczak’s code of translator, declared in the volume *Ocalone
w tłumaczeniu*, contains the postulate of literary translation which
are both “comprehensible” and “poetic”. In the case of poems which
were strongly embedded in their original cultural context it means,
on the one hand, the necessity to supplement a model reader’s
knowledge with additional information, on the other hand, to limit
the commentaries which are not directly included into the compo-
sition (which are “non-poetic” paratexts). The conflict between both
necessities forces Barańczak to develop a non-standard translating
practice: making use of intertextual explications, which are however
marked (by means of graphemica and punctuation: with brackets,
pauses and quotation marks) as explanatory additions which are
absent in the original composition, yet introduced arbitrarily by the
author. Consequently, the transformation of an intratextual com-
ment into an element of the composition results in a modification
of the lyrical message; this, in turn – bearing in mind the creative
nature of poetry translation – makes such transformation an ele-
ment of the artistic process.

¹ Zob. m.in. *Przypisy tłumacza*, pod red. E. Skibińskiej, Wrocław–Kraków 2009;

H. Markiewicz, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004; J. Święch, *Przekłady i autokomentarze*, w: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, pod red. E. Balcerzana, Wrocław 1984.

² Oryg.: „la note de bas de page est la honte du traducteur”; D. Aury, *Préface*, w: G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paryż 1963, s. XI (cyt. w tłumaczeniu E. Skibińskiej, zob. *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, w: *Przypisy tłumacza*, s. 13).

³ J. Jarniewicz *Problematyka rodzaju w przekładzie literackim*, w: *Warsztaty translatorskie*, t. 2, pod red. R. Sokoloskiego et al., Lublin–Ottawa 2002, s. 79.

⁴ Oryg.: „I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolutely literal sense, with no emasculation and no padding – I want such sense and such notes for all the poetry in other tongues that still languishes in »poetical« versions, begrimed and beslimed by rhyme”; V. Nabokov, *Problems of Translation. “Onegin” in English*, w: *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, London–New York 2000, s. 83.

⁵ E. Skibińska, op. cit., s. 13.

⁶ U. Hrehorowicz, *Przypisy tłumacza: to be or not to be?*, w: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, pod red. M. Filipowicz-Rudek et al., Kraków 1997, s. 110.

⁷ Termin „paratekst” stosujemy za wykładnią Gérarda Genette’a, który opisuje „relację, na ogół mniej eksplicytną i odleglejszą, w jakiej w całości tworzonej przez dzieło pozostaje tekst właściwy wobec tego, którego nie da się nazwać inaczej niż pratekstem: tytuł, podtytuł, śródtytuł; przedmowy, posłowania, wstępy, uwagi od wydawcy etc.; noty na marginesie, u dołu strony, na końcu”; G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 9.

⁸ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, s. 33.

⁹ Ibidem, s. 194 i 195.

¹⁰ Ibidem, s. 195.

¹¹ W innej wypowiedzi Barańczak dopuszcza stosowanie „obszernych wprowadzeń, przypisów, wariantów znaczeniowych w kwadratowych nawiasach i tym podobnych” komentarzy, ale tylko w przypadku sporządzenia przekładów filologicznych, wykonanych dla „celów czysto informacyjno-poznawczych”, wyposażonych w „cały aparat służący filologowi do drażnienia nie poetyckich, ale referencyjnych, odsyłających na zewnątrz znaczeń oryginału”; S. Barańczak w dyskusji *Boski Dante po polsku (dyskusja redakcyjna)*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 4, s. 17 i 41.

¹² N. Modzelewska, *Refleksje tłumacza*, w: *Przekład artystyczny*, t. 2, pod red. S. Pollaka, Wrocław 1975, s. 186.

¹³ E. Skibińska, op. cit., s. 11.

¹⁴ W. H. Auden, *44 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1994, s. 12 i 13.

¹⁵ Ibidem, s. 178.

¹⁶ Zbliżoną definicję proponują również glosariusze translatologiczne. Na przykład w *Introduction to Translation* Teodora Hrehovčika (Rzeszów 2006, s. 48) czytamy: „[...] explicitation is the technique when the translator expands the target text by inserting additional words. A more accurate definition says that it is the proces of introducing information into the target language which is present only implicitly in the source language, but which can be derived from the context”. Omawiane przypadki praktyki Barańczaka w większości dotyczą typu eksplikacji określanego jako „pragmatyczne”: „dictated by differences in cultures”.

¹⁷ W. H. Auden, op. cit., s. 148 i 149.

¹⁸ J. Jarniewicz, *Cierpki smak ostrzy*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 4, s. 271.

¹⁹ M. Heydel, *Elizabeth Bishop jako poetka polska*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 5–6, s. 371.

²⁰ E. Bishop, *33 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1995, s. 88 i 89.

²¹ P. Larkin, *44 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1991, s. 120 i 121.

²² Ibidem, s. 138. Dopowiedzenie tłumacza świadczy o tym, że nawiasowy komentarz włączony do lirycznego tekstu uznaje Barańczak za nazbyt lakoniczny i wymagający dalszego doprecyzowania. Wciąż jednak informacja np. o dacie publikacji *Kochanka Lady Chatterley* nie jest konieczna do interpretacji przekładu *Annus Mirabilis* w sposób analogiczny do tego, jakim skutkuje lektura anglojęzycznego z oryginału wiersza.

²³ J. Keats, *33 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1997, s. 70 i 71.

²⁴ E. Lear, L. Carroll, W. S. Gilbert et al., *44 opowiadki*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 130 i 131.

²⁵ H. Vaughan, *33 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2000, s. 112 i 113.

²⁶ Jak wskazuje w objaśnieniach tłumacza Barańczak, poeta jako inspirację dla wiersza wskazuje fragment: „A gdy Jezus się odwrócił i ujrzał, że idą za nim, rzekł do nich: CzEGO szukacie? A oni odpowiedzieli mu: Rabbi! (to znaczy: Nauczycielu) gdzie mieszkasz? Rzekł

im: Pójdźcie, a zobaczycie! Poszli więc i zobaczyli, gdzie mieszka, i pozostali u niego w tym dniu; a było to około dziesiątej godziny”; ibidem, s. 138.

²⁷ E. Lear, L. Carroll, W. S. Gilbert et al., op. cit., s. 164 i 165.

²⁸ P. Larkin, op. cit., s. 34 i 35.

²⁹ W. Shakespeare, *Burza*, tłum. M. Stomczyński, Kraków 2000, s. 73.

³⁰ Idem, *Burza*, tłum. W. Tarnawski, Wrocław 1958, s. 111.

³¹ Idem, *Burza*, tłum. J. S. Sito, Warszawa 1976, s. 124.

³² Idem, *Burza*, tłum. Z. Siwicka, Warszawa 1956, s. 111.

³³ Idem, *Burza*, tłum. J. Paszkowski, Kraków 1921, s. 153.

³⁴ Idem, *Burza*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1991; cyt. za: idem, *Komedie*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2012, s. 1367–1368.