

Stanisław Barańczak

Mały, lecz maksymalistyczny
Manifest translologiczny albo:
Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy
się wiersze również w celu
wytłumaczenia innym tłumaczom, iż
dla większości tłumaczeń wierszy nie
ma wytłumaczenia

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3, 7-66

1990

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Stanisław Barańczak

**Mały, lecz maksymalistyczny
Manifest translatologiczny
albo:
Tłumaczenie się z tego,
że tłumaczy się wiersze
również w celu wytłumaczenia
innym tłumaczom,
iż dla większości tłumaczeń wierszy
nie ma wytłumaczenia**

1. Porzućcie wszelką nadzieję, ci, którzy to czytacie: od początku do końca będą to uwagi pełne obrzydliwej pychy, nieznośnego zarozumiałstwa i dogmatycznej pewności własnych racji. Jakże ma być inaczej, skoro są to uwagi tłumacza o pracy innych tłumaczy i własnej? Gdyby ktoś wsiadł w pociąg do przedziału zajmowanego przez pięciu koszykarzy z drużyny narodowej i zaczął poddawać krytyce ich dryblowanie oraz strzały z dystansu, nadmieniając przy okazji, że jemu samemu na podwórku przy garażu te rzeczy wychodzą lepiej, zostałyby nawet przez najcierpliwszych słuchaczy uznany za nachalnego pyszałka bez krzty wychowania i taktu. Tłumaczowi natomiast nie wiedzieć czemu wydaje się rzeczą całkiem na miejscu, że dokonał czternastego już w historii przekładu na język polski np. sonetu Szekspira: tak jakby samo

podjęcie się tej pracy nie było zadufanym wkroczeniem – bez zaproszenia – w grono trzynastu tłumaczy poprzednich. I to wkroczeniem z nietaktownym i nieprzyjemnym wyrazem wyższości na twarzy: choćby nie krytykował pracy poprzedników wprost, tłumacz ogłasza przecież swój nowy przekład tylko wtedy, gdy pierś mu nadyma zarozumiała pewność, że jego własny wytwór jest lepszy. A cóż dopiero, gdy tłumacz waży się też wystąpić w roli krytyka i otwarcie kwestionować wartość cudzych przekładów? Prawda, że jest wtedy w odrobinę uczciwszej sytuacji niż zwyczajny krytyk literacki. Gdy ten ostatni nie ma prawie nigdy na podporządkowaniu zadowalającej odpowiedzi na zniecierpliwione warknięcie pisarza: „Jak się tak, bracie, wymądrzasz, to może sam spróbujesz napisać lepiej?” – tłumacz bawiący się w krytyka cudzych tłumaczeń z reguły przystępuje do zabawy właśnie dlatego, że ma w zanadrzu swój własny przekład utworu, który w odpowiedniej chwili aroganckim gestem wyciąga na światło dzienne, jakby odpowiadając: „A owszem, już spróbowałem i proszę bardzo: wyszło mi znacznie lepiej niż tobie”. Odpowiedź taka tworzy, jak mówię, uczciwszą sytuację, ale nie brzmi przez to wcale mniej bezczelnie i niesmacznie.

Na taki popis niesmacznej bezczelności mam od lat wielką ochotę, choć resztki mojego poczucia decorum do tej pory mnie wstrzymywały. Otwartej i bezpośredniej krytyki przekładu dotąd w zasadzie nie uprawiałem (wyjątkiem był chyba tylko zniecierpliwiony szkic o polskich tłumaczeniach G.M. Hopkinsa, na który pozwoliłem sobie w 1981 roku), w zamian za to wiele czasu spędzając na krytyce pośredniej, tj. tłumaczeniu wierszy już wcześniej przełożonych przez innych tłumaczy. Muszę tu wyjaśnić, że od ćwierć wieku jestem tłumaczem poezji – dosłownie – nałogowym: nie ma takiej pilnej pracy, zobowiązania, czy terminu, o których nie potrafiłbym natychmiast zapomnieć, przeczytawszy w języku obcym jakiś znakomity wiersz, który „domaga się” ode mnie – tak mi się w mojej zarozumiałości wydaje – przekładu na język polski.

Możliwe są trzy sytuacje takiego „domagania się”. Pozory altruizmu i osobistej skromności udaje mi się jeszcze zachować w wypadku sytuacji pierwszej, kiedy to wiersz w ogóle nie był dotąd tłumaczony: mogę wtedy swoje pyszałkowane zapędy translatorskie skrywać pod pozorem działalności społecznie pozytywnej, jaką jest zapełnianie luk w polskiej znajomości np. poezji angielskiej. W miarę przyzwoite pozory cechują również sytuację drugą, polegającą na tym, że wiersz

ma już jedno czy więcej wybitne tłumaczenie: swoje zadufanie, widoczne w decyzji podjęcia się jeszcze jednego przekładu, mogą wtedy wciąż maskować zamiarem wzbogacenia literatury o moją własną uzupełniającą albo polemiczną interpretację translatorską, która – wyjaśniam obłudnie każdemu, kto chce słuchać – nie będzie może lepsza, ale rzuci na sensory oryginału dodatkowe światło. Całkowicie jednak na jaw wychodzą brzydkie strony mojej natury w sytuacji trzeciej, kiedy to wszystkie istniejące przekłady wiersza wydają mi się chybione: wtedy już nie da się ukryć, że tłumaczę poezję, obok paru innych celów, również, a może nawet przede wszystkim po to, aby udowodnić czytelnikom i sobie, że *p o t r a fi ę l e p i e j*.

P o t r a fi ę l e p i e j (niż inni tłumacze): w tych dwóch słowach kryje się jedna z możliwych i chyba najautentyczniejsza odpowiedź na pytanie, po co się tłumaczy wiersz już przez kogoś przetłumaczony. *P o t r a fi ę n i e g o r z e j* (niż autor): to również jedna z możliwych i również zapewne najszczerza odpowiedź na pytanie, po co się w ogóle tłumaczy. Chęć oddania przysługi czytelnikom nie znającym obcego języka, chęć wzbogacenia rodzimej kultury literackiej, chęć złożenia hołdu wybitnemu obcemu poecie: to wszystko intencje piękne i z reguły całkiem szczerze, ale myślę, że, wzięty na męki lub potraktowany zastrzykiem skopolaminy, każdy tłumacz poezji przyznałby się prędzej czy później do głęboko ukrywanej prawdy: motorem jego działań jest ambicja. Pewien arcymistrz szachowy, zapytany, dlaczego bierze udział w turniejach, odpowiedział: bo nie ma nic przyjemniejszego niż ten moment, kiedy czuję, że łamię przeciwnikowi kręgosłup. Choćby to brzmiało niesmacznie, trzeba się przyznać: tłumaczymy sonet Szekspira po to, żeby podobnie złamać kręgosłup... nie, uchowaj Boże, nie Szekspirowi i nie jego poezji, ale oporowi tego, co z pozoru nieprzetłumaczalne – i żeby w tym momencie doznać podwójnego poczucia triumfu: potrafię tak samo (jak Szekspir), potrafię lepiej (niż inni tłumacze).

Czy o coś podobnego nie chodzi w pisaniu jako takim? Czy nie piszemy po to, żeby poprzeć wymiernymi dowodami roszczenia naszej ambicji, nasze wygórowane mniemania o własnym talencie? Owszem, ale *t ł u m a c z e n i e* poezji jest szczególnym obszarem pisania, na którym możliwe jest stosunkowo najbardziej obiektywne porównywanie efektów. Gdyby się ktoś bardzo uparł, mógłby twierdzić, że wiersz Tadeusza Różewicza *Pochwała teściowej* jest

utworem lepszym niż sonet Sępa Szarzyńskiego „*Ehej, jak gwałtem obrotne obłoki...*”, ale nie bardzo byłoby wiadomo, co w ogóle usprawiedliwia i umożliwia porównywanie tych dwóch wierszy. Przekład można natomiast porównać z oryginałem i z innymi przekładami na podstawie ontologicznej znacznie pewniejszej: są to przecież z założenia wersje jednego i tego samego utworu. Porównanie dla ustalenia, która wersja najlepsza, może być w tym wypadku w miarę obiektywne.

Ale właśnie: „w miarę”. W tym krótkim zwrocie mieści się otchłań pojęciowego zamętu i fundamentalnych różnic poglądów. O zupełnym obiektywizmie w porównywaniu przekładu z oryginałem i z innymi przekładami można by mówić tylko wtedy, gdybyśmy się wszyscy umówili i zgodzili co do dwóch rzeczy. Ponieważ wchodzi w grę kryterium wierności wobec sensu (sensów) oryginalnego wiersza, trzeba byłoby najpierw ustalić, jaki to mianowicie sens czy sensy ma ten właśnie wiersz oryginalny. A tego nie dałoby się ustalić bez rozstrzygnięcia wpierw problemu drugiego, nieporównanie rozleglejszego: czym jest w ogóle sens w poezji, jak i gdzie się manifestuje, w jaki sposób decyduje o niepowtarzalnej tożsamości utworu.

Otóż tu kłopot, i to bardzo poważny: drugi z tych problemów nigdy, a pierwszy niemal nigdy nie jest widziany i rozumiany w identyczny sposób przez różnych ludzi. Przypomnieć trzeba banalną prawdę: tłumaczenie poezji jest zawsze aktem jej interpretacji. Język polski używa obocznie słów „tłumaczenie” i „przekład”, jakby zakładając, że są równoznaczne, ale sama etymologia tych słów wskazuje na różnicę między nimi. Analogiczna opozycja istnieje zresztą w łacinie. „Tłumaczę” byłoby odpowiednikiem i n t e r p r e t o r (co w swoim pierwszoplanowym sensie oznacza „wyjaśniam”, a także „rozumiem” i „rozstrzygam”); „przekładam” jest kalką słowa t r a n s f e r o (w formie imiesłowowej t r a n s l a t u m, stąd translacja i translator). Różnica jest, jak widać, znaczna. Kryje się w niej słuszne przekonanie, że mechaniczne „przekładanie” wypowiedzi z języka na drugi język (wizja upraszczająca zresztą realny stan rzeczy, bo o takiej idealnej mechaniczności przekładu nie ma mowy nawet w wypadku najprostszej prozy) nie jest tym samym, co jej „tłumaczenie”, które czynność przeniesienia tekstu w inny język traktuje jako czynność jego „wyjaśniania”, wyjaśniania opartego na „rozumieniu” i „rozstrzygnięciu”. Tłumaczenie jest więc interpretacją w sensie tym samym, co w wypadku interpretacji rozumianej jako eksplikacja

tekstu przez krytyka. Jest nawet czymś więcej, jakby eksplikacją tekstu podniesioną do drugiej potęgi: interpretacja krytyczna jedynie o p i s u j e właściwości komentowanego tekstu w swoim metajęzyku; interpretacja translatorska w ostatecznym efekcie s t w a r z a analogiczny – analogicznie funkcjonujący – tekst w innym języku etnicznym. Gotowe tłumaczenie jest jak gdyby namacalnym, wymiernym dowodem, że się idealnie zrozumiało oryginał. Tak idealnie, że jest on w stanie funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo jak w języku i kulturze A.

Co jest sprawdzianem tej identyczności funkcjonowania? Sprawdzian najpewniejszy – tu, niestety, od semiotyki musimy przejść do somatyki, ale nie ma innej rady, fizjologia przynajmniej nie kłamie i nie da się sfałszować – to, w szczególnie udanych wypadkach, dreszcz, który nam przebiega po plecach, łza, która się zakręci w oku, albo nieopanowany wybuch śmiechu. Ostatecznie, po co czytamy wiersz? Po to – że powtórzę za Witkacym, który zresztą akurat poezji tego rodzaju potencjału odmawiał – aby jego jedność w wielości przyprawiała nas o dreszcz. Dreszcz metafizyczny, ale i całkiem dosłownie fizjologiczny. Tłumacz poezji tłumaczy zatem nie tylko po to, aby dorównać i przewyższyć, aby oryginalnemu tekstowi złamać kręgosłup jego językowego i formalnego oporu, lecz również po to, aby poczuć dreszcz ekstazy w kręgosłupie własnym. Mówiąc ściślej: po to, aby się dowiedzieć, dlaczego ciarki przeszły mu po krzyżu, kiedy przeczytał oryginał – a dowiedzieć się tego w sposób absolutnie pewny można tylko w jeden sposób: sprawdzając, czy podobne doznanie stanie się naszym udziałem, kiedy odtworzymy utwór w naszym własnym języku.

Ktokolwiek otarł się o dyskusje tłumaczy i ma minimalne pojęcie o tym, na czym polega tłumaczenie poezji, może w tym miejscu zgłosić podstawową wątpliwość. Czy takie doskonałe „odtworzenie” jest w ogóle możliwe? Czy tłumaczenie poezji, jak nas o tym bez przerwy upewniają nawet sami tłumacze, nie jest zawsze nieuniknioną stratą? Czyż tłumaczeni poeci nie twierdzą, jak Robert Frost, że „poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu”? Czy proces tłumaczenia nie jest w gruncie rzeczy serią ustępstw i kompromisów, a sam przekład nie jest złem koniecznym, czymś z założenia niepełnym, w najlepszym wypadku – przybliżeniem? Czy, krótko mówiąc, nie jest prawdą oklepany aforyzm, zgodnie z którym rzekłady są jak kobiety – albo piękne, albo wierne?

Co do mnie, pozorna błyskotliwość tego aforyzmu zawsze była dla mnie przykładem, jak idiotyczne są wszystkie przysłowia, gdy się im bliżej przyjrzeć. Skąd w nas ta męsko-szowinistyczna pewność, że piękna kobieta z zasady nie jest wierna? albo że kobieta wierna jest tylko dlatego wierna, że nie jest piękna? Osobiście znam sporo kobiet, które są i piękne i wierne: jakoś jedno drugiemu nie przeszkadza. I znam sporo tłumaczy poezji (nie, nie tylko swoich własnych), którym również jakoś się udało pogodzić te dwie cechy.

Tyle że, oczywiście, cała ta analogia od podstaw nie ma sensu: o ile możemy się umówić, że wierność kobiet traktować będziemy jako wartość absolutną (albo się jest wierną, albo nie; jedna zdrada przekreśla lata wierności), o tyle nie możemy tego samego zrobić w odniesieniu do „wierności” translatorskiej. Ta ostatnia jest nie absolutna, lecz stopniowalna: o kobiecie nie można powiedzieć „wierna na 85 procent”, o tłumaczeniu można. Rozumienie pojęcia „wierności” translatorskiej zależy ponadto od przyjętej metodologii. Ponieważ chodzi tu o „wierność” wobec oryginalnego sensu, sprawą podstawową jest to, co mianowicie w utworze poetyckim uznajemy za siedzibę czy nośnik sensu albo za czynnik sensotwórczy na tyle ważny, że domaga się on od tłumacza bezwarunkowego ocalenia w procesie przekładu. Skoro istotnie obiektywne różnice systemów językowych, systemów wersyfikacyjnych, systemów tradycji literackiej itp. powodują, że tłumaczenie wiersza jest jego interpretacją również w sensie „rozstrzygania”, wyboru najmniejszego zła, znajdowania stosunkowo najbardziej przybliżonych ekwiwalentów, rezygnowania z czegoś, żeby coś innego ocalić — to nie jest oczywiście rzeczą obojętną, jakie w tym procesie decyzyjnym przyjmujemy kryteria. Co m u s i w tłumaczeniu ocaleć, aby tłumacz miał prawo powiedzieć „potrafię nie gorzej” (niż autor), „potrafię lepiej” (niż inni tłumacze)?

Mam na ten temat bardzo szczegółowe i zdecydowane poglądy, zanim je jednak wyłożę, wypada wreszcie — po tylu buńczucznościach i chełpliwościach — zaryzykować pokazanie Czytelnikowi konkretnego przykładu własnej roboty translatorskiej. Będzie to zarazem przykład sytuacji, w której szczególnie dobrze widać, jak nieoczekiwaną odpowiedź trzeba nieraz dać na postawione przed chwilą pytanie. Najpierw tekst oryginalny:

ECHO IN A CHURCH

Where shall my troubled soul at large

Discharge

The burden of her sins, oh where?

Echo: *Here.*

Whence comes this voice I hear?

Who doth this grace afford?

If it be thou, O Lord,

Say if thou hear my prayers when I call.

Echo: *All.*

And will thou pity grant when I do cry?

Echo: *Ay.*

Oh may that will and voice be blest,

Which yields such comforts unto one distress'd,

More blessed yet, wouldst thou thyself unmask,

Or tell, at least, who undertakes this task.

Echo: *Ask.*

Then quickly speak,

Since now with crying I am grown so weak

I shall want force even to crave thy name;

O speak before I wholly weary am.

Echo: *I am.*

Najpospolitsza odpowiedź na pytanie, co w przekładzie musi bezwzględnie ocaleć, podpira się odwiecznym rozróżnieniem pomiędzy treścią a formą: treść, czyli to, co nam wiersz mówi, jest rzekomo ważniejsza, formę, czyli to, jak to jest powiedziane, można w przekładzie zmodyfikować, zastąpić formą inną, albo wręcz – jeśli już inaczej nie można – pominąć. Spójrzmy, co by pozostało z wiersza lorda Herberta z Cherbury, gdyby zastosować do niego to założenie. Trudnością „formalną”, dla tłumacza największą, są tu oczywiście, jak z reguły zawsze to bywa w dawnej poezji, rymy. Może więc z nich zrezygnować, a za tę cenę wymagać od siebie absolutnej ścisłości w oddaniu „treści”? Pierwsza strofa wyglądałaby wtedy tak (tłumaczenia robocze i hipotetyczne oznaczam gwiazdką):

* Gdzie moja znekana i pozostawiona samej sobie dusza

Zrzuci

Brzemię swych grzechów, o gdzie?

Echo: tutaj.

No, nie. Wszystko, tylko nie to. Wpakowaliśmy się od pierwszych linijek w sam środek rzeczy nieoczekiwanej: nasze uszczuplenie wierności formalnej zadało w efekcie śmiertelny cios „treści” wiersza, uderzając w samo serce zawartej w nim elementarnej

informacji. Stało się mianowicie to, że strofa straciła nie tylko rymy, ale również sens, i to sens najprostszy, zdroworoządkowy. Echo nie może odpowiedzieć „Tutaj” albo „tu” na pytanie „gdzie?”. Jeżeli w pustym kościele wykrzyknimy „gdzie?”, echo odpowie nam identycznym „gdzie”, albo, przy gorszej akustyce, jakimś „dzie”. W oryginale echo odpowiada *here* na pytanie *where* nie tyle po to, aby się rymowało, ile dlatego, że tylko tak na to pytanie może – jako echo – odpowiedzieć.

Uff. Dobrze, rozumiemy już, w czym się mieści znaczeniowa esencja wiersza – obok znaczeń *explicite* wypowiedzianych, również w fakcie, że jest to dialog, w którym Echo udziela rymowanych odpowiedzi – ale nadal czujemy do rymów niechęć, jako do czegoś, co, bądź co bądź, utrudnia nam nasze translatorskie życie. Może ułatwić sobie zadanie i zastosować wyjście połowiczne – posłużyć się np. rymem niedokładnym?

* Gdzie moja dusza, nie chcąc samotnie się smucić,

Ma rzucić

Brzemię, którym obciąża ją występków buta?

Echo: Tutaj.

Nie, to też niewypał. Żadne Echo, choćby najżyczliwsze, nie doda spółgłoski w końcówce wyrazu i nie zmieni „b” w „t” po to, żeby nam ułatwić zadanie rymowania. Na słowo „buta” Echo odpowie „buta” (przy okazji zresztą ryzykując obuwniczą dwuznaczność). Rozumiemy teraz, że nie wystarczy po prostu rymować: odpowiedzi Echa mają być, jak i w naturze zresztą, rymami pełnymi i głębokimi. „Uff” po raz drugi: zdajemy sobie sprawę, że szukanie takich rymów będzie zupełną męczarnią, zwłaszcza gdy Echo będzie wypowiadać dłuższe słowa – rym pełny i głęboki jest, rzecz jasna, tym trudniejszy do znalezienia, im więcej sylab obejmuje. Zaraz, ale może wobec tego ułatwić sobie zadanie w inny sposób: zredukować liczbę tych sylab do minimum, czyli po prostu zastosować rym męski?

* Gdzież moja dusza, nie chcąc samotnie się smucić,

Ma rzucić

Ciężar tysiąca grzechów i występków stu?

Echo: Tu.

Lepiej z punktu widzenia kościelnej akustyki, bardzo źle z punktu widzenia historycznej poetyki. Zapomnieliśmy o tym, że wiersz jest siedemnastowieczny. W Polsce w tym okresie żaden poeta nie użyłby

rymu męskiego: wyklął ten typ rymu Kochanowski i anatema nadal obowiązywała. Nie musimy przesadnie archaizować ani dbać o absolutną historyczną odpowiedniość (trudną zresztą do ustalenia, jako że stan języka poetyckiego i kultury literackiej był tak różny w siedemnastowiecznej Anglii i w siedemnastowiecznej Polsce), ale nasz przekład powinna przecież obowiązywać jakaś elementarna wierność jeszcze jednego rodzaju, ta, o której dotąd nie pamiętaliśmy: wierność najogólniej rozumianemu stylowi epoki. Przy tłumaczeniu na język polski wiersza z czasów przedoświeceniowych wiele rzeczy można zmodernizować, ale rym, trudno darmo, musi obejmować identycznym współbrzmieniem co najmniej półtorej sylaby. W wierszu lorda Herberta zasada ehowego oddźwięku zmusza nas dodatkowo do pogłębienia rymu: ma on objąć co najmniej dwie pełne sylaby. Jak to pogodzić z obowiązkiem dosłownej wierności wobec „treści”? Dla słowa „tutaj” nie znajdziemy przecież żadnego rymu, który by ściśle powtarzał fonetykę jego pełnych dwu sylab! „Uff” po raz trzeci: trzeba zakasać rękawy, dopiero teraz zaczyna się prawdziwa praca. Wniosek jest jeden: skoro w tym wypadku nakazy „formy” są nieustępliwe, ustąpić musi „treść”. Dla słowa „Tutaj” trzeba znaleźć jakiś substytut. Co innego może odpowiedzieć Echo na pytanie grzesznika, jeśli nie „Tutaj”? Pomyślmy chwilkę: co konkretnie oznacza dla Echa to określenie? Jest to Echo wnętrza kościoła, a więc „Tutaj” oznacza „w kościele”. Zatem może Echo odpowie po prostu: „W kościele”? Ładnie mi „po prostu”: to przecież słowo trzysylabowe. Jakież, na litość Boską, rym – dokładny i głęboki, obejmujący pełne trzy sylaby! – znaleźć do „w kościele”? Linijka poprzedzająca musiałaby się kończyć czasownikiem „ściele”, to jasne, ale jakie pytanie może zadać podmiot wiersza, aby w jego zakończeniu słowo „ściele” znalazło się bezpośrednio po jakimś „– wko”? Co wogóle kończy się na „– wko”? „Drzewko”? „Dziewko”? „Krewko”? Nic nie pasuje – ani do słowa „ściele”, ani do tej kościelnej scenarii. Zaraz... „naprzeciwko”? „Naprzeciwko ściele”? Ciepło, ciepło...

Ale sprawy się komplikują: skoro w linijce, w której mowa o „grzechach”, coś ma się „naprzeciwko ślać”, to trzeba zrezygnować z obrazu „zrzucania grzechów”, bo te dwie czynności w sumie stworzyłyby nadmierny galimatias. Całą logikę sceny trzeba przeorganizować. Skoro „naprzeciwko ściele” się grzech – lepiej, bardziej obrazowo, „ciemność grzechu”, jak mrok w kątach kościoła – to

trzeba mu coś przeciwstawić. „Ciemność grzechu” oczywiście „ściele się” naprzeciwko światłości cnoty; ta ostatnia nie tyle pozwala duszy zrzucić brzemień grzechu, co odeprzeć jego natarcie. Jeszcze ostatni rzut oka na te wszystkie elementy, dla sprawdzenia, czy żaden z nich nie kłóci się z innymi albo z którymkolwiek z kontekstów wiersza, od anglikańskiej teologii lorda Herberta aż po styl literacki epoki. I możemy tłumaczyć:

ECHO W KOŚCIELE

Gdzie światłość, którą to, co w duszy mej najlepsze,
Odeprze

Grzech, gdy się jego ciemność naprzeciwko ściele?

Echo: W kościele.

Skąd ten głos? To Ty, Panie?

Gdy zewsząd próśb tak wiele,

Czy każde me pytanie

Pojmiesz, każde westchnienie, choćby i najlżawsze?

Echo: Zawsze.

I okażesz mi litość, gdy cierpię po karze?

Echo: Okażę.

Błogosławiony głosie, za Twoją to sprawą

Mniej cierpię, za opiekę Twą wdzięczny łaskawą;

Lecz byłbym wdzięczny bardziej, gdybyś dał mi prawo

Spytać o to, co wciąż mi niejasne się zdaje.

Echo: Daję.

Kim jesteś? Przemów, aby

Grzesznik od płaczu słaby

Nie uronił ni jednej imienia sylaby:

U kogo dług ma wieczny dusza ma uboga?

Echo: U Boga.

Prawda, że *Echo w kościele* to przypadek skrajny: utwór ten, nie jedyny zresztą w siedemnastym wieku wiersz oparty na zasadzie dialogu z rymującym Echem (podobny liryk, pt. *Niebiosa*, napisał m.in. młodszy brat lorda z Cherbury, wielki George Herbert), należy do specjalnego działu poezji, w którym ten czy inny chwyt formalny odgrywa tak kluczową rolę, że przybiera wręcz postać znaku ikonicznego. Podobnie jak siedemnastowieczne tzw. *shaped verses*, naśladujące zarysem graficznym strof kontur ołtarza czy złożonych skrzydeł, tak i ten utwór nie tylko opowiada o dialogu z echem i nie tylko go dramatycznie inscenizuje, ale staje się akustycznym odwzorowaniem, dźwiękowym ikonem tego dialogu. W sytuacji tak daleko posuniętego wykorzystania sensotwórczego potencjału pozor-

nie „czysto formalnego” chwytu, każdy tłumacz – jeśli tylko ma odrobinę zrozumienia dla tego, czym jest poezja – oczywiście orientuje się od razu, że w tym wypadku absolutnie pierwszorzędnym elementem znaczeniowym wiersza, jego nieusuwalnym i niezastępowalnym „formalnym” składnikiem, który w istocie jest kluczem do „treści”, jego (wprowadźmy to pojęcie) dominantą semantyczną – jest rym. I to rym nie byle jaki: rym „echowy”, dokładny i głębszy niż zwykły rym żeński, jaki dopuszczalny byłby w innym utworze. Wszelka postać połowiczności na nic się tu nie zda. Jeśli tłumacz powie sobie: „No nie, czytelnik chyba zrozumie, jak strasznie trudno znaleźć takie rymy, i nie będzie miał mi za złe, jeśli zastosuję w razie konieczności rym niedokładny; ostatecznie to tylko przekład” – grubo się omyli i poniesie sromotną klęskę. Trzeba oddać polskim tłumaczom sprawiedliwość: wymogi, jakie stoją przed tłumaczem *Echa w kościele*, zrozumieli bardzo dobrze. Tak dobrze, że nikt z nich nie zaryzykował dotąd spolszczenia tego wiersza.

Może jednak maksymalizm proponowanych przeze mnie norm tłumaczenia ma zastosowanie wyłącznie do poezji dawnych wieków? Może poezja naszego stulecia – nie troszcząca się zbyt, jak może się wydawać przy jej powierzchownym oglądzie, o przestrzeganie formalnych rygorów – daje się tłumaczyć w sposób mniej zobowiązujący? Sięgnijmy zatem po przykład wiersza dwudziestowiecznego, i to – dla urozmaicenia – wiersza pod każdym niemal względem różnego od *Echa w kościele*. Będzie to utwór znakomitej, a u nas wciąż jeszcze prawie nieznannej poetki amerykańskiej, Elizabeth Bishop (1911-1979):

EXCHANGING HATS

*Unfunny uncles who insist
in trying on a lady's hat,
— oh, even if the joke falls flat,
we share your slight transvestite twist*

*in spite of our embarrassment.
Costume and custom are complex.
The headgear of the other sex
inspires us to experiment.*

*Anandrous aunts, who, at the beach
with paper plates upon your laps,
keep putting on the yachtsmen's caps
with exhibitionistic screech.*

*the visors hanging o'er the ear
so that the golden anchors drag,
— the tides of fashion never lag.
Such caps may not be worn next year.*

*Or you who don the paper plate
itself, and put some grapes upon it,
or sport the Indian's feather bonnet,
— perversities may aggravate*

*the natural madness of the hatter.
And if the opera hats collapse
and crowns grow draughty, then, perhaps,
he thinks what might a miter matter?*

*Unfunny uncle, you who wore a
hat too big, or one too many,
tell us, can't you, are there any
stars inside your black fedora?*

*Aunt exemplary and slim,
with avernal eyes, we wonder
what slow changes they see under
their vast, shady, turned-down brim.*

Ten zaiste genialny wierszyk ukrywa swoją inteligencję i mądrość — ukrywa chytrze, tak aby było je mimo wszystko dobrze widać — pod przebraniem naiwnie, niemal dziecinnie brzmiącej rymowanki. (Przypomina w tym niektóre równie świetne wiersze Wisławy Szymborskiej, takie choćby jak *Uśmiechy* czy *Cebula*; Bishop zasługuje w ogóle z wielu powodów na miano amerykańskiej Szymborskiej.) To jedna jego cecha stylistyczna, którą tłumacz musi wziąć pod uwagę jako z góry ograniczający jego decyzje warunek wyjściowy: ograniczający bardzo poważnie pewne dopuszczalne w normalnych sytuacjach ułatwienia, np. możliwość oddania angielskiego czterostopowca jambicznego lub trocheicznego polskim sylabicznym dziesięcio— lub jedenastozgłoskowcem. Nie, tego nie można w tym wypadku zrobić: wersy byłyby pojemniejsze, łatwiej byłoby po ich kątach rozstawiać słowa i sensy, ale wiersz zatraciłby swoją rymowankową humorystyczność, stałby się w utworze czynnikiem neutralnym, przejrzystym.

To jednak nie wszystko. Na dominantę semantyczną składa się tutaj jeszcze jedna stylistyczna cecha utworu. Oto rymowankowy tok

wiersza zderzony zostaje ze słownictwem i składnią, które ostentacyjnie, z parodystyczną przesadą odwołują się do wzorców stylu naukowego. To właściwie traktacik antropologiczny, mała analiza semiotyki pewnego szczególnego typu zachowania jednostki w kontekście społecznych mód i obyczajów. Zdania takie jak *Costume and custom are complex. / The headgear of the other sex / inspires us to experiment* mogłyby zostać przeniesione bez zmian do rozprawki naukowej na temat rytuału przymierzania cudzych nakryć głowy w jakimś plemieniu amazońskim czy polinezyjskim. Wrażenie naukowości wzmagają równie ostentacyjna staranność w doborze jak najbardziej precyzyjnych epitetów. Przymiotnik *anandrous* w odniesieniu do rzeczownika *aunts* („ciotki”) może oznaczać – jak nam sugeruje jego grecka etymologia – tyle, co „niezamężne” (czy, ogólniej i brutalniej, „nie mające swojego chłopca”), ale dla określenia staropaniętskości istnieją w angielszczyźnie bardziej potoczne i naturalne epitety. Słowo *anandrous* zaczerpnięte zostało nie z mowy potocznej, ale z terminologii botanicznej, gdzie odnosi się do kwiatów bezsłupkowych, tzn. pozbawionych męskiego organu reprodukcji. Przymiotnik *avernal* kwalifikujący słowo *eyes* („oczy”) jeszcze bardziej zwraca uwagę swoją rzadkością i dziwnością w tym kontekście: epitet ten (który nawet Anglik czy Amerykanin musi odszukać w słowniku, i to dobrym) odnosi się, cytując słownik Webstera, „do *Avernus*, jeziora koło Neapolu, Włochy, przedstawianego przez poetów starożytnych jako wejście do piekieł. Z jego wód unosiły się trujące opary, które podobno uśmiercały ptaki odważające się nad nimi przelecieć.” Wystarczy przeczytać taką definicję, aby zwątpić, czy wiersz Elizabeth Bishop uda się w ogóle sensownie przełożyć.

Ale i to nie wszystko. Kolejna uderzająca cecha stylistyczna wiersza to fakt, że jego naukowy styl staje się obiektem metodycznego sabotażu. Sabotażu, który dokonuje się tu nie tylko poprzez parodystyczne wyolbrzymienie stylistycznej „naukowości” – powagi, ścisłości nazewniczej, tendencji do używania długich wyrazów obcych itp. – ale również przez jej podminowanie żywiołem żartu językowego. Wiersz obfituje w kalambury, humorystyczne paronomazy, nieoczekiwane przekształcenia frazeologizmów. Żarty te pojawiają się właśnie tam, gdzie styl jest najbardziej poważny i naukowy. Cytowane zdanie *Costume and custom are complex* swoją profesorską treść przebiera w ostentacyjną aliterację i kalamburowe

zderzenie niemal identycznych brzmieniowo słów *costume* („strój, kostium”) i *custom* („obyczaj”). Zdanie *perversities may aggravate / the natural madness of the hatter* maszeruje najpierw, ze swoimi długimi wyrazami obcymi, poważnie jak akademicka procesja, ale, natknąwszy się na przedział pomiędzy strofami, przeskakuje przezeń komicznym saltem, błyskając spod togi bielizną językowego żartu (*the natural madness of the hatter*, „naturalne szaleństwo kapelusznika”, to przekształcenie i zaktualizowanie potocznego idiomu *mad as a hatter*).

I to wreszcie nie wszystko! Zwłaszcza gdy wiersz przeczytać na głos, uderza jeszcze jeden użyty w nim cytat stylistyczny. W momencie największego rozhasania się językowej zabawy, tuż po serii coraz bardziej szaleńszych żartów na temat coraz poważniejszych nakryć głowy („załamania operowych szapoklaków”, „korony pełne przeciągów”, wreszcie „mitra” rozbłyskująca w fonetycznym fajerwerku *what might a miter matter*) – ton wiersza nagle, zaskakująco się zmienia. Nie ma chyba recytatora, który ostatnich dwóch zwrotek nie przeczyta tym zmienionym tonem, ściszej głoś, zwalniając tempo i poważniejąc, jakby do tego przymuszony. Przez co? Przez zabieg bardzo prosty – zmianę rytmu. Słowa *Unfunny uncle* w przedostatniej zwrotce, powtarzające jak echo pierwsze słowa wiersza, zachowują jeszcze jambiczny tok dominujący w całej jego pierwszej części, już po chwili jednak jamb zostaje wyparty przez trochej. I zmiana tonacji wiersza zmienia jego perspektywę. Szyderstwo, które do tej pory dominowało – tym bardziej zjadliwe, że zwieńczone (aby pozostać w kręgu nakryć głowy) jakby jednocześnie błazeńską czapką kalamburu i biretem stylu naukowego – przechodzi w tonację pozornie łagodnej kpiny, ale naprawdę – żalu i zawstydenia. Rozumiemy to, czego nie powiedziano nam do tej pory: niedowcipny wujaszek i ciotka-dziwaczka są już tylko wspomnieniem (znamienne wprowadzenie czasu przeszłego), nie ma ich już, nie można z nich szydzić tak jak dawniej – nie żyją. A nie żyjąc, nie będąc już między nami, zwiedzając swoje nieba czy piekła, widzą w tej chwili i wiedzą więcej od nas, którzyśmy za ich życia czuli wobec nich taką wyższość.

Ale co ma z tym wszystkim zrobić nieszczęsny tłumacz? Jak ten pakiet czterech cech stylu, z których każda jest jednakowo ważna i wspólnie z innymi tworzy semiotyczną dominantę całości, ocalić w innojęzycznej wersji? Jesteśmy tu świadkami klasycznego dylematu tłumacza:

choćby nie wiem, jak się starał, nie wiem jak ekwiwalentyzował i substytuował, nie ocali wszystkiego – z czegoś trzeba będzie zrezygnować. Z czego? To podstawowa, strategiczna decyzja, która, raz podjęta, będzie stanowić podstawę interpretacyjnej taktyki tłumaczenia. Myślę, że w wypadku tego akurat wiersza, tak mistrzowsko wiążącego ze sobą cztery wspomniane aspekty stylu, byłoby niewybaczalnym błędem, gdyby zrezygnować choćby z jednego z tych aspektów całkowicie. Gdyby na przykład tłumaczyć jedenastożgłoskowcem. Albo gdyby całkowicie zatrzeć w wierszu obecność stylu naukowego. Albo gdyby w ogóle się nie starać o znalezienie odpowiedników dla angielskich kalamburów. Albo zwłaszcza – to byłaby decyzja zabójcza, najzupełniej zniekształcająca sens utworu – gdyby nie zastosować analogicznej jak w oryginale zmiany rytmu i tonacji w dwóch ostatnich strofach. Ta ostatnia właściwość utworu musi pozostać nienaruszalna. Nienaruszalna musi również pozostać sama zasada splotu czterech aspektów stylu. Kompromisy – jeśli trzeba je będzie z własnym maksymalizowaniem zawierać, a już na pierwszy rzut oka widać, że się tego nie uniknie – mogą polegać jedynie na osłabieniu natężenia, z jakim te trzy pierwsze aspekty manifestują się w oryginale. Chodzi przy tym oczywiście o to, aby to osłabienie było jak najmniej zauważalne i aby w ten sposób zminimalizować nieuniknione straty. Wiadomo na przykład z góry, że nie ma co marzyć o znalezieniu krótkiego, jednowyrazowego odpowiednika dla słów *anandrous (aunts)* czy *avernal (eyes)*. „Bezślupkowe ciotki” jakoś nas tu nie zadowolają. Jedynym wyjściem jest, niestety, odarcie tych wieloznacznych określeń z towarzyszących sensów i pozostawienie przynajmniej znaczenia podstawowego: jakies „bezmężne ciotki” i „smolne oczy” (albo lepiej, aby zachować związek z jeziorami i zarazem wzmocnić obecną już w „smole” aluzję do piekieł: „smolne otchłanie źrenic”). W dziedzinie kalamburów zamiast potrójnego echa dźwiękowego *might a miter matter* też trzeba będzie pewnie poprzestać na echu zaledwie podwójnym, jakimś np. „mity mitry” albo czymś takim. Ale już prawie wszystko inne będzie można przynajmniej starać się ocalić. A kto wie, może w pewnych fragmentach specyfika naszego języka i nasze własne ruszanie głową pozwoli nam zakasować autora? (Zwracam nieskromnie uwagę na linijki 7–8). Końcowy efekt może być na przykład taki:

ZAMIENIANIE KAPELUSZY

Nieśmieszny wujku, który damie
ściągasz kapelusz i przymierzasz –
choć nas dowcipem kiepskim zmieszasz,
wiemy, że drzemią w nas te same

chętki, właściwe transwestycie.
Strój stroi żarty z nas przedziwne.
Nakrycie głowy płci przeciwnej
po uszy wciąga nas w Odkrycie.

Bezmężna ciotko, co na plaży,
fikając i bryzgając piaskiem,
z ekshibicjonistycznym piskiem
porywasz czapki z głów żeglarzy

z jachtów, te z daszkiem i kotwicą,
i wdziewasz na żalony bakier –
och, przyływ mody zerwie takie
czapki za rok, poniesie w nicość.

Swój kulturalny czubek głowy
stroszyć indiańskim pióropuszem,
kłaść na nią z sztucznym animuszem
banan na spodku papierowym –

o, ileż nam perwersji chytrych
wytrząsa z kapelusza mania!
Te szapoklaków załamania...
przeciąg w koronie... mity mitry...

Nudny wujku, coś z uporem
brnął w kapeluszkowe figle –
czy lśnią roje niedościgłe
gwiazd pod czernią twej fedory?

Ciotko szczupła i porządna –
smolne źrenic twych otchłanie
jakiej wielkiej, wolnej zmianie
przyglądają się spod ronda?

2. Jednym z najbardziej uprzykrzonych banałów współczesnej krytyki literackiej jest narzekanie na zły stan przekładów z literatur obcych. Winę za ten stan rzeczy składa się

zwykle na fakt, że tłumaczy i tłumaczeń jest za mało. Nigdy nie byłem w stanie przeniknąć umysłem logiki tego argumentu. Przecież jest właśnie odwrotnie: z przekładami jest źle, ponieważ tłumaczy i tłumaczeń jest za dużo ! Ile złych przekładów nie ujrzałoby światła dziennego, gdyby tłumacze przed tym skokiem wzwyż, jakim jest próba przekładu dobrego wiersza, zawieszali poprzeczkę dokładnie na poziomie artystycznej wartości oryginału, a uznawszy, że tej wysokości nie są w stanie przejść, nie stawali w ogóle na rozbiegu! Niestety, znacznie częściej zdarzają się sytuacje, w których tłumacz – z wielkopańskim gestem, z jakim łatwo nam przychodzi trwonić *c u d z e* mienie – decyduje z *a a u t o r a*, że jego środki „formalne” można wyrzucić w błoto; że wiersz na tym nie ucierpi, a jeśli ucierpi, to trudno, „ostatecznie to tylko przekład”, a przekłady, jak wiadomo, są jak kobiety: albo piękne...

Dzieje się tak szczególnie często w przypadku utworów, które operują formą nie tak niepowtarzalną, pozornie skonwencjonalizowaną, nie uzależnioną – jak mogłoby się komuś wydawać – tak ściśle od semantycznej teleologii konkretnego wiersza. Tłumacze takich utworów argumentują nieraz – czego człowiek nie wymyśli, aby wymigać się od wysiłku! – że w języku oryginału taka postać organizacji tekstu jest z jakichś lingwistycznych czy historycznoliterackich względów niejako „naturalna”, podczas gdy próba znalezienia jej odpowiedników w języku przekładu powieść się może tylko za cenę zbyt daleko idących przekształceń dosłownych znaczeń. W USA istnieje np. wśród tłumaczy dość rozpowszechniona teoria, głosząca, że poetom rosyjskim, a chyba w ogóle i słowiańskim, jest łatwiej rymować niż Amerykanom. Pisząc te słowa, mam właśnie za sobą ciężkie doświadczenie skrupulatnej lektury całego dorobku poetyckiego – 700 utworów – Anny Achmatowej, przełożonego na angielski wolnym wierszem z trafiającymi się okazyjnie rymami i wydanego niedawno w dwóch potężnych dwujęzycznych tomach w USA. Tłumaczka, Judith Hemschemeyer, posługuje się we wstępie tym właśnie argumentem: jej zdaniem, w każdym wierszu daje się wyróżnić jego „znaczenie” i jego „muzyka”, i te dwie rzeczy dadzą się od siebie oddzielić. Otóż język rosyjski – w dalszym ciągu streszczam cierpliwie wywody tłumaczki – posiada pewne specjalne immanentne możliwości produkowania „muzyki”, których nie posiada język angielski. (Fleksyjność języka rosyjskiego np. rozszerza rzekomo repertuar rymów, bo każde słowo może występować w wielu różnych

formach gramatycznych. Teza nieprawdopodobnie naiwna: cóż poecie albo tłumaczowi z posiadania tysięcy możliwych rymów gramatycznych, skoro i tak musi ich używać bardzo oszczędnie? I czyż język angielski nie posiada swoich własnych specjalnych zalet, choćby skrótowości składni i obfitości krótkich wyrazów, powodujących, że linijka wiersza jest bardziej pakowna? Wniosek dla tłumacza angielskiego czy amerykańskiego miałby być taki: zamiast naciągać „znaczenie” do „muzyki”, zawsze lepiej skromnie zrezygnować z ambicji jakiegokolwiek odtworzenia tej ostatniej, a w zamian za to skupić się na ważniejszym zadaniu reprodukcji dosłownego znaczenia słów i zdań, tj. po prostu tego, „co autor chciał nam powiedzieć”. Jeżeli komuś sentymentalnemu szkoda straconych uroków „muzyki”, pani Hemschemeyer ma dla niego praktyczną radę:

Radziłabym anglojęzycznemu czytelnikowi znaleźć jakiegoś rosyjskiego przyjaciela, który przeczyta mu głośno (albo, jak potrafią czasami Rosjanie, wyrecytuje z pamięci) niektóre z wierszy; w ten sposób czytelnik zdobędzie pewne pojęcie o osiąganym przez Achmatową bogactwie tkanki dźwięków i dynamicznych rytmów.

Niestety, mimo że wydane przez panią Hemschemeyer dwa tomy kosztują aż 80 dolarów, księgarze jakoś nie dołączają do nich premii w postaci futerału z rosyjskim przyjacielem w środku. I jeśli nawet wynajmowanie na własną rękę recytatorów płaconych od godziny rozwiązałyby do pewnego stopnia problem bezrobocia w środowisku emigrantów rosyjskich w USA, są jeszcze w Stanach obszary, gdzie naprawdę trudno o dobrego recytatora prosto z Leningradu czy Odessy. Mówiąc poważnie, nie trzeba być wielkim znawcą poezji, aby zrozumieć, że w teorii przekładu, wyrosłej z założenia możliwości separacji „muzyki” i „znaczenia” w wierszu, coś musi być od podstaw nie w porządku. W każdym dobrym wierszu „muzyka” jest „znaczeniem”, albo przynajmniej jego częścią składową. Nie jest osobnym, przyczepionym do gorsu dla ozdoby koronkowym żabotem, który można oderwać od prostej koszuli „znaczenia” i wyrzucić bez szkody dla efektu całości.

Tak się przy tym źle składa dla pani Hemschemeyer, że trudno o dobitniejszy dowód tej prawdy niż właśnie poezja Achmatowej. Już kto jak kto, ale ta surowa i tragiczna poetka nie doszywała do swoich wierszy dekoracyjnych falbanek. Rym i regularne metrum były dla niej kwestią życia i śmierci: życia i śmierci wiersza (który

w stalinowskiej Rosji bezpieczniej było ocalać zapamiętując niż zapisując: rym i rytm to z tego punktu widzenia środki mnemotechniczne), życia i śmierci kultury (w której regularność i precyzja słownej konstrukcji magicznie ocala i podtrzymuje ludzki porządek narzucony zabójczemu chaosowi świata), a pewnie i własnego życia i śmierci. Odrzuć wiersze Achmatowej z „muzyki” służącej t a k i m celom to tak, jakby każde jej *niet* przełożyć jako *yes*. Ale zresztą w wypadku każdego innego autentycznego poety znamienny dla pani Hemschemeyer (i dla tylu innych tłumaczy, nie tylko amerykańskich) translatorski minimalizm – umieszczanie poprzeczki własnych wymagań na poziomie, na którym pewne jest, że przeskoczmy z zapasem i nie zwichniemy sobie kostki – jest błędem niewiele mniejszym. Poezja, która na nas robi prawdziwe, nie dające się podrobić ani zafalszować wrażenie – właśnie ta poezja elementarnego dreszczu przebiegającego nam po plecach – robi je dlatego, że sama w sobie jest maksymalistycznym wyzyskaniem możliwości języka i wyobraźni. Wobec takiej poezji tylko równie absolutny maksymalizm tłumacza ma sens. Jeżeli komuś szkoda na to czasu i energii, jeśli zakłada z góry, że i tak nie podola – niech poświęca wolne wieczory na grę w bingo albo hodowlę kaktusów, a 700 wierszy Achmatowej zostawi tłumaczowi odważniejszemu. Który to przymiotnik można też odczytywać jako „bardziej aroganckiemu” albo „zarozumiałemu”, jeśli komuś takie odczytanie odpowiada.

Wróćmy na polskie podwórko translatorskie, aby sprawdzić na konkretnym przykładzie, czy rysująca się już powoli przed nami Stanisława Barańczaka Teoria Maksymalizmu Translatorskiego jest rzeczywiście słuszna. Może jednak istnieją takie wiersze, które całą swoją wybitność czerpią z rezerwuarów „tego, co poeta chciał powiedzieć”, a nie ze sposobu, w jaki to powiedział; które, inaczej mówiąc, w samej rzeczy należy tłumaczyć, starając się o ocalenie „treści” i płacąc pokornie nieunikniony koszt takiego ocalenia w postaci rezygnacji z „formy”? Może są, żeby jeszcze inaczej rzecz ująć, wiersze, których spójność myślowa, ładunek poznawczy, swoista logika są ważniejsze niż ich konwencjonalna organizacja poetycka i dlatego można je bez najmniejszej szkody przełożyć prozą?

Prawdopodobnie w tym właśnie dostrzegaliśmy specyfikę *Definicji miłości* Andrew Marvella (1621 – 1678) tłumacz Adam Czerniawski, ponieważ ten słynny siedemnastowieczny wiersz – można by go nazwać metafizyczną fraszką – właśnie prozą przełożył:

THE DEFINITION OF LOVE

*My Love is of a birth as rare
As 'tis for object strange and high:
It was begotten by despair
Upon Impossibility.*

*Magnanimous Despair alone
Could show me so divine a thing,
Where feeble Hope could ne'er have flown
But vainly flap't its Tinsel Wing.*

*And yet I quickly might arrive
Where my extended Soul is fixt,
But Fate does Iron wedges drive,
And alwaies crouds it self betwixt.*

*For Fate with jealous Eye does see
Two perfect Loves, nor lets them close:
Their union would her ruine be,
And her Tyrannick pow'r depose.*

*And therefore her Decrees of Steel
Us as the distant Poles have plac'd,
(Though Love's whole World on us doth wheel)
Not by themselves to be embrac'd.*

*Unless the giddy Heaven fall,
And Earth some new Convulsion tear;
And, us to joyn, the World should all
Be cramp'd into a Planisphere.*

*As Lines so Loves oblique may well
Themselves in every Angle greet:
But ours so truly Paralel
Though infinite can never meet.*

*Therefore the Love which us doth bind,
But Fate so enviously debarrs,
Is the Conjunction of the Mind,
And Opposition of the Stars.*

DEFINICJA MIŁOŚCI

Tak osobliwy ród mojej Miłości,
Jak cel ma dziwny, lecz stały:
Razem z Niemożliwością
Rozpacz ją powiła.

Jedynie wielkoduszna Rozpacz
 Mogła ten boski ujawnić ideał,
 Tam mdła Nadzieja na próżno kołacze,
 Próżno trzepocze Błyskotkami Skrzydeł.

Jednakoż rychło mógłbym przybyć,
 Gdzie ma rozpięta Dusza wiedzie.
 Lecz Los nakazał wbić między nas Kliny
 I drogę naszą nam zagroził.

Okiem zazdrosnym Los bada
 Dwoje kochanków doskonałych; trzyma ich z dala;
 Ten związek byłby mu zaszkodził,
 Gdyż moc Tyrańską by obalił.

Stalowe jego więc Dekrety
 Ślą nas na przeciwne Bieguny
 (Choć na nas obraca się cały Świat Miłości,
 Obląpic się nie możemy).

Chyba że zawrotne Niebo padnie,
 W Konwulsji nowej pęknie Ziemia;
 I, by nas złączyć, Świat się zmieni
 Na kształt już płaski, *Planisfery*.

Linie *pośrednie*, również i linie Miłości,
 Pod każdym Kątem mogą się witać,
 Lecz nasze absolutne *Równoległości*,
 Choć nieskończone, nie mogą się stykać.

Więc Miłość, która nas zespala,
 A los tak zazdrośnie rozdziela,
 Jest Umysłów Połączeniem
 I Gwiazd Przeciwstawieniem.

„Muzyka” wiersza Marvella (ponieważ Czerniawski najwyraźniej bliski jest w poglądach pani Hemschemeyer, trzymajmy się jeszcze przez chwilę jej terminologii) jest prosta i w samej rzeczy nieszczególnie oryginalna: zwyczajny czterostopowy jamb w strofkach rymowanych abab. Sfera „znaczenia” wydaje się nieporównanie ważniejsza. Wiersz w istocie olśniewa przede wszystkim swoją szczególną, paradoksalną logiką – paradoksalną ale zarazem niezbitą, niesłychanie precyzyjną i ścisłą, nie bez powodu korzystającą demonstracyjnie z zasobu pojęć i twierdzeń geometrii, astronomii, kartografii i astrologii (*Conjunction* i *Opposition* w strofie ostatniej to

podstawowe terminy astrologiczne odnoszące się do układu i wpływu ciał niebieskich). Może więc Czerniawski miał rację, decydując za Marvella, że jego wersyfikacja jest tak nieistotna, iż można dać sobie z nią całkowicie spokój – i przetłumaczyć wiersz prozą, ale za to ocalając skrupulatnie jego dosłownie wyłożone „znaczenie”?

Ale zaraz... Zanim odpowiemy, czy miał rację, sprawdźmy najpierw, czy rzeczywiście ocalił: czy naprawdę żaden z sensów *explicite* wyłożonych przez Marvella nie został przez Czerniawskiego pominięty lub zniekształcony. Już pierwsza strofka nasuwa poważne zastrzeżenia. Czerniawskiego nie krępowały przecież wymogi wersyfikacji: czemuż więc jego rzekomo dosłowny przekład nie jest dosłowny? Dosłownie byłoby przecież np. tak:

* Moja Miłość jest tak rzadkiego /niespotykanego rodu,
 Jak dziwny /niezwykły i wzniosły /niedościgły jest jej przedmiot /cel:
 Została poczęta przez Rozpacz
 W łonie Niemożliwości.

Nawet jeśli przyjąć ze zrozumieniem, że z par bliskoznacznych sensów tłumacz musiał wybrać po jednym, uderza przy lekturze jego zwrotki, że coś w niej semantycznie poknocił. Po co „stały” cel? Tego sensu w tym miejscu oryginału nie ma, a nie można się tłumaczyć, jak to czynią tłumacze uwzględniający „muzykę”, że wymagał tego np. rym. Przede wszystkim zaś: dlaczego Rozpacz z Niemożliwością są dwiema rodzącymi (jedno dziecko wspólnie!) kobietami, albo, niech już będzie, położnicą i towarzyszącą jej akuszerką, zamiast, jak w oryginale, odgrywać rolę rodziców (stąd przecież wzmianka o „rodzie” i stąd składnia *It was begotten by... upon...*, z wyraźnym ojcowsko-matczynym podziałem ról; *X begot Y upon Z* oznacza „X począł [= stał się ojcem] Y, zapładniając Z”)?

Odpowiedź jest prosta: odrzucając dyscyplinę poetycką, idąc na łatwiznę w kwestii „formy”, Czerniawski nie miał dostatecznej pobudki, aby zachowywać dyscyplinę myślową, wybierać rozwiązania trudniejsze ale trafniejsze również w kwestii „treści”. (Szczególnie pod tym względem charakterystyczna jest kompletnie popsuta przez Czerniawskiego strofka przedostatnia, w której tłumacz nawet się nie zastanowił nad logiką metafory – logiką w tym miejscu oryginału szczególnie ścisłą, bo odwołującą się do praw geometrii – i przelożył przymiotnik *oblique* (*lines*) na pozbawione zupełnie sensu „linie pośrednie”, kontekst wskazuje jasno, że chodzi tu o linie nierów-

noległe, a więc np. „zbieżne”). Łatwizna ma to do siebie, że kiedy raz się na nią pójdzie, trudno się z niej wycofać. Dodatkowo zaś ten akurat wiersz spletał tu swemu leniwemu tłumaczowi wspaniałego psikusa. Ukrył bowiem w sobie potencjał znaczeniowy, który polskiemu tłumaczowi o większych ambicjach – właśnie pracę ułatwia! Nie zawsze tak bywa przy tłumaczeniu, ale jest tak na pewno w wypadku tej strofy: kto sobie założy, że ją przełoży regularnym dziewięciozłogłoskowcem (sylabiczny odpowiednik czterostopowego jambu) z pełnymi rymami abab, temu będzie nie trudniej, ale łą t w i e j osiągnąć „wierność” wobec dosłownych znaczeń i wobec logiki oryginału. Tak się po prostu w tym miejscu złożyło: regularny i rymowany wiersz jak gdyby sam steruje tu tłumaczem i podpowiada mu właściwe rozwiązania. Fakt, że Czerniawski tego w pierwszej strofie nie zauważył, dowodzi, że w ogóle nie próbował przełożyć tego wiersza – wierszem; że od samego początku jego wybór padł na łatwiejszą prozę.

Zrekonstruujmy bowiem proces decyzyjny Tłumacza Ambitnego. Zastanawia się on najpierw nad pierwszą linijką: „Ród mej miłości tak jest...” jaki? „Osobliwy” czy „niespotykany” nie pasują: nie mieszczą się w dziewięciozłogłoskowej foremce. Może „rzadki”, dosłownie zresztą tak jak w oryginale? „Ród mej miłości tak jest rzadki...”: brzmi doskonale, na razie zatrzymać. Ale zanim zatrzymamy incipit na dobre, trzeba sprawdzić, jaki rym może słowo „rzadki” znaleźć dla siebie w linijce trzeciej. Pamięć rymowa tłumacza-rutyniarza wypływa z siebie długą wstążkę słów: gładki gadki siatki odpadki wypadki armatki bławatki bratki kładki pośladki hadki makatki szmatki... matki! Świetnie, słowo semantycznie jak najbardziej na miejscu. Co więcej: jego pojawienie się podpowiada zarazem proste rozwiązanie problemu składniowego, związanego z czasownikiem „począć”: język polski, może z powodu swojej znanej pruderii, nie chce wnikać zbyt ściśle w kwestię, kto zapłodnił, a kto był zapłodniony, toteż obejmuje tym obupłciowym czasownikiem udział obojga partnerów aktu (w języku angielskim istnieje tu większa specjalizacja: *to beget* oznacza poczęcie przez ojca, *to conceive* – przez matkę). U Marvella wszystko skomplikowane jest dodatkowo przez okoliczność, że słowa oznaczające oboje rodziców – *Despair and Impossibility* – są w języku polskim (Rozpacz i Niemożliwość) rodzaju żeńskiego. (Zapewne ten fakt natchnął Czerniawskiego nieszczęśliwym pomysłem wmanewrowa-

nia obu żeńskich personifikacji w sytuację dwuosobowego porodu, który to absurdalny obraz od samego początku zakłóca logikę metaforyki Marvella, jak zawsze u tego poety paradoksalną ale skrupulatnie realistyczną.) Skoro „matka”, to i „ojciec” – otóż i mamy rozwiązanie. I po tym obiecującym początku, jak gdyby zesłanym tłumaczowi w prezencie z tamtego świata przez uśmiechniętego dobrodusznika Marvella, w rewanżu za uszanowanie jego „muzyki” (ten właśnie poeta nb. jak mało kto kochał muzykę, którą definiował pięknie jako „mozaikę powietrza”) – tłumaczenie rusza jak z kopyta, dowodząc każdą swą linijką i strofą, jak bardzo „wierność formie” w s p o m a g a „wierność treści”, jeśli rozumie się, co w jednym i drugim jest naprawdę ważne:

DEFINICJA MIŁOŚCI

Ród mej miłości tak jest rzadki,
 Jak jej intencja jest zawila:
 Ojcem jej Rozpacz; co do matki –
 Czysta Niemożność ją zrodziła.

Jedynie Rozpacz szczodrobliva
 Mogła tam popchnąć moje loty,
 Gdzie się Nadzieja próżno zrywa
 Na słabych skrzydłach z blaszki złotej.

A jednak mógłbym na wyżyny
 Unieść się w ślad za moją duszą,
 Lecz Los żelazne wbija kliny,
 Co naszą więź rozciąglą kruszą.

Gdyż Los, zazdroszcząc doskonałym
 Kochankom, zejść się im przeszkadza;
 Na serc ich zjednoczeniu trwałym
 Jego tyrańska cierpi władza.

Stalowym więc dekretem głosi,
 Że trwać jak dwa bieguny mamy
 I – choć się kręci na tej osi
 Miłość – nigdy się nie spotkamy:

Chyba że chwiejne niebo runie
 Wprost do rozwartej piekiel paszczy
 I, kładąc biegun na biegunie,
 Nasz świat się w planisferę spłaszczy.

Linie miłości, choć odległe,
Gdy zbieżne, gdzieś się w końcu przetną:
Nasze, tak ściśle równoległe,
Nie kończą się, lecz się nie zetkną.

Miłość więc, co nas rozpłomienia,
Choć Los nam szkodzi i zazdrości,
Sklada się z naszych dusz złączenia
I naszych gwiazd przeciwstawności.

Po wszystkim, co — zapobiegliwie uprzedzając gniewną reakcję czytelnika — zdążyłem już sam powiedzieć o swojej translatorskiej ambicji i arogancji, muszę obecnie sam siebie skorygować, dorzucając do tej podwójnej autodiagnozy ważne rozróżnienie. Otóż, o ile moja ambicja jako tłumacza jest nieograniczona, o tyle arogancja — nie. Innymi słowy, maksymalizm mojej prywatnej translatorskiej poetyki normatywnej polega na tym, że chciałbym sobie samemu — a zarazem innym tłumaczom — stawiać maksymalne wymagania; również na tym, że czasami jestem nieskromnie przekonany, iż udało mi się przewyższyć innych tłumaczy; natomiast nie na przekonaniu, że nie można przekładu tego samego wiersza wykonać jeszcze lepiej. Może go lepiej wykonać inny tłumacz, który w polemice z moim z kolei odczytaniem oryginału zgłosi odczytanie inne, pełniejsze czy trafniejsze, i przekonująco wcieli je w język polski; mogę na takie lepsze rozwiązanie wpaść ja sam po pewnym czasie, niejako w polemice z samym sobą (i wiele razy mi się to już zdarzało; przykład takiej sytuacji podam jeszcze w dalszym ciągu tych wywodów). Ideалу, jak wiemy, z natury rzeczy nie można osiągnąć. Chodzi jednak o to, aby się przynajmniej starać o maksymalne do niego zbliżenie.

Jakie w tych staraniach przyjąć kryteria? Myślę, że przynajmniej na parę kryteriów najzupełniej podstawowych można by się zgodzić bez łamania krzesel i skakania sobie do translatorskich gardeł. W tym względzie i w tym zakresie to, co jako tłumacz traktuję jako poetykę normatywną na użytek własny, jest zarazem propozycją paru podstawowych kryteriów na użytek krytyki przekładu w ogóle (kryteriów, które krytyka powinna oczywiście stosować bez śladu pobłażliwości również do moich własnych tłumaczeń — nie mam nic przeciwko temu). Innymi słowy, mój prywatny maksymalistyczny program zawiera w sobie jądro programu-minimum, który jest już naprawdę zredukowany do tak elementarnych oczywistości, że

– takie jest moje zdanie – powinien być przyjęty przez każdego, kto bierze się do tłumaczenia poezji lub do krytyki poetyckich tłumaczeń. Ten program minimum składa się z dwóch zaledwie, i bardzo prostych, zakazów:

Zakaz pierwszy: Nie tłumacz wiersza na prozę. Analizowany przeze mnie przekład wiersza Andrew Marvella dokonany przez Adama Czerniawskiego był chyba wystarczającą ilustracją wszystkich niebezpieczeństw, jakie pociąga za sobą przyjęcie fałszywego założenia, że sprozaizowany przekład utworu poetyckiego jest być może nie tak „piękny” jak oryginał, ale za to bardziej oryginałowi „wierny” niż przekład poetycki. Założenie takie w najmniejszym stopniu nie odpowiada prawdzie. Poza czysto technicznymi zastosowaniami nie traktowanymi jako pełnoprawne utwory literackie i nie przeznaczonymi do publikacji (np. tzw. „rybka” albo przekład filologiczny), przekład wiersza na prozę kończy się zawsze poważnym s e m a n t y c z n y m okaleczeniem utworu. Produkt pracy tłumacza jest w takim wypadku nie tylko podrzędny estetycznie („formalnie”) wobec dobrego poetyckiego przekładu tego samego wiersza: jest również – kompletnie wbrew swoim pragmatycznym intencjom – mniej pojemny „treściowo”, mniej uporządkowany w swoim przewodzie logicznym, mniej przejrzysty znaczeniowo, po prostu – mniej zrozumiały. Kto o tym jeszcze wątpi, proszony jest o ponowną lekturę przekładu Czerniawskiego i wyznanie – ale uczciwe, z ręką na sercu – czy naprawdę wszystkie zdania tej prozy są dla niego znaczeniowo jasne i czy jedno zdanie wiąże się w logiczną całość z drugim. Jako dobry materiał pogładowy może też służyć przekład filologiczny *Hamleta* dokonany niegdyś przez W. Chwałewika: przekład tak dalece prozaicznie-dosłowny, lękający się jakiegokolwiek poetyckiego skrótu, zsyntetyzowania znaczeń, że – podobnie jak okólniki biurowe w sztucznym języku Ptydepe, wynalezionym przez Václava Havla w jego sztuce *Memorandum* – staje się nie tylko niezorganizowany językowo i rozwlekły, ale miejscami kompletnie niezrozumiały. Rzekoma większa zdolność tego typu przekładu do wyjaśniania nam, „co autor chciał powiedzieć”, jest, żeby się wyrazić naukowo, klasyczną bujną z chrzanem. Gdyby autor wiersza istotnie chciał powiedzieć to samo, co jego prozaizujący tłumacz, napisałby swój tekst od razu prozą. Owszem, istnieją utwory poetyckie, które w przekładzie na prozę tracą niewiele albo zgoła nic. Ale, jak zauważył już kiedyś przenikliwie Paul Valéry,

właśnie to, że strata jest tak niewielka, stawia ich wartość poetycką pod znakiem zapytania. W tym sensie cytowane tu już powiedzenie Roberta Frosta „Poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu” byłoby zgodniejsze z prawdą (choć oczywistsze i przez to mniej efektowne), gdyby je uzupełnić do postaci: „Poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu na prozę”.

Zakaz drugi: Nie tłumacz dobrej poezji na złą poezję. Ale można także powiedzieć: „Poezją jest to, co przepada w nieszczególnym tłumaczeniu poetyckim”. Niedopuszczalna jest, moim zdaniem, również praktyka translatorska, w wyniku której oryginał, w języku B staje się utworem nijakim albo estetycznie chybionym. Dające się często słyszeć usprawiedliwianie się tłumaczy: „To przecież tylko przekład — siłą rzeczy nie może być tak dobry jak oryginał”, jakkolwiek w zasadzie oparte na prawdziwej przesłance (sam przed chwilą mówiłem, że nawet najlepszy przekład może zawsze być jeszcze lepszy, co by dowodziło, że nigdy nie udaje mu się osiągnąć doskonałości oryginału), jest jednak z reguły wyrazem nadmiernego pobłażania sobie, obniżania kryteriów, wybierania translatorskiej łatwizny a rezygnowania z ambicji. Do poezji — która, jak ją kiedyś prosto zdefiniował Josif Brodski, jest „najdoskonalszą wersją języka” — trzeba stosować najwyższe miary, i nie widać powodu, dla którego takich samych najwyższych miar nie należałoby przykładać do wiersza, który, genetycznie rzecz biorąc, jest przekładem. Iluż ton zmarnowanego papieru oszczędzilibyśmy sobie przyjmując elementarne założenie: zła poezja nie jest nikomu potrzebna. Nie ma żadnego usprawiedliwienia dla powstania złego wiersza: jest zawsze lepiej, gdy go nie ma, niż gdy jest. Zła literatura to nie tylko, jakby powiedział tomista, nieobecność literatury dobrej; to raczej, jakby to z kolei ujął manichejczyk, aktywana obecność estetycznego Zła. A Złu nie należy pomagać, usprawiedliwiając jego pojawianie się i panoszenie wskazywaniem na pragmatyczne cele. Wydawanie złych przekładów np. W. H. Audena dlatego, że dobrych nie ma pod ręką, a o tym ważnym poecie należy dać „jakieś pojęcie” polskiemu czytelnikowi, jest fundamentalną pomyłką: przeczytanie zbioru złych polskich wierszy nie da nikomu żadnego „pojęcia” o twórczości Audena, ponieważ poeta ten w języku angielskim takich złych wierszy nie pisał.

Z tego, co mówię, wynika — jak się wydaje — pewna praktyczna konsekwencja dla krytyki przekładu poetyckiego. Krytyka taka, jeśli

u nas czy w innych literaturach jest w ogóle podejmowana, zaczyna zwykle proces oceny od niewłaściwego końca: porównuje najpierw tekst przekładu z tekstem oryginału pod względem „wierności treściowej”, wyłapując z łatwą satysfakcją wszystkie przypadki nieścisłych ekwiwalentów słownych, niewłaściwie zrozumianych idiomów, odmienności obrazów itd., dopiero potem zaś — jeśli w ogóle ma na to ochotę — poświęca nieco uwagi autonomicznej wartości tłumaczenia jako utworu poetyckiego samego w sobie. „Przekład wiersza poety X przez tłumacza Y jest pełen fatalnych błędów, np. zamiast ‚nieskalany alabaster twego ciała’ powinno być ‚karraryjski marmur twego ciała’, zamiast ‚o świcie obudził nas śpiewem skowronek’ powinno być ‚nad ranem wyrwała nas ze snu piosenka skowronka’, a już zupełnym skandalem jest, że tłumacz mówi o ‚ogrodzie dyszącym wonią macierzanki’, czyli *Thymus serpyllum* podczas gdy w oryginale stoi jak byk ‚maciejka’ (*Mathiola bicornis*). Z drugiej strony, trzeba odnotować z uznaniem, że przekład się rymuje.” Tak wygląda typowa krytyka przekładu.

A należałoby przyjąć kolejność właśnie odwrotną: w pierwszej fazie oceny zadać sobie podstawowe pytanie, czy ten oto wiersz, który widzę na stronicy, wiersz wyjęty na chwilę z kontekstu przekładowego, wiersz oceniany autonomicznie i sam za siebie odpowiedzialny jako utwór napisany w języku polskim, napisany po to, aby spełnić pewne zadania, które tylko poezja spełnić potrafi — czy taki wiersz jest w ogóle coś wart jako utwór poetycki. Jeśli nie jest, jeśli nie stanowi sam w sobie wybitnego dokonania estetycznego, jeśli mnie, po prostu mówiąc, nie porywa albo wręcz wydaje się poetycko koślawy — wówczas na tym pierwszym etapie oceny należy krytykę zakończyć, oszczędzając już sobie porównania przekładu z oryginałem; ostatecznie, nawet gdyby pachniała w nim maciejka a nie macierzanka, gdyby okazał się stuprocentowo „wierny” leżącym na powierzchni znaczeniom utworu, nie zmieniłoby to naszego zdania o jego elementarnej niepotrzebności. Jeżeli natomiast uznajemy przekład za utwór poetycki w autonomicznym sensie wybitny — a, wtedy możemy przejść do drugiego etapu oceny: zastanowienia się nad tym, jaką cenę w monecie odstępstw od powierzchniowej semantycznej „wierności” zapłacił tłumacz za osiągniętą przez siebie poetycką wybitność.

Nie oznacza to, że zachęcam do tolerowania przekładów, w których tłumacz poczyna sobie z ważnymi sensami oryginału zupełnie nie-

frasobliwie (choćby i z tą nieszczęsną maciejką, jeśli rzeczywiście dla lirycznej akcji wiersza jest ważne, że to ona pachniała), przeinaczając je i fałszując w pogoni za artystycznym efektem. Bynajmniej: jeśli naruszenia oryginalnego sensu idą za daleko, przekładu takiego nie uratuje przed moją krytyką nawet jego najwyższe mistrzostwo autonomicznie-poetyckie. Na krytykę taką będzie jednak czas i miejsce w drugim etapie oceny: będę też wtedy krytykiem w miarę sprawiedliwym, ponieważ odstępstwa znaczeniowe będę w stanie oceniać w kategoriach ich funkcjonalnej użyteczności estetycznego efektu. Gdy natomiast krytyk zaczyna swoją ocenę od szczegółowego wytykania tłumaczowi „treściowych” uchybień, regułą jest, że zza drzew nie widzi lasu — że nie stać go na sfunkcjonalizowanie tych obserwacji i zastanowienie się nad ogólniejszą, nie tylko „treściową” semantyką poetycką przekładu.

Powie ktoś jednak, że — nie inaczej niż w jakiegokolwiek ocenie estetycznej — w ocenie przekładu nie ma miejsca na rysowanie granicy pomiędzy „dobrym” a „złym” tak kategoryczną krechą: zamiast czarno-białej opozycji tych pojęć należałoby raczej posługiwać się stopniowaną gamą odcieni i ocenami zrelatywizowanymi, typu „lepsze-gorsze”. Zgadzam się, ale nie całkiem. Oczywiście, że przekłady dobre różnią się stopniem osiągniętej „lepszości”; oczywiście, że i przekłady złe można lokować w różnych punktach skali „gorszości”. Mimo to upierałbym się, że wyraźna i — w ramach przyjętego systemu kryteriów — bezsporna granica pomiędzy przekładami „dobrymi” i „złymi”, dającymi się i nie dającymi zaakceptować, jednak istnieje. W sztuce krytycznej eksplikacji tekstu założenie wielości możliwych odczytań nie przeszkadza temu, że pewne odczytania są obiektywnie błędne, stoją w kompletnej sprzeczności z niewzruszonym i nieredukowalnym jądrem sensu utworu (wiem, że nie zgodziłby się ze mną dekonstrukcjonista, ale nic mnie jego niezgoda nie obchodzi, ponieważ zgodnie z założeniami samego dekonstrukcjonizmu jest, jako tekst, i tak pozbawiona jakiegokolwiek określonego znaczenia). Podobnie i w sztuce przekładu da się ustalić granicę, po przekroczeniu której translatorska interpretacja jest nie tylko „gorsza” od jakiejś interpretacji „lepszej”, ale również sama w sobie jest interpretacją obiektywnie „złą”.

Ustalenie takiej granicy — to właśnie zadanie dla odpowiedzialnej krytyki przekładu. Jak ją jednak ustalić, przy pomocy jakiego kryterium?

Proponowałbym posłużenie się wprowadzoną już przeze mnie kategorią *dominancy semantycznej* utworu poetyckiego. Aby to pojęcie właściwie zrozumieć, trzeba najpierw odrzucić dawno już skompromitowany (a wciąż jeszcze zadziwiająco obecny w typowych rozważaniach krytyka przekładu czy samego tłumacza) podział na „treść” i „formę”. Zastąpić go powinno ogólne pojęcie znaczenia rozumianego jako pełnia semantycznego potencjału zawierająca się zarówno w bezpośrednio dostępnych lekturze słowach i zdaniach, jak i w poetyckiej organizacji wypowiedzi. Każdy wybitny utwór poetycki jest miniaturowym modelem świata, i w modelu tym dosłownie każdy element składowy — od sumy wypowiedzianych wprost twierdzeń do najdrobniejszych atomów pozbawionej w zasadzie samodzielnego znaczenia fonetyki, od przynależności gatunkowej czy nawiązań do tradycji aż do wewnątrztekstowych problemów składni czy gramatyki — może dzięki odpowiedniej organizacji tekstu wziąć udział w procesie wytwarzania znaczeń. Wartość estetyczna bierze się w tym procesie stąd, że generowanie znaczeń w danym utworze poddane być może pewnej nadrzędnej zasadzie, która wszystkie znaczeniowótworcze elementy tekstu sprowadza jakby na wspólną płaszczyznę czy nadaje im wspólne ukierunkowanie. Witkacy, żeby jeszcze raz go zacytować, mówiłby w takich wypadkach o jedności w wielości, Szklowski nazwałby tę zasadę naczelnym „chwytem” utworu, strukturalista przywołałby termin „gest semantyczny” — my mówimy najostrożniej o semantycznej dominancie, prymacie określonego elementu struktury utworu, który stanowi mniej lub bardziej dostrzegalny klucz do całokształtu jego sensów. Dostrzec ten klucz i zrobić z niego odpowiedni użytek — to zadanie tak dla czytelnika, jak dla krytyka-interpretatora, jak i wreszcie dla tłumacza utworu.

3. Zacznijmy od paru przykładów poezji dawnej i zarazem (nie tylko z tego względu) wyjątkowo trudnej dla tłumacza. Oto wiersz Johna Donne’a (1572 – 1631), w wersji oryginalnej i w przekładzie Aleksandra Mierzejewskiego:

SONET XIV

*Batter my heart, three person'd God; for, you
As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend;
That I may rise, and stand, o'erthrow mee, and bend*

*Your force, to breake, blowe, burn, and make me new.
I, like an usurpt towne, to'another due,
Labour to' admit you, but Oh, to no end,
Reason your viceroy in mee, mee should defend,
But is captiv'd, and proves weake or untrue.
Yet dearly'l love you, and would be lov'd faine,
But am betroth'd unto your enemye.
Divorce mee, 'untie, or breake that knot againe,
Take mee to you, imprison mee, for I
Except you'enthrall mee, never shall be free,
Nor ever chast, except you ravish mee.*

SONET XIV

Roztrzaskaj serce moje, Boże Trójjedyny,
Boś dotąd pukał jeno, szeptał, błyskał, winy
Me przeliczał, naprawiał. Lecz bym wznieść się mógł,
Musisz zgjąć mnie z wszechsiły i obalić z nóg,
Złamać, zmiażdżyć, przepalić i nowym uczynić.

Jam jak miasto pod szturmem wroga, cytadela
Zdobyta, trudzę się, by przyjąć odsiecz Bożą,
Gdy Rozsądek, Twój we mnie namiestnik, zatrowożon,
Przez zło opętan, słaby i udręczon wiela,
Miota się, zniewolony od nieprzyjaciela.

Nie broni mnie. Jam, Panie, wroga oblubieniec,
Lecz ogromnie Cię kocham. I miłości wzajem
Pragnę Twojej, choć czasem niewiernym się staję.
Rozwiódź mnie. Rozszarp węzeł. Weź mnie jak w więzienie
W siebie. I od małości uwolń. Zwiąż przybędę –
I posiadź – zgwałć – bo jeno wtedy czysty będę.

Antoni Słonimski opowiada gdzieś, jak to po wydaniu jego debiutanckich *Sonetów* pewien recenzent napisał: „Sonet na stronie 18 jest szczególnie ładny, szkoda tylko, że taki krótki!”. Sonet w wykonaniu Mierzejewskiego jest również całkiem ładny, szkoda tylko, że taki długi. Na usprawiedliwienie tłumacza można dodać, że w początkach wieku XVII w angielskiej terminologii gatunkowej słowo „sonet” wciąż jeszcze było terminem nie całkiem sprecyzowanym i skodyfikowanym; poeta późniejszy nawet od Donne’a, sir John Suckling, tytułował tak swoje liryki, które ktoś bardziej od niego pedantyczny nazwałby raczej „pieśniami” – utwory z reguły dłuższe niż 14 linijek i nie mające nic wspólnego z żadnym ze znanych typów strofiki sonetu. No tak, ale nie jest to przypadek Donne’a. Ten akurat poeta cały swój cykl *Holy Sonnets* złożył wyłącznie z utworów, reprezen-

tujących klasyczny typ sonetu elżbietańskiego w jego trudniejszej technicznie wersji, z rymami nie w układzie (występującym np. u Szekspira) abba cddc effe gg, ale w naśladowującym modele włoskie układzie abba abba cddc ee. Czepianie się faktu, że Mierzejewski wydłużył ten wzorzec o dwie linijki, może z mojej strony wyglądać na pustą pedanterię. Ostatecznie, znana różnica pomiędzy językiem angielskim a polskim — fakt, że z tych dwóch języków angielszczyzna zawiera statystycznie więcej wyrazów krótkich, zwłaszcza jednosylabowych — powoduje, że takie czy inne wydłużenie wersji polskiej jest w praktyce tłumacza regułą. Inny przykład zademonstruje nam za chwilę, jak zgubne skutki miewa nieraz upieranie się tłumacza przy mechanicznej sylabowej ekwiwalencji i tłumaczenie angielskiego pięciostopowca jambicznego polskim jedenastozgłoskowcem. Tłumacz, który rozumuje nie arytmetycznymi ale funkcjonalnymi kategoriami, wie dobrze, że w większości wypadków postępowanie takie nie ma sensu: za utrzymanie krótszego metrum płaci się rezygnacją z ważnych słów czy znaczeń, które się w linijce nie mieszczą. Pięciostopowy jamb ma się więc prawo oddać polskim trzynastozgłoskowcem; jeśli wiersz jest stychiiczny, a nie stroficzny, jak np. w dialogach sztuk Szekspira, można zachować jedenastozgłoskowiec, ale tylko dlatego, że ma się wtedy inne niepisane prawo — do nieznacznego zwiększenia liczby wersów, np. wydłużenia któregoś z monologów Hamleta o trzy czy cztery linijki.

Mierzejewski bez skrupowania korzysta z obu tych możliwości naraz: wydłuża wiersz o dwie linijki i stosuje 13-zgłoskowiec. Bylibyśmy w stanie mu to wybaczyć (zwłaszcza że okupuje to ustępstwo dość złożonym układem rymów — aabba cddc — w pierwszych dwu strofach), gdyby chodziło o jakikolwiek inny wiersz niż właśnie ten. Niż wiersz, który nie tylko należy do sekwencji rygorystycznie traktowanych i mistrzowsko radzących sobie z własnym rygiem 14-wersowych sonetów, ale w dodatku z gatunku sonetowego czyni w niepowtarzalny sposób składnik znaczeniowtórcej dominanty utworu. *Sonet XIV* jest, bardziej niż inne sonety Donne'a i zapewne bardziej niż jakikolwiek utwór w poezji siedemnastowiecznej Anglii, przykładem charakterystycznego dla estetyki tamtych czasów zderzenia rygoru z nadmiarem. Dominanta semantyczna tego wiersza mieści się w punkcie zderzenia dyscypliny skrajnie ustabilizowanego i skodyfikowanego gatunku z niepowstrzymanym nadmiarem, zdyszczanym pośpiechem i emocjonalno-ekspresywną skrajnością tego, co

ma do powiedzenia – do wyrzucenia z siebie – podmiot wiersza. Kluczem do paradoksalnego, pełnego dramatycznych ambiwalencji sensu tego sonetu jest stylistyczne zjawisko wtłoczenia szalonego nadmiaru skłębionych, sprzecznych wewnętrznie myśli i emocji w rozpoznawalną natychmiast ramkę konstrukcji sonetu, traktowanej tu z żelazną konsekwencją. Podobnie jak Bóg ma „uwięzić w sobie” ludzką duszę i, paradoksalnie, zarazem w nią wejść, drogą seksualnego gwałtu, tak forma sonetu zarazem więzi w swoim niezmiennym i nieugiętym kształcie strumień gwałtownej wypowiedzi i w strumień ten wchodzi „gwałtem”, zakłócając jego swobodny bieg swoimi metrycznymi i rymowanymi przymusami.

Decydując się na rezygnację z formy sonetowej, Mierzejewski dowiódł, że tej specyficzności wiersza nie dostrzegł czy nie zrozumiał. Wydłużając wiersz i zwiększając liczbę linijek – a także, przy okazji, „uspokajając” składnię i intonację przez rozbicie długich, zdyszanych zdań Donne’a na krótsze frazy oraz łagodząc kategorię ostrość kluczowych stwierdzeń (nijakie i ostrożne „choć c z a s e m niewiernym się staje”) – osiągnął może efekt potoczystości i płynności wiersza, ale przecież właśnie nie o potoczystość czy płynność tu chodzi. Ten wiersz ma być przykładem trudnego poetyckiego mówienia, przełamywania każdym słowem i każdą sylabą oporu, jaki stawia łamiący się i zdyszany głos, niedostatecznie sprawny język, napór nie dającej się wyrazić emocji, sama wreszcie obojętność Adresata. Jeśli więc ten wiersz tłumaczyć, to może raczej tak:

Zmiażdż moje serce, Boże, jak zmurszałą ścianę,
Którąś tchem, blaskiem dotąd muskał potajemnie,
Naprawiał; niech mnie Twoja moc złamie i zemnie,
Spali, odnowi; zwal mnie z nóg – dopiero wstanę.
Jam jest miasto zdobyte, innemu poddane,
Trudzę się, by Twą odsiecz wpuścić, lecz daremnie,
Rozum, co miał mnie bronić. Twój namiestnik we mnie.
Wzięty w niewolę, zdradza miasto pokonane.
Tak, kocham cię, chcę Twojej miłości, lecz jeszcze
Ciągle Twój nieprzyjaciół jest mym oblubieńcem;
Rozwiń mnie zatem, rozwiń, rozwiń nareszcie
Ten węzeł, weź mnie w siebie, uwięź; swoim jeńcem
Gdy mnie uczynisz, wolność dopiero posiędę.
I tylko gdy mnie weźmiesz gwałtem, czysty będę.

Pozostawmy na chwilę przy sonetach Donne’a, ponieważ tłumaczenie innego, nie mniej sławnego z nich, posłuży jako wyjątkowo

pouczający przykład błędnej interpretacji translatorskiej o odmiennych przyczynach i charakterze. Chodzi o *Sonet X* w przekładzie Jerzego S. Sity:

SONNET X

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

SONET X

Nie puszc się, Śmierci, chociaż lękiem dławisz
Człeka lichego, za jaje Twa groza;
Ani mnie zetniesz jeszcze, ani mrozem
Ściętym żywota, Biedactwo, pozbawisz.

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

Krółom powolnaś, losom i żołnierzom;
W trucznach siedzisz, zarazie i wojnach;
Przez się więc \ puszysz? Śpi bardziej spokojnie,

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

Już na pierwszy rzut oka uderzają w tym przekładzie dwie cechy: ostentacyjna archaizacja języka i znaczeniowa niejasność biorąca się – jak podejrzewamy – z konieczności nadmiernej kondensacji wypowiedzi. Obie te rzeczy dają się zauważyć nawet bez porównania przekładu z oryginałem. Zajmijmy się więc najpierw tłumaczeniem Sity – zgodnie z proponowaną powyżej dwuetapową metodyką

krytyki przekładu — jako autonomicznym utworem poetyckim w języku polskim i spróbujmy odpowiedzieć sobie szczerze na pytanie, czy nam się ten utwór podoba czy nie. Archaizacja jest istotnie ostentacyjna: nie ogranicza się tylko do zwykłych i dobrze znanych tłumaczom metod delikatnego sygnalizowania dawności archaizmami fonetycznymi („barziej”), morfologicznymi („człeka”, „przecie”), leksykalnymi („przec”), fleksyjnymi („możem”, „wstaniem”) czy składniowymi (szyk typu „Tym pewniej przecie duszę moją zbawisz”). Nie, tych umiarkowanych metod Sicie nie dosyć: oto już w środku drugiej linijki zakopuje on prawdziwą minę przeciwpiechotną archaizmu, na którą dość nastąpić brnącemu przez ten tekst czytelnikowi, aby szok estetyczny omal go nie wysadził w powietrze. „Nie pusz się Śmierci, chociaż lękiem dławisz Człeka lichego, z a j a j e Twa groza”!

Trudno o większy dysonans stylistyczny w wierszu rzucającym wyzwanie Śmierci, niż to farsowo-komiczne „za jaje”: nie sądzę, żeby mógł to inaczej odczuć nawet odbiorca czytany w literaturze staropolskiej, kóry przypomni sobie, że jest to zwrot mający w dawnej polszczyźnie prawo obywatelstwa. Znamy go choćby z fraszki Kochanowskiego — bynajmniej nie humorystycznej, raczej pogodnie-lirycznej — *O Hannie*: „Ale to wszystko za jaje, / Kiedy Hanny nie dostaje”. Lecz właśnie: to, że uświadamiamy sobie tak konkretną proveniencję archaicznego zwrotu, powoduje, że jego stylistyczny walor wydaje nam się nieodłącznie związany ze źródłem, z którego zwrot został zaczerpnięty. Nawet wertowanie słowników dawnej polszczyzny nie da nam pewności co do tego, jaką częstotliwość użycia czy jakie nacechowanie stylistyczne miał zwrot w ustach człowieka XVI wieku; nie wiemy, czy na przykład kaznodzieja na renesansowym pogrzebie mógł powiedzieć: „Za jaje ta śmierć w obliczu Wieczności” i nie zostać zdzielony w łeb buzdyganem przez obrażonego żałobnika. Może mógł: pamiętamy tylko, że zwrotu użył w swojej pogodnej pejzażowo-erotycznej fraszkce Kochanowski. I ani ten fraszkowy kontekst, ani względy porównawczej poetyki historycznej (język poetyki Kochanowskiego znajduje się na znacznie wcześniejszym etapie rozwoju niż język Donne’a, który mógłby być wnukiem naszego poety) nie usprawiedliwiają użycia tak konkretnego cytatu — czy nawet aluzji literackiej — w przekładzie tego akurat wiersza tego akurat autora. Archaizacja Sity jest i anachronicznie, i estetycznie niecelna.

Jest także niekonsekwentna, i to bodaj największy błąd artystyczny nie tylko tego jednego, ale wszystkich przekładów Sity z dawnej poezji angielskiej. Kto wie, może śmiech, jakim witamy nieoczekiwane „za jaje” wynika z naszej ignorancji: może Kochanowski użyłby tego zwrotu nawet w którymś z *Trenów*, gdyby napisał ich więcej. Ale na pewno, nawet gdyby dożył stu lat, nie zrymowałby „żołnierzm-uderzeń”, „wojnach-spokojnie”, „groza-mrozem-możem”, ani nawet „zbudzeni-przemienisz”. Tego rodzaju rymy niedokładne nie były dla niego w ogóle rymami; i autorytet nieugiętych praw systemu wersyfikacyjnego Kochanowskiego był, jak wiemy, tak ogromny, że współbrzmienia tego rodzaju pozostawały poza obrębem zasobu dopuszczalnych rymów przez następne trzy stulecia. Archaizacje Sity mają charakter wybitnie, żeby się tak wyrazić, oportunistyczny: pojawiają się tylko wtedy, kiedy ich użycie nie zmusza do wysiłku. Morfologię czy fonetykę archaizować jest nadzwyczaj łatwo: wystarczy z „wszystko” usunąć „s”, albo z „bardziej” – „d” i już mamy piękne „wszytko” i „barziej”. Znaleźć rym dokładny jest znacznie trudniej, bo trzeba przy tym trochę przysiąść i wykonać pewną pracę myślową. Sicie szkoda na to czasu: 90 procent jego rymów to rymy najłatwiejsze – albo gramatyczne (okropne poczwórne „dławisz-pozbawisz-stawisz-zbawisz”), albo niedokładne. Czytany w izolacji od oryginału, z punktu widzenia autonomicznej wartości estetycznej, wiersz taki jak jego przekład *Sonetu X* brzmi jak zgrzyt żelaza po szkłe: zarchaizowany język, który chciałby uchodzić za XVI – czy XVII-wieczny, wytwarza nieznośny dysonans w zetknięciu z najzupełniej nie-staropolskimi i zreszłą ogólnie niechlujnymi rymami.

To nie wszystko. Wciąż jeszcze oglądamy ten przekład jako oddzielny utwór, nie badając relacji, łączącej go z oryginałem – i w takiej oddzielnej lekturze uderza inna jego cecha: to, że niektórych użytych tu fraz czy zwrotów nie da się – mówiąc po prostu – zrozumieć, a co za tym idzie, niezrozumiały jest cały utwór. Konia z rzędem czytelnikowi, który pojmie, co właściwie znaczy zdanie: „Ani mnie zetniesz jeszcze, ani mrozem / Ściętych żywota, Biedactwo, pozbawisz”. Czy chodzi o ludzi „ściętych mrozem żywota”, których śmierć czegoś nie „pobawi” (czego?), czy też śmierć ma „nie pobawić żywota” ludzi „ściętych mrozem”? Już sama składnia jest niejasna, a nie wiemy jeszcze, skąd tu mróz i co oznacza. Gdyby np. przyjąć odczytanie drugie, czy ma to się odnosić do sytuacji

zamarznięcia, ale takiego nie na śmierć? Skąd pewność mówiącego, że ktoś w tym sensie „święty mrozem” nie zostanie w żadnym wypadku „pozbawiony żywota”? Może chodzi o mróz w jakimś innym, figuratywnym sensie? Ale jakim? Nie jest to przecież symbol Śmierci, bo mróz i Śmierć są w tym zdaniu oddzielone od siebie, a nawet sobie przeciwstawione.

Dalej: „im rychlej zejść możem, / Tym pewniej przecie duszę moją zbawisz.” Znowu: co to znaczy? Jeśli nawet koślawe składniowo zdanie rozumieć jako „im rychlej my (ludzie w ogóle?) umieramy, tym pewniej (ty Śmierci) zbawisz moją duszę”, tych dwu fraz nie łączy jakakolwiek logiczna zależność. Z pewnością w żadnej ze znanych teologii czy systemów metafizycznych nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie, dlaczego rychłe umieranie jakiejś ludzkiej zbiorowości miałyby wzmacniać pewność zbawienia indywidualnej duszy, a już zwłaszcza, dlaczego sama Śmierć miałyby tu dokonywać dzieła zbawienia. Jeszcze dalej: „Śpi barziej spokojnie, / Kto maku zażył, jak Twoich uderzeń” – a cóż to pokracczne zdanie znaczy? I wreszcie ostatnie dwie linijki: poprawne składniowo, ale niezrozumiałe na płaszczyźnie, żeby tak rzec, ideologicznej: wyczuwamy, że czegoś tu brak, jakiegoś wyjaśnienia, jakiegoś ostatecznego argumentu, który przekonałby nas, że jest taka czy inna logika w wyzywającym zanegowaniu wiecznotrwałości Śmierci. Wiersz jest niczym więcej jak zlepkiem niejasnych i nie powiązanych ze sobą zdań.

Odrzuciwszy w ten sposób przekład Sity już po pierwszym etapie oceny – stwierdziwszy po prostu, że jest to nieudany, obiektywnie niedobry wiersz w języku polskim – moglibyśmy nawet nie fatygować się drugim etapem krytycznej analizy. Dla samej ciekawości sięgamy jednak do oryginału – i cóż widzimy? Wiersz Donne’a, przy całej swojej siedemnastowiecznej natchnionej paradoksalności, uderza jasnością i żelazną wręcz logiką wywodu. Potęga i groza śmierci zostają poddane w wątpliwość całym szeregiem racjonalnych argumentów. Primo: skoro sen, będący jedynie obrazem śmierci, przynosi miłe wytchnienie, o ileż miłsza musi być śmierć jako taka. Secundo: skoro śmierć jest na usługach losu, przypadku, wojny itp., widocznie nie jest najpotężniejsza w świecie. I tak dalej, i tak dalej. Cały ten logiczny łańcuch w przekładzie Sity ulega rozerwaniu z jednego prostego powodu: brak w nim niektórych ogniwi. Brak np. ogniwa tak bezwzględnie potrzebnego, jak przysłówki *eternally*

(„wiecznie” czy raczej „na wieczność”), kwalifikujący w przedostatniej linijce oryginału czasownik *we wake*. Tylko to, że obudzimy się „na wieczność” (tzn. w ramach wyznawanego przez Donne’a chrześcijańskiego światopoglądu, po Sądzie Ostatecznym), wyjaśnia, dlaczego „śmierci nie będzie, śmierć sama umrze.”

A wszystko to z powodu jednej błędnej decyzji interpretacyjnej tłumacza. Dominantą semantyczną swojego przekładu Sito mianował uroki (wątpliwe, jak widzieliśmy) archaizacji i na ich produkowaniu się skupił, nie poświęcając skutkiem tego najmniejszej uwagi logice paradoksalnego argumentu, która stanowi podstawę swoistości i artystycznej spójności sonetu Donne’a. Co więcej, dodatkowa decyzja o charakterze technicznym – niepotrzebny wybór jedenastozgłoskowca jako ekwiwalentu jambicznego pentametru Donne’a – spowodowała, że w linijkach przekładu na pewne słowa i ich znaczenia po prostu nie starczyło miejsca. W każdym niemal przekładzie to czy owo oryginalne znaczenie trzeba wyrzucić, ważne jest jednak, które sensy się wyrzuca. Sito, pochłonięty swoim archaizowaniem, wyrzucił beztrząsco najważniejsze ogniwa logicznego argumentu – takie jak „przypadek” albo „wieczność” (gdzie indziej zresztą wstawiając dla rymu swoje własne „mrozy” i „wozy”, ogniwa niepotrzebne, wznagające jedynie niejasność i niezborność przekładu). Wystarczy użyć 13-zgłoskowca i zastanowić się przez chwilę nad logiką oryginału, aby sonet, który w przekładzie Sito tak nas zbijał z tropu swoimi zagadkami, przybrał postać tekstu gęstego od znaczeń ale zarazem najzupełniej zrozumiałego:

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

Pozostańmy przy tym samym tłumaczu, ale dajmy mu szansę i sięgnijmy po przykład z innego poety. Może Sito da sobie lepiej radę z autorem, którego krystaliczna jasność i klasyczna wręcz precyzja konstrukcyjna nie pozostawi wątpliwości co do tego, co stanowi dominantę semantyczną jego wiersza? Oto krótki liryk George'a Herberta (1593 – 1633) i jego przekład pióra Sity:

VERTUE

*Sweet day, so cool, so calm, so bright,
The bridall of the earth and skie:
The dew shall weep thy fall to night;
For thou must die.*

*Sweet rose, whose hue angrie and brave
Bids the rash gazer wipe his eye:
Thy root is ever in its grave,
And thou must die.*

*Sweet spring, full of sweet dayes and roses,
A box where sweets compacted lie;
My musick shows ye have your closes,
And all must die.*

*Only a sweet and vertuous soul,
Like season'd timber, never gives;
But though the whole world turn to coal,
Then chiefly lives.*

CNOTA

Dniu, w którym Ziemia przyjmuje Niebiosa,
Tyle spokojny przecie, ile jasny;
Upadek twój oplacze rosa,
Bo musisz zgasnąć.

Różo żarliwa, łza mąci spojrzenie
Śmiałkom, gdy barwy twoje gniewem płoną;
W grobie albowiem tkwisz korzeniem,
Przyjmij śmierć oną.

Wiosno dni słodkich, pełna róż płonących,
W szkatule twojej słodycz ułożona;
Muzyka moja dla ginących
Jest przeznaczona.

Jedynie Dusza, słodka i cnotliwa,
Trwa niby drewno dobrze wyprawione;
Gdy świat popiołem się okrywa,
Ma w nim osłonę.

Lepiej, ale znowu coś tu nie gra. Już na pierwszym etapie oceny, bez porównywania z przekładem, odnosimy podobne jak poprzednim razem wrażenie: wiersz w swojej polskiej wersji jest stylistycznie niekonsekwentny i logicznie niespójny. Niekonsekwencja to nie tylko takie samo jak w przekładzie Donne'a zderzenie archaizowanego języka z niechlujną prowizorką rymowania („jasny-zgasnąć”). To również np. fakt, że w dwóch ostatnich strofkach jest tyle „słodocy”: podejrzewamy, że poeta taki jak Herbert albo uniknąłby wielokrotnego powtórzenia, albo, gdyby istotnie użył był epitetu tyle razy w tej samej formie, nadałby mu w jednym przynajmniej wypadku jakieś inne znaczenie, żeby uniknąć monotonii. Jakoż sprawdzający rzut oka na oryginał przekonuje, że mieliśmy rację: Sito padł ofiarą pośpiesznego czytania albo też po prostu nie wiedział, że słowo *sweets* w siedemnastowiecznej angielszczyźnie oznaczało nie „słodocze”, ale „perfumy, wonności”. (Może kogoś dziwić, że rutynowanemu tłumaczowi ośmielałam się zarzucać niedostateczną znajomość języka, ale Sicie podobne wpadki zdarzają się dość często. W jednym z przekładów z innego XVII-wiecznego poety, Richarda Crashawa, zrozumiał pomyłkowo słowo *turtle* w jego podstawowym dzisiejszym sensie „żółwia”, co dało mu asumpt do stworzenia obrazu pary kochanków splecionych uściskiem „jak słodkie żółwie, w kłęb zwinięte” — obraz nie zanadto prawdopodobny z punktu widzenia naszych zdroworozsądkowych domysłów na temat form intymności technicznie dostępnych gadom pancierzowatym z rzędu *Chelonia*: co dobrze by świadczyło o brawurze barokowej wyobraźni Crashawa, gdyby nie to, że w wieku XVII słowo *turtle* oznaczało najzupełniej konwencjonalną „turkawkę” czy „synogarlicę”. Nie chcę jednak być złośliwy: luki w znajomości języka posiada każdy tłumacz i możliwość przypadkowego potknięcia w postaci pomyłkowego zrozumienia wyrazu to z mora, od której nikt nie jest wolny. (Nie zapomnę, jak mnie samemu omal się nie zdarzył w przekładzie wiersza Josifa Brodskiego obraz antycznego legionisty ubranego „w lśniące łąty”; przed tym, jak mi się przy tłumaczeniu wydawało, wyszukany oksymoronem, a naprawdę kompromitującym błędem uratował mnie w ostatniej chwili Wiktor Woroszyłski, który, czytając mój przekład przed publikacją, domyślił się, że kalkuję w ten sposób rosyjskie słowo *laty* oznaczające po prostu „zbroję”).

Wróćmy do przekładu Sity. Również druga zauważona przez nas cecha, niespójność logiczna jego polskiej wersji „Cnoty”, uderza

nawet bez konfrontacji z oryginałem. Wydaje się np. po prostu niemożliwe, aby precyzyjny Herbert mógł popęlić bezsensowną linijkę „(Dniu,) Tyle spokojny przecie, ile jasny”. Co ma oznaczać to „przecie” i do jakiego oraz czyjego stwierdzenia polemicznie się odnosi? I skąd równanie „tyle, ... ile...” sugerujące tautologicznie, a więc niepotrzebnie, a zarazem nieściśle, więc też nie na miejscu u ścisłego Herberta, istnienie jakiejś niezmiennej proporcji między „spokojnością” dnia a jego „jasnością”? (Zaglądamy do oryginału: istotnie, są to wszystko własne dodatki Sity, winkrustowane w tekst zapewne dlatego, że nadają mu pozór archaiczności.) Inny przykład niespójności: „Muzyka moja dla ginących / Jest przeznaczona”. Zdanie ładnie brzmiące, ale chyba – podejrzewamy – opierające się znowu na jakimś semantycznym nieporozumieniu. „Muzyka” Herberta, tj. chyba śpiewana przezeń poetyka pochwała, składana jest przecież w hołdzie – jak wskazuje ostatnia strofa – cnotliwej Duszy, a więc czemuś, co właśnie nie należy do świata „ginących”, jest wiecznotrwałe. (Kolejne zerknięcie w tekst oryginału: no tak, kolejna gafa językowa tłumacza. Sito nawyrażniej nie wiedział, że wieloznaczne słowo *close* – najogólniej, „zamknięcie” – w kontekście dosłownie tu rozumianej „muzyki” czy „nut” ma konkretne i ściśle znaczenie kadencji czy kody.) I wreszcie dwie linijki ostatnie, które wprowadzają nas w stan ostatecznej konfuzji nawet nie logicznej, ale po prostu składniowej. Co tu jest podmiotem, a czego reprezentantem jest zaimek „nim”? Czy zdanie oznacza „Gdy świat popiołem się okrywa, on, tzn. świat, ma osłonę w nim, tzn. popiele”? Czy też może: „Gdy świat popiołem się okrywa, ona, tzn. Dusza, ma osłonę w nim, tzn. świecie”? A może: „...w nim, tzn. w popiele”?

Wszystkie te wątpliwości schodzą jednak na plan dalszy, gdy w konfrontacji z oryginałem zauważamy rzecz niewiarygodną: tłumacz nie dostrzegł, czy też dla ułatwienia sobie pracy wolał nie dostrzec, bijącej wręcz w oczy dominanty semantycznej wiersza. Jest nią oczywiście jego oparcie na refrenowym schemacie końcowego rymu w czwartej. krótkiej linijce kolejnych strof, rymu powracającego najpierw trzykrotnie bez zmian (to samo *die*, o regularności wzmocnionej poprzedzającym *must*, również trzykrotnie bez zmian powtórzonym), aby w ostatniej strofie ulec zakłóceniu i semantycznemu odwróceniu. Miarowe *memento mori* trzykrotnego *must die* (musisz umrzeć) zmienia się w *lives* (żyje). Zakłóceniu ulegają zresztą i inne narosłe tymczasem regularności, choćby takie jak anafortyczne

rozpoczęcie każdej z trzech pierwszych strof czy ich drugoosobowy zwrot do adresata, zastąpiony trzecią osobą liczby pojedynczej w strofie ostatniej.

Jedno jest pewne: jeśli nawet całego pakietu środków zastosowanych tu przez Herberta nie uda się ocalić w przekładzie, rzeczą bezwzględnie konieczną jest przynajmniej zachowanie rymowego paralelizmu ostatnich linijek trzech pierwszych strof, ostinatowego efektu wzmianki o nieuchronności zgonu, powtórzonej trzykrotnie jakby po to, aby na przeciwnej szali – w ostatniej linijce ostatniej strofy – potrójnej wagi i znaczenia nabrała wzmianka o szansie zwyciężenia śmierci przez cnotę. Ba, ale w tym celu trzeba znowu ruszyć trochę głową: *must die* w oryginale nie tylko trzykrotnie się powtarza, ale także za każdym razem jest zrymowane z innym słowem, wypada więc znaleźć trzy różne – dokładne, bo to wiek XVII! – rymy do słowa „umrzeć” (co jest w oczywisty sposób niemożliwe) albo np. „umiera”. Sito, zapewne odstraszone tą koniecznością, z refrenu w ogóle rezygnuje, pozbawiając tym samym wiersz nie tylko jego dźwiękowej orkiestracji, ale również wszystkiego innego, co w nim bezwzględnie ważne: napięcia, wynikającego z paradoksalnej równoważności niejednakowych rozmiarami części utworu (pojedyncza strofa ostatnia równa jest wagą trzem poprzednim), z precyzyjnego planu konstrukcyjnego, całej wreszcie zawartej w nim filozofii moralnej, zgodnie z którą jedna prawa dusza jest w stanie przetrwać tak codzienne obumieranie składników świata, jak i jego przyszłą zagładę we wszechogarniającym pożarze. Przekład, który miałby ambicję ocalenia tych wszystkich znaczeń, musiałby wyjść od założenia nienaruszalności dominanty semantycznej, jaką jest tu refren, i wokół tego stałego refrenu niejako obudować całą resztę substancji znaczeniowej wiersza. Na przykład:

Dniu, taki piękny, jasny i pogodny,
Z niebem, co czule na ziemię spoziera:
Rosa oplacze dzisiaj zmierzch twój chłodny,
Bo każdy dzień umiera.

Rózo, choć w tobie barw palących tyle,
Że widz niebaczny oko aż przeciera,
Twoje korzenie tkwią w własnej mogile:
Kwiat każdy też umiera.

*In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?*

*And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?*

*What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?*

*When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?*

*Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?*

Zwrot „fearful symmetry”, powtarzający się w stroficznej klamrze wiersza, to nie tylko klucz do estetyki – i zarazem teologii – całej twórczości Blake’a (swoją znaną książkę o niej krytyk Northrop Frye zatytułował właśnie *Fearful Symmetry*), ale również poszlaka wiodąca nas wprost ku odkryciu dominanty semantycznej tego właśnie utworu. Jest nią estetyczna kategoria „symetrii budzącej grozę”, przerażającego ład. Narzuca ją już pierwsza, słynna linijka wiersza, w której symetria czterech trochejów i ich aliteracyjne uporządkowanie (t, t–b, b) zderza się z fonetycznym efektem ciemnych samogłosek i czterokrotnego „r” – jest ta linijka jakby fonetycznym odwzorowaniem pomruku tygrysa, jego „grozy” współistniejącej z narzuconą przez rytm „symetrią”. Zadane wprost pytanie – jak Stwórca Dobra mógł stworzyć Zło? i jak mógł stworzyć Zło, które jest zarazem Pięknem? – Blake przekłada na semantykę poetyckiego metrum, rymu, fonetyki, intonacji, konstrukcji stroficznej, które w sumie sprawiają, że wiersz – ośmieliłbym się w tym wypadku tak skrajnie rzecz ująć – staje się całym znakiem ikonycznym przedstawiającym tygrysa. Czy raczej – powtarzającym to właśnie

zawarte w nim sprzężenie przeciwstawnych jakości: z jednej strony estetycznego ład, piękna, symetrii, funkcjonalności; z drugiej – sprężonej, muskularnej, dzikiej „grozy”. Dla tłumacza jeden wniosek: wiersz w swojej polskiej wersji powinien to skojarzenie przeciwstawnych jakości odwzorować. Powinien być, żeby tak rzec, nabity sprężoną siłą a zarazem poddany prawom bezwarunkowego ład, „muskularny” i „symetryczny”, „dziki” i „uporządkowany” zarazem.

W momencie, kiedy – kilkanaście lat temu – po raz pierwszy usiłowałem przetłumaczyć *Tygrysa*, istniało już parę polskich przekładów tego wiersza i żaden z nich w najmniejszym stopniu mnie nie zadowalał. Oto na przykład wersja Romana Klewina:

O Tygrysie, w gęstwinie nocy
Gorejący, jakiej mocy
Nieśmiertelna dłoń lub oczy
Mogły stworzyć twej symetrii grozę?

W jakiej głębi czy nieba oddali
Twoich oczu ogień się palił?
Na jakich skrzydłach wznosił się płomień
I jakie go chwyciły dłonie?

I czyje ramię, jaką magią,
W twym sercu nerwy mogło nagiąć?
I kiedy serce bić zaczęło,
Co dłoń, co łapy trwogą zdjęło?

I jakiż młot? Łańcucha człony?
I w jakim tyglu żądz twych płomieni?
Jakież kowadło? Jakie cęgi
Ciebie straszego mogły sięgnąć?

I kiedy z gwiazd rój strzał się cisnął,
A niebo spadło łzą rześistą,
Czy rad był Bóg? I czy być może,
Że Ciebie i Baranka stworzył?

O Tygrysie, w gęstwinie nocy
Gorejący, jakiej mocy
Nieśmiertelna dłoń lub oczy
Śmiały stworzyć twej symetrii grozę?

W tej wersji niknie cała „groza” i zarazem cała „symetria”. Już pierwsza linijka wyzbywa się tych dwu jakości całkowicie, zastępując intensywny, dobitny krok trocheiczny niezdecydowanym rytmicznie dziewięciozgłoskowcem i jednocześnie gubiąc gdzieś całą „groźną” fonetykę. Oddajmy tłumaczowi sprawiedliwość: obiektywne różnice dwu systemów językowych stawiają go tu przed nieomal nierozwiązalnym zadaniem. Fakt, że w języku polskim istnieje wołacz – i że, zwracając się do kogoś, zwłaszcza literackim stylem, musimy tego przypadku użyć – powoduje, że polski odpowiednik początkowego „Tyger! Tyger!” może być wszystkim, tylko nie owymi dwoma natarczywymi trochejami oryginału. „Tygrysie! Tygrysie!”? – dwa amfibrachy. „O, Tygrysie!”? – peon trzeci; nawet jeśli udać przed samym sobą, że to taka troszkę rozwodniona wersja pary trochejów, brak tu powtórzenia wyrazu, które zwrotowi do adresata nadaje w oryginale tak dynamiczną intensywność. Jeden z późniejszych tłumaczy *Tygrysa*, Józef Waczków, usiłował rozwiązać ten, a przy okazji inne problemy wiersza w taki oto sposób:

Tygrys. Tygrys, blask twój bije
W borach nocy, ale czyje
Oczy nieśmiertelne, czyje
Ręce rzeźbiły twą symetrię straszną?

Z jakich niebios, z jakich dali
Twoich ślepi żar się pali?
Kto go skrzeszał, wzbil z głębin,
Rozpłomienił bielm łupiny?

Czyja sztuka i rąk siła
Z mięśni serce utoczyła?
Kto je wprowadził w ruch i jakim
Prztykiem strasznym lub kopniakiem?

Jakie piece? jakie formy
Wypalały mózg potworny?
Jaki giął go młot czy kleszcze,
Żeby siał śmiertelne dreszcze?

Gdy się z gwiazd sypaneły strzały,
A niebiosą lży zwilżały,
Rad był z ciebie pan przestworzy?
Stworzył Jagnię! Mógł cię stworzyć?

Tygrys, Tygrys, blask twój bije
 W borach nocy, ale czyje
 Oczy nieśmiertelne, czyje
 Ręce rzeźbiły twą symetrię straszną?

Jest to wersja wyraźnie lepsza niż przekład Klewina i jest w niej parę niezłych pomysłów poetyckich („Rozpłomienił bielm łupiny”), ale nie ze wszystkimi problemami daje sobie radę. Początkowe „Tygrys! Tygrys!” narzuca identyczny jak w oryginale rytm, ale literacka niepoprawność zwracania się do kogoś w mianowniku wydaje się tu nie bardzo na miejscu. Jeszcze bardziej stylistycznie nie na miejscu jest linijka „Prztykiem strasznym lub kopniakiem”: Klewin zrozumiał odpowiedni fragment oryginału w ogóle mylnie (przypisując „rękom” i „łapom” — należącym, jak rozumiemy, do Stwórcy i do Tygrysa — „trwogę” zamiast, jak należało, zdolności do w z b u d z a n i a trwogi); Waczków pojął go w zasadzie prawidłowo, ale jego obraz Stwórcy traktującego Tygrysa „prztykiem”, a zwłaszcza „kopniakiem”, jest groteskowy i rozładowuje swoim komizmem wszelką strasność. Zamiast nibytonicznego, a właściwie nieregularnego wiersza, do jakiego ucieka się Klewin, Waczków posługuje się regularnym trochejem (z wyjątkiem ostatniej linijki klamrowych strof, do której za chwilę wrócę), niestety jednak w paru miejscach źle na tym wychodzi. Wers np. „Stworzył Jagnię! Mógł cię stworzyć?” jest w formkę trocheicznego czterostopowca wtłoczony wyraźnie na siłę: nie zmieściło się w niej konieczne w tym pytaniu słówko „czy”, nie zmieściła się również emfatyczna forma zaimka „ciebie”, która w tym kontekście byłaby jedyną formą odpowiednią, jako że pada na nią logiczny nacisk.

Decyzja Waczkowa, aby użyć czterostopowego wiersza trocheicznego, otwiera zresztą nowy obszar wątpliwości. Jest to ta sama miara, co i w oryginale (Blake jest co prawda bardziej metrycznie urozmaicony, zakłócając tok trocheiczny wstawkami innych miar lub łamiąc go wprowadzeniem dodatkowej sylaby — w wersyfikacji angielskiej i tak jednak nie ma w zasadzie czegoś takiego jak ścisły sylabotonizm) — czy jednak w przekładzie z języka na język „to samo” w sensie substancjalnym znaczy zawsze „to samo” w sensie funkcjonalnym? Z naturalnych powodów prozodycznych język angielski faworyzuje w poezji jamb; trochej jest dla niego miarą odbiegającą od normalności, nacechowaną jak gdyby większą dobitnością. W poezji polskiej jest dokładnie odwrotnie: nasz parok-

sytoniczny akcent czyni właśnie trochej miarą bardziej „naturalną” — rolę nośnika dźwiękowej dobitności, intensywności, niepokoju powinien pełnić raczej jamb.

Obaj tłumacze wreszcie popełniają ten sam błąd, burząc „symetrię” wiersza w punkcie, w którym jest ona w oryginale właśnie szczególnie wyeksponowana, jako że mowa o niej bezpośrednio. Mam na myśli wspomnianą już czwartą linijkę pierwszej i ostatniej strofy. I Klewin, i Waczków wyszli tu z mylnego założenia, że *eye* i *symmetry* u Blake’a nie tworzą rymu. Tymczasem w dawniejszej poezji angielskiej zestawienie tego rodzaju dwóch zakończeń wyrazów było traktowane na zasadzie ustalonej konwencji jako pełny rym (por. choćby w cytowanych wyżej wierszach Marvella i Donne’a rymy typu *high-impossibility, enemy-I*, albo *eternally-die*). Innymi słowy, akurat wyraz „symetria”, tak niezmiernie istotny dla zrozumienia całego zespołu znaczeń tego wiersza, jest w *Tygrysie* ostatnim wyrazem, który można byłoby wyjąć spod praw rymowej symetrii!

Dla tłumacza na język polski fakt, że „symetrię” bezwzględnie trzeba z czymś zrymować, może się zdawać przeszkodą praktycznie nie do przeskoczenia. W swoim pierwszym „podejściu” do *Tygrysa* po wielu godzinach bezskutecznego poszukiwania rymu zdecydowałem się z bólem serca — jako że zaprzeczałem tym samym własnemu maksymalistycznemu programowi — na rozwiązanie połowiczne. „Symetrii” nie dawało się za żadne skarby umieścić w rymującej się klauzuli wersu — uznałem więc, że należy ją upchnąć do środka, ale mimo tego ustępstwa uprzeć się przy tym, aby wers, podobnie jak wszystkie inne, był rymowany. Powstała w wyniku tej decyzji pierwsza strofa wyglądała wtedy następująco:

* Tygrysie, błysku bystry, dziki!
Mknący przez nocne mateczniki:
Jakich rąk, oczu wieczna siła
Straszną symetrię twą rzeźbiła?

Połowiczność tego rozwiązania dręczyła mnie jednak długie lata jak zepchnięty w podświadomość wyrzut sumienia. Nie tak dawno temu zaś zawstydziło mnie ostatecznie ukazanie się drukiem kolejnego przekładu *Tygrysa*, w którym tłumaczowi, Adamowi Pomorskiemu, udało się zrymować z czymś „symetrię”! Tak, ale czy się naprawdę udało i czy skórka (tygrysia) opłaca się za wyprawkę?

Tygrys! tygrys! twoje oczy
 Płoną jasno w kniejach nocy;
 Z nieśmiertelnej ręki czyjej
 Jąłeś swej strasznej symmetryje?

W jakiej przepaści, w którym niebie
 Taki ogień wziąłeś w siebie?
 Jakichże się skrzydeł ima?
 Czyjaż ręka ogień wstrzyma?

Czyjeż ramię, sztuka czyja
 Muskuly w sercu twoim zwiąja?
 I serca dzwon w twych piersiach żywych
 Spod nóg czyich, rąk straszliwych?

Z jakich oków i hamerni?
 W jakiej mózgi twe giserni,
 Jakich kuźnic zdławiają cęgi
 Mordercze mózgów potęgi!

Gdy gwiazdy kopie zniżyły
 I łzami niebo zwilżyły,
 Czy rad był? czy chciał, byś ożył,
 Ten, który wprzód Baranka stworzył?

Tygrys! Tygrys! Twoje oczy
 Płoną jasno w kniejach nocy;
 Z nieśmiertelnej ręki czyjej
 Jąłeś swej strasznej symmetryje?

Niestety, jeśli „symetrię” można umieścić w pozycji rymowej tylko za taką cenę, to już lepiej dać biedaczce spokój i pozostawić ją upchniętą w środku wersu. Rozwiązanie Pomorskiego jest fatalne. Forma „symmetryje” razi swoją sztuczną barokowosarmacką patyną, nie na miejscu ani w tym konkretnym wierszu (gdzie odstaje od stylu całej reszty utworu, nie podległej żadnej szczególnej archaizacji), ani w ogóle w przekładzie z poety bądź co bądź żyjącego na przełomie czasów Oświecenia i romantyzmu. Razi jeszcze bardziej swoją językową niepoprawnością, użyciem w ramach niewłaściwej składni: „jąć s ię czegoś” byłoby zwrotem poprawnym, ale „jąć” można tylko „coś”, nie „czegoś”. Przekład pełen jest zresztą innych niedociągnięć (niedobra strofa czwarta z powtórzonymi niepotrzebnie – i nie wiadomo dlaczego w liczbie mnogiej – tygrysimi „mózgami”, itp.). Niewątpliwą przysługą, jaką oddał Pomorski przynajmniej mnie osobiście było jednak przynajmniej podrażnienie mojej ambicji. Może jednak uda się znaleźć rym do „symetrii” – rym lepszy, choćby nawet nie był stuprocentowo dokładny – jednocześnie zachowując

w wierszu charakterystyczne sprzężenie „symetrii” z „grozą”? Odpowiedź na pytanie, czy się rzeczywiście udało, należy do Czytelnika:

Tygrysie, błysku w gąszczach mroku:

Jakiemuż nieziemskiemu oku
Przyśniło się, że noc rozświetli
Skupiona groza twej symetrii?

Jakaż to otchłań nieb odległa
Ogień w źrenicach twych zażęgła?
Czyje to skrzydła, czyje dłonie
Wzniciły to, co w tobie płonie?

Skąd prężna krew, co życie wwierca
W skręcony supel twego serca?
Czemu w nim straszne tętno bije?
Czyje w tym moce? kunszty czyje?

Jakim to młotem kuł zajadle
Twój mózg, na jakim kładł kowadle,
Z jakich palenisk go wyjmował
Cęgami wszechpotężny kowal?

Gdy rój gwiazd ciskał swoje włócznie
Na ziemię, łzami wilżąc jutrznię
Czy się swym dziełem Ten nie strwożył,
Kto Jagnię — lecz i ciebie stworzył?

Tygrysie, błysku w gąszczach mroku:
W jakim to nieśmiertelnym oku
Śmiał wszcząć się sen, że noc rozświetli
Skupiona groza twej symetrii?

Zanim przejdę do ostatniego w tych wywodach przykładu, reprezentującego poezję dwudziestowieczną — jeden tylko wiersz ilustrujący swoiste problemy, przed jakimi staje tłumacz twórczości niezwyklej poetki z dziewiętnastego stulecia, która wydaje mi się zresztą współczesniejsza niż wielu żyjących dziś autorów. Chodzi o Emily Dickinson (1830 — 1886) i jeden z najbardziej dla niej charakterystycznych wierszy (jak zwykle u niej — pozbawiony tytułu):

*The Soul selects her own Society —
Then — shuts the Door —
To her divine Majority —
Present no more —*

*Unmoved — she notes the Chariots — pausing —
At her low gate —
Unmoved — an Emperor be kneeling
Upon her Mat —*

*I've known her — from an ample nation —
 Choose One —
 Then — close the Valves of her attention —
 Like Stone —*

Pionierką popularyzacji Emily Dickinson w Polsce była Kazimiera Hłakowiczówna i jej przekłady, niewątpliwie sprawne artystycznie i wynikające z określonej koncepcji interpretacyjnej, narzuciły świadomości odbiorców pewien obraz osobowości amerykańskiej poetki. Oto przekład Hłakowiczówny:

Dusza dobiera sobie kompanię
 i drzwi zamyka.
 Odtąd nawet swych najwierniejszych
 unika.

Bez zdziwienia spostrzega karocę
 u swoich niskich wrót
 i — jak klęknął cesarz na macie,
 co kryje próg.

Bywa, że z ciżby nieprzeliczonej
 jednego wybiera skinieniem,
 a potem zatrzaskuje na glucho uwagę
 i staje się — z kamienia.

Trzeba w tym miejscu lojalnie zwrócić uwagę na pewną poboczną, a ważną okoliczność. Jak wiadomo, rękopisy Emily Dickinson, odkryte po śmierci poetki w jej pokoju przez siostrę, ukazały się w postaci wyboru książkowego dopiero w roku 1890; a ponieważ były tak szokująco odmienne od konwencji epoki, wydawcy postąpili z nimi tak jak u nas Tadeusz Pini z wierszami Norwida, to znaczy usunęli w druku nietypową interpunkcję (charakterystyczne myślniki i duże litery), „poprawili” na własną rękę co dziwniejsze wyrażenia, i tak dalej. W efekcie powstała wersja tej poezji w znacznym stopniu skonwencjonalizowana i uproszczona. Pierwsza strofa cytowanego wiersza np. wyglądała w tym wydaniu tak:

*The soul selects her own society,
 Then shuts the door;
 On her divine majority
 Obtrude no more.*

Tłumacząc wiersze Dickinson, Hłakowiczówna nie miała jeszcze dostępu do pierwszego pełnego krytycznego wydania jej twórczości, które ukazało się w USA dopiero w r. 1955 i — przywracając tekstom

formę, jaką miały w rękopisie — oczyściło tę poezję z narosłych przez lata warstw konwencjonalnych odczytań. Fakt ten oczywiście do pewnego stopnia wyjaśnia decyzje interpretacyjne Hlakowiczówny — ale tylko do pewnego stopnia. Na jej interpretację translatorską większy chyba wpływ miała jej własna koncepcja liryki, jeśli nie wręcz jej własna osobowość. Inaczej mówiąc, nawet gdyby Hlakowiczówna знаła teksty Dickinson w ich autentycznej postaci, prawdopodobnie tłumaczyłaby ją w ten sam sposób, w jaki to czyniła. Jej przekład wiersza *The soul selects...*, niewątpliwie literacko poprawny (i w ten sposób przechodzący przez pierwsze sito naszej krytycznej oceny bez najmniejszego trudu), jest świadectwem odczytania Emily Dickinson jako poetki w zasadzie wiktoriańskiej, językowo gładkiej, skłonnej do gawędziarskiego albo moralizującego tonu (por. w cytowanym przekładzie „Bywa, że...” — sentencjonalne uogólnienie zamiast konkretnego i bezpośredniego *I've known her*, w którym wyczuwa się cały ciężar osobistego doświadczenia), poetycko dość konwencjonalnej, bardziej sentymentalnej niż intelektualnej, w zasadzie jednoznacznej i „pocziwej”.

Tymczasem w Emily Dickinson było coś więcej i cytowany tekst oryginalny świetnie to pokazuje. Była to poezja tragicznych, dramatycznie ujmowanych paradoksów egzystencji, wśród których naczelnym miejscem zajmował paradoks własnego uczestnictwa w świecie i zarazem obcości wobec świata, trudności lub niemożności nawiązania z tym światem kontaktu. Dylemat ten prowadził poetkę do świadomego wyboru postawy *wycofania się*, które jest dla niej jedyną możliwą odpowiedzią na fakt, że — jak to ujął inny jej wiersz — nigdy „nie można mieć Wszystkiego”. „Skoro nie mogłam mieć Wszystkiego — / nie dbałam o brak mniejszych Rzeczy.” Ta postawa wycofania się — która zresztą w jej życiu realnym przybrała postać neurotycznej tendencji do unikania kontaktów z ludźmi, dosłownego „zamykania drzwi” pokoiku na piętrze domu w Amherst, gdzie spędziła całe życie — znajduje swoje równoległe odbicie w poetyce Emily Dickinson, w poetyce na owe czasy rewolucyjnie nowatorskiej. Była to poetyka ascezy, rezygnująca w języku poetyckim ze wszystkiego, co stanowiło owe niepotrzebne „mniejsze rzeczy”, co nie było absolutnie niezbędne. Ogołocona z ozdobników wypowiedź i pozbawiony rytmicznej waty wiersz nieregularny to zapis mowy kogoś, kto zabiera głos wyłącznie wtedy, gdy zmusza go do tego dramatyczna konieczność, i przemawia z trudem, z oporami, zacinając się

i nabierając co chwila tchu (stąd arcyważna rola myślników-pauz). Te właściwości stylu szczególnie dobrze widać w cytowanym wierszu, w którym ascetyczny język i odporne mówienie stanowią jakby same w sobie ilustrację tego, o czym mowa *explicite*: wycofania się ze świata za „zatrzaśnięte Drzwi” własnego „ja”, które dumnie „nie dba” (tak, a nie jako „bez zdziwienia”, rozumiałbym użyte w oryginalnie słowo „unmoved”) o świat, gdyż samo sobie jest światem. Oto moja propozycja przekładu:

Dusza dobiera sobie Towarzystwo –
 I – zatrzaśkuje Drzwi –
 Jak Bóg – ma w sobie prawie Wszystko –
 A z Reszty sobie drwi –
 Nie dba – że tłoczą się Rydwany
 U jej pochyłych Bram –
 Że na wytartym jej Dywanie
 Przykłęka Cesarz sam –
 Wiem, jak z nią jest – gdy z Rzesz wybiera
 Kogoś jednego – raz –
 Zamyka się jak Śluza – zwierza
 W sobie – jak Głaz –

Po dotychczasowych rozważaniach, w których znaczną rolę odgrywały ograniczenia i konieczności narzucane tłumaczowi przez konwencje poezji dawnej – takie jak regularna wersyfikacja, dokładny rym, skomplikowany układ stroficzny, leksykalne i sytuacyjne decorum – Czytelnik mógłby się spodziewać, że analizę przykładu ostatniego, zaczerpniętego z poezji dwudziestowiecznej, rozpocznie wielkie westchnienie ulgi. Miałoby się przecież prawo przypuścić, że po Central Parku poezji naszej epoki tłumacz może się przechadzać krokiem swobodniejszym i w stroju bardziej niedbałym niż po wersalskich ogrodach dawniejszych obszarów tradycji. Otóż wcale tak nie jest. Nie jest w każdym razie wtedy, gdy upodobania wiodą nas w stronę tych poetów dwudziestowiecznych, którzy zamiast, przejeżdżać alejkami swojego Central Parku na hałaśliwych deskorolkach i motorowerach, wolą przysiąść na ławeczce i wdać się z nami w rozmowę. Jako tłumacza interesują mnie właśnie spotkania z takimi poetami – poetami dialogu, nie Ginsbergowskiego „skowytu” i nie niedosłyszalnego szeptu wielu dzisiejszych solipsystów. Tym zaś, co u takich poetów dialogu najciekawsze, jest – mimo wszelkich innowacji – w gruncie rzeczy to samo, co pociąga mnie

u niektórych poetów dawnych epok: występujący w najrozmaitszych indywidualnych wersjach wewnętrzny konflikt pomiędzy dynamiką a dyscypliną. Z jednej strony nasze stulecie stworzyło niezmiernie silną potrzebę poezji, w której poszczególnych głosach brzmiałoby to, co angloamerykańscy krytycy określają trudno przetłumaczalnym terminem *urgency*. Chodzi o wpisany w wiersz walor pewnej wewnętrznej konieczności, który byłby w stanie nas przekonać, że ten oto wiersz musiał być wypowiedziany, że poetę zmusiła do otwarcia ust dynamika nieprzepartych sił, czy to drzemiących wewnątrz jego „ja”, czy też wobec niego zewnętrznych. Z drugiej strony, chodzi też o taki wiersz, który potrafi się oprzeć naciskowi zewnętrznej czy wewnętrznej siły, gdy ta pcha go w stronę poetyckiej łatwizny. Dynamika musi zostać zrównoważona i okiełznana dyscypliną. Dopiero sprzężenie tych dwu sprzecznych żywiołów w wierszu jest nas w stanie naprawdę zainteresować i przekonać. Robert Frost, autor cytowanego tu już parokrotnie aforyzmu definiującego poezję jako to, co przepada w tłumaczeniu, jest autorem równie słynnej sentencji, głoszącej, że pisanie wierszem wolnym jest jak gra w tenisa bez siatki. Podobnie jak poprzedni aforyzm, również i ten chciałoby się uściślić. Wiersz wolny, jak o tym doskonale wie czytelnik np. dwudziestowiecznej poezji polskiej, nie musi wcale być wierszem amorficznym, pozbawionym śladów językowej organizacji. Frost miał jednak rację w pewnym ogólniejszym sensie: poezja powstaje tam, gdzie *urgency*, potrzeba wypowiedzi, zderza się i zostaje ujęta w karby przez ograniczenia przyjętej dobrowolnie dyscypliny. Stając twarzą w twarz z poezją o takiej genezie, tłumacz bynajmniej nie znajduje się w sytuacji łatwiejszej czy wymagającej od niego mniej inwencji i wysiłku niż w wypadku poezji dawnych stuleci. Skoro powołujemy się tyle – polemicznie zresztą – na autorytet Frosta (1874 – 1963), czemużby nie zaczerpnąć ostatniego przykładu z jego twórczości? Zwłaszcza, że cytowany poniżej krótki wiersz to zapewne najpopularniejszy utwór w historii amerykańskiej liryki, często traktowany jako idealny materiał poglądowy i obiekt rozbioru na szkolnych lekcjach literatury lub zajęciach uniwersyteckich poświęconych poezji. Wiersz istotnie zastanawia i imponuje swoim bezbłędnym połączeniem skrajnej prostoty języka i swobody mówienia z wyszukaną misternością konstrukcji i wersyfikacji:

STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING

*Whose woods these are I think I know.
His house is in the village, though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.*

*My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.*

*He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.*

*The woods are lovely, dark, and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.*

Przekład Ludmiły Marjańskiej na pierwszy rzut oka radzi sobie z tym wyrafinowanym połączeniem sprzecznych jakości zupełnie nieźle:

PRYZYTAJĄC W LESIE W ŚNIEŻNY WIECZÓR

Myślę, że wiem, czyje to lasy.
On ze wsi mnie nie dojrzy; czasem
Przystaję tutaj, aby w oku
Utrwalić leśne śnieżne zaspę.

Mój koń zdziwiony patrzy z boku:
Przystawać, gdy farm nie ma wokół,
Tuż przy jeziora zmarzłej toni,
W lesie, w noc najciemniejszą roku?

Dzwonkiem uprząży lekko dzwoni,
Pytając, czy pamiętam o nim.
Prócz tego dźwięku tylko jasne,
Puszyste płatki wietrzyk goni.

W lasach głęboka, piękna zima,
Lecz ja obietnic mam dotrzymać
I wiele mil przejść, zanim zasnę,
I wiele mil przejść, zanim zasnę.

Malkontent i pedant, jakim jest piszący te słowa, przyczepi się jednak nawet do tak porządnie zrobionego przekładu. Z pewnością warta odnotowania jest jego dbałość o zachowanie w wersji polskiej misternej drabinki rymów Frosta (brak w niej tylko ostatniego

szczebla – potrójnego rymu w ostatniej strofie; tłumaczka rekompensuje jednak ten brak, rymując końcowe „zasnę” nie tylko z „jasne”, ale i z trójką „lasy – czasem – zasy” w strofie pierwszej i intrygująco wzbogacając wiersz stworzoną w ten sposób kolistą konstrukcją). To samo należałoby powiedzieć o skontrastowaniu gęstej siatki rymów z ostentacyjnie prostą składnią i słownictwem. Ale krytyk zgłosi tutaj mimo wszystko parę drobnych, a przecież istotnych zastrzeżeń. Już przy pierwszej lekturze, jeszcze przed porównaniem przekładu z oryginałem, ogólnie wysoką ocenę produktu pracy Marjańskiej obniża odrobinę np. fakt, że nie bardzo jesteśmy w stanie zrozumieć, co się dzieje i o co chodzi w pierwszej strofie. Kim jest tajemniczy „on”? Dlaczego „on” znajduje się „we wsi”? Dlaczego ma jakiegokolwiek znaczenie dla mówiącego bohatera fakt, że ten ktoś go „nie dojrzy”? I przede wszystkim; jaka jest perspektywa czasowa wiersza? Czy jego liryczna akcja – „przystąpienie w lesie w śnieżny wieczór” – sprowadza się do jedno-razowego, momentalnego zdarzenia, czy też jest, jak sugerowałby okolicznik „czasem”, sumą powtarzających się przy różnych okazjach podobnych zdarzeń? Innymi słowy, jaki sens ma czas terazniejszego wiersza? Czy taki jak w zdaniu „jadę tą leśną drogą”, czy taki jak w zdaniu „jeżdżę tą leśną drogą”?

Porównanie przekładu z oryginałem usuwa od razu wątpliwości, ale tym bardziej każe kwestionować sposób, w jaki tłumaczka rozwiązała w tej pierwszej strofie jej rymowosemantyczną kwadraturę koła. Słowa „czasem” w oryginale nie ma – tłumaczka użyła go dla rymu (decyzja, jak widzimy, niekorzystna, bo wprowadzająca niepotrzebne semantyczne zamieszanie). Opisana sytuacja jest u Frosta znacznie przejrzystsza: rozpoczęcie pierwszego wersu od zaimka dzierżawczego *whose* kładzie od razu nacisk na pytanie, do kogo należy las, *his* i *he* w następnych liniijkach odnosi się więc jednoznacznie do osoby konkretnego, znanego narratorowi właściciela tych terenów, który mieszka w odległej wsi. Opuszczony przez Marjańską łącznik *though* („jednak”) wyjaśnia przy tym stosunek logiczny pomiędzy liniijką pierwszą a następnymi. „Zdaje się, że wiem, kto jest właścicielem tego lasu; właściciel ma j e d n a k swój dom we wsi, [a nie w pobliżu lasu]; [co za tym idzie, nie dojrzy mnie [stamtąd], gdy [w tej chwili] przystaję, aby przyjrzeć się, jak j e g o las wypełnia się śniegiem” – tak by to można przełożyć prozą, dodając dla pełnej jasności inne logiczne łączniki czy dopowiedzenia, a także podkreś-

lając elementy przez tłumaczkę opuszczone. Jak widać, do tych ostatnich należy także zaimek „jego” w czwartej linijce, który w normalnych okolicznościach tłumacz z angielskiego na polski mógłby, a może i wręcz powinien by opuścić ze względów stylistycznych, który jednak w tym kontekście odgrywa ważną rolę: wyjaśnia, dlaczego bohater w ogóle zaprzęta sobie głowę pytaniem, czy znajduje się czy też nie w zasięgu wzroku właściciela lasu. Jest to *je go* (właściciela) las, a cudzej posiadłości nie wypada się zbyt natarczywie przyglądać, podobnie jak nie wypadałoby stanąć przed czyimś mieszkaniem na parterze i wpatrywać się w okna. Ta z lekka absurdałna myśl, wypływająca jakby z podświadomości myślącego o czym innym i mimochodem monologującego bohatera, jest istotnym kluczem do sensu wiersza: zdradza pewną nadwrażliwość narratora, jego wyczulenie na to, jakim widzą go inni ludzie, a zarazem drzemiący w nim pokład mieszczańskiej (czy może w tym wypadku farmerskiej) etyki solidności i sąsiedzkiej przyzwoitości. Te cechy bohatera przydadzą nam się do zrozumienia czwartej, kluczowej strofy wiersza.

Przy porównaniu z oryginałem wychodzą na jaw inne pomniejsze niedostatki przekładu. Wymogi rozmiaru sylabicznego kazały w strofie czwartej oddać *to go* przez „przejsć” (co jest o tyle nietrafne, że bohater będzie z całą pewnością jechał, nie szedł) oraz zmienić, w strofie drugiej, „wieczór” na „noc”. Ta ostatnia zmiana byłaby nieważnym drobiazgiem w innym wierszu, w tym — stanowi odstępstwo o niebłahym znaczeniu: „ciemność” lasu, o której czytamy w strofie ostatniej oryginału, nie jest tą samą ciemnością na tle głębokiej ciemności nocy i na tle zapadającej dopiero ciemności wieczoru; dystans, który narrator ma jeszcze do przebycia, „zanim zaśnie”, nie jest tym samym dystansem, gdy po prostu wraca się wieczorem do domu i gdy się odbywa jakąś spóźnioną nocną podróż. Przelotna wzmianka o „pomyłce”, jaką w oryginalnym tekście koń wyczuwa w nietypowym zachowaniu swojego właściciela (u Marjańskiej koń tylko „pyta, czy pamiętam o nim”), nie jest może u Frosta przypadkowa, jeśli zważyć, że w strofie czwartej perspektywa narratora nagle się rozszerza, obejmując nie tylko konkretny moment, ale i myśl o tym, co w życiu ważne, a co może *ŃŃ!* („Ńsię w nim okazać właśnie „pomyłką”. „Wietrzyk” w przekładzie jest może zbyt idyllicznym ekwiwalentem dla *easy wind*, zwłaszcza że jest w ramach strofy już trzecim zdrobnieniem, po „dzwonku” i „płatkach”. (Ja

sam w swoim przekładzie, jak za chwilę się okaże, zostaje zmuszony przez rym do przekręcenia gałki z napisem *easy wind* w drugą stronę, czego efektem nasilenie się „lekkiego wiatru” do postaci „zawiei”; ale zawieja śnieżna niekoniecznie jest dziką burzą, natomiast „wietrzyk” jest zawsze łagodny i pogodny).

Wyliczone poprzednio semantyczne nieścisłości Marjańskiej to wszystko drobiazgi, nieznaczne odstępstwa od oryginalnych sensów; oby tylko takie zdarzały się w przekładach. Ale wraz z idyllicznym nastrojem, wprowadzonym — wbrew oryginałowi — w trzeciej strofie, na las Frosta zaczyna osuwać się niepowstrzymanie śnieżna lawina sielankowej łagodności. I jej łagodna biel wypiera z ostatniej strofy „ciemność”. Wypiera słowo, które z pewnego punktu widzenia jest w tej strofie — i w tym wierszu — słowem o największej wadze, ostatnim, jakie należałoby usunąć.

Cóż tu się stało? Kiedy pakujemy się przed podróżą i do zbyt ciasnej walizki nie możemy zmieścić wszystkich potrzebnych rzeczy, mamy do dyspozycji trzy możliwe wyjścia: 1) niektóre z rzeczy zajmujących wiele miejsca zastąpić innymi o mniejszej objętości, 2) zamiast dwu rzeczy zapakować jedną, która będzie w stanie spełniać funkcje obydwu, 3) niektóre rzeczy mimo wszystko uznać za mniej potrzebne i wyrzucić je z walizki. Tłumacz pierwszej linijki czwartej strofy wiersza Frosta staje przed takim właśnie przyprawiającym o ból głowy zadaniem upakowania siedmiu słów użytych w oryginale w dziewięciogłoskowej linijce przekładu. Język polski, z jego ograniczonym repertuarem krótkich słów, w tego rodzaju sytuacjach budzi w swoim użytkowniku uczucia, jakie mogłaby wzbudzić dziedziczna choroba. Oczywiście, swoje wady polszczyzna do pewnego stopnia równoważy zaletami: jedną z nich jest to, że polska składnia zniesie bez żadnej szkody opuszczenie spójnika „i” w wyliczeniu i opuszczenie „jest” w zdaniach orzecznikowych. *And* i *are* mamy więc z głowy. Ale wszystkie pozostałe słowa są ważne: ważny jest nawet rodzajnik *the*, bo wskazuje z naciskiem, że nie chodzi o żaden uogólniony las jako taki, ale o konkretny las, przed którym stoi właśnie w tej chwili narrator. Cztery pozostałe słowa są jednak jeszcze bardziej nieusuwalne: w linijce bezwzględnie musi się znaleźć zarówno „las” jak i trzy określające go epitety: „pełen uroku /powabny/ wdzięczny”, „ciemny/mroczny” i „głęboki”. W tym miejscu Marjańska popełnia pierwszy z dwu fatalnych błędów: zamiast szukać zajmujących mniej miejsca ekwiwalentów albo słów

o podwójnej funkcji znaczeniowej, postanawia jeden z czterech elementów wyrzucić. Decyzja ta jest bezpośrednim wynikiem faktu, że utrzymanie w pierwszej linijce każdego z tych czterech elementów tłumaczka uznała za zadanie mniej ważne niż utrzymanie w przekładzie dosłownego sensu i identycznego porządku słynnej, wręcz przysłowiowej linijki drugiej, *But I have promises to keep*. „Lecz ja obietnic mam dotrzymać”: jeśli się chce być dosłownym i zachować szyk angielskiego zdania, nie sposób tego powiedzieć inaczej. Ale skoro tak, to linijka pierwsza musi nie tylko zmieścić w sobie cztery słowa o określonym sensie, ale w dodatku jedno z nich musi mieć fonetyczną formę, która pozwoli je zrymować z „dotrzymać”. Ponieważ dla żadnego z czterech słów nie da się znaleźć synonimu, który mógłby posłużyć jako rymujące się słowo, Marjańska wybiera wyjście najprostsze: wprowadza nowe, rymujące się słowo („zima”), a żeby zrobić dla niego miejsce, wyrzuca z poprzednich czterech słów to, które uznaje za najmniej ważne. Za słowo takie uznaje odpowiednik *dark*, zapewne umocniona w tej decyzji faktem, że o „ciemności” w wierszu była już i tak mowa wcześniej.

I tu popełnia drugi fatalny błąd. Usuwając wzmiankę właśnie o ciemności, pozostawia bowiem linijkę ogołoconą z jej najważniejszego elementu. Pozostaje spokojny, rozmarzony, pocztówkowy obraz „głębokiej, pięknej zimy”, nie mający w sobie nic z siły mrocznego przyciągania (nb. słowo *lovely*, przez to, że obok „piękna” zawiera w sobie też znaczenie „powabu” czy „uroku”, może w tym wierszu – i powinno – być rozumiane jako „wabiący”, „kuszący”, „pociągający”). Trójca epitetów, określająca w oryginale „las”, mogłaby się też odnosić do wnętrza studni albo do otwierającej się pod stopami morskiej toni. Narrator a p r z y c i ą g a m r o c z n a g ł ę b i n a. Każde z tych trzech znaczeń jest w tym miejscu przekładu bezwzględnie konieczne, abyśmy zrozumieli, o czym w gruncie rzeczy mówi ten spokojny z pozoru i pogodny wiersz. Mówi o mrocznym uroku Nicości, Śmierci, Pustki (w innym wierszu Frost wspomina o swoich wewnętrznych „prywatnych pustkowiach”, bardziej przerażających niż pustka kosmosu), przed których przyciąganiem broni tylko społeczna etyka obowiązkowości i punktualności, zdroworozsądkowe wmówienie sobie powinności, jakie rzekomo ma się w tym świecie do spełnienia, „obietnic”, jakich ma się „dotrzymać”. Fundamentem tego wiersza jest paradoks: myśl o zanurzeniu się w Nicość, choć „powinna” być przerażająca, ma dla narratora

nieodparty urok; myśl o zanurzeniu się w realny ludzki świat, choć powinna pociągać, odzywa się suchym głosem umownych społecznych powinności. Nadzieja, jeśli istnieje, nie ma w sobie nic z pełnego uroku marzenia; obszar Nadziei to rzeczywistość składanych trzeźwo i trzeźwo dotrzymywanych „obietnic”, zobowiązań wobec ludzi i świata, które podejmuje się jakby na zasadzie kontraktu z jawą, powtarzając jak zaklęcie, że wiele mil pozostało jeszcze do przebycia, zanim będzie można – wreszcie – zanurzyć się w sen.

Tak rozumiem myśląco prosty i pogodny, a naprawdę trudny i mroczny wiesz Frosta, i to rozumienie skłoniło mnie do przełożenia czwartej strofy w sposób, który – zdaję sobie sprawę – może wzbudzić krytyczne obiekcje. Czy linijka „Lecz woła trzeźwy świat nadziei”, z pozoru nie mająca nic wspólnego z sensem oryginalnego wersu *But I have promises to keep*, jest translatorskim „przeinterpretowaniem”, czy raczej, jak ja sam byłbym oczywiście skłonny uważać, uprawnioną interpretacją podstawowego sensu wiersza? Cierpliwego Czytelnika moich zadufanych translatorskich wynurzeń pozostawiam sam na sam z tym wierszem i z tym pytaniem. Nie sam na sam: mam nadzieję, że będzie czuł za plecami obecność ducha Roberta Frosta, wciąż stojącego przed swoim zimowym lasem, zapatrzonego w jego mroczną głąb i jednocześnie machinalnie sprawdzającego muśnięciem palca, czy dostatecznie napięta jest tenisowa siatka rytmów i rymów, czy choć raz poezja nie „przepadła w tłumaczeniu”.

PRYZYTAJĄC POD LASEM W ŚNIEŻNY WIECZÓR

Wiem, czyj to las: znam właścicieli.
 Ich dom jest we wsi; gdzieżby mieli
 Dojrzeć mnie, gdy spoglądam w mroku
 W ich las, po brzegi pełen bieli.

Koń nie wie, czemu go w pół kroku
 Wstrzymałem: żadnych zagród wokół;
 Las, lód jeziora – tylko tyle
 W ten najciemniejszy wieczór roku.

Dzwonkiem uprząży koń co chwilę
 Pyta, czy aby się nie mylę.
 Tylko ten brzęk – i świst zawiei
 W sypiącym gęsto białym pyle.

Ciągnie mnie w mroczną głąb tej kniei,
 Lecz woła trzeźwy świat nadziei
 I wiele mil od snu mnie dzieli,
 I wiele mil od snu mnie dzieli.