

Pegaz dęba, pegaz zdębiał czy pegaz na dębie?

Ponieważ w tytule wielokrotnie pojawiają się w dwa słowa, warto zapytać, kim, oczywiście poza Julianem Tuwimem, są nasze *dramatis personae*. Zacznijmy od dębu:

У лукоморья дуб зелёный;
Златая цепь на дубе том:
И днём и ночью кот учёный
Всё ходит по цепи кругом;

A skoro już wiemy, że chodzi nam przede wszystkim o dąb z prologu *Rusłana i Ludmiły* Aleksandra Puszkina (po którym, czy też wokół którego, chodzi kot uczony), to łatwo się domyślić, że pegaz będzie dla nas niepokornym skrzydlatym koniem, który, w czasach nowożytnych, jak pisze Kopaliński: „stał się symbolem (...) natchnienia poetyckiego”¹. Zauważymy też, że cytowany fragment napisany jest po rosyjsku, więc można wysnuć wniosek, że będziemy rozważać problemy dotyczące tłumaczenia tego wiersza, a także w ogóle poezji.

Mówiąc bardzo ogólnie, w XX wieku utrwaliły się dwie szkoły przekładowe dotyczące poezji (i nie tylko). Jedna kładzie nacisk na dokładność i wierność wobec oryginału, a druga na urodę samego tłumaczenia, które ma odzwierciedlać nie tylko treść dzieła, ale też jego formę. Trudno powiedzieć od kogo się wywodzą, gdyż miały one przede wszystkim charakter praktyczny, chociaż stosunkowo łatwo wskazać tych, którzy je wspierali zarówno w teorii, jak i w praktyce.

Chyba najbardziej znanym zwolennikiem dosłowności jest Vladimir Nabokov, który tak pisał w eseju *O problemach w tłumaczeniu* „Eu-

¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.

geniusza Oniegina” na angielski²: „W recenzjach różnego rodzaju rymowanych utworów wciąż natykam się na zdanie, które doprowadza mnie do wybuchów bezsilnej wściekłości: »Tłumaczenie pana / pani takiej-a-takiej dobrze się czyta«. Innymi słowy recenzent »przekładu«, który nie zna i nie może bez wysiłku poznać oryginału, chwali wierszokletę za »gładkość« jego frazesów, którymi zastąpił to, co głębokie i tajemnicze u autora”. I dalej: „Ten, kto pragnie przenieść arcydzieło literatury z jednego języka do drugiego, ma tylko jedno zadanie, a mianowicie przekazanie z całkowitą dokładnością całego tekstu i tylko tekstu. Określenie »tłumaczenie dosłowne« jest tautologią, gdyż wszystko inne nie jest tłumaczeniem, a tylko naśladownictwem, adaptacją albo parodią”.

Innymi słowy Nabokov staje po stronie tłumaczenia dosłownego, choć nie do końca precyzuje, czym miałyby ono być i czy, na przykład, powinno się naśladować składnię i idiomatykę języka oryginalnego, którą następnie należałoby objaśnić w przypisach. Nabokov jest zwolennikiem przypisów i to przypisów piętrowych, którymi jego zdaniem należy obudowywać każde tłumaczone dzieło.

W tym kontekście dosyć nieprzekonująco brzmią słowa Juliana Przybośa: „Takich [aluzyjnych] wierszy nie można przekładać, można tylko – tworzyć lub obcy tekst w przybliżeniu opisać, to jest podać, słowo po słowie, dosłowne brzmienie oryginału. Czuley słuchacz dośpiewa sobie poezję z surowej dosłowności”³. Warto je jednak odnotować jako rodzime wsparcie tej Nabokovowskiej teorii.

Oczywiście świadomość tego podstawowego napięcia między treścią i formą towarzyszyła tłumaczom od pierwszych prób translacyjnych. Zdawał sobie z niej sprawę na przykład święty Hieronim, patron tłumaczy, który skłaniał się, podobnie jak Nabokov, do uznania prymatu treści. Ale, uwaga, nie w przypadku Biblii, którą sam przez dwadzieścia cztery lata tłumaczył. Jego Wulgata miała oddać zarówno pełną treść oryginału, jak i jego pełną poezji formę. Dodam, że podobnie stało się w przypadku Biblii króla Jakuba z 1611 roku, która przez wieki, wraz z dziełami Szekspira, stanowiła niedościgły wzorzec w języku angielskim.

² V. Nabokov, *Onegin in English*, w: L. Venuti, *The Translation Studies Reader*, London, New York, 2000.

³ J. Przyboś, *O przekładzie*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.

Te próby ukazują obawy części tłumaczy, że jeśli w przełożonym dziele zabraknie poezji, to czytelnikowi może być trudno ją sobie „dośpiewać”. Część z nich mniej lub bardziej świadomie wyczuwała, że forma stanowi integralną część dzieła i że w przypadku poezji może ona nawet stanowić jego ważniejszy aspekt. Musimy też przyznać, że do pewnego stopnia zdawał sobie z tego sprawę Nabokov, który na kolejnych kartach wyżej wspomnianego eseju podaje dość rozbudowaną analizę formy *Eugeniusza Oniegina*. Tylko czy nie przypomina przy tym człowieka, który spalil dowcip, a następnie zaczyna tłumaczyć wszystkim, na czym on polega i że tak naprawdę jest bardzo śmieszny?

A co na to wszystko Tuwim, który mawiał, że o poezji wie tyle, co ptak o ornitologii? Jego odpowiedź ma charakter czysto praktyczny, choć nie pozostawia w zasadzie większych wątpliwości. Sięgnijmy chociażby do jego recenzji z przekładu właśnie *Eugeniusza Oniegina* pióra Adama Ważyka, w której pisze: „Otwieram książkę na stronicy 36, czytam przepięknie, nieskazitelnie przełożoną strofę – i przyznaję, że nic mnie nie obchodzi sylabotonika, profil strofy, aton etc. [...] Klejnot! Idealne, praktyczne spełnienie pierwszego obowiązku tłumacza: odtworzenie treści i stylu oryginału”⁴.

Oczywiście ten fragment nie pozostawia wątpliwości, doskonale wiemy, po której stronie sytuuje się Tuwim, i gdyby tylko to miał do powiedzenia, cała sprawa byłaby banalna. Nie był on bowiem ani pierwszym, ani ostatnim literatem, zwracającym uwagę na doniosłość formy w obrębie całego dzieła. Ale poeta ma nam do powiedzenia coś jeszcze. Żeby to usłyszeć, musimy powrócić do dębu.

W krótkim tekście *Czteroniersz na warsztacie*⁵ Tuwim analizuje wspomniany już fragment z prologu do *Rustana i Ludmiły* Puszkina w kontekście swoich prób translatorskich. Można go czytać w sposób całkowicie dosłowny i uznać za, jak mówi sam poeta, wierny zapis metody, z jakiej korzystał w czasie kolejnych prób tłumaczenia. Ale nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w ten sposób zawężilibyśmy jego przesłanie i znacznie, zubożyli myśl Tuwima. Wydaje mi się bowiem, że ten krótki tekst jest ważniejszy niż sążnisty *Traduttore – traditore*, który zwłaszcza po latach wydaje się trącić myszką lub też mówić o rzeczach doskonale znanych translatorzyce (np. *faux amis*). Nato-

⁴ J. Tuwim, „*Eugeniusz Oniegin*” w *Przekładzie Adama Ważyka*, w: *Pisarze polscy*, dz. cyt.

⁵ *Pisarze polscy...*, dz. cyt.

miast z „warsztatowego” tekstu Tuwima można wysnuć wnioski świeże i nowe, choć często zanedbywane przez teoretyków przekładu. Postarajmy się więc je wypunktować.

Warto próbować

Tuwim rozpoczyna swoją analizę od szokującego wyznania, gdy pisze o swojej metodzie tłumaczenia Puszkina: „[obraz] metody, jak się okazało fałszywej, gdyż nie udało mi się czterowersza przełożyć, mimo to pouczającej, bo z błędów płynie nauka”. Zatem autor *Kwiatów polskich* i w sposób otwarty przyznaje się do porażki. Do tego, że nie podolał wyzwaniu, jakim jest bardzo krótki prezentowany powyżej czterowersz, który w zestawieniu z jego własnym dorobkiem jest czymś naprawdę drobnym. Co więcej, uważa, że informacje o tym, co mu się nie udało, mogą być użyteczne dla szerszej publiczności. Wydaje się więc mówić, że tłumaczenie jest czymś innym niż własne pisarstwo i że jego podstawowa wartość polega na p r ó b o w a n i u . Nawet jeśli coś nam się nie uda, to sama próba stanowi oddzielną wartość. Co ciekawe, takie wyznanie nie ma do końca pozytywnego wydźwięku, bo jeśli danego fragmentu nie jest w stanie przetłumaczyć jeden z najważniejszych polskich poetów, to kto w takim razie zdoła to zrobić? W tym miejscu Tuwim daje przykład prawdziwej pokory, zamieszczając na końcu krytykę ze strony czytelników-niespecjalistów, którzy wytykają mu różnego rodzaju błędy. Odpowiedź wydaje się więc jasna i sam jako wykładowca, który uczy tłumaczeń, muszę jej przyklasnąć: zbiorowy wysiłek jest często bardziej owocny niż wysiłek pojedynczego umysłu. Zdarzało mi się na przykład dawać pewne problemy do rozwiązania moim studentom i niejednokrotnie znajdowali oni lepsze rozwiązania niż ja sam. Chociaż z drugiej strony, wcale bym się nie zdziwił, gdyby Tuwim dopuścił się mistyfikacji i osobiście napisał polemikę z samym sobą, proponując lepsze warianty tłumaczenia... Bo to właśnie wydaje się być dla niego najważniejsze: ciągle p r ó b y tłumaczenia i umieszczenie ich w międzyludzkim kontekście.

Warto rozumieć

Kolejną kwestią, która w sposób bezpośredni wynika z lektury tekstu, jest prymat znaczenia lub może bardziej rozumienia w procesie translatorskim. Rozumienia posuniętego często do granic absurdu (o czym później), ale zawsze nakierowanego na tekst i na to, by móc jak najwięcej z niego uchwycić. Tuwim poddaje analizie niemal wszyst-

kie użyte słowa. „Łukomorie” to dla niego zarówno „luk”, jak i „more” (co daje w sumie „zatokę”), ale także „coś zielonego”, gdyż wierza w sobie zarówno „maladoj luk” czyli „cebulkę”, jak i „ług” w znaczeniu „łąka”, który po polsku może brzmieć podobnie – „leg”, co oznacza wówczas „podmokłą łąkę”. Tłumacz traktuje podobnie kolejne słowa wiersza i wydaje się mówić: „Nigdy dosyć namysłu nad tym, co mamy przed sobą. Zwłaszcza jeśli są to słowa wielkiego poety”. To tropienie znaczeń przybiera w tekście formę na tyle obsesyjną, że później – prawdziwi lub wymyślni – czytelnicy mogą wytknąć tłumaczowi pewne nadinterpretacje. Dlaczego na przykład decyduje się on zastąpić dąb jaworem, skoro jawor rośnie raczej w górach (kalina, która „równała bych się ku jaworze”), w dodatku jest symbolem dosyć kliwej poezji. I tu również, niezależnie od tego, na ile prawdziwe są te czytelnicze uwagi, Tuwim wydaje się nas ostrzegać, byśmy w powodzi poetyckich informacji nie tracili zdrowego rozsądku.

Trzeba uważać na absurdy

Punkt ten prowadzi bezpośrednio do trzeciego wniosku. Tłumacz „zanurzony” w oryginalnym tekście często traci z oczu miarę rzeczy. Czasami tak bardzo daje się wchłonąć rzeczywistości tłumaczonego tekstu, że zapomina o tej realnej, która – jeśli nie ma do czynienia z tekstem bajkowym lub fantastycznym – powinna stanowić dlań jakieś odniesienie. Tuwim sam wielokrotnie protestował przeciwko nadmiernej poetyckości, że wspomnimy choćby fraszkę *Róża z Jarmarku rymów*⁶. I chociaż sam mówi: „My, poeci, chcemy być ściśli, surowi i precyzyjni do ostatnich granic, do maksimum możliwości”⁷, to jednak na końcu publikowanego tekstu pojawiają się uwagi wskazujące na to, iż jego interpretacja przybrała nazbyt poetycki kształt. Ba, znajdziemy tam nawet kontrapunkt w postaci następującej parodii wiersza Puszkina:

Zielona wierzba nad bajorem,
Do wierzby przywiązany sznur,
Na sznurze rankiem i wieczorem (por. *Powrót taty*)
Wciąż chodzi w krąg uczony (knur, tur)

⁶ J. Tuwim, *Jarmark rymów*, Warszawa 1958.

⁷ *Pisarze polscy...*, dz. cyt.

Inaczej mówiąc, nie powinniśmy pozwolić, by tekst zapanował nad nami w trakcie tłumaczenia, bo to my sami mamy nad nim panować.

Trzeba się bawić

Chyba najważniejszy wniosek, który płynie z tych Tuwimowskich refleksji, jest taki, że tłumaczenie poezji, a zapewne również tłumaczenie jako takie, stanowi rodzaj językowej zabawy. Najważniejszy, gdyż ze świecą by go szukać w książkach naukowych na temat translatoryki. Ale Tuwim pisze: „Z wierszem lubię się poborykać, zagrać z nim w szachy, porozbijać go na klocki, pociąć jak kartonową lamigłówkę, a potem dopiero mozolnie, pieczołowicie składać kawalek do kawalka, żeby wszystko przylegało”. A przecież wszystkie wymienione czynności to właśnie elementy różnego rodzaju zabaw, tyle że tym razem te zabawy dotyczą samego tekstu i mają zdecydowanie poważniejsze konsekwencje niż w przypadku lamigłówek czy nawet szachów. Nie powinno to nam jednak psuć radochy z „przepolszczenia” tego, co mamy przed sobą. Co ciekawe, Tuwim daje nam również bardzo żywy praktyczny opis takiej zabawy: „Rym do »w krag« [...] W głowie stuka: ag, ag, ag... jak gong. Bardzo złe, sztuczne, za włosy wyciągnięte. A kysz! Zresztą, gdzie bym to zmieścił? »Na tym jaworze złoty łańcuch brzmiący jak gong«. A miejsca jest tylko na słowa: »na tym jaworze brzmi jak gong«. Łańcuch mi w morzu utonął. Rzucam tam »gong« na wieczne zatracenie. Wsiąkł. Dobrze mu tak. Ale co dalej? Ag, ag, onk... fąg, łąg, brak, cąg... Hong-Kong. Zaczyna się chińszczyzna”⁸. I niech mi ktoś powie, że osoba pisząca te słowa doskonale się przy tym nie bawiła. Bawiła się również własną niemocą i trudnością zadania, którego się podjęła.

Tuwim uprawia gry także na poziomie słownictwa. Co więcej, na kilkadziesiąt lat przed Venutim odkrywa siłę neologizmów. Nie cofa się nawet przed tymi najodważniejszymi. „Łukomorze” jego zdaniem może być:

Łukomorzem,
 Łękomorzem
 Łukomorem
 Łukowiskiem
 Łukawicą (czyli rosyjską cebulą!)

⁸ Tamże.

Nie zadowalała go też zwykła „zatoka” i znajduje następujące synonimy: „zaton”, „buchta”, „bugaj”, „wiąg”, z których jednak żaden mu nie odpowiada. A jeśli ma do przełożenia słowo „dub”, to po kolei wypróbowuje: „dąb”, „dąbczak”, „dębiec”, i na koniec „jawor”.

Ta metoda pracy poprzez zabawę literacką znalazła też swój wyraz w książce *Pegaz dęba*, będącej nie tylko zbiorem felietonów na tematy poetyckie (w tym tłumaczeniowe), ale również próbą wciągnięcia czytelnika w inteligentną zabawę literacką. Co znamienne, zainspirowała nie kogo innego jak Stanisława Barańczaka, który choć sam jest poetą i literaturoznawcą, to znany jest bardziej (przynajmniej jeśli o mnie chodzi) jako teoretyk i praktyk tłumaczeniowy – jeśli można naprędce ukuć taki termin. Wiem też, że książka Tuwima była ważna dla Jolanty Kozak, jednej z najlepszych polskich tłumaczek z języka angielskiego, o której chciałbym wspomnieć później.

Tuwim mówi nam więc, że warto próbować, a także, że nawet ten pierwszy stopień, na który być może uda nam się wejść „wysoko wzdźwignięty jest ponad pospolity świat”⁹. Że warto rozumieć, gdyż stajemy się w ten sposób „obywatelami republiki myśli”¹⁰. Dodaje też, że nie powinniśmy zapominać o zabawie. Ile bowiem jest tłumaczeń czy w ogóle dzieł, które potraktowane śmiertelnie poważnie, śmiertelnie nudzą czytelników. A ile książek, które wydawały się być lekkie, a przetrwały kolejne wieki, z *Don Kichotem* (przynajmniej jego pierwszą częścią) i *Dekameronem* na czele.

Warto wsłuchać się więc w słowa Tuwima, gdyż mówi o tym wszystkim w sposób niezwykle przekonujący, odsłaniając swoje – domniemane lub prawdziwe – ułomności. Ale równie ważne w *Czterowierszu na warsztaście* jest to, czego w nim nie ma, a co wydaje się jedynie implikować. Cały ten tekst obraca się wokół jednego z centralnych problemów współczesnej translatoryki, a mianowicie kwestii nieprzekładalności. Bowiem Tuwim, opowiadając o swoich kłopotach przy tłumaczeniu tak krótkiego fragmentu wiersza, wydaje się wciąż pytać o to, czy w ogóle możliwe jest jego przetłumaczenie, a zatem, czy możliwe jest tłumaczenie poezji.

Na podobne pytanie muszą sobie odpowiedzieć wszyscy, którzy w ten lub inny sposób zajmują się takimi tłumaczeniami. Zauważmy, że zrobił to również Nabokov, a jego odpowiedź wcale nie jest pe-

⁹ K. Kawafis, *Pierwszy stopień*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1981.

¹⁰ Tamże.

symistyczna. Zdaniem Nabokova poezję można bardziej wytłumaczyć niż przetłumaczyć, używając do tego celu środków pozapoetyckich (no bo iluż poetów zaopatruje swoje utwory w techniczne objaśnienia i przypisy? Założę się nawet, że są tacy, którzy nie potrafią odróżnić jambu od trocheja). Ale dzięki takiemu wytłumaczeniu czytelnik osiągnie satysfakcję równą tej, która towarzyszy lekturze oryginalnego dzieła, gdyż – używając frazy Przybosa – „dośpiewa sobie poezję”. Podobnie można zamiast starać się opowiedzieć jakiś dowcip, wyjaśnić na czym polega i gdzie tkwi źródło jego śmieszności, a słuchacz da się tym rozbawić.

A Tuwim?

Osoby, które mówią o nieprzekładalności, zwykle mają na myśli dwie rzeczy. Po pierwsze to, że same nie byłyby w stanie przetłumaczyć bez strat jakiegoś wybranego utworu albo grupy utworów. Lub po drugie, jeśli są bardziej świadome, że ani one, ani też żaden ze znanych im tłumaczy takiemu zadaniu by nie sprostał. Przy takim poglądzie łatwo o absolutyzację danego pojęcia i jego projekcję w przyszłość. Słyszemy wówczas, że dany utwór jest obiektywnie nieprzetłumaczalny i że nikt nigdy tego nie zrobi. Czyli działa tu jakiś mechanizm kompensacyjny, dzięki któremu łatwiej nam znieść własne porażki: „No tak, nie udało mi się, ale jedynie dlatego, że jest to niewykonalne”.

Taki pogląd wydaje się nieracjonalny i to z różnych powodów. Możemy się zastanawiać, czy w ogóle ma sens narzucanie pewnych stałych zmiennej i amorficznej rzeczywistości. Ale jeśli nawet tak, bo na przykład ludzie zawsze prowadzili wojny, można więc założyć, że w przyszłości też je będą prowadzić (co, moim zdaniem, wcale nie jest takie oczywiste), to założenie nieprzekładalności jakiegoś dzieła nakłada na nas podwójne nieprawomocne ograniczenia. Po pierwsze implikuje, że język nie będzie się zmieniał i ewoluował, co jak wiedzą językoznawcy, nie jest prawdą. Sam mniej więcej świadomie obserwowałem to, co działo się z polszczyzną na przestrzeni ostatnich dwudziestu paru lat i muszę powiedzieć, iż zbliżyła się ona bardzo do języka angielskiego. Siłą rzeczy łatwiej więc teraz oddać po polsku niektóre angielskie utwory. Po drugie mówiąc o nieprzekładalności, narzucamy ograniczenia ludzkiej pomysłowości czy, mówiąc górnolotnie, ludzkiemu geniuszowi. To tak, jakbyśmy chcieli powiedzieć: jesteśmy głupi i tak już zostanie. Nic na to nie możemy poradzić. A przecież wiemy z doświadczenia, że ludzka pomysłowość i kre-

atywność nie znają granic. I że ludzie zwykle nie składają broni, kiedy natrafiają na jakiś problem.

Tuwim wydaje się być tego świadomy. Jeżeli ktoś uważa, że warto próbować, to przecież musi wierzyć w jakiś ostateczny efekt tych prób. Nie wiem, czy tekst był zamierzoną prowokacją, ale chyba nie przez przypadek autor zamieszcza na jego końcu całkiem udaną próbę tłumaczenia pióra jakiejś czytelniczki, która zwraca się doń następującymi słowami: „Doszłam do wniosku, że u wybitnego poety musiało zajść jakieś chwilowe przyćmienie talentu, jeśli nie mógł od razu z takiego drobiazgu wybrnąć”¹¹. Czy ta złośliwość nie brzmi po Tuwimowsku? I dalej mamy najbardziej oczywistą propozycję tłumaczenia:

Koło mierzei dąb zielony,
Złoty łańcuch na dębie tym,
A dniem i nocą kot uczony
Wciąż goni na łańcuchu swym¹².

Tak, ten czterowiersz daje się jednak przetłumaczyć, ale rozważania Tuwima pozwalają nam zrozumieć, że przekład nie może być doskonały, choć jednak zawsze trafi się tłumaczka, która nie będzie miała akurat „przyćmienia talentu”. O dziwo, również w tej części Tuwim przytacza zarzut, z którym wydaje się zgadzać: „...powinno być nie kot u c z o n y , ale raczej kot z m y ś l n y , a jeszcze lepiej, choć niestety nie po polsku, kot t r e s o w a n y ”¹³. Przecieram ze zdumienia oczy – co w „tresowanym kocie” jest niepolskiego? Oczywiście pomijając postawienie przymiotnika po rzeczowniku, co wydaje się jednak dopuszczalne w wierszu. Co więcej, Tuwim musiał znać przecież dłuższy fragment poematu, który tłumaczył, i pamiętał, że dalej stoi jak byk:

Идѣт направо – пѣснь заводит,
Налево – сказку говорит.

O ile można się zgodzić, że tresowany kot śpiewa pieśni, to już opowiadanie bajek wydaje się domeną zwierząt dysponujących jakąś określoną wiedzą, a zatem właśnie uczonych. Dlatego nie mogę się

¹¹ *Pisarze polscy...*, dz. cyt.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

oprzec wrażeniu, że zamiast na dębie, czytelnik znalazł się nagle w malinach, które przecież też mają bardzo bogatą literacką tradycję...

W zasadzie mógłbym na tym zakończyć te rozważania, ale przecież tradycja zaproponowanej przez Tuwima literackiej zabawy miała bardzo ważny dla polszczyzny dalszy ciąg. Ponieważ skupilem się tutaj na przekładach, chciałbym sięgnąć do współczesności i pokazać, jak wykorzystywali ją współcześni tłumacze. Co więcej, tym razem skupimy się na tłumaczeniach moim zdaniem udanych, acz bardzo trudnych, określanych często właśnie jako „nieprzetłumaczalne”. Chodzi mi o dwa wiersze w przekładzie Stanisława Barańczaka i Jolanty Kozak.

Ich związek z tą tradycją literackiej zabawy czasami wydaje się oczywisty, ponieważ to właśnie Barańczak jest autorem książki *Pegaz zębials*, nawiązującej bezpośrednio do *Pegaza dęba* Tuwima. Może on budzić większe wątpliwości jeśli idzie o Jolantę Kozak, ale to od niej po raz pierwszy dowiedziałem się, ponad dwadzieścia lat temu, o istnieniu tej książki; w dodatku, cytowała ona wówczas jej obszerne fragmenty, co rzadko dzieje się w przypadku tych dzieł, które nie są dla nas ważne.

Zacznijmy od Stanisława Barańczaka i od wiersza George’a Herberta *Paradise*:

I bless thee, Lord, because I GROW
Among thy trees, which in a ROW
To thee both fruit and order OW.

What open force, or hidden CHARM
Can blast my fruit, or bring me HARM,
While the inclosure is thine ARM.

Inclose me still for fear I START.
Be to me rather sharp and TART,
Then let me want thy hand and ART.

When thou dost greater judgments SPARE,
And with thy knife but prune and PARE,
Ev’n fruitfull trees more fruitful ARE.

Such sharpnes shows the sweetest FREND:
Such cuttings rather heal then REND:
And such beginnings touch their END.

Barańczak sam diagnozuje ten wiersz, pisze o jego ikonizacji i zapisie graficznym¹⁴, ale na oko widać, że podstawową trudność stanowią słowa, które niczym obierane jabłka, ujawniają dla smakoszy swe wnętrza i zawarte w nich znaczenia. Jak łatwo się domyślić, znalezienie podobnych słów w języku polskim stanowi z pewnością poważne wyzwanie tłumaczeniowe. A jednak Barańczak sobie z tym poradził, wykonał olbrzymią pracę, chociaż jednocześnie możemy domniemywać, że świetnie się przy tym bawił. Pamiętam, że w którymś z wywiadów wspominał, iż nie zajmuje się krzyżówkami czy innymi tego rodzaju zabawami słownymi, gdyż największą przyjemność daje mu tłumaczenie. A czy można mieć większą satysfakcję niż ta po rozwiązaniu tego rodzaju łamigłówki?

SKŁADZIE – KŁADZIE – ŁADZIE
 UROKIEM – ROKIEM – OKIEM
 OTOCZY – TOCZY – OCZY
 OSŁONĄ – SŁONĄ – ŁONO
 POKARZE – OKAŻE – KARZE

Zadanie zostało wykonane i mamy kolejny (po fragmencie *Rustana i Ludmiły*) przetłumaczony wiersz. Czy idealnie? Odpowiedzi na to pytanie można szukać u Tuwima, który wskazuje, że ideały istnieją tylko w naszych głowach, a liczą się kolejne translatorskie próby.

Paradoksalnie to właśnie Barańczak uznał za „nieprzetłumaczalny” następny wiersz, który jest swego rodzaju ikoną lub znakiem. To utwór bez tytułu E.E. Cummingsa. Przyjrzyjmy się mu uważnie. Wydaje się dosyć prosty, ale ujawnia całą swoją zawartość dopiero, gdy obrócimy go o dziewięćdziesiąt stopni w lewo:

l(a
 le
 af
 fa
 ll
 s)
 one
 l
 iness

¹⁴ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1992.

Mamy w nim połączenie poezji ze sztuką wizualną i, siłą rzeczy, polski przekład musi również zawierać te dwa elementy. Co więcej, musi odnaleźć pojedynczą literę o podwójnym znaczeniu, od której zaczynaloby się słowo „samotność”. Jolanta Kozak stwierdziła, że takim słowem jest „osamotnienie”, które wykorzystała właśnie tak jak cummings „loneliness”:

o(l
i
ść
op
ad
a)
sam
o
tnienie

Posłuchajmy jeszcze, co sama tłumaczka ma na ten temat do powiedzenia:

Polszczyzna, wbrew temu, co twierdzi Barańczak, nie tylko nie blokuje zamysłu tłumaczenia tego tekstu, ale sprzyja mu, i to bardziej, być może, niż inne języki. Tłumaczenie ma niemal identyczną objętość jak oryginał: 23 znaki polskie wobec 22 angielskich; jest więc do niego zbliżone jako ślad. Mamy też szczęście, że polski »liść« zaczyna się na »ł«. Co prawda, natarczywe cummingsowskie »ł« występuje w polskiej wersji tylko raz, ale uzupełnia je trzykrotnie powtórzone »o«, które tak jak »ł« należy do dwóch kodów (»och!«? »zero«?) i sygnalizuje »pustkę«, jedną z konotacji «samotności». Obraz ten dopełnia – a raczej przepelnia z woli języka polskiego – inicjujące ostatni wers «b», które przez kształt krzyża wnosi do tekstu semy «męka» i «opuszczenie na Krzyżu»...¹⁵

I znowu, mimo całego chłodu tej analizy, przebija z niej satysfakcja z samego osiągnięcia, ta radość, która towarzyszy nam, kiedy czujemy, że wspięliśmy się na literacki szczyt czy choćby na wierzchołek literackiego dębu.

A przecież przed nami kolejne wyzwania, którym mam nadzieję, patronować będzie potrójna Tuwimowska zasada: próbować, rozumieć i przede wszystkim – dobrze się bawić.

¹⁵ J. Kozak, *Przekład literacki jako metafora*, Warszawa 2009.

Bibliografia**Źródła:**

Tuwim J., *Jarmark rymów*, Warszawa 1958.

Literatura:

Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1992.

Kawafis K., *Pierwszy stopień*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1981.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.

Kozak J., *Przekład literacki jako metafora*, Warszawa 2009.

Nabokov V., *Onegin in English*, w: L. Venuti, *The Translation Studies Reader*, London, New York, 2000.

Przyboś J., *O przekładzie*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.

Tuwim J., „*Eugeniusz Oniegin*” w *przekładzie Adama Ważyka*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.

Streszczenie

Artykuł skupia się na komentarzach Juliana Tuwima do jego własnego tłumaczenia na język polski słynnego czterowiersza Puszkina. Analiza pokazuje, że Tuwim chciał zachęcić tłumaczy do używania ich własnych pomysłów i przemyśleń, tak by cieszyli się ze swojej pracy mimo napotykanych trudności. Jego własne komentarze do swego „nieudanego” tłumaczenia pomagają czytelnikom zachować dystans wobec oryginału i ich własnej, ostatecznej wersji. Jednocześnie artykuł (podobnie jak Tuwim) skupia się na problemie nieprzetłumaczalności. Pokazuje jej źródła, omawia przykłady i wskazuje na niedoskonałość terminu. Literatura i język to dwa dynamiczne zjawiska więc używanie niezmiennych etykietek (takich jak nieprzetłumaczalny) ich nie dotyczy. Pewne teksty stają się przetłumaczalne dzięki rozwojowi języka polskiego i rozwojowi warsztatu tłumaczy.

Słowa kluczowe: dokładność/dosłowność/wierność, forma, literatura, nieprzekładalność, poezja, rym, strofa, styl, tłumaczenie/przekład, wiersz, translatoryka

Pegasus uprise, pegasus uprising or pegasus uprisen

Summary

The article looks at the comments by Julian Tuwim to his Polish translation of the famous quatrain by Puszkina. The analysis shows that Tuwim wanted to endorse translators to use their wit and generally enjoy the process despite the difficulties that they encounter. His comments on his own ‘unsuccessful’ translation help the readers to keep their distance to the original and their own final versions. At the same time the article (as Tuwim) is focused on the problem of untranslatability. It shows its sources, discusses the examples and points at inadequacy of this term. Literature and the language are both dynamic phenomena so using static labels (such as ‘untranslatable’) does not apply to them. Certain texts become translatable due to the development of Polish and also developing skills of translators.

Keywords: accuracy/literality/accuracy, form, literature, untranslatability, poetry, rhyme, stanza, style, translation/interpretation, poem, translation studies