

# Kornelia Ćwiklak

---

## Polskie przekłady "Fausta" Johanna Wolfganga Goethego : studium porównawcze

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 90/2, 153-176

---

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

KORNELIA ÓWIKLAK

POLSKIE PRZEKŁADY „FAUSTA”  
JOHANNA WOLFGANGA GOETHEGO

STUDIUM PORÓWNAWCZE

Literatura polska nie doczekała się, jak dotąd, wybitnego tłumaczenia najważniejszej tragedii Goethego. W roku 1994 minęło 150 lat od opublikowania pierwszego polskiego przekładu *Fausta*, dokonanego przez Alfonsa Walickiego. Od tego czasu liczni tłumacze podejmowali próbę przyswojenia tego dzieła polszczyźnie. Wydaje się więc, że warto na nowo stawiać pytanie, dlaczego ciągle nie ma zadowalającego przekładu *Fausta*, skoro istnieją znakomite tłumaczenia arcydzieł literatury francuskiej, angielskiej czy rosyjskiej.

Na temat polskich przekładów *Fausta* ukazało się sporo okazjonalnych recenzji, często sprowadzających się wyłącznie do krytyki słabych miejsc tekstu. Jedyna praca, która ujmuje zagadnienie w sposób systematyczny, to książka Krzysztofa Lipińskiego<sup>1</sup>. Jest to pierwsza i dotychczas jedyna monografia poświęcona tej problematyce. Autor sięgnął po teksty starszych, dziś już, moim zdaniem, „martwych” przekładów, np. Aleksandra Krajewskiego (1857), Feliksa Jezierskiego (1880), Józefa Edmunda Paszkowskiego (1883) czy Ludwika Jenikego (1887), poświęcając im wiele miejsca. Na tym tle relatywnie skromnie wypadła analiza przekładów nowszych (np. Artura Sandauera). Omówione zostały fragmenty prawie wszystkich (z opublikowanych 17) przekładów całości i pierwszej części tragedii (oprócz przekładów Kazimierza Strzyżewskiego <1914> oraz Marty Walińskiej i Mieczysława Urbanowicza <1952>), a także – z oczywistych względów – dwóch przekładów najnowszych). Analizie poddano krótkie (często zaledwie jedno-, dwu- lub czterowersowe) próbki tekstu. Celem pracy nie była jednakże, jak pisze autor, ocena poszczególnych przekładów, lecz znalezienie odpowiedzi na pytanie o przekładalność *Fausta* na język polski w ogóle.

Badacz doszedł do wniosku, że negatywne doświadczenia z większością polskich przekładów *Fausta* nie implikują twierdzenia o jego nieprzekładalności na język polski. Najbardziej interesujące przypadki braku ekwiwalencji są rezultatem możliwego do poprawienia błędu tłumacza.

---

<sup>1</sup> K. Lipiński, *Goethes „Faust” als Übersetzungsvorlage*. Kraków 1990.

Konkluzja ostateczna potwierdza potencjalną przetłumaczalność *Fausta* na język polski, dotychczasowy brak w pełni udanego przekładu wytłumaczyć należy przede wszystkim kompletnością uzdolnień tłumaczy [...], niewłaściwym odczytaniem oryginału bądź niewłaściwym stosowaniem transformacji w procesie przekładu [...]<sup>2</sup>.

Praca ta ma stanowić swego rodzaju „poradnik” dla tłumaczy *Fausta* zwracający uwagę na najtrudniejsze miejsca w oryginale. Analizie poszczególnych fragmentów towarzyszy komentarz historycznoliteracki, który krótko interpretuje dane urywki.

Język przekładów zmienia się, co oczywiste, wraz z rozwojem języka polskiego, stąd też pewne rozwiązania odkryte przez tłumaczy przed 100 laty są już dziś nieaktualne. W związku z tym uważam, że z punktu widzenia współczesnego tłumacza poradnik ten nie zawsze spełnia swoją rolę. Dotyczy to zwłaszcza znacznych partii książki mówiących o przekładach XIX-wiecznych. Moja wypowiedź stawia sobie inne cele; dominuje w niej aspekt krytycznoliteracki, zgodnie z przekonaniem, że ocena przekładów stanowi istotną wartość dla czytelnika. W związku z tym w analizie uwzględniono tylko najważniejsze tłumaczenia XX-wieczne, znaczące dla współczesnego odbiorcy. Zmierzam do ocen wartościujących, mających na celu wskazanie najlepszego przekładu *Fausta*.

W omawianych przekładach starałam się wskazać i poddać analizie błędy, niekonsekwencje, nieuzasadnione odejścia od pierwowzoru, jak i rozwiązania trafne, niezwykle udane; zbadane zostały indywidualne zwycięstwa i klęski tłumaczy.

Zanim przejdę do charakterystyki poszczególnych tekstów, chciałabym przedstawić najważniejsze trudności, z którymi boryka się każdy tłumacz tragedii Goethego.

Przełożenie *Fausta* jest zadaniem wyjątkowo skomplikowanym, ponieważ obok problemów wynikających z tłumaczenia poezji uwzględnić trzeba obszerność tego dzieła oraz jego zróżnicowanie tematyczne i językowe. *Faust* z całą swoją bogatą problematyką stanowi niezwykle złożone zadanie dla translatora. Sam Goethe jest tym, który, jak Poeta z *Prologu w teatrze*, stwarza światy – „Olimp umacnia, bogom pokój iści”<sup>3</sup> – pokazuje postaci z Olimpu, Tartaru, wskrzesza bohaterów antycznej i nordyckiej mitologii. Tłumacz nie tylko musi być erudytą obeznanym ze światem starożytnej Grecji i średniowiecznej Europy, z filozofią, religią, estetyką, ale też winien w swoim języku kreować symboliczne i wieloznaczne „światy Goethego” z równą jak poeta siłą twórczą i dynamiką. Jest to postulat trudny do zrealizowania, bo wymagający tłumacza idealnego. Bardziej realne byłoby oczekiwanie od autora przekładu *Fausta* podobnego typu osobowości twórczej.

Tłumacz przystępujący do przekładania *Fausta* musi odpowiedzieć na kilka podstawowych pytań, np.: posługiwać się wierszem czy prozą? Jak wiadomo, język niemiecki ma większe możliwości w zakresie tworzenia rymów męskich – dzięki licznym wyrazom jednosylabowym, rozłącznym częściom czasownika (prefiksy „auf”, „ein”, „vor”, „zu” itd.), jednosylabowym formom czasu przeszłego (*Imperfekt*) czy wreszcie wielosylabowym wyrazom z akcentem na ostatniej sylabie.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 244.

<sup>3</sup> J. W. Goethe, *Faust*. Przełożył F. Konopka. Warszawa 1977, s. 36.

I tu pojawia się pytanie – czy podejmować próbę oddania w przekładzie specyficznego niemieckiego wiersza, czy też uznać to za skazane z góry na niepowodzenie i tłumaczyć np. wierszem białym.

Pytania następne: czy język przekładu powinien być językiem współczesnym, czy archaizowanym? Jak oddać wyrażenia dosadne, w które utwór obfituje?

Kolejne rafa piętrzące się przed tłumaczem *Fausta* są konsekwencją długo-trwałego, blisko 60-letniego, procesu powstawania tragedii. Jego skutkiem jest jej niespójna, luźna kompozycja. Inny jest w związku z tym język początkowych scen części pierwszej, pisanych przez dwudziestoparolatka, pełen siły i dynamiki, wyrażający niebotyczne pragnienia i głębokie wzruszenia; inny zaś język drugiej części, pisanej przez 80-letniego poetę, władającego z mistrzowską swobodą poetycką strofą, w której chciał zawrzeć doświadczenia swojego życia. Niejednorodność *Fausta* wyraża się też w różnorodności gatunkowej i stylistycznej. Dodatkowym wyzwaniem, ale i obciążeniem dla jego tłumacza jest znaczenie tej tragedii dla literatury światowej. Jak tłumaczyć arcydzieło, aby jego arcydzielność ocalić w przekładzie? Nie ma na to gotowej recepty.

Przedstawionym tu problemom chciałabym przyjrzeć się bliżej na przykładzie XX-wiecznych tłumaczeń *Fausta*. Reprezentatywny pogląd na zmagania z oryginałem pozwalają wyrobić sobie wybrane do analizy tłumaczenia. Dwa z nich mają wydania masowe, ukazujące się w dużym nakładzie i posiadające po kilka wznowień, przeznaczone dla szerokiego kręgu odbiorców oraz najczęściej cytowane (uwzględniono tu również intensywność recepcji krytycznej). Są to przekłady Emila Zegadłowicza (wyd. 1: 1926–1927) i Feliksa Konopki (1962). Zostały one przywołane jako dominujące w swoich pokoleniach literackich, a przede wszystkim jako najbardziej rozpowszechnione, a przez to wpływające w największym stopniu na kształtowanie odbioru *Fausta* w Polsce.

Odmienne kryteria towarzyszyły wyborowi czterech pozostałych przekładów. Są to tłumaczenia najnowsze – z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. *Faust* Bernarda Antochewicza (1978–1981) jest jedynym, jak dotąd, przykładem zastosowania tak śmiałej koncepcji wersyfikacyjnej: tłumacz zrezygnował z podejmowanej przez innych próby wtłoczenia niemieckiego wiersza w ramy możliwości języka polskiego (co dawało przeróżne efekty, lecz nigdy nie było w pełni udane) i przełożył *Fausta* wierszem białym. Efekt takiego zabiegu wydaje się godny zanalizowania.

Kolejnym z wybranych do analizy spolszczeniem *Fausta* jest tłumaczenie Artura Sandauera (1987). Jest ono interesujące dla badacza ze względu na swój specyficzny stosunek do pierwowzoru, egzemplifikujący pewną tendencję istniejącą w teorii i praktyce przekładowej, a także ze względu na wydanie w relatywnie dużym nakładzie (20 000 egzemplarzy), dzięki czemu stało się chyba najbardziej rozpowszechnionym przekładem *Fausta* lat dziewięćdziesiątych. Przypuszczenie to ugruntowane jest przez fakt, iż owo tłumaczenie zostało zaproponowane jako obowiązujące dla szkół.

Ostatnie dwa przykłady to translacje Krzysztofa Lipińskiego (1996) i Jacka Stanisława Burasa (1997). Otacza je jeszcze atmosfera literackiej nowości, a kwestia ich recepcji pozostaje ciągle otwarta. Interesujące jest, czy nowe tłumaczenia, zgodne z normami współczesnej polszczyzny, są lepsze od poprzednich.

Tak wybrane przekłady rozpatrywać można jako fragment serii translatorskiej<sup>4</sup>. Tłumaczenia *Fausta* Goethego stanowią, być może, najdłuższą w polskiej literaturze serię przekładów, bo złożoną aż z 17 elementów (mam na myśli wyłącznie translacje części 1 i 2 bądź tylko części 1, bez uwzględnienia niezliczonej ilości spolszczeń fragmentów *Fausta*<sup>5</sup>). Jednym z zasadniczych zadań niniejszego studium jest zbadanie, w jaki sposób poszczególne składniki serii otwierają się na oryginał oraz na pozostałe elementy serii.

W niniejszym szkicu zamieszczone zostały wyniki analizy fragmentów *Fausta* wybranych według następujących zasad. Po pierwsze, omówiono kluczowe partie tekstu, istotne ze względu na strukturę głęboką dzieła. Są to kulminacyjne momenty akcji tragedii, ważne dla jej dalszego rozwoju, zawierające przesłanie filozoficzne. Ich przekład wskazuje, na ile tłumacz zrozumiał i potrafił przekazać bogactwo myśli oryginału. Po drugie, analizowano przekłady fragmentów lirycznych, trudne pod względem artystycznym, wskazujące na to, czy tłumacz potrafił oddać różnorodność form i technik poetyckich oraz bogactwo języka oryginału. Przekładanie tych fragmentów *Fausta* stanowi swoisty egzamin umiejętności tłumacza. Po trzecie, zwrócono uwagę na translację tych miejsc oryginału, które mają charakter sentencji. *Faust* od pokoleń uważany jest za skarbnicę mądrości, za encyklopedyczny zbiór cytatów, myśli ujętych w zwięzłą aforystyczną formę. Ważne ze względów mnemotechnicznych są tutaj rytm i rym tłumaczenia. Po czwarte, analizie poddano miejsca nacechowane stylistycznie – kolokwializmy i wyrażenia dosadne.

Analiza miała na celu określenie dystansu między koncepcją całokształtu artystycznego tragedii, wpisaną w tekst oryginału, a jej polskimi realizacjami, jak też ocenę stopnia i znaczenia inwencji tłumacza.

Szczegółowe badanie tekstów pierwowzoru i przekładu na poziomie wersyfikacyjnym, leksykalnym, stylistycznym i semantycznym prowadzi do wniosków przedstawionych poniżej. Docieklive porównywanie obu tekstów koresponduje ze współczesnymi poglądami na zadania krytyki przekładu<sup>6</sup>. Chodzi tu wszakże nie o jednostronną krytykę i wytykanie pomyłek, które łatwiej w przekładzie dostrzec niż formy poprawne, lecz o ujawnienie pewnej typologii błędów, o ustalenie całego kompleksu odstępstw i wtętow własnych tłumacza. Krytyk przekładu musi pamiętać o tym, że nie może być on identyczny z oryginałem, że często musi być inny, aby mógł być odbierany tak samo jak oryginał. I właśnie odbiór przekładu, funkcja, jaką spełnia w kulturze rodzimej tłumacza, jest dla krytyka kategorią nadrzdną.

<sup>4</sup> Pojęcie „serii translatorskiej” wprowadził E. Balcerzan (*Oprócz głosu*. Warszawa 1971, s. 234).

<sup>5</sup> Wykaz przekładów całości i części 1 *Fausta* oraz kilkunastu fragmentów podają: G. Fołtyn (*Polnische Goethe-Bibliographie (1945–1976)*. „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 431 <1978>) oraz J. S. Buras (*Bibliographie deutscher Literatur in polnischer bersetzung*. Wiesbaden 1996).

<sup>6</sup> E. Balcerzan (*Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 244) uważa, że „dwudziestowieczna krytyka przekładu [...] ogląda dzieło w perspektywie innej niż krytyka wierszy oryginalnych. Upomina się o detal, o ustrukturuwanie najniższych warstw utworu, o koloryt słowa, o format wierszowy, o rolę pojedynczych, »ziarnistych« elementów tworzywa”.

### Faust Zegadłowicza

Przekład Emila Zegadłowicza brzmi dziś archaicznie w lekturze i na scenie. Ale już w chwili wydania i pierwszego wystawienia odbierany był jako anachroniczny i niedobry. Poświadcza to wypowiedź Tadeusza Żeleńskiego (Boya): „Gdzie cichnie myśl, tam Zegadłowicz odzyskuje skrzydło poety, ale czymże jest *Faust* z okulawioną myślą? [...] parę tysięcy lichych wierszy”<sup>7</sup>. Również nowsze recenzje nie są dla tego przekładu pochlebne. Jarosław Iwaszkiewicz pisze: „jego zwyspiałnszczony, na żywioł robiony przekład raczej jest *curiosum* niż dziełem sztuki”<sup>8</sup>. Dla Anny Legeżyńskiej *Faust* Zegadłowicza jest przykładem tłumaczenia „odczuwanego jako archaiczne, rażące przewyciężonymi manierami”<sup>9</sup>. Wypowiedzi tych nie można jednak uznać za miarodajną ocenę całego przekładu. Czekają one ciągle na rzeczową krytykę.

Analiza większej liczby fragmentów tłumaczenia Zegadłowicza prowadzi do następującej konkluzji: bardzo często nie oddaje ono sensów oryginału, różni się od niego diametralnie pod względem wersyfikacji i brzmienia, jego oddziaływanie dalekie jest od tego, jakie wywołuje pierwowzór. Te właściwości przekładu wpływają na fakt, że nie jest on wierny ani w fragmentach kluczowych, ani w partiach lirycznych tekstu, ani w tłumaczeniu sentencji (poza nielicznymi wyjątkami).

Przekład ten jest zamachem na myślową i strukturalną integralność tekstu oryginalnego<sup>10</sup>. To oznacza, że zarówno treści intelektualnych nie przekazano w sposób pełny i wierny, jak i całość tekstu nie została ocalona. Zegadłowicz opuszcza spore fragmenty tragedii, dodając w zamian za to dużo od siebie. Widoczne jest to wyraźnie w przekładzie piosenki ludowej, którą Małgorzata śpiewa w więzieniu.

<i>Meine Mutter, die Hur',</i>	6	
<i>Die mich umgebracht hat!</i>	6	A <sup>m</sup>
<i>Mein Vater, der Schelm,</i>	5	
<i>Der mich gegessen hat!</i>	6	A <sup>m</sup>
<i>Mein Schwesterlein klein</i>	5	B <sup>m</sup>
<i>Hub auf die Bein'</i>	4	B <sup>m</sup>
<i>An einem kühlen Ort;</i>	6	C <sup>m</sup>
<i>Da ward ich ein schönes Waldvögelein;</i>	10	B <sup>m</sup>
<i>Fliege fort, fliege fort!</i>	6	C <sup>m</sup>

(w. 4412–4420)

Treść tej piosenki o wyrodnej matce przedstawia się następująco: moja matka, dziwka, zabiła mnie; mój ojciec, hultaj, zjadł mnie; siostrzyczka kostki moje pozbierała i pochowała w chłodnym miejscu. Ja sama stałam się leśnym ptaszkiem. Oto jak przetłumaczył powyższy fragment Emil Zegadłowicz:

<sup>7</sup> Cyt. za: J. Iwaszkiewicz, „*Faust*”. „*Życie Warszawy*” 1963, nr 23, s. 4.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> A. Legeżyńska, *Tłumacz, czyli „drugi autor”*. W zb.: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wysłouch. Warszawa 1985, s. 178.

<sup>10</sup> Formuły te stosuje Z. Najder w pracy na temat polskich przekładów Conrada (*Conrad w przekładach Anieli Zagórskiej*. W zb.: *Przekład artystyczny*. Red. S. Pollak. Wrocław 1975).

Zabiła mnie macocha	7	A <sup>z</sup>
i ojcu dała zjeść	6	B <sup>m</sup>
siostrzyczka jedyna kocha –	8	A <sup>z</sup>
kosteczki pozbierała,	7	C <sup>z</sup>
by je na cmentarz nieść.	6	B <sup>m</sup>
Niesie kosteczki – szlocha,	7	A <sup>z</sup>
pod wierzbą kopie grób;	6	D <sup>m</sup>
zły ojciec – gorsza macocha!	8	A <sup>z</sup>
siostrzyczka jedyna kocha	8	A <sup>z</sup>
modli się u mych stóp.	6	D <sup>m</sup>
A ja ptaszyną małą	7	E <sup>z</sup>
wzleciałam: siostrzo ma,	6	F <sup>m</sup>
serduszko twoje kochało,	8	E <sup>z</sup>
siostrzyczkę pochowało –	7	E <sup>z</sup>
macocha była zła.	6	F <sup>m</sup>

Autor przekładu zdaje się tu w ogóle nie zważać na kształt oryginału, traktując go jedynie jako punkt wyjścia do własnej interpretacji tematu. Tak dalece nie czuje się on zobowiązany postacią pierwowzoru, że wydłuża piosenkę z 9 do aż 15 wersów, dzieli ją na zwrotki, a przede wszystkim zmienia treść, kierując się w stronę polskiej piosenki ludowej (bardziej może jednak literacko-sentymentalnej niż autentycznej). W warstwie leksykalnej uderza w przekładzie Zegadłowicza nagromadzenie deminutiwów, a zarazem konsekwentne unikanie tak typowych dla języka tragedii określeń dosadnych. Słowo „*die Hure*” ( prostytutka, ladacznica, nierządnicza, dziwka) zamienia tłumacz na „macochę”. Chciałoby się rzec, że nie każda ladacznica jest macochą ani nie każda macocha – dziwką. Ma tu miejsce zjawisko częste w dawnej praktyce przekładu – tłumacz zmienił sens słów, które raziły jego estetyczny smak i mogłyby spotkać się ze złym przyjęciem ze strony czytelników.

Autor przekładu podjął próbę przetłumaczenia *Fausta* polskim 13-zgłoskowcem na przemian z 11-zgłoskowcem (często o rymach wyłącznie żeńskich). Osiągnął wyraźny rytm i znajome odbiorcy metrum, lecz zaprzepaścił w ten sposób możliwość ukazania mistrzowskiego, różnorodnego wiersza tragedii.

W przekładzie narzuca się styl jego autora, podczas gdy stopień oddania języka *Fausta* Goethego jest właściwie żaden. Tłumacz zmienia nagminnie istniejący w oryginale sposób obrazowania. Widać na każdym kroku, że Zegadłowicz nie czuje ducha języka i poezji Goethego, stara się też je nieustannie „poprawiać”, jakby chcąc w swym tekście przewyższyć oryginał. Ta rywalizacja nie wychodzi jednak przekładowi na dobre. Tłumacz wprowadza rym (nie najlepszy) w całych ustępach drugiej części pisanych wierszem białym. Buduje wyszukane metafory i neologizmy w duchu poezji młodopolskiej (np. w rozmowie Pana z Mefistofeilesem w *Prologu w niebie* zwyczajne „drogi”, „ścieżki” zostały zastąpione młodopolskimi „otchłaniami”). Owo „rozpoetyzowanie” przekładu widoczne jest też w pieśni Małgorzaty przy kołowrotku. Jest to nie tylko jeden z najpiękniejszych fragmentów tragedii, ale także jeden z najwspanialszych wlotów niemieckiej liryki. Jak pisze Iwaszkiewicz, *Małgorzata przy kołowrotku* to szczyt poetyckiego wyrazu i cudownej prostoty<sup>11</sup>. Przypomnijmy dwie pierwsze strofy tej pieśni wraz z przekładem Zegadłowicza:

<sup>11</sup> Iwaszkiewicz, *op. cit.*

<i>Meine Ruh ist hin,</i>	5		Spokój mój przemiął,	6	
<i>Mein Herz ist schwer;</i>	4	A <sup>m</sup>	w sercu płomień burz,	5	A <sup>m</sup>
<i>Ich finde sie nimmer</i>	6	A <sup>m</sup>	nie zaznam spokoju	6	
<i>Und nimmermehr.</i>	4	A <sup>m</sup>	nigdy, nigdy już.	5	A <sup>m</sup>
<i>Wo ich ihn nicht hab,</i>	5	B <sup>m</sup>	Gdzież mój ukochany?	6	
<i>Ist mir das Grab,</i>	4	B <sup>m</sup>	cóż z szukania prób?	5	B <sup>m</sup>
<i>Die ganze Welt</i>	4	C <sup>m</sup>	cały świat bez niego	6	
<i>Ist mir vergällt.</i>	4	C <sup>m</sup>	czarny, zimny grób.	5	B <sup>m</sup>

(w. 3371–3378)

Zachować rygory tej poezji, pełnej zdradliwej prostoty i zwięzłości, nie jest łatwo polskiemu tłumaczowi, nawet jeśli sam jest poetą. Spośród licznych tłumaczy tylko Konopka, Sandauer i Buras oddają adekwatnie rytmiczną postać oryginału, przekazując przy tym bogactwo i głębię przeżyć bohaterki. Przekład Zegadłowicza, mimo rytmu zbliżonego do oryginału, bardzo się od niego różni. Zawiera wiele odstępstw od pierwowzoru, a przede wszystkim pozbawiony jest jego ujmującej prostoty. Jakby za wiele w nim słów i obrazów, jest przegadany. Wyrażenie z pierwszej strofy „w sercu płomień burz” brzmi zbyt egzaltowanie i nienaturalnie w ustach prostej dziewczyny. Cała pieśń Małgorzaty została znacznie zmieniona, np. w zwrotce 5 wersy „*Nach ihm nur schau ich / Zum Fenster hinaus*” (przekład filologiczny: „Za nim tylko spoglądam z okna”) został przełumaczony: „przejechał z wodami / z ukochanym prom”, w zwrotce 7 wersy „*Und seiner Rede / Zauberfluss*” (przekład filologiczny: „A jego mowy czarodziejska rzeka”) – „mowa jego pienia / wenecjańskich bark”.

Realia oryginału są w przekładzie spolszczone. Nazwy geograficzne pominięte, określenia: „*Brocken*”, „*Walpurgisnacht*”, zastąpiono takimi, jak „Łysa Góra”, „sabat”. Chłopi pod lipą zwracają się do Fausta *per* „jegomość” i zapraszają go na „kiermasz”. Najbardziej zadziwiająca i humorystyczna jest zaś nazwanie trzech gwałtowników (w aktach IV i V części drugiej) harnasiami (odezwał się w tłumaczu człowiek epoki zafascynowanej Podhalem). W scenie noszącej tytuł *Wnamiocie Samozwańca* (właściwie powinno być: antycesarza) występują także: hetman koronny, wielki podkomorzy, kanclerz koronny, prymas. Nie są to transformacje konieczne. Obrazują pewną charakterystyczną dla owego przekładu tendencję.

Także wobec licznych w *Fauście* kolokwializmów i wyrażeń dosadnych tłumacz nie wypracował sobie jednolitej koncepcji. Niektórych z nich w przekładzie nie oddaje (często zmieniając sens) bądź je neutralizuje (wspomniany przykład z „*die Hure*”), inne wprowadza w miejscach, gdzie nie ma ich w oryginale (np.: skrewić, szczwaniak).

Na odbiór przekładu rzutuje fakt, że tłumacz uznał, iż dzieło należy przekładać w archaicznej konwencji językowej. Z drugiej strony, działa na tłumacza i jego tekst inna siła — jest nią wpływ konwencji literatury oryginalnej w jego języku rodzimym. Mówić tu należy właściwie o wpływie prądu literackiego (jego cech językowych) już przewyciężonego w połowie lat dwudziestych. Zegadłowicz jako tłumacz *Fausta* okazał się epigonem Młodej Polski, wprowadzając w swoim tekście swoistą mieszaninę stylów.

Na przykładzie tego tłumacza rozpatrywać można problem starzenia się translacji. Potwierdza się tutaj najlepiej teza, że starzeje się ona szybciej niż oryginał, a każde kolejne pokolenie musi przewartościować i przełożyć na nowo



wielkie dzieła literatury powszechnej<sup>12</sup>. Uzasadniają to twierdzenie dzieje *Fausta* w naszym kraju. Polska literatura wzbogacała się o kolejny przekład *Fausta* mniej więcej co 40 lat: listę otwiera tłumaczenie Alfonsa Walickiego z 1844 roku, pierwsze dwa tłumaczenia całości dzieła – Feliksa Jezierskiego (1880) i Józefa Paszkowskiego (1883) – pochodzą z lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, następne – Emila Zegadłowicza – z lat dwudziestych (1926–1927), ostatni z „kanonicznych” przekładów – Feliksa Konopki – z lat sześćdziesiątych (1962). Są jeszcze trzy tłumaczenia obydwu części *Fausta*: Bernarda Antochewicza (1978–1981), które prawdopodobnie nigdy nie stanie się przekładem masowym, Romana Szymanki (nagroda Fundacji Wandy Krągeł za najlepszy przekład w roku 1980), które nie zostało dotąd opublikowane, i Krzysztofa Lipińskiego (1996). Zatem obecnie, o ile można wdawać się w przewidywania, należy spodziewać się nowego „kanonicznego” przekładu *Fausta*. Być może około roku 2000? A może za kanoniczny uznany zostanie któryś z dwóch najnowszych przekładów?

*Faust* Goethego jest dziełem o przeznaczeniu scenicznym. Czy przekład Zegadłowicza spełnia warunki tekstu scenicznego? Mimo że *Faust* w jego tłumaczeniu był wydany z myślą o teatrze i wielokrotnie wystawiany na scenie, nie można go dziś polecać. Przede wszystkim z uwagi na poważne zniekształcenie pierwowzoru, ze względu na nieznośną manierę stylistyczną oraz przestarzały język. Obecnie, gdy do dyspozycji teatrów stoją inne, nowsze i lepsze przekłady, tłumaczenie Zegadłowicza jest już nieaktualne i jednoznacznie należy do przeszłości.

Z analizy porównawczej sześciu polskich przekładów i oryginału wynika, że *Faust* Zegadłowicza najczęściej sytuował się na ostatnim miejscu pod względem wierności na poziomie wersyfikacji, języka i stylu oraz oddania myśli pierwowzoru. Niemalże nie ma wersu, który byłby wolny od zmian. Styl przekładu zawiera najwięcej (w porównaniu z innymi tłumaczeniami) odstępstw od postaci oryginału.

Najpoważniejszym zarzutem, jaki można postawić *Faustowi* Zegadłowicza, abstrahując od upływu czasu i zestarzenia się przekładu, jest widoczny w nim w każdej decyzji translatorskiej brak szacunku dla pierwowzoru, lekceważenie postulatów wierności, a zamiast tego swoboda w podejściu do oryginału i traktowanie go jako punktu wyjścia do własnej twórczości. Taka postawa z punktu widzenia współczesnej etyki tłumacza jest niedopuszczalna<sup>13</sup>.

### *Faust* Konopki

Nie ulega wątpliwości, że przekład Konopki jest zdecydowanie lepszy i rzetelniejszy od przekładu Zegadłowicza. Toteż w latach sześćdziesiątych szybko wyparł z lektury tłumaczenie poprzednie i do niedawna był najpopularniejszym

<sup>12</sup> Sformułował tę tezę A. Popovič (*Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego*. W zb.: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 208), twierdząc, iż „żywołność przekładu ogranicza się do jednej generacji literackiej”.

<sup>13</sup> Zob. stwierdzenie J. Levý’ego (cyt. za: A. Popovič, *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*. W zb.: *Konteksty nauki o literaturze*. Red. M. Czermińska. Wrocław 1973, s. 110), że: „Celem przekładu jest reprodukowanie”, a najważniejsze jego zadanie brzmi: „zachować, wyrazić i przekazać oryginał, a nie tworzyć utworu nowego, który nie miał pierwowzoru”.

przekładem *Fausta* w Polsce (świadczy o tym także ilość wydań). Uważany za najlepsze z dotychczasowych tłumaczeń *Fausta* na język polski, doczekał się wielu pozytywnych, wręcz entuzjastycznych recenzji. Pojawiły się też głosy krytyczne, stwierdzające, że jest to przekład niedobry. Zbigniew Bieńkowski zarzuca Konopce, że jego *Faust* jest nietwórczy językowo, usztywniony obcą polskiej poezji rytmiką i „nie oddycha”<sup>14</sup>. Jarosław Iwaszkiewicz m.in. na przykładzie tłumaczenia Konopki pokazuje, jak tłumacze pogonią za rymem zabijają istotę Goethowskiego wiersza<sup>15</sup>. Nie sposób nie zgodzić się z przedstawionymi tu zarzutami. Przekład Konopki ma niepodważalne zalety i mógłby być bardzo dobry, ale tak nie jest.

Wnioski płynące z analizy poszczególnych fragmentów *Fausta* prowadzą do następujących stwierdzeń: metrum w przekładzie zostało ujednolicone i w małym stopniu oddaje wersyfikacyjne zróżnicowanie pierwowzoru, także wierność wobec treści dzieła daleka jest od doskonałości. Jednakże analiza porównawcza próbek sześciu polskich przekładów wykazała, że tłumaczenie Konopki pod wieloma względami przewyższa pozostałe. Nie dlatego, że najmniej w nim zmian wobec oryginału, lecz ze względu na to, że nie są to ingerencje tak daleko idące jak w innych tłumaczeniach. Przekład ten z reguły dobrze oddaje myśl kulminacyjnych miejsc tragedii, często trafnie przyswaja sentencje, natomiast mniej udały się fragmenty liryczne. *Faust* Konopki zachowuje strukturalną integralność tekstu w stopniu najdoskonalszym – jako pierwszy z omawianych przekładów wydany został wraz z numeracją wersów, tzn. że liczba wersów przekładu odpowiada dokładnie liczbie wersów oryginału. Natomiast integralność myślowa nie została tutaj ocalona. Wskazuje to na niepełne lub niewłaściwe zrozumienie oryginału przez tłumacza, np. w końcowej scenie aktu V tragedii. Gdy dokonuje się żywot bohatera, powraca on do spraw zasadniczych i wypowiada swoje *credo* zakończone swoistym imperatywem życia. Przywołajmy te słowa wraz z przekładem Konopki:

<i>Er wandle so den Erdentag entlang,</i>	10	A <sup>m</sup>
<i>Wenn Geister spucken, geh er seinen Gang,</i>	10	A <sup>m</sup>
<i>Im Weiterschreiten find er Qual und Glück,</i>	10	B <sup>m</sup>
<i>Er, unbefriedigt jeden Augenblick!</i>	10	B <sup>m</sup>
(w. 11442 – 11445)		

Więcej dalej idź, dni ziemskich obwód mierząc;	11	A <sup>z</sup>
Gdy duchy straszą, idź dalej twą ścieżą,	11	A <sup>z</sup>
W dążeniu znajdziesz dość szczęścia i znoju,	11	B <sup>z</sup>
Ty, któryś chwili nie zaznał spokoju!	11	B <sup>z</sup>

Powyższy przekład jest zasadniczo zgodny z oryginałem na poziomie semantycznym. Wyjątkiem jest wers ostatni, w którym Faust mówi o człowieku nigdy nie uspokojonym i nie zaspokojonym. Tłumaczenie Konopki kreuje obraz człowieka pragnącego spokoju, którego nie było mu dane zaznać. Jest to obraz fałszywy, Faust bowiem od bierności i spokoju uciekał, co oryginał w sposób widoczny podkreśla.

Przekład wyraźnie faworyzuje wersyfikacyjną stronę tekstu kosztem wierności w planie treści. Plan wyrażania w utworze poetyckim może, jak wiadomo,

<sup>14</sup> Z. Bieńkowski, *Brak koncepcji, niestety*. „Twórczość” 1963, nr 4, s. 107–109.

<sup>15</sup> Iwaszkiewicz, *op. cit.*

stać się planem treści, nie zmienia to wszakże faktu, że w *Fauście* panuje dominacja myśli, prymat *res* nad *verba*. Tłumacz skupił się w swej pracy na rymach, chcąc przyswoić polszczyźnie specyficzne brzmienie niemieckiego wiersza opartego na rymie męskim. W przedmowie daje wyraz prostemu przekonaniu, że rymowany tekst w granicach możliwości należy tłumaczyć rymem, a nie wprowadzać go tam, gdzie go nie ma w oryginale (co czynił Zegadłowicz).

Ale konsekwentne tłumaczenie rymów identycznym rymem doprowadza czasami do dziwołogów, szczególnie tam, gdzie tłumacz chce naśladować brzmienie rymów męskich. Stosowanie rymów nowoczesnych, niezupełnych, nie rozwiązuje problemu, a niekiedy nawet razi.

Za przykład niech posłuży tłumaczenie cytowanej już pieśni Małgorzaty przy kołowrotku dokonane przez Konopkę:

Serce ciąży mi	5	A <sup>m</sup>
Brak mi ciszy mej,	5	B <sup>m</sup>
Już nigdy, przenigdy	6	A <sup>m</sup>
Nie wskreszę jej.	4	B <sup>m</sup>
Gdzie nie ma go,	4	C <sup>m</sup>
Tam grobu dno,	4	C <sup>m</sup>
Tam smutku jad	4	D <sup>m</sup>
Zatruwa świat.	4	D <sup>m</sup>

Wyczuwa się pewną nienaturalność brzmienia rymów męskich, np. w drugiej zwrotce. Zaletą powyższego tłumaczenia jest jedynie wierne oddanie planu treści (co oczywiście nie wystarcza przy przekładaniu poezji). W planie wyrażenia mają miejsce transformacje, które oddalają przekład od tonacji stylistycznej pierwowzoru.

Tłumaczowi przyświecał cel obfitszego stosowania wyrazów jednosylabowych, chciał on rozszerzyć zdolność posługiwania się w poezji polskiej rymami męskimi<sup>16</sup>. Jednak mylił się tłumacz przypisując rymowi męskiemu w polszczyźnie walor dramatyzmu i ekspresji, sądząc, że w ten sposób przekazuje dramatyzm *Fausta*. Przekład Konopki jest sztywny i akademicki, a brzmienie dalekie jest od dynamiki oryginału. Być może, właściwym wzorem dla polskich tłumaczy *Fausta* jest wiersz Mickiewiczowskich *Dziadów*, które maksymalną ekspresję osiągają w sposób zgoła odmienny<sup>17</sup>.

Jedno z głównych sprzeniewierzeń przekładu wobec oryginału dotyczy stylu. Można przypuszczać, że wierność stylowi oryginału była celem tłumacza, jednak rysują się tu wyraźne różnice. Składnia tłumacza jest bardziej skomplikowana niż składnia autora, np.:

Wzdłuż tamtych gór bagnisty pas  
Dokonań naszych trując czar się ciągnie.  
(w. 11552–11553)

(Przekład dosłowny: „Bagno rozciąga się przy górach, / Psuje wszystko już osiągnięte”.)

<sup>16</sup> F. Konopka, *Uwagi tłumacza o pracy nad „Faustem” Goethego*. W antologii: *Pisarze polscy o sztuce przekładu. 1440–1974*. Opracował E. Balcerzan. Poznań 1977.

<sup>17</sup> Jest to sugestia Bieńkowskiego (*op. cit.*).

Tłumaczenie Konopki, oddając myśl oryginału w sposób zawity, dalekie jest od jego precyzji i prostoty, powodując w efekcie także zaciemnienie myśli, np. w tym fragmencie:

Już świata duchów człon w swym śnie  
Złych sił wyrwany sforze.  
(w. 11928–11929)

(Przekład dosłowny, z zachowaniem takiego jak w oryginale szyku słów, brzmi: „Uratowana jest szlachetna część / Świata duchów od zła”.)

Trzeba też zauważyć, że w *Fauście* Konopki nie uwidacznia się wpływ epoki, w której przekład powstawał. Tłumacz posłużył się „ponadczasowym” językiem literackim, który poddany został archaizacji. Stosuje często słowa i formy gramatyczne dawno już w polszczyźnie nie funkcjonujące, np.: „um”, „mir”, „mocen”, „wierzyć”, „apetytnie”, „sać” itd., a uniwersalną rolę spełnia, używane w przekładzie nagminnie, słówko „snadz” (przydaje się zwłaszcza do osiągnięcia pożądanego rymu lub rytmu); np. w akcie IV występuje sześciokrotnie, w jednej tylko scenie aktu III użyte zostało 8 razy. Ta maniera stylistyczna wywołuje pewną sztuczność i umowność języka, potęguje wrażenie nieprawdziwości, „literackości” postaci, które takim językiem się posługują. Wszystko to powoduje, że język i styl przekładu daleki jest od zwięzłości i siły oryginału.

Realia obyczajowe i geograficzne tłumacz oddaje zgodnie z intencją pierwowzoru. Nie wzdraga się też przed przełożeniem wyrazów nieprzyzwoitych i kolokwializmów. Zdarzają się niekiedy w jego tekście germanizmy (np. toast wznoszony z okrzykiem „Glikauf! Glikauf!” – w oryginale: „*Glück auf! Glück auf!*”).

Jako najbardziej rozpowszechniony w ciągu ostatnich 30 z górą lat, miał przekład Konopki wielokrotnie szansę trafić na scenę. Należy więc określić jego przydatność teatralną, a zwłaszcza zwrócić uwagę na eufonię.

Tekst ten charakteryzuje się skomplikowaniem składni i pewną niejasnością, która nawet przy cichej lekturze zmusza często do powtórnego odczytania danego fragmentu, aby możliwe stało się jego właściwe zrozumienie. Ta cecha przekładu powoduje poważne utrudnienie percepcji tragedii w teatrze i wyklucza pełne zrozumienie jej sensów, co – w połączeniu ze skomplikowanym brzmieniem nietypowych zbitok słów – nie kwalifikuje tłumaczenia Konopki do wykonania w teatrze. Obszerność tragedii oraz długie kwestie do wygłoszenia sprawiają, że *Faust* jest niełatwym zadaniem dla wykonawców. Przekład Konopki trudności sceniczne potęguje. Pewne fragmenty są karkołomne nawet dla najlepszego aktora (np. kwestia Małgorzaty ze sceny *Więzienie*: „Ten! ten! precz pędź go! niech pierzcha, przekłety!” – w. 4615).

Wielką zaletą przekładu Konopki jest natomiast solidność oraz rzetelny i uczciwy stosunek do pierwowzoru. Tłumacz podporządkowuje swój wysiłek idei jak najwierniejszego przekazania oryginału. Nie ma tu swobodnego traktowania tekstu oryginalnego i eksponowania własnego stylu tłumacza, tak jak u Zegadłowicza i Sandauera. Ale przekładowi Konopki można i trzeba postawić poważny zarzut: zaciemnia on sensy oryginału, niweczy jasność i finezję języka, utrudnia odbiór dzieła i – zniechęca do *Fausta*. Ogólne wrażenie, jakie wywiera, jest krańcowo odmienne od tego, które wywołuje oryginał.

Drugi zarzut dotyczy faktu, że „tłumacz nie był do odważny, aby zdoby się na wlasn koncepcj *Fausta*. Troszcząc się o wierno warsztatową, nie pomyślał o wyszukaniu form wierszowych, które by nie kopiowały rytmiki oryginału, ale były ich odpowiednikami w poezji i poetyce polskiej”<sup>18</sup>.

Niemiecki krytyk, Walter Benjamin, uwaa, że oryginał powinien by zauważalny w przekładzie, że „duch” języka oryginału powinien przeniknc do przekładu<sup>19</sup>. Oznacza to, że tłumacz przekładając *Fausta* powinien „znie-mczy” język polski. Można powiedzieć, że Feliks Konopka podja taką prb, lecz okazała się ona chybiona.

### *Faust* Antochewicza

Skryszalizowana koncepcja towarzyszyła powstawaniu przekładu Bernarda Antochewicza. Jak każde tłumaczenie *Fausta*, i to spotkało się z bardzo zronicowanym przyjęciem ze strony krytyki. Przez jednych uważane za dobre i świeże („*Faust* oddycha płucami polskiego języka!” – pisze germanista wrocławski, Norbert Honsza<sup>20</sup>), przez innych – za słabe i nieudolne (streszczeniem *Fausta* nazywa go Jan Koprowski<sup>21</sup>). Przeważa w recenzjach ton nieprzychylny. Sam autor – poeta i tłumacz dzie Novalisa, Holderlina, Rilkego – na temat swej pracy nie wypowiada się publicznie.

Podstaw koncepcji Antochewicza jest wspoczesne ujcie języka *Fausta* oraz jego filozoficznych, religijnych i egzystencjalnych problem. Uzasadnia je fakt, że *Faust* z roku 1808, oczyszczony z naleciałości regionalnych, jest przykładem całkowicie klarownej i nowoczesnej niemieczyny. Językowy wyraz znalazło to podejście do oryginału w zastosowaniu wiersza białego (z wyjciem zake, ballad i pieśni).

W niektórych fragmentach przekład jest całkowicie wierny oryginałowi pod względem oddania sens. Można powiedzieć, że „wygrywa” w tych miejscach, w których w *Fauście* panuje „nacisk na tre”<sup>22</sup>. Tak dzieje się np. w pierwszym monologu Fausta – wielkiej improwizacji literatury niemieckiej. Podajemy go wraz z tłumaczeniem Antochewicza:

<i>Habe nun, ach! Philosophie,</i>	8	A
<i>Juristerei und Medizin,</i>	8	B
<i>Und leider auch Theologie!</i>	8	A
<i>Durchaus studiert, mit heiem Bemhn.</i>	9	B
<i>Da steh ich nun, ich armer Tor!</i>	8	C <sup>m</sup>
<i>Und bin so klug als wie zuvor;</i>	8	C <sup>m</sup>

(w. 354–359)

<sup>18</sup> Bienkowski, *op. cit.*

<sup>19</sup> W. Benjamin uwaa, że „nasze [tj. niemieckie] przekłady, nawet te najlepsze, wychodz z fałszywego założenia: chc zniemczy język hinduski, grecki, angielski zamiast język niemiecki zhinduizowa, zgreczy, zanglicyzowa” (cyt. za: J. Ziomek, *Przekład – rozumienie – interpretacja*. W: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980).

<sup>20</sup> N. Honsza, *Nowe tłumaczenie Fausta*. „Odra” 1979, nr 2, s. 100.

<sup>21</sup> J. Koprowski, *Nowy przekład Fausta*. „Nowe Ksizki” 1979, nr 8, s. 20.

<sup>22</sup> Rozronienie w tekście miejsc z naciskiem na tre i z naciskiem na formę stosuj za: K. Reiss, *Mglichkeiten und Grenzen der bersetzungskritik*. München 1971.

Zaiste, filozofię,	7
Prawo i medycynę,	7
Niestety także teologię	9
W żarliwym trudzie poznawałem,	9
I oto stoję, biedny głupiec!	9
Tak samo mądry jak i przedtem.	9

Przytoczone tłumaczenie tego fragmentu jest jedynym oddającym wiernie wszystkie sensy pierwowzoru. Niczego nie brak w warstwie znaczeń słownych, niczego też nie dodano. Należy ten rzadko spotykany umiar policzyć tłumaczowi na plus. Jednakże trudno dostrzec w przekładzie piękno poetyckiego języka oryginału, a oddziaływanie tekstu niemieckiego i polskiego jest diametralnie różne.

Są jednak w tłumaczeniu fragmenty ingerujące w plan treści. Np. w *Prologu w niebie*:

MEPHISTOPHELES		
<i>Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren,</i>	11	A <sup>z</sup>
<i>Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,</i>	8	B <sup>m</sup>
<i>Ihn meine Straße sacht zu führen.</i>	9	A <sup>z</sup>
DER HERR		
<i>Solang er auf der Erde lebt,</i>	8	B <sup>m</sup>
<i>So lange sei dir's nicht verboten</i>	9	C <sup>z</sup>
<i>Es irrt der Mensch, solange er strebt.</i>	8	B <sup>m</sup>
(w. 312–317)		

— padają słowa uzasadniające późniejsze ocalenie Fausta. Pan wypowiada najważniejsze dla definicji człowieka zdanie: „*Es irrt der Mensch, solange er strebt* [człowiek błądzi, dopóki dąży]”. Przekład Antochewicza oddaje trafnie sensy pierwowzoru, jedynie w ostatnim wersie tłumacz wprowadza nowy element tam, gdzie nic go do tego nie upoważnia — tłumacząc „*strebt*” jako: „szuka”, a nie „dąży”:

MEFISTO		
Pójdę o zakład, że go również stracisz,	11	
Jeżeli dasz mi swoje pozwolenie,	11	
Ja wieść go będę swoją drogą!	9	
PAN BÓG		
Jak długo będzie żył na ziemi,	9	
Tak długo będzie wolno ci to czynić.	11	
Bo człowiek błądzi, póki szuka.	9	

Zmiana ta ma, wbrew pozorom, daleko idące konsekwencje. „Dążenie” jest w *Fauście* słowem-kluczem, powracającym jeszcze niejednokrotnie w kulminacyjnych momentach akcji. Poniechanie go w ekspozycji tragedii, w wypowiedzi Pana motywującej rozwój wydarzeń aż do ostatniej sceny, uznać można za poważny defekt przekładu. Odnotować można również zmianę stylu — pełne respektu „wy” („*Ihr*”) zastąpiono bezpośrednim „ty”. W cytowanym fragmencie brak też jakichkolwiek wyznaczników rytmu.

Kształt wersyfikacyjny tego tłumaczenia z założenia odbiega od oryginału. Zastosowane nieliczne rymy to rymy nowoczesne — niezupełne, bardzo różne od rymów Goethego. Przekład pozbawiony jest wyraźnego rytmu — ten brak

odczuwa się najbardziej dotkliwie (wyjątkiem są sceny aktu III). Tekst ma kształt artystyczny tak odmienny od oryginału, że w miejscach z „naciskiem na formę” ponosi całkowitą porażkę. Nieudane są np. fragmenty liryczne i sentencje. Toteż analiza prowadzi do stwierdzenia, że przekład trafnie oddaje sensy pierwowzoru, lecz mimo to znacznie od niego odbiega (niejednokrotnie tłumaczenie Antochewicza uznane zostało za najdalsze od oryginału ze współczesnych polskich wersji *Fausta*).

Czy można w takim razie powiedzieć, że przekład, który najczęściej przekazuje sensy w sposób wierny, zachowuje integralność myślową oryginału? Wydaje się, że nie, ponieważ translacja Antochewicza wierna jest „literze” tekstu, ale zdradza „ducha” języka Goethego.

Tłumacz w niewielkim stopniu oddaje styl autora. Jego przekład pozbawiony jest różnorodności stylistycznej i urody oryginału, zwłaszcza w miejscach naznaczonych patosem. Nie unika natomiast Antochewicz oddania typowych dla języka Goethego określeń dosadnych, nie neutralizuje ich (jak np. Zegadłowicz). Przekład nie zawiera wyraźnych stylizacji językowych, napisany jest literacką odmianą współczesnego języka polskiego, okraszona łagodnym archaizowaniem (często słowami typu: „atoli”, „azali”, „wszak”). Prawie nie ma w nim też niewłaściwych transformacji leksykalnych czy błędów wynikających z niezajomości realiów historyczno-obyczajowych i zaplecza kulturowego oryginału; ale też tłumacz, nie skrzepowany rygorami rytmu i rymu, zadanie miał ułatwione.

Tłumaczenie Antochewicza nie posiada również walorów scenicznych. Jego język jest raczej kameralny — nie jest językiem, dzięki któremu ożyłaby na scenie wielka tragedia. Nadaje się więc wyłącznie do cichej lektury. Miał ów przekład ułatwić odbiór *Fausta* i przybliżyć go współczesnym czytelnikom, jednak jego kształt językowy nie przykuwa uwagi do akcji tragedii. Równie trudno byłoby przebrnąć przez *Iliadę*, *Odyseję* czy przez *Pana Tadeusza* (porównywalne z *Faustem* pod względem długości), gdyby pozbawione zostały wyraźnego rytmu.

Odebranie *Faustowi* rymu to wielka strata, rym stanowi w tym arcydziele urok, wdzięk i dowcip. Ale odebranie rytmu jest odebraniem *Faustowi* czegoś więcej: uderzeń serca, wewnętrzznego życia poematu<sup>23</sup>.

Wydaje się, że przyjęta przez tłumacza koncepcja zrodziła się z rozważań nad kwestią rymu i rytmu we wcześniejszych przekładach, z analizy błędów popełnionych przez poprzedników, i że rozwiązać miała wszystkie łączące się z tym problemy. Efekt tego przedsięwzięcia i jego wartość dla polskiej literatury i odbiorców okazały się mniejsze, niż można było oczekiwać. *Faust* w wykonaniu Antochewicza bardzo stracił, daje tylko namiastkę oryginału. Jego tłumaczenie w porównaniu z innymi przekładami wypada błado. Decydujący przy ocenie tego tekstu jest fakt, że nie spełnia on jednego ze swoich najważniejszych zadań — nie wzbogaca poetyckiej wrażliwości rodzimego języka tłumacza i nie wnosi do niego niczego nowego.

---

<sup>23</sup> Koprowski, *op. cit.*

### *Faust Sandauera*

Przekład Artura Sandauera zaprezentowany został przez wydawcę jako dzieło wybitnego pisarza, krytyka i tłumacza. Obejmuje on tylko pierwszą część *Fausta*. Przez niektórych krytyków uważany za znakomity, najlepszy z dotychczasowych (np. przez Jana Koprowskiego czy autora wręcz panegirycznej recenzji, Zdzisława Wawrzyniaka<sup>24</sup>), przez innych (np. Romana Szymankę) uznany został za niedobry, zniekształcający oryginał. Jedynie Krzysztof Lipiński zdobył się na rzeczową krytykę wskazującą wady, ale i podkreślającą zalety, a przede wszystkim opartą na obiektywnej ocenie, a nie na emocjach, sympatiach czy animozjach<sup>25</sup>.

Moim zdaniem, jest to przekład najbardziej kontrowersyjny – przekład największych nadziei i największych rozczarowań. Wnioski płynące z jego analizy można zestawić w trzech grupach problemowych dotyczących wersyfikacji, języka i stylu.

1. Jeśli u Konopki można mówić o pogoni za rymem, to u Sandauera – o pogoni za rytmem i długością wersu. Tok rytmiczny jest niezwykle ważny u Goethego. Tłumacz zastosował tok 9-zgłoskowców połączonych w pary z męskimi 8-zgłoskowcami. Jest on wyraźnie ujednolicony, gdy tymczasem oryginał wykazuje w tym względzie dużą różnorodność. Dobrze tę tendencję ukazuje przekład wielkiego monologu *Fausta*, który Sandauer ujął w 98 wersach 9-zgłoskowych i 61 8-zgłoskowych, podczas gdy Goethe w 16 wersach 13-zgłoskowych, 13 12-zgłoskowych, 56 11-zgłoskowych, 45 10-zgłoskowych, 14 9-zgłoskowych i 9 16-zgłoskowych. Zawarte w tej improwizacji wielkie napięcia, przeżycia Fausta, jego duchowe wzloty i upadki w rozpacz i zwątpienie wyraził Goethe załamaniem rytmu. Toteż zbytnie jego ujednolicenie grozi spłaszczeniem treści dzieła. Wyrazisty rytm uzyskał tłumacz dzięki dużej liczbie rymów męskich. Nie mogąc stosować rymów tak swobodnie jak autor, posłużył się dla uzyskania określonego efektu rytmem. Wszakże ten wyrównany (niekiedy monotony) rytm nie oddaje dynamiki oryginału. Sandauer osiągnął jednak to, czego nie zdołał przed nim dokonać żaden polski tłumacz: przełożył duże fragmenty *Fausta* wyłącznie przy pomocy rymów męskich, tak że brzmi to naturalnie, w sposób niewymuszony i swobodny.

2. Prosty, przystępny język jest zaletą tego przekładu. Zwłaszcza niektóre sceny brzmią tutaj bardzo dobrze, np. *Przygrywka na teatrum*, *Pod miejską bramą*, *Przy studni* – wszędzie tam, gdzie mogła się ujawnić wrażliwość tłumacza na język potoczny, dialog jest wartki, a postaci (Poeta, Dyrektor, Wesołek) zwracają się do siebie w sposób bezpośredni.

W przekładzie Sandauera *Faust* schodzi z piedestału. Ogólnie jest jaśniejszy, bardziej zrozumiały i przystępniejszy w lekturze niż w wersji Konopki. Jednakże to, co w niektórych partiach tekstu wydaje się zaletą, w innych staje się wadą. Mianowicie zagubiły się w dużej mierze słynne Goethowskie aforyzmy, będące nieodłączną częścią dzieła. Niekiedy nie dają się nawet wyodrębnić z potoczystego, nasyconego kolokwializmami tekstu.

<sup>24</sup> J. Koprowski, *Faust po polsku*. „Kultura” 1988, nr 11. – Z. Wawrzyniak, *Faust Artura Sandauera*. „Polityka” 1988, nr 38.

<sup>25</sup> K. Lipiński, *Diabelska sprawa*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988.



W przekładzie Sandauera istnieje sporo amplifikacji. Dały one tłumaczowi szansę rywalizacji z twórcą oryginału. Cechą charakterystyczną owego przekładu jest poza tym pewna swoboda w podejściu do dzieła Goethego. Częste są fragmenty udane poetycko, lecz zupełnie zmieniające sens pierwowzoru. Za przykład niech posłuży Sandauerowska wersja rozmowy Pana z Mefistofelem z *Prologu w niebie*:

## MEFISTOFELES

O zakład idę! Stracisz też	8	A <sup>m</sup>
I jego, gdy go dasz w me dłoń,	9	B <sup>z</sup>
Bym na manowce wiódł go z lekka.	9	C <sup>z</sup>

## PAN

Póki na ziemi chodzi, bierz	8	A <sup>m</sup>
I czyń, co chcesz z nim; nie zabronię.	9	B <sup>z</sup>
Błądzić — to dola jest człowieka.	9	C <sup>z</sup>

Pod względem poetyckim przekład ten jest najbardziej udany ze wszystkich. W kwestii wierności wobec znaczeń oryginału kryje się najpoważniejszy ze wszystkich błęd. Fragment zawierający fundamentalną dla całego dzieła myśl Goethego oddany jest nieadekwatnie, ponieważ przekazuje sens tej wypowiedzi Pana w sposób odbierający człowiekowi wiarę we własne siły i skazujący go na trwanie w bierności.

Tłumacz, posługując się w przekładzie językiem potocznym, obficie stosuje kolokwializmy, nie wzdraga się też przed rzadko spotykanymi w literaturze pięknej wulgaryzmami. Wprowadza je nawet tam, gdzie oryginał ma zabarwienie neutralne (np. „łeb”, „pysk”, zamiast: „głowa”, „twarz”). Przeradza się to w nachalną tendencję, której kuriozalnym przykładem jest tłumaczenie fragmentu *Nocy Walpurgii*:

## DIE ALTE

<i>Ich biete meinen besten Gruß</i>	8	A <sup>m</sup>
<i>Dem Ritter mit dem Pferdefuß</i>	8	A <sup>m</sup>
<i>Halt er einen ---- bereit,</i>		A <sup>m</sup>
<i>Wenn Er --- nicht scheut.</i>		A <sup>m</sup>
(w. 4140—4143)		

## STARA

Rycerz Końskiego niech Kopyta	9	A <sup>z</sup>
Ode mnie przyjmie moc powitań!	9	A <sup>z</sup>
Kutasa niech nie wiąże w supeł,	9	B <sup>z</sup>
Jeśli szeroką lubi dupę.	9	B <sup>z</sup>

Innym przykładem jest Sandauerowska wersja piosenki Małgorzaty w więzieniu (oryginał był już tu przywoływany):

Kurwa moja mać!	5	
Ta mnie wykończyła	6	
A tatulo mój złodziej był i zbój!	10	
U siostry — niebogi	6	A <sup>z</sup>
Rozwarły się nogi	6	A <sup>z</sup>
W chłodnym zagajniku —	6	B <sup>z</sup>
Ptaszyną jam dziką.	6	B <sup>z</sup>
A lećże! A leć!	5	

Goethe nie stronił, co prawda, od określeń dosadnych, ale tłumacz w swym pragnieniu przybliżenia *Fausta* współczesnemu odbiorcy posunął się za daleko, bo aż poza nieprzekraczalną, jak sądzę, granicę elementarnej zgodności z pierwowzorem. Przekład zawiera szereg nieporozumień i zafalszowuje oryginał. Po pierwsze, niemieckie słowo „*die Hure*” jest znacznie mniej wulgarne niż użyty tu polski odpowiednik. W ustach Małgorzaty to ordynarne przekleństwo jest nie do pomyślenia. Po drugie, wersy 4 i 5 są nieporozumieniem, ewidentnym błędem. Trudno jednakże tłumacza posądzić o nieznajomość języka niemieckiego. Mamy tu raczej do czynienia ze świadomą tendencją tłumacza zmierzającą do wulgaryzowania. Tak więc w przekładzie Sandauera występuje jakby odwrotna tendencja niż u Zegadłowicza: jeden wygładza i „upiększa” tekst w miejscach drażliwych, drugi „rozjątrza” te same miejsca, czyniąc je bardziej dosadnymi. Obaj tłumacze wszakże na swój sposób poprawiają Goethego.

3. Nadaje to wszystko przekładowi specyficzne zabarwienie stylistyczne, z którego wynika inne oddziaływanie estetyczne. Zamiast podniosłego nastroju pojawia się przystępność, w miejsce pieśni religijnych (chóry wielkanocne) – folklorystyczna stylizacja. Momentami zaskakuje bezpośredniość języka, brak koturnowości, spotyka się wiele ładnych i bezpretensjonalnych sformułowań. Ale z drugiej strony – znika bezpowrotnie, moim zdaniem, ze stratą dla tekstu, potęga dzieła, tytaniczność i ta jedyna, niepowtarzalna dynamika zabarwiona pewną dozą patosu, jaki towarzyszy mówieniu rzeczy najważniejszych.

Wiele fragmentów jest równoważnych z oryginałem pod względem znaczeniowym i rytmicznym, jednak ich estetyczne oddziaływanie jest odmienne. Najwięcej zmian zanotować można właśnie na poziomie stylu. Stosowane równocześnie z lekką archaizacją kolokwializmy rażą swą potocznością. Wprowadzone w tekst przekładu wulgaryzmy stanowią wykroczenie poza licencję translatorską.

Uderza niekonsekwentna adaptacja realiów geograficznych. Obok Łysej Góry i Pipidówki pojawiają się nazwy geograficzne z okolic Harzu.

Wszystkie opisane tu cechy wskazują na to, że tłumaczowi przyświecał zamiar spolszczenia *Fausta* w duchu współczesnej polszczyzny. Koncepcji tej nie udało się jednak zrealizować w sposób zadowalający. Sama idea nie wydaje się zła. Mimo licznych odstępstw od oryginału przekład Sandauera czyta się o wiele lepiej niż przekład Konopki.

Zwycięstwa w planie wyrażania okupił tłumacz porażką w planie treści. Pomija całe wersy. Tak więc również integralność strukturalna tekstu nie została zachowana. Dobrze brzmiałoby omawiane tłumaczenie na scenie (sprawny – „z nerwem” – dialog, dynamiczny język), ale polecić go nie można z uwagi na zbyt duże odstępstwa od *Fausta* Goethego.

Przekład Sandauera jest, jak wspomniałam, najbardziej kontrowersyjny ze wszystkich poddanych tu analizie. Posiada wielkie i niepodważalne zalety (łatwość odbioru i poetycką urodę wielu fragmentów), które mogłyby uczynić go najlepszą polską wersją *Fausta*, ale przy tym zawiera niewybaczalne błędy, które stawiają pod znakiem zapytania jego wartość (zacieranie bądź nieoddawanie najważniejszych sensów dzieła oraz wulgaryzowanie i zniekształcanie pierwowzoru).

Tak trudno zgodzić się na wszelkie transplantacje stylistyczne słów, transplantacje, w których kryje się co najmniej niezrozumienie tłumaczonego poety, jeśli nie chęć przebrania go w inne, nie pasujące do niego szatki –

— pisze Seweryn Pollak o Sandauerowskim przekładzie poematu *Dobrze Majakowskiego*<sup>26</sup>. Jakże na miejscu są te słowa także w odniesieniu do tłumaczenia *Fausta*.

*Faust* Sandauera to przekład-interpretacja. Z pewnością pomyślany był jako polemiczny wobec dotychczasowych tłumaczeń. Czy miał to być także przekład polemiczny wobec oryginału? Wydaje się, że tak.

### *Faust* Lipińskiego

Tłumaczenie Krzysztofa Lipińskiego budzi zrozumiałe zainteresowanie wynikające z połączenia w jednej osobie ról tłumacza, badacza i krytyka przekładu. Czy tłumacz, który jest również badaczem przekładów *Fausta*, znawcą problematyki w nim zawartej<sup>27</sup>, autorem książek i innych publikacji poświęconych wymienionym zagadnieniom, świadom pułapek czyhających na polskiego tłumacza, skorzysta z całego bagażu zdobytej wiedzy i uniknie błędów popełnionych przez poprzedników? Czy ta rzadko chyba spotykana sytuacja, gdy badacz staje się tłumaczem, teoretyk przekładu — praktykiem, zaowocowała tłumaczeniem lepszym niż inne? Analiza przekładu prowadzi do następujących wniosków:

1. Pełna zgodność z wersyfikacyjnym kształtem oryginału nie była celem tłumacza. Nie sili się on na wyszukiwanie rymów męskich, stosuje je tylko sporadycznie. Widoczne jest natomiast dążenie do odtworzenia układu rymów i długości wersów — dla zachowania określonego efektu rytmicznego. Dzięki temu powstał przekład o wyraźnym rytmie. Nie zawsze jednak tłumaczowi udaje się go utrzymać, toteż często rażą nieoczekiwane załamania rytmu, których można było uniknąć. Trudno też oprzeć się wrażeniu, że przekład nie oddaje dynamiki oryginału.

2. Nie jest też ambicją tłumacza ścisła wierność na poziomie leksykalnym. Stara się on raczej dochować wierności sensom niż słowom oryginału. Stąd wiele w przekładzie amplifikacji i substytucji. Ważniejsze wydaje się dla niego zbliżone do oryginału oddziaływanie translacji.

Język przekładu jest językiem współczesnym, nie razi jednak kolokwializmami czy wyrażeniami nazbyt nowoczesnymi. Lipiński odrzucił koncepcję postarzania języka tłumaczenia, tak więc brak w nim archaizacji językowych (z wyjątkiem pojedynczych określeń typu „waszmość”, „zali”).

3. Tłumacz podjął próbę oddania stylistycznego bogactwa pierwowzoru, jednakże nie w każdym przypadku została ona uwieńczona powodzeniem, np. nieprzekonywająco wypadła stylizacja folklorystyczna w scenie wielkanocnego spaceru Fausta z Wagnerem oraz żargon studencki w Piwnicy Auerbacha. Bardziej udane są początkowe partie aktu III stylizowane na tragedię antyczną. Jednak właśnie na poziomie stylu zdarzają się pewne ekwiwalencje, które rozczarowują. Za przykład niech posłuży fragment wielkiego monologu Fausta w tłumaczeniu Lipińskiego:

<sup>26</sup> S. Pollak, *Granica swobód*. W zb.: *Przekład artystyczny*, s. 283.

<sup>27</sup> Zob. Lipiński: *Goethes „Faust” als Übersetzungsvorlage; Bóg, Szatan, Człowiek*. Rzeszów 1993.

Choć jestem magistrem i doktorem	10	A <sup>z</sup>
I od dziesiątków lat z uporem	9	A <sup>z</sup>
Ścieżką nauki poplątaną	9	B <sup>z</sup>
Studentów moich wodzę za nos,	9	B <sup>z</sup>
Widzę, że nasza wiedza na nic	9	C <sup>z</sup>
I właśnie to me serce rani.	9	C <sup>z</sup>

Oprócz kilku substytucji oczywistych przy tłumaczeniu poezji i nie zmieniających zasadniczo tekstu tragedii (np. w wersie 1 – „jestem magistrem”, zamiast „nazywam się magistrem”; w wersie 5 „nasza wiedza na nic”, a w tłumaczeniu dosłownym „nic nie możemy, umiemy”) i amplifikacji (np. w wersie 2 „z uporem”) pojawia się ekwiwalencja dość odległa znaczeniowo i jeszcze bardziej – stylistycznie. W wersie 3 tłumacz zrezygnował z oddania wyrażenia z oryginału: „*Herauf, herab und quer und krumm*” (przekład filologiczny: „W górę, w dół i w skos, i krzywo”), zastępując je słowami: „ścieżką nauki poplątaną”. Wydaje się, że jest to poważne zubożenie stylu, urody tekstu tragedii. A istnieją przecież dobre tłumaczenia tego fragmentu:

I tak i wspan, i w skos po krętej drodze	11	A <sup>z</sup>
Tam i z powrotem uczniów za nos wodzę.	11	A <sup>z</sup>
(F. Konopka)		
W dół i w górę, wprost i w skos	7	A <sup>m</sup>
Wodzę studentów mych za nos.	8	A <sup>m</sup>
(A. Sandauer)		

Przekładowi brakuje obrazowości oryginału. A jest to miejsce, w którym tłumacz może wykazać się inwencją i poetyckim słuchem. Takich przykładów zmian stylistycznych można u Lipińskiego znaleźć więcej.

4. Tłumacz w przeważającej mierze trafnie oddaje sensy *Fausta*. Przekład ten bliższy jest od poprzednich zachowaniu integralności myślowej oryginału.

Właściwie zrekonstruowane zostały realia obyczajowe i elementy kultury zawarte w dziele Goethego. Także realia geograficzne przekazane są w przekładzie w zgodzie z pierwowzorem, tłumacz nie zastępuje ich realiami polskimi, jak np. czynił Zegadłowicz. Prawidłowy jest przekład fragmentów kluczowych tragedii, w których myśl twórcy zobowiązuje tłumacza najbardziej. Także fragmenty liryczne są przetłumaczone w sposób nie budzący zastrzeżeń. Adekwatnie przełożona została przez Lipińskiego tak trudna dla tłumaczy pieśń *Malgorzata przy kołowrotku*:

Gdzież mój spokój,	4	
Serce moje?	4	A <sup>z</sup>
Już cię nigdy	4	
Nie ukoję.	4	A <sup>z</sup>
Bez miłego	4	B <sup>z</sup>
Świat jest grobem,	4	C <sup>z</sup>
Ach, bez niego	4	B <sup>z</sup>
Życ nie mogę.	4	C <sup>z</sup>

W przekładzie całej pieśni przeważają tak jak w oryginale wersy 4-sylabowe. Tłumacz stosuje przede wszystkim rymy żeńskie, jest też kilka męskich. W oryginale relacje te są odwrotne. W planie wyrażania mają miejsce nieuniknione transformacje (np. w zwrotce 1 Lipiński zamieścił pytanie-apostrofę, którego brak w oryginale), mieszczą się one jednak w tonacji stylistycznej pierwowzoru.

Tłumacz przekłada sensy, a nie słowa oryginału, stara się przede wszystkim odda przeżycia Małgorzaty i zachowa nastroj.

Zronicowane jest natomiast tłumaczenie sentencji, ktore powinny być wyrażone lapidarnie, a jednocześnie nie traci nic z myśli oryginału; powinny posiada rym i wyraźny rytm, aby łatwo było je zapamita. Na ogo są one w tekście przekładu Lipińskiego rozpoznawalne (nie giną tak, jak np. w tłumaczeniu Antochewicza), nie zawsze jednak trafnie oddana zostaje myśl w nich zawarta. Tak dzieje się np. we fragmencie *Prologu w teatrze*, ktory wyraża w sposób jak najbardziej zwięzły, prosty i czytelny pewną zasad postępowania, wskazwk moralną: „*Was heute nicht geschieht, ist morgen nicht getan*” (w. 226), ktore to zdanie Lipiński przeoy: „Nie spełni się jutro, co dziś się nie zdarzy”. Jest to nakaz, aby dziaa cały czas, aby nie odkłada żadnej czynności. Najlepiej wyraża t myśl znane polskie porzekadło: „co masz zrobi dziś, nie odkłada na jutro”. Trafnie przełożyli ten fragment ci tłumacze, ktorzy do niego nawiązali, np. Sandauer: „Nie dokończy jutro, kto dziś nie rozpocznie”. Wydaje się, że tam, gdzie to możliwe, należy poszukiwa polskiego odpowiednika danego przysłowia, nawet jeśli wyrażone jest ono inaczej. Nie uczyni tego jednak Lipiński, ktorego przekład w tym miejscu jest niejasny.

Mimo tych usterek jest *Faust* Lipińskiego przekładem rzetelnym i poprawnym. Z tego względu nadawałby się do inscenizacji teatralnej, jednak polec go nie można z uwagi na omowione wyżej niekorzystne zjawiska rytmiczne.

Tłumacz, wyciagajc wnioski z doświadczeń poprzednik, zwłazczka na polu wersyfikacji, unika rozwiza skrajnych, reprezentowanych, z jednej strony, przez Konopk, ktory podj prób zachowania pełnej zgodności z organizacj rytmiczną oryginału, a z drugiej strony – przez Antochewicza, ktory w przekładzie w ogole zrezygnowa z rym. Koncepcja tego tłumaczenia opiera się na zastosowaniu literackiej odmiany języka polskiego, zrozumiałego dla dzisiejszego odbiorcy, ale też nie rażącego jego gust i nie naruszającego normy. Idea ta jest z pewnością słuszną.

Przekład Lipińskiego cechuje doc wyrównany poziom – nie bywa może tak błyskotliwy jak inne, ale też nie ma w nim wielkich uchybień. Nazwa to można wyporodkowaniem. Posiada niewątpliwe zalety – sporo w nim dobrej poezji, a poza tym wierny jest sensom dzieła. Inne przekłady są piękniejsze pod względem poetyckim, ale fałszują myśl (np. Sandauera) albo oddaj wiernie trec, lecz brak im poezji (np. Antochewicza).

### *Faust* Burasa

Zaledwie rok po opublikowaniu *Fausta* w tłumaczeniu Lipińskiego pojawi si następny przekład. Anonsowany w mediach, poprzedzony publikacj fragment w „Literaturze na Świecie” (1996, nr 5/6), szybko zdoby sobie miejsce w świadomości odbiorc. Jego przydatnoc teatralną potwierdzi już krakowska inscenizacja Jerzego Jarockiego (1997). Pojawi si też recenzja krytyczna Adama Pomorskiego w „Rzeczypospolitej” (1997, nr 185).

Tłumacz w wywiadzie telewizyjnym powiedzi: „zderzenie plebejskoci z najwyższym poziomem intelektualnym czyni ten utwór fascynującym”<sup>28</sup>. Takie widzenie tragedii ma swoje konsekwencje w rozwiązaniu trudnej kwestii

<sup>28</sup> Wywiad w „Magazynie Literackim” TVP (program 2) z 29 VII 1997.

języka przekładu, którego autor sam określił go jako *quasi-współczesny*, a stosowanie dziś archaizacji językowej uznał za chybione.

Tekst tłumaczenia Burasa potwierdza te założenia. Jednakże formuła współczesności języka przekładu nie oznacza pełnego odzwierciedlenia wszystkich jego form, zwłaszcza form skrajnie potocznych i uderzająco nowoczesnych. Tłumacz adekwatnie przyswaja w przekładzie wyrażenia pochodzenia gwarowego, kolokwializmy, a także nazwy geograficzne i określenia nacechowane kulturowo. Przywołany wyżej pogląd translatora ujawnia się w widoczny sposób w przekładaniu wyrażen dosadnych, których w *Fauście* nie brakuje. Tłumaczenie również nasycone jest tego rodzaju wyrażeniami. Nie unika także – niekiedy rubasznego – humoru, co powoduje określone następstwa stylistyczne. Przykładów omawianej tendencji stylistycznej dostarczają już pierwsze sceny tragedii, np. *Prolog w niebie*, w którym Mefistofeles zwraca się do Pana bezpośrednio *per „ty”*, podczas gdy w oryginale – pełnym rezerwy *„Ihr”* („wy”), a neutralne *„żyć”* („*leben*”) zastępuje nacechowanym w określony sposób *„żywota worem”*. Podobnie w pierwszym monologu Fausta, w którym tłumacz słowa *„meine Schüler”* przekłada: „moich uczniów sfera”, dodając ostatni wyraz od siebie. Nigdy jednak nie posuwa się w tym kierunku tak daleko jak Sandauer i nie przekracza, moim zdaniem, konwencji stylistycznej określonej ramami oryginału.

Za przykład posłużyć może Burasowska wersja przywoływanego już wcześniej w innym tłumaczeniu fragmentu *Nocy Walpurgii*:

## STARA

Rycerzu z nogą jak ten koń	8	A <sup>m</sup>
Przed tobą nisko chylę skroń!	8	A <sup>m</sup>
Jak się nie boisz takich dziur,	8	B <sup>m</sup>
To musisz korek mieć jak tur.	8	B <sup>m</sup>

Przekład ten oddaje bogactwo językowe i stylistyczne pierwowzoru, choć czyni to często przy pomocy środków innych niż oryginał (częste substytucje, dodania i opuszczenia wyrazów). Język tłumaczenia jest żywy, interesujący i przykuwa uwagę odbiorcy. Na tym polu Buras niewątpliwie odniósł sukces.

W warstwie wersyfikacyjnej omawiany przekład odwołuje się do metrum dobrze znanego polskiemu czytelnikowi – przeważają wersy 9- oraz 11-zgłoskowe ze średniówką po piątej sylabie, o rymach wyłącznie żeńskich. Tak więc tłumacz nieco wydłużył wersy względem oryginału; udało mu się jednak osiągnąć wyrazisty rytm (zbliżony do pierwowzoru). Widoczna jest tu pewna analogia do przekładu Lipińskiego – obaj translatorzy w daleko mniejszym stopniu niż ich poprzednicy czują się zobowiązani wersyfikacyjnym kształtem pierwowzoru, większą wagę przywiązując do oddania myśli Goethego i realizacji w przekładzie pewnej wizji językowo-stylistycznej (tu jednak ich przekłady mocno się różnią). Wydaje się, że twórcy dwóch najnowszych tłumaczeń poszukiwali „złotego środka”; koncepcje translatorskie ich poprzedników były chyba śmielsze, ale też bardziej ryzykowne.

W przekładzie Burasa została ocalona integralność myślowa oryginału – jego najważniejsze sensory oddane są właściwie. Dobrze wypadają fragmenty wyeksponowane pod względem semantycznym, a tłumaczowi przyświecała zapewne myśl, aby przekładać sensory, nie słowa pierwowzoru. Świadczy o tym fragment *Prolog w niebie*:

## MEFISTOFELES

O soncu, sferach nie wiem, co powiedzieć.	11	A <sup></sup>
Wiem tylko, że się marnie ludziom wiedzie.	11	A <sup></sup>
Ten świata mały błog w ogole się nie zmienia	13	B <sup></sup>
I dziś tak samo dziwny jest jak w dzień stworzenia.	13	B <sup></sup>
A byłoby mu lżej z żywota worem,	11	C <sup></sup>
wiatoci gdyby nie obdarzy go pozorem.	13	C <sup></sup>
Rozumem nazwa go i wierzy w niego wicie,	13	D <sup></sup>
Najgorszym przez co z wszystkich jest zwiereniem.	11	D <sup></sup>

W tym niezwykle ważnym fragmencie wypowiedzi Mefista przekład nie ustrzegł się usterek. W oryginale mamy słowa: „*Schein des Himmelslichts*”, oznaczające odbisk niebiańskiej wiatoci. Tłumaczenie: „wiatoci pozorem” – pomija niebiański rodowód owego światła i czyni zarazem człowieka zdolnym do poznania tylko pozorow prawdy. Jest to niezgodne z filozofiq Goethego, w ktorej godności człowieka zasadza się właśnie na daeniu do prawdy. Mimo tego odstepstwa przekład oddaje zasadnic myśl owego fragmentu.

Rownie z trudnego zadania, jakim jest spolszczenie fragmentow lirycznych, wyszedł tłumacz obronną rek. Brzmiał one czesto bardzo dobrze, ujmuj naturalnością języka i poetyckim nastrojem. Zaletą tego tłumaczenia jest szczegolnie udane przyswojenie sentencji, ktore są w tekście przekładu widoczne, np. obydwaj prologi mienia si aforyzmami, są fragmenty niejako pisane zapadającymi w pamie cytatami.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że przekład Burasa jako jedyny – obok tłumaczenia Konopki – XX-wieczny przekład *Fausta* wydany jest wraz z numeracjq wersow, tzn. e zachowuje integralnością strukturalną tekstu. Myliłby się jednak czytelnik sadzc, że oznacza to całkowitą odpowiedniością przekładu i oryginału, numeracja wersow jest bowiem, niestety, nieścisła (np. są miejsca, gdzie znajdują się wersy „nadliczbowe”, jak w. 1330–1340).

Mimo wymienionych potknie przekład dokonany przez Jacka Stanisława Burasa jest jednym z lepszych i zasługuje na jak największe grono czytelnikow.

Charakterystyczną cechą wszystkich badanych tu przekładową *Fausta* jest fakt, że poszczególne warstwy tego uniwersalnego dzieła przez wymienionych tłumaczy potraktowane zostały odmiennie. W każdym przekładzie inne fragmenty okazują się znakomite. Każde tłumaczenie ma swoje mocne i słabe strony, a przecież arcydziejnoci polega na niewyczerpalności, podczas gdy przekłady są najczciej jednostronne. Zaden też tłumacz nie osign kreativej uniwersalności Goethego.

Pośród analizowanych tekstową nie można wskaza przekładu optymalnego czy choćby bezwzglednie gorujcego nad innymi. Choć każde tłumaczenie, przy swoich wadach, ma też swoje zalety, to jednak *Faust* w języku polskim rozczarowuje. Przekład Zegadłowicza jest już dziś nieaktualny, przekład Konopki – solidny, ale pozbawiony zwięzłości i uroku. Tłumaczenie Antochewicza, wierne sensom *Fausta*, nie oddaje jego języka i poezji. Z kolei przekład Lipińskiego, wykonany poradnie, niekiedy bardzo dobrze, nie osiąga wzlotow oryginału. W tłumaczeniu Sandauera można je znaleci, niektore miejsca cechuje piękna poezja, ale tekst ten fałszuje myśli i styl oryginału. Czytając przekłady Konopki czy Sandauera, Antochewicza czy Zegadłowicza z pewnością można się zrazi do *Fausta* Goethego (za każdym razem z innych powodową). Po

wnikliwym zapoznaniu się z najpopularniejszymi i najnowszymi przekładami przestaje dziwić, że *Faust* nie jest obdarzony zainteresowaniem przez szersze kręgi polskich czytelników. Ponieważ ciągle nie jest to *Faust* Goethego<sup>29</sup>. Aby przeżywać prawdziwe doznania poetyckie, zachwycać się myślą i prawidłowo odczytać przesłanie tragedii, należy sięgnąć po oryginał. Takie stwierdzenie nie może wszakże stać się konkluzją rozważań poświęconych polskim przekładom *Fausta*.

Właściwie każde z prezentowanych tłumaczeń jest czymś w rodzaju „straconych zachodów miłosnych” – hołubione i pieszczone latami, ukrywane w domowym zaciszu z myślą o pierwszym wyjściu w świat, okazuje się niewdzięczne dla swojego twórcy i nie przynosi mu oczekiwanej chluby.

Nie istnieje rzeczywiście kanoniczny przekład tragedii Goethego, wzorzec, z którym zawsze porównuje się następne. Styl przekładania *Fausta* na język polski zmienia się wraz z kolejnym nowym tłumaczeniem. Każdy z translatorów rozwiązuje ten problem na własną rękę. Jednak wzorzec gatunkowy dramatu romantycznego w rodzimych realizacjach nie stał się dla tłumaczy inspirujący.

U autorów przekładów *Fausta* dają się zauważyć dwie tendencje: pierwsza – do przerysowywania, udosadniania przekładanego tekstu, płynąca z własnego temperamentu twórczego; druga – do wygładzania, niwelowania bogactwa stylistycznego cechującego pierwowzór, a co za tym idzie – do spłykania tekstu, czego źródłem jest brak odwagi twórczej i swoisty, przesadny „respekt” wobec oryginału. Pierwszą tendencję reprezentuje przekład Sandauera, drugą – Konopki i Zegadłowicza. Obydwie są jednakowo niebezpieczne, ponieważ wypaczają poetykę oryginału. Idąc dalej – zaobserwować można u tłumaczy predykcję do stylu „wysokiego” (u Zegadłowicza i Konopki), „średniego” (u Antochewicza, Lipińskiego i Burasa) i „niskiego” (u Sandauera).

Przekłady Zegadłowicza, Antochewicza i Sandauera to przekłady wolne. Przekłady Konopki, Lipińskiego i Burasa to tłumaczenia właściwe, czyli takie, które oddają głos autorowi oryginału. Są to próby przekładu-cytatu<sup>30</sup>. Inaczej rzecz ma się z tekstem Sandauera, który jest interpretacją<sup>31</sup>. W takim przekładzie tłumacz chce mówić swoim własnym głosem. Natomiast tłumaczenie Antochewicza potraktować można jako przekład-parafrazę<sup>32</sup>, który jest próbą oddania treści utworu oryginalnego przy pomocy środków innych niż te, które zostały zastosowane w tekście pierwowzoru, i stanowi dalekie naśladownictwo dzieła oryginalnego.

Pojawia się tu na nowo problem autorstwa tłumacza. Dzieło, jakim jest *Faust*, nie sprzyja zachowaniu anonimowości twórczej translatora, nie pozwala „ukryć się” za tekstem, przeciwnie – wymaga silnej osobowości twórczej. Lecz ona, co znamienne, odciska piętno na tekście.

Trzeba też wreszcie postawić pytanie o to, co wniosły omawiane przekłady do literatury polskiej i do świadomości odbiorców. Jedyna jednoznaczna odpo-

<sup>29</sup> Istnieje potrzeba czytelnika, który czytałby przekład jako przekład, a nie *quasi*-oryginał. Służą temu edycje dwujęzyczne dzieł obcych (wśród których ciągle nie ma *Fausta*).

<sup>30</sup> E. Balcerzan, *W kręgu poetyki reminiscencji*. W zb.: *Miejsca wspólne*, s. 148.

<sup>31</sup> Zob. E. Balcerzan, *Oprócz głosu*. Warszawa 1971, s. 234.

<sup>32</sup> E. Szary-Matywiecka, *O czytaniu i przekładzie*. W zb.: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*. Red. E. Balcerzan. Wrocław 1984.



wie brzmi: dały niedoskonałą znajomość arcydzieła literatury powszechnej. Natomiast nic nie wskazuje na to, aby którykolwiek z przekładów *Fausta* wpłynął znacząco na twórczość oryginalną w literaturze polskiej. Bywało natomiast, że kierunek zależności był odwrotny – w tłumaczeniach uwidocznił się wpływ twórczości oryginalnej powstającej w języku tłumacza. Powiedzieć to można zwłaszcza o przekładzie Zegadłowicza.

Jeśli przyjąć, że przekład optymalny to taki, który w świadomości czytelników wywołuje takie samo jak oryginał odczucie właściwości estetycznych, norm i wartości ideowych, a przede wszystkim dominanty kompozycyjnej i znaczeniowej utworu, to trzeba uznać, że nie istnieje we współczesnej polszczyźnie optymalny przekład *Fausta* Goethego. Można mówić jedynie o stopniu zbliżenia do optymalności. I tu dwa najnowsze przekłady sytuują się wysoko. Ich autorzy nie powielili błędów poprzedników. Żaden nie podjął koncepcji nieudanych (jak np. stosowanie rymów męskich u Konopki i wiersza białego u Antochewicza czy przerysowanie stylistyczne u Sandauera).

Optymizmem napawa fakt, że w kolejnych polskich przekładach *Fausta* widać wyraźny rozwój. Godny szacunku trud wcześniejszych tłumaczy nie poszedł na marne, ponieważ obaj autorzy najnowszych translacji wyciągnęli wnioski z doświadczeń poprzedników i nie powtórzyli ich błędów. Otrzymaliśmy w efekcie dwa dobre przekłady.

Seria translatorska, także ta, którą stanowią polskie przekłady *Fausta*, nie jest na szczęście szeregiem zamkniętym, jej już istniejące elementy domagają się uzupełnienia i odnowienia. Słuszna jest zatem uwaga Anny Legeżyńskiej, iż „w seriach bardzo rozbudowanych motorem ich rozwoju jest właśnie niemożność – czy trudność – osiągnięcia optymalności”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Legeżyńska, *op. cit.*, s. 166.