

Pamiętnik Literacki 2012, 1, s. 187-219



**„Filutka z filigranu”, czyli o przekładzie  
językowego naśladownictwa z ekfrastycznych  
wierszy Wisławy Szymborskiej**

Agata Brajerska-Mazur

AGATA BRAJERSKA-MAZUR  
(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

„FILUTKA Z FILIGRANU”,  
CZYLI O PRZEKŁADZIE JĘZYKOWEGO NAŚLADOWNICTWA  
Z EKFRASTYCZNYCH WIERSZY WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

Utworów Szymborskiej mówiących o sztuce jest sporo – według Stanisława Balbusa 16 lub 20<sup>1</sup>, Joanna Grądział wymienia ich jeszcze więcej, przy czym badaczka dzieli je na kategorie tematyczne: wiersze nawiązujące do literatury, muzyki, filmu, malarstwa, fotografii, teatru, architektury i rzeźby (G 85)<sup>2</sup>. W mistrzowski sposób posługując się imitacją w niektórych z nich (np. w *Koloraturze*, *Kobietach Rubensa*, *Pejzażu*, *Mozaice bizantyjskiej* i *Miniaturze średniowiecznej*), poetka przełożyła na język literatury system notacji<sup>3</sup> innych sztuk. Wyszczególnione wiersze Szymborskiej można określić mianem współczesnej ekfrazy – tj. według opinii zebranych przez Pawła Goglera: „utworu poetyckiego, będącego dokładnym, ozdobnym opisem lub zawierającą elementy opisu interpretacją [...] dzieła sztuki malarskiej (rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej) bądź utworu muzycz-

<sup>1</sup> S. Ba lb us: *Poezja w poezji*. „NaGłos” 1996, nr 24, s. 54; *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków 1996, s. 49.

<sup>2</sup> Tym skrótem odsyłam do: J. Gr ą dz i e ł, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 2. Ponadto stosuję tu następujące skróty: B = S. Ba ra ń c z a k, *Niektórzy lubią belcanto*. W: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów-problemów*. Wyd. 3, popr. i znacznie poszerz. Kraków 2004. – C = C. Ca va na gh, *Przekształcanie zwyczajności. O przekładaniu Wisławy Szymborskiej*. Przeł. M. He y d e ł. „Przekładaniec” 2003, nr 10. – Cz = M. Cz e r m i ń s k a, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3. – L = W. Li g ę z a, *O poezji Wisławy Szymborskiej: Świat w stanie korekty*. Kraków 2001. – S = A. Sa n d a u e r, *Pogodzona z historią*. W: *Liryka i logika*. Warszawa 1971. Edycje utworów W. Sz y m b o r s k i e j, z których pochodzą cytaty, oznaczam skrótami: MF = *Miracle Fair: Selected Poems of Wisława Szymborska*. Transl. J. Tr z e c i a k. New York 2001; NT = *Nic dwa razy. Wybór wierszy. / Nothing Twice. Selected Poems* [Edycja dwujęzyczna]. Wybór i przekł. / Selected and transl. S. Ba ra ń c z a k, C. Ca va na gh. Posł. / Afterword S. Ba ra ń c z a k. Wyd. 5. Kraków 2006; SFT = *Sounds, Feelings, Thoughts: Seventy Poems by Wisława Szymborska*. Przeł. M. J. K r y n s k i, R. A. Ma g u i r e. Princeton 1981. Liczby po skrótach wskazują stronie.

<sup>3</sup> Termin za: J. Fa r y n o, *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 123. Badacz zastąpił nim „kod” i „język”, ponieważ według niego „system notacji” lepiej niż poprzednie określenia oddaje „czysto formalny system odzworowania świata” (s. 123, przypis 2). Nie rozgraniczam tych terminów i stosuję je wyimennie.

nego, które to dzieło może istnieć bądź nie istnieć”<sup>4</sup>. Na gruncie semiotyki pasuje do nich również definicja przekładu intersemiotycznego, czy inaczej: transmutacji, która „oznacza, że tekst uformowany w ramach jednego systemu (np. malarstwa) i rekonstruowany w materiale innego systemu (np. poezji) traci specyficznie malarzkie właściwości i uzyskuje specyficznie poetyckie właściwości”<sup>5</sup>. Jak zauważyła Grądziel, Szymborskiej nie zależy jednak na całkowitej „semantycznej i pragmatycznej ekwiwalencji wypowiedzi formułowanych w różnych kodach”, albowiem „dokonując interpretacji przekładanego komunikatu, poetka podporządkowuje ją polemicznej intencji swego utworu” (G 97)<sup>6</sup>. Jej dialog z daną konwencją sztuki ma przy tym różne cele. W *Koloraturze* noblistka wyraża podziw dla ludzkiego osiągnięcia – wiersz jest „holdem dla kunsztu śpiewaczki i emocji wywołanej jej śpiewem”<sup>7</sup>. W *Kobietach Rubensa*, *Mozaice bizantyjskiej* i *Miniaturze średniowiecznej* Szymborska, tak jak poprzednio, prowadzi dyskusję z konwencjonalizacją sztuki stosując parodię, karykaturę i kpiąco-ironiczne podejście do opisywanego stylu. W tych trzech wierszach, a także w *Pejzażu*, chodzi jej jednak głównie o pokazanie jednostronności kanonów sztuki, które, skupiając się tylko na wybranych aspektach życia, pomijają inne, zakłamując tym samym wieloraką, złożoną i skomplikowaną rzeczywistość. Poetka opisuje bowiem również to, czego im brak, co zostało w danej konwencji pominięte: „chude siostry”, wykluczone z obrazów Rubensa (*Kobiety Rubensa*), zwątpienie i relatywizm, których nie ma w światopoglądzie pejzażystów holenderskich w XVII wieku (*Pejzaż*), przejawy bujności życia i pełni zdrowia, pogardzane przez ascetyczną sztukę Bizancjum (*Mozaika bizantyjska*) czy brzydotę i nędzę, pieczołowicie usuwane z późnogotyckich średniowiecz-

<sup>4</sup> P. G o g l e r, *Kłopoty z ekfrazą*. W zb.: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. Wysłouch, B. Przymuszała. Warszawa 2009, s. 34. *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego (Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 1998, s. 122) podaje następującą definicję ekfrazy: „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli [...]”. Mimo iż G r a d z i e l (G 96), C z e r m i ń s k a (Cz) oraz A. K r a w c z y k (*Literackie fascynacje malarstwem*. Kielce 2006) zaliczają utwory Szymborskiej o sztukach wizualnych do ekfraz, mam wątpliwości, czy można je tak określać. Klasyczna ekfraza (np. ta używana przez Filostrata do opisu obrazów z pinakoteki) dotyczy konkretnego dzieła sztuki, wiersze Szymborskiej ukazują zaś albo ogólny styl danego malarza (*Kobiety Rubensa*), albo kanon artystyczny (pozostałe teksty). Tak jak A. G r o d e c k a (*Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*. Poznań 2009, s. 21), nie jestem pewna, „czy istnieje w ogóle forma, którą można nazwać ekfrazą stylu”. Dlatego, podobnie do A. D z i a d k a (*Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 55; *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*. W zb.: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 2. Red. J. M. Ruszar. Lublin 2006, s. 39–40), wołam w takich przypadkach nie mówić już o ekfrazie, ale o ekfrazystyczności, lub przyjąć za G o g l e r e m (*op. cit.*, s. 29–47) rozróżnienie pomiędzy ekfrazą właściwą a współczesną i rozumieć tę drugą jako kategorię interpretacyjną. Rezygnuję z pojęcia „Bildgedicht” (D z i a d e k, *Obrazy i wiersze*, s. 11–13), żeby nie wprowadzać chaosu terminologicznego.

<sup>5</sup> E. B a l c e r z a n, *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 142. Zob. też R. J a k o b s o n, *Językowe aspekty tłumaczenia*. W zb.: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*. Red. S. Pollak. Wstęp J. P a r a n d o w s k i. Pośl. S. P o l l a k. Wrocław 1975, s. 110.

<sup>6</sup> Według Grądziel świadczy to o tym, iż poetka nie posługuje się pełnym przekładem intersemiotycznym. Inaczej jednak sądzi S. W y s ł o u c h (*Ekfraza czy przekład intersemiotyczny?* W zb.: *Ruchome granice literatury*), dla której ta cecha wierszy Szymborskiej o sztuce jest wykładnikiem ich intersemiotyczności.

<sup>7</sup> R. M a t u s z e w s k i, *Literatura polska 1939–1991*. Wyd. 2, popr. i uzup. Warszawa 1995, s. 290.

nych iluminacji (*Miniatura średniowieczna*). W *Pejzażu*, w odróżnieniu od innych przywołanych tu wierszy, „demaskowanie selektywności sztuki tym razem nie wyraża się poprzez parodię stylu, ale rozgrywa się bezpośrednio na poziomie ewokowanej postawy twórcy” (G 99). Został w nim również poruszony problem zatrzymania czasu.

Wszystko to (tj. i ekfrastyczność/intersemiotyczność tych utworów, i ich komizm, i ich sens) musi ocalić tłumacz w przekładzie. Sama translacja wierszy, które oddają przekaz znaków pochodzących z innego systemu niż werbalny, wydaje się niejako polegać na powtórnym przekładzie: przekładzie przekładu, naśladowaniu naśladowania – jednym słowem, na oddaniu językowej imitacji naśladowanej sztuki. Jak trudne to zadanie, pokażę szczegółowo na przykładzie *Koloratury*, odrobinę ogólniej omówię natomiast tłumaczenia pozostałych wierszy. Będę badać i oceniać głównie przekłady Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh, ale, by lepiej „zmierzyć” jakość ich pracy, tam gdzie to możliwe, posłużę się „serią translatorską”<sup>8</sup> i porównam tłumaczenia tej pary z dokonanymi przez innych translatorów. Chociaż przekład intersemiotyczny odsyła do semiotyki, zastosuję tu nie metodę badawczą tej dziedziny, lecz „katę”<sup>9</sup>, która po prostu uzna transmutację kodów za cechę konieczną do ocalenia w tłumaczeniu omawianych utworów. Nie rozstrzygnę tu również sporów teoretycznych o korespondencję sztuk<sup>10</sup>, ekfrazę i transmutację<sup>11</sup> czy granice między przekładem literackim a intersemiotycznym<sup>12</sup>. Ciekawsza dla mnie będzie kwestia praktyczna: które piętro językowego naśladownictwa okaże się lepsze dla zachowania tożsamości oryginału? Skoro sztuka imituje życie, a poezja ekfrastyczna imituje tę sztukę – to czy przekład powinien naśladować poezję, czy też raczej bezpośrednio sztukę, która imituje rzeczywistość?

Według Jerzego Kwiatkowskiego „Szymborska jest mistrzynią w tworzeniu osobnego poetyckiego języka, osobnego poetyckiego stylu – na użytek jednego wiersza”<sup>13</sup>. Za modelowy wręcz przykład tej cechy poezji noblistki można uznać

<sup>8</sup> Autorem koncepcji seryjnego istnienia przekładu jest E. Balcerzan (*Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 234). Zob. też A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*. Warszawa 1986, s. 217–221. – E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. *W kręgu translatoologii i komparatystyki*. Poznań 2009, s. 9.

<sup>9</sup> Jest to metoda badania i oceny jakości przekładów. Polega na zestawianiu komentarzy i interpretacji narosłych wokół tekstu oryginału, by wyłonić z niego jego najważniejsze i ważne cechy strukturalno-semantyczne, które należy oddać w tłumaczeniu. Została opisana m.in. w pracach A. Brajerskiej-Mazur: *O angielskich tłumaczeniach utworów Norwida*. Lublin 2002, s. 9–14; *Katana and Translation of Literary Masterpieces*. „Babel” t. 51 (2005); *O przekładzie na język angielski wierszy Norwida „Śmierć”, „Do zeszłej...”, „Finis”*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.

<sup>10</sup> Zob. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, s. 140–142.

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*, s. 135–156. – S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001, s. 75–94. – U. Eco, *Far vedere*. W: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano 2003. – Dziadek, *Obrazy i wiersze*. – P. Gogler, *Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1. – A. Grodecka, *Przedmowa* w zb.: *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja*. Red. D. Heck. Wrocław 2008. – B. Witosz, *Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie geologicznej i dyskursywnej*. „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2.

<sup>12</sup> Zob. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*.

<sup>13</sup> J. Kwiatkowski, *Arcydzielnka Szymborskiej*. W: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 122. Zob. też tego autora *Przedmowa* w: W. Szymborska, *Poezje*. Warszawa 1970. – S 432.

*Koloraturę*, której intersemiotyczna i ekfrastyczna<sup>14</sup> kompozycja zasadza się na naśladownictwie językowym – „cudownym darze mimikry językowej” (C 10) – i jest po prostu „stylizacją-parodią libretta operetkowego”<sup>15</sup> czy też „imitacją warstwy dźwiękowej arii” (L 248):

## KOLORATURA

Stoi pod peruczką drzewa,  
na wieczne rozsypanie śpiewa  
zgłoski po włosku, po srebrzystym  
i cienkim jak pajęczka wydzielina.

Człowieka przez wysokie C  
kocha i zawsze kochać chce,  
dla niego w gardle ma lusterka,  
trzykrotnie słówek ćwiartki ćwierka  
i drobiaż grzanki do śmietanki  
karmi baranki z filizanki  
filutka z filigranu.

Ale czy dobrze słyszę? Biada!  
Czarny się fagot do niej skrada.  
Ciężka muzyka na kruczych brwiach  
porywa, łamie ją wpół ach —  
Basso Profondo, zmiłuj się,  
doremi mane thekel fares!

Chcesz, żeby zmiłka? Uwieść ją  
w zimne kulisy świata? W krainę  
chronicznej chrypki? W Tartar kataru?  
Gdzie wiekuiste pochrząkiwanie?  
Gdzie poruszają się pyszczki rybie  
dusz nieszczęśliwych? Tam?

O nie! O nie! W godzinie zlej  
nie trzeba spadać z miny swej!  
Na włosie przesłyszonym w głos  
tylko się chwilkę chwieje los,  
tyle, by mogła oddech wziąć  
i echem się pod sufit wspiąć,  
gdzie wraca w kryształ vox humana  
i brzmi jak światłem zasiał. [NT 36–38]

Sam tytuł wiersza to termin muzyczny, oznaczający „ozdabianie śpiewanej melodii wirtuozowskimi pasażami i trylami; śpiew urozmaicony takimi ozdobnikami albo rodzaj głosu odpowiedni do takiego śpiewu”<sup>16</sup>; sugeruje on, że czytelnik będzie miał do czynienia z taką czy inną formą muzyczności<sup>17</sup>. Jednakże lektura całego tekstu uświadamia odbiorcy, iż utwór Szymborskiej dotyczy równocześnie muzyka i muzyki (tu: śpiewaczki koloraturowej i opery), opisuje arię i właściwie... sam nią jest (S 432–433; L 249). Komentatorzy wiersza rozwodzili się na temat językowej wirtuozerii poetki w *Koloraturze*, która upodabnia wiersz do stylu *belcanto* w operze (L 250): „natchnionej serii łamańców językowych” (C 11), „uro-

<sup>14</sup> W literaturoznawstwie ekfrazy to zazwyczaj: „werbalne odzwierciedlenie realnego bądź fikcyjnego tekstu utworzonego w niewerbalnym systemie znakowym” (C. Clüver, *Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts*. W zb.: *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Ed. U. B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling. Amsterdam 1997, s. 26) czy „werbalna reprezentacja reprezentacji graficznej lub wizualnej” (J. A. W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*. „New Literary History” 1991, nr 2, s. 297), więc pojęcie raczej nie odnosi się do muzyki odwzorowanej w słowie. Niedawno kategorię „ekphrasis” wprowadziła do muzykologii S. Bruhn (*Musical Ekphrasis in Rilke’s „Marienleben”*. Amsterdam 2000; *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*. „Poetics Today” 22 (2001), nr 3). Termin określa utwory muzyczne, które odzwierciedlają literaturę lub malarstwo. Powstaje zatem pytanie, czy można zakwalifikować do ekfrazy wiersz odwzorowujący muzykę. Intuicja podpowiada mi, że tak – potwierdza ją definicja ekfrazy współczesnej Góglera (zob. cytaty opatrzone tu przypisem 4), która włącza muzykę w krąg jej zastosowania w literaturze.

<sup>15</sup> Kwiatkowski, *Przedmowa*, s. 6.

<sup>16</sup> Zob. na stronie: <http://www.sjp.pl/co/koloratura>

<sup>17</sup> A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2000; *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2002.

czych rymowanek i fajerwerków metafor”, „aliteracyjnych popisów”<sup>18</sup>, „perlistości, rulad i kaskad”, „rymów męskich” (S 432)<sup>19</sup>, „ornamentacji językowej, instrumentacji głoskowej i rymotwórczych wariacji” (G 100). Julian Kornhauser zauważył ponadto podobieństwo wiersza Szymborskiej zarówno do dziecięcej rymowanki-wyliczanki, jak i do poezji dziecięcej, opartej na homonimicznych skojarzeniach<sup>20</sup>, a Wojciech Ligęza dostrzegł efekt pomnożenia dźwięku przez poetkę dzięki obrazowi z dziedziny optyki (L 251) – „dla niego w gardle ma lusterka, / trzykrotnie słówek ćwiartki ćwierka”. Wszystkie te zabiegi sprawiają, że libretto operowe zostało niejako przełożone przez Szymborską na język wiersza, a tekst *Koloratury* stał się poetyckim ekwiwalentem stylu muzycznego (L 248–249). Nie byle jaki to styl – styl *belcanto* – tj. rozmnożenia i rozdrobnienia dźwięków<sup>21</sup>, czy też styl *galant*<sup>22</sup>, z całą jego gracją, lekkością i finezją, które odpowiadają upodobaniom typowym dla stylu rokoka<sup>23</sup>. Nagromadzenie tak wielu zabiegów językowych, jak instrumentacja głoskowa, paronomazja, aliteracja, łamańce językowe, rymy męskie i wariacje rymotwórcze sprawia, że wiersz nabiera prześmiewczego charakteru. Jest pastiszem, parodią sztucznego stylu opery<sup>24</sup>. Kpina, językowy żart, „krzykliwy nonsens” (C 11) nie zamieniają się tu jednakże w potępienie sztuki opery. Są raczej wyśmianiem jej jednolitej, utartej konwencji, „uwrażliwieniem na niebezpieczeństwo skostnienia wzorów” (G 96). Jak słusznie wskazuje Joanna Grądział:

Dla odczytania intencji utworu nie jest ważne odgadnięcie [...], arię z jakiej opery wykonuje śpiewaczka w *Koloraturze* [...]. Szymborska tworzy bowiem syntetyczne wizerunki stylów podległych konwencjonalizacji, spetryfikowanych, spełniających ustalone normy, które nakładają na twórcę obowiązek selekcji faktów. [G 96]

Poetka robi to po to, by zwrócić uwagę na sztuczność, jednostronność, wybiórczość i uproszczenie odwzorowania rzeczywistości przez dany kanon sztuki. Opowiada się więc pośrednio za różnorodnością i wielością prawdziwego świata. Według Anny Legeżyńskiej w wielu wierszach, dotyczących zarówno muzyki, jak i malarstwa, Szymborska przeciwstawia alternatywność życia jednoznaczności sztuki<sup>25</sup>, przy czym pokazuje, iż „sztuka kreuje świat uboższy od życia. Jej reguły

<sup>18</sup> J. Kornhauser, *Czarodziejstwo*. W: *Światło wewnętrzne*. Kraków–Wrocław 1984, s. 82–83.

<sup>19</sup> Zob. też S. Barańczak, *Nie ma pytań pilniejszych od pytań naiwnych*. Przeł. z ang. J. Kozak. „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 239, z 12–13 X, s. 17.

<sup>20</sup> Kornhauser, *op. cit.*, s. 83.

<sup>21</sup> „*Belcanto*” (dosł. ‘piękny śpiew’) – operowa technika wokalna, rozkwitła w XVII i XVIII w. we Włoszech, wysuwająca na pierwszy plan opanowanie oddechu i najważniejsze postawienie głosu, pozwalające na stosowanie efektów zdumiewających blaskiem, brawurą i wirtuozowską ornamentyką (<http://www.slownik-online.pl/kopalinski>). Zob. też L 251.

<sup>22</sup> „Styl *galant*” – styl w muzyce pierwszej połowy w. XVIII, popularny na dworach francuskich, odznaczający się lekkością, finezją, elegancją właściwą epoce rokoka (*Wielki słownik wyrazów obcych PWN*. Red. M. Bańko. Warszawa 2005, s. 430).

<sup>23</sup> Ligęza zwrócił również uwagę na inne elementy wiersza („peruczka”, „filiżanka”, „filigran”), które wprowadzają do niego klimat rokoka (L 249).

<sup>24</sup> Zob. B 168–176. – C 10–11. – G 101. – A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*. Poznań 1996, s. 81. – L 248. – Kornhauser, *op. cit.*, s. 82–83. – J. Kwiatkowski: *Blazen i Hiob*. W: *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1964, s. 240–242; *Przedmowa*, s. 6–7. – S 433.

<sup>25</sup> Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, s. 80.

– artystyczne konwencje – służą doznaniu przyjemności estetycznej, ale nie odsłaniają tajemnicy bytu”<sup>26</sup>. Tak jest rzeczywiście w większości wierszy Szymborskiej o sztuce, jednakże inaczej dzieje się w przypadku *Koloratury*, za jej bowiem językowym żartem i afektowaną historyjką, opowiadającą o niebezpieczeństwie i pokonaniu „wysokiego C”, kryje się coś o wiele głębszego niż tylko przyjemność estetyczna czy kpina z tandety. Ta głębia utworu ujawnia się w trzeciej strofie, w której – m.in. poprzez arytmieję (S 433) i „odmianę codzienną operowej swawolności” (C 11) – nagle załamuje się lekki ton wiersza. Łatwość i finezyjność śpiewu zostaje zagrożona „ciężką muzyką” – tu oznaczającą niedyspozycję głosową primadonny (L 250–251). „*Basso profundo*” (bas niski, głęboki) roztacza wizję „piekła dla muzyków” (L 251) – „krajnę chronicznej chrypki” lub wręcz „pyszczków rybich”, czyli utraty głosu. Niebezpieczeństwo zostaje jednakże pokonane w ostatniej strofie utworu, pokazującej, że „wraca w kryształ vox humana / i brzmi jak światłem zasiał”. Afektowany dramatyzm przeżyć śpiewaczki, komizm tragizmu związanego z pokonaniem trudnego fragmentu arii nie tylko są kluczowym momentem zabawnej „historyjki”<sup>27</sup>, ale stanowią także swoistą obronę wysiłku człowieka, podziw i zachwyt dla ludzkich umiejętności, które – choć może nawet śmieszne i kiczowate – to jednak wielkie<sup>28</sup>. Są wyrazem życzliwości Szymborskiej dla człowieczego dążenia do sztukmistrzostwa i pokonania „swoich biologicznych ograniczeń”<sup>29</sup>. *Koloratura* nie tylko „wychwala wyzwalającą moc ludzkiej wyobraźni i narządów artykulacyjnych” (C 12), ale jest także uznaniem dla „możliwości twórczych człowieka” (G 101) w ogóle. Pretekstów do tej poetyckiej refleksji dostarczają zresztą zarówno sama żartobliwa, wykorzystująca motywy intrygi i porwania, fabuła utworu, jak i jego styl językowy. Barańczak zwraca uwagę na to, iż dla Szymborskiej język „jest sam w sobie k w e s t i ą, pełnoprawnym problemem”, co ilustruje przykładem specyficznej, komicznej aranżacji dźwięków z *Koloratury*:

dwa słowa z ostatniej strofy – „włos” i „głos” – związane charakterystycznym rymem męskim i grą słowną użytej wcześniej metafory („śpiewa} zgłoski po włosku”, a więc „w języku włoskim”, i zarazem „głosikiem cienkim jak włos”), znajdują wspólne echo w rymie trzeciego słowa – „los”. Jeżeli sztuka jest nam potrzebna do refleksji nad ludzkim losem, to czy tę rolę spełnia również tak oderwana od rzeczywistości i skrajnie skonwencjonalizowana sztuka dla sztuki jak koloratura operowa? Czy mam drwić z egocentryzmu takiej sztuki, czy może doszukiwać się w jej minoderii jakiegoś swoistego człowieczego sensu? Tak brzmiałoby główne „pytanie” tego wiersza, zadane tu pośrednio, metodą subtelnego eksponowania specyficznych (w tym przypadku fonetycznych) skojarzeń ukrytych pod zewnętrzną warstwą języka, tak aby „reprezentowały” określone pojęcia i poglądy<sup>30</sup>.

Artur Sandauer z podtekstu wiersza wydobywa zaś obraz ekwilibrystyki cyrkowej „akrobatki chwiejącej się pod płóciennym niebem na cienkiej jak włos linie”.

Obraz ten przedziera się chwilami z podtekstu na powierzchnię wiersza, dając o sobie znać swoistymi przejęzyczeniami. Wyrażenia „spadać z miny” czy „zgłoski po włosku” *etc.* stają się

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 81.

<sup>27</sup> O kreowaniu przez Szymborską „finezyjnie skonstruowanych historyjek” pisze K o r n h a u s e r (*op. cit.*, s. 85).

<sup>28</sup> Por. wiersz W. Szymborskiej *Akrobata*.

<sup>29</sup> L e g e ż y Ń s k a, *Wisława Szymborska*, s. 113.

<sup>30</sup> B a r a Ń c z a k, *Nie ma pytań [...]*, s. 17.

rozumiałe dopiero wtedy, gdy uwzględnić ów podtekst. Ta „mina” to po trosze i „lina”, to „po włosku” chwije się między „włoskim” a „włoskiem”. [S 433]

Jeszcze inny element budowy utworu, prócz aranżacji brzmień i gier słownych, daje czytelnikowi poczucie głębszego sensu tekstu. Jest nim tworzenie „kolaży” z frazeologizmów „komponowanych za pomocą nożyczek i kleju” (L 137). Stąd w wierszu można znaleźć takie – wprowadzające nowe sensy – rozbite frazeologizmy, jak: „wieczne rozsypanie”, „wiekuiście pochrząkiwanie” czy „brzmi jak światłem zasiał”.

Dzięki tym zabiegom wiersz staje się czymś więcej niż żartem z konwencji. Co do tego są zgodni prawie wszyscy interpretatorzy tekstu<sup>31</sup>. Nie wszyscy jednak dochodzą do wniosku, że utwór stanowi pochwałę wysiłków człowieka. Kwiatkowski zatrzymuje się tylko na tym, iż „Śpiewaczka ukazana została w sposób ambiwalentny, komiczno-tragiczny”<sup>32</sup>. Ligęza twierdzi zaś, że tekst jest przestrożą przed uprzedmiotowieniem człowieka w muzyce operowej, jego przeistoczeniem się w „nieładzko sprawny aparat do śpiewania” (L 253). Ponadto według tego badacza istnieje również zagrożenie, iż artysta, który zbyt wiele uwagi i troski poświęca swojemu kunsztowi, może przestać interesować się światem zewnętrznym i zamknąć się w świecie sztuki (L 253–254). Wniosek Ligęzy jest jednak odosobniony, ponieważ większość interpretatorów (w tym także i ja sama) bardzo wyraźnie widzi w wierszu pochwałę ludzkiej pasji, a nie jej potępienie.

*Koloratura* została przełożona na język angielski jedynie przez Barańczaka i Cavanagh<sup>33</sup>. Żaden z innych anglojęzycznych tłumaczy utworów Szymborskiej<sup>34</sup> nie podjął się, jak dotąd, trudu translacji tego tekstu. Być może, odstraszył ich ogromny problem, jaki stanowi przekazanie w języku docelowym poetyckiej imitacji włoskiej opery. Sama Cavanagh zauważyła zresztą:

anglojęzyczni tłumacze Szymborskiej bardzo silnie odczuwają niedostatek swojego języka pod względem możliwości przekładania jej gier dźwiękowych: nie mamy do dyspozycji tak fantastycznego repertuaru głosek syczących, których z jakże znakomitym efektem używa poetka w *Koloraturze*. [C 11–12]

„Cudowny dar mimikry językowej” sprawia więc, iż „przekładanie poetki jest tak wielkim wyzwaniem” (C 10). Nic dziwnego, że wielu tłumaczy Szymborskiej zrezygnowało z translacji wiersza na język angielski. Czy sztuka przekładu *Koloratury* powiodła się jedynym śmiałkom, którzy poważyli się zmierzyć z „filutką

<sup>31</sup> Innego zdania jest Sander, który ocalenie wiersza od „tandetnej poetyki” widzi właśnie w jego elementach komicznych i parodystycznych (S 433).

<sup>32</sup> Kwiatkowski, *Blazen i Hiob*, s. 241.

<sup>33</sup> Po raz pierwszy w tomie: W. Szymborska, *View with a Grain of Sand: Selected Poems*. Transl. from the Polish S. Barańczak, C. Cavanagh. New York 1995, s. 23–24; potem w: W. Szymborska, *Nic dwa razy. Wybór wierszy. / Nothing Twice. Selected Poems*. Wybór i przekł. / Selected and transl. S. Barańczak, C. Cavanagh. Pośl. / Afterword S. Barańczak. Kraków 1997 (korzystam tu z wyd. 5: 2006 – zob. przypis 2 w tym artykule), s. 37–39; oraz: W. Szymborska, *Poems, New and Collected, 1957–1997*. Transl. from the Polish S. Barańczak, C. Cavanagh. New York 1998, s. 48–49.

<sup>34</sup> Kompletną bibliografię przekładów utworów Szymborskiej na język angielski podałam w aneksie do artykułu: *Strategie translatorskie w przekładzie problemów kulturowych z wierszy Wisławy Szymborskiej*. „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 3, s. 136–137.



z filigranu”, spróbuję ocenić kierując się najważniejszymi i ważnymi cechami strukturalno-semantycznymi oryginału, zebranych na podstawie poznanych interpretacji i komentarzy do wiersza. Im więcej ich zachowa przekład Barańczaka/Cavanagh i im dokładniejsze one będą, tym lepszy i wierniejszy ów przekład się okaże.

Cechy najważniejsze:

1. Ekfrastyczna i intersemiotyczna struktura tekstu – przekład stylu libretta operetkowego na język wiersza osiągnięty dzięki mimikrze językowej, polegającej na znalezieniu poetyckich odpowiedników dla koloraturowego śpiewu (rytm, rym, paronomazja, aliteracja, instrumentacja głoskowa, rymy męskie, wariacje rymotwórcze, łamańce językowe, gry słowne).

2. Pastisz i parodia włoskiej opery:

a) humor, ironia, kalambury, żarty językowe;

b) zabawa z konwencją sztuki operowej.

3. Wymowa myślowa utworu stanowiąca obronę człowieka przed śmiesznością i zachwyty nad ludzkimi umiejętnościami.

Cechy ważne:

1. Opowiadanie „historyjki” o zmaganiu śpiewaczki z trudnym fragmentem arii.

2. Nowe sensy wprowadzone przez gry językowe i rozbite frazeologizmy.

Dla Barańczaka najważniejszą do oddania dominantą utworu jest jednak jego żart językowy:

bądź co bądź, o cóż chodzi w przekładzie poezji, jeśli nie o odwzorowanie w obcym języku niepowtarzalnego głosu autora? Ton tego głosu [...] jest [...] tonem kogoś, kto zabiera głos głównie [...] w celu rozbawienia czytelnika. Co za tym idzie, dla tłumacza jasne być musi, że zaprzepaszczenie efektów humorystycznych [...] jest równoznaczne z popsuciem utworu, czyli klęską przekładu. [B 170]

Efekt humorystyczny *Koloratury* został według tłumacza osiągnięty przez Szymborską „dzięki obfitemu wykorzystywaniu specyficznych właściwości języka oryginału” (B 170). Niestety, kalambury i żarty językowe rzadko mają w języku przekładu swoje odpowiedniki, więc Barańczak proponuje zastosowanie „metody ekwiwalentyzacji”, polegającej albo na 1) zachowaniu takiej samej jak w oryginale zasady formalnej żartu (np. podobieństwa dźwiękowego wyrazów), ale wypełnieniu tego schematu „nieco odmienną znaczeniową substancją” (jak przy tłumaczeniu „włosa przestyszanego w głos”, gdzie angielskie „hair” ‘włos’ i „air” ‘powietrze’, ‘aria’ są do siebie fonetycznie podobne, wprowadzają jednak inny sens niż w oryginale) (B 170), albo – odwrotnie – na 2) oddaniu znaczeń słów z pierwowzoru, ale zmianie „mechaniki językowego dowcipu” (jak w zakończeniu wiersza, gdzie zamiast przetworzonego z „cicho jak makiem zasiał” frazeologizmu „brzmi jak światłem zasiał” – „w wersji angielskiej pojawia się znaczący [...] dokładnie to samo, tzn. całkowitą ciszę zasłuchanej widowni, n i e-przetworzony utarty zwrot »we’re all ears«, przy czym związek ciszy ze »światłem« zostaje ocalony dzięki ukonkretnieniu, w poprzedniej linijce, »kryształu głosu śpiewaczki« w operowy »żyrandol«”, B 170–171).

W rzadkich przypadkach – kiedy niemożliwe jest odnalezienie jakichkolwiek ekwiwalentów – tłumacz dopuszcza również pomijanie kalamburów i przekazy-

wanie zawartych w nich sensów w sposób pośredni<sup>35</sup>. Zaproponowany przez niego i Cavanagh przekład wygląda więc następująco:

## COLORATURA

*Poised beneath a twig-wigged tree,  
she spills her sparkling vocal powder:  
slippery sound slivers, silvery  
like spider's spittle, only louder.*

*Oh yes, she Cares (with a high C)  
for Fellow Humans (you and me);  
for us she'll twitter nothing bitter;  
she'll knit her fitter, sweeter glitter;  
her vocal chords mince words for us  
and crumble croutons, with crisp crunch  
(lunch for her little lambs to munch)  
into a cream-filled demitasse.*

*But hark! It's dark! Oh doom too soon!  
She's threatened by the black bassoon!  
It's hoarse and coarse, it's grim and gruff,  
it calls her dainty voice's bluff –  
Basso Profondo, end this terror,  
do-re-mi mene tekel et cetera!*

*You want to silence her, abduct her  
to our chilly life behind the scenes?  
To our Siberian steppes of stopped-up sinuses,  
frogs in all throats, eternal hems and haws,  
where we, poor souls, gape soundlessly  
like fish? And this is what you wish?*

*Oh nay! Oh nay! Though doom be nigh,  
she'll keep her chin and pitch up high!  
Her fate is hanging by a hair  
of voice so thin it sounds like a i r;  
but that's enough for her to take  
a breath and soar, without a break,  
chandelierward; and while she's there,  
her vox humana crystal-clears  
the whole world up. And we're all ears. [NT 37–39]*

Być może dlatego, iż dla Cavanagh, współpracującej z Barańczakiem, równie ważne jak żarty językowe było znaczenie wiersza<sup>36</sup> – ich wspólny przekład jest nie tylko zabawny, ale także wierny ogólnemu przesłaniu oryginału. Cavanagh sens utworu widzi zarówno w jego naśladownictwie „jawnego, krzykliwego nonsensu” (C 11) arii koloraturowych, jak i w obronie „*homo ludens* jako takiego”, ponieważ wiersz „poprzez akustyczne odpowiedniki włoskiej opery wychwala moc ludzkiej wyobraźni i narządów artykulacyjnych” (C 12).

Stąd, z jednej strony, przekład Barańczaka/Cavanagh wprowadza wiele zmian znaczeniowych, by zachować oryginalne brzmienie tekstu, imitującego koloraturowy śpiew; z drugiej strony – zachowuje wierność opowiadanej w wierszu „historyjce” i jej puencie. Zmiany znaczeń przy jednoczesnym zachowaniu nagromadzenia powtarzanych dźwięków, ilustrujących ich rozdrabnianie, najlepiej pokaże przetłumaczenie fragmentu przekładu Barańczaka/Cavanagh z powrotem na język polski:

S z y m b o r s k a:

Stoi pod peruczka drzewa,  
na wieczne rozsypanie śpiewa  
zgłoski po włosku, po srebrzystym  
i cienkim jak pajęcza wydzielina.

Człowieka przez wysokie C  
kocha i zawsze kochać chce,

<sup>35</sup> Jak przy przekładzie zwrotu „po włosku”. Zob. B 170.

<sup>36</sup> Zresztą na to znaczenie wskazuje także B a r a ń c z a k (*Nie ma pytań [...]*, s. 17). Według niego, jednakże, do sensu wiersza prowadzi pośrednio jego język, który pełni w tekście funkcję nadrzędną.

dla niego w gardle ma lusterka,  
trzykrotnie słówek ćwiartki ćwierka  
i drobiąc grzanki do śmietanki  
karmi baranki z filizanki  
filutka z filigranu.

Barańczak/Cavanagh:

*Poised beneath a twig-wigged tree,  
she spills her sparkling vocal powder:  
slippery sound slivers, silvery  
like spider's spittle, only louder.*

*Oh yes, she Cares (with a high C)  
for Fellow Humans (you and me);  
for us she'll twitter nothing bitter;  
she'll knit her fitter, sweeter glitter;  
her vocal chords mince words for us  
and crumble croutons, with crisp crunch  
(lunch for her little lambs to munch)  
into a cream-filled demitasse.*

Ponowny przekład<sup>37</sup>

Zrównoważona pod drzewem z peruką gałązek,  
rozsypuje swój perlisty wokalny puder:  
śliski dźwięk rozszczebia się, srebrzysty  
jak nić pająka, tyle że głośniejszy.

Och tak, ona Chce (przez wysokie C)  
dbać o Bliźnich (ciebie i mnie);  
dla nas nie będzie szczebiotać nic, co gorzkie,  
utka swój bardziej dopasowany, słodszy blask  
jej struny głosowe drobią słowa dla nas  
i kruszy grzanki z chrupiącym chrzęstem  
(lunch do żucia dla swoich owieczek)  
do wypełnionej śmietanką filizanki.

Dwie pierwsze strofy przekładu pokazują ogólną tendencję tłumaczy do zastępowania polskich znaczeń innymi – takimi, których dźwięki parodiują włoską arię, a sensy są prawdopodobne (choć może nonsensowne). Stąd frazeologizm „wieczne spoczywanie” rozbity przez Szymborską na „wieczne rozsypanie” zamienia się w przekładzie w „rozsypuje swój perlisty wokalny puder” („*she spills her sparkling vocal powder*”). „Zgłoski po włosku”, co prawda, tracą podwójne znaczenie<sup>38</sup>, ale – na co zwraca uwagę sam Barańczak – „przez większe niż w oryginale nagromadzenie kombinacji dźwiękowych [...] brzmia istotnie jak naśladowanie włoskiej fonetyki” (B 171). Podobnie, w drugiej strofie pierwowzoru, pomnażające dźwięki „lusterka” zamieniły się w tłumaczeniu w „blask” („*glitter*”), a „drobienie grzanek” zostało dodatkowo wzmocnione efektem „chrupiącego chrzęstu” („*crisp crunch*”). Takie dopowiedzenia, dopełnienia i zmiany zawsze służą translatorom do osiągnięcia językowego żartu i naśladownictwa operowego śpiewu. Pod tym względem szczególnie przyciąga uwagę także przekład następujących wyrażen:

Tartar kataru → *Siberian steppes of stopped-up sinuses* (‘syberyjskie stopy zatkaných zatok’)

wiekuiste pochrząkiwanie → *eternal hems and haws* (‘wieczne chrząkanie’)

nie trzeba spadać z miny swej → *she'll keep her chin and pitch up high* (‘będzie trzymała głowę do góry i ton’)

Warto zauważyć, iż w dwóch ostatnich przykładach wystąpiła również podwójność znaczeń, wyrazy bowiem „*hems and haws* [chrząkanie]” kojarzą się z idiomem „*hum and haw* [szukać odpowiednich słów]”, a połączenie utartych zwrotów „*chin up* [głowa do góry]” i „*pitch up high* [podwyższyć tonację]” także

<sup>37</sup> Przekłady tłumaczeń Barańczaka/Cavanagh z powrotem na język polski są mojego autorstwa.

<sup>38</sup> Według B a r a Ń c z a k a (B 171): „zdanie »śpiewa zgłoski po włosku« oznacza, jednocześnie, śpiewanie sylab »delikatnych, krótkich itp. jak włoski« i »w języku włoskim« [...]».

wprowadza do wiersza dodatkowy (lecz całkiem dla jego kontekstu logiczny) sens. W przekładzie *Koloratury* rzeczywiście bardzo uwidoczniła się więc „metoda ekwiwalentyzacji”, o której wspominał Barańczak: rozbite frazeologizmy i zwroty wieloznaczne z pierwowzoru zostały albo zastąpione kombinacją dźwięków (jak w przypadku „wiecznego rozsypiania” czy „zgłosek po włosku”), albo wymienione na inną kombinację podwójnych sensów (jak przy tłumaczeniu „wiekuistego pochrząkiwania” i „spadania z miny”).

W przekładzie drobiazgowo zostały za to zachowane śmieszne rymy oryginału. Np. „Biada!” – „skrada”, „brwiach” – „ach –”, „się” – „fares!” znalazły następujące odpowiedniki w tłumaczeniu trzeciej strofy wiersza: „soon!” – „bassoon!” (‘wkrótce’ – ‘fagot’), „gruff” – „bluff” – (‘szorstki’ – ‘blef’), „terror” – „et cetera!”. Tłumacze zachowali również wierność opowiadanej w oryginale „historyjce” o pokonaniu przez śpiewaczkę trudnego fragmentu arii.

Znakomicie oddali także znaczenie puenty wiersza, która wychwala wokalne umiejętności primadonny i ludzkie dążenie do doskonalenia się. Końcowa część przekładu Barańczaka/Cavanagh jest wierna oryginałowi, choć zamiast fragmentu o „włosie przesłyszonym w głos” występuje w niej zwrot o „głosie cienkim jak powietrze” („voice so thin it sounds like air”) i nierozbity frazeologizm („And we’re all ears”) w miejscu przekształconego przez Szymborską „brzmi jak światłem zasiał”. Mimo tego w tłumaczeniu nadal można odnaleźć i zachowywanie pozorów, i uniknięcie niebezpieczeństwa o mały włos, i wspinanie się głosem, i światło, i kryształ, i zasluchanie:

Szymborska:

O nie! O nie! W godzinie złej  
nie trzeba spadać z miny swej!  
Na włosie przesłyszonym w głos  
tylko się chwilkę chwieje los,  
tyle, by mogła oddech wziąć  
i echem się pod sufit wspiąć,  
gdzie wraca w kryształ vox humana  
i brzmi jak światłem zasiał.

Barańczak/Cavanagh:

*Oh nay! Oh nay! Though doom be nigh,  
she'll keep her chin and pitch up high!  
Her fate is hanging by a hair  
of voice so thin it sounds like air;  
but that's enough for her to take  
a breath and soar, without a break,  
chandelierward; and while she's there,  
her vox humana crystal-clears  
the whole world up. And we're all ears.*

Ponowny przekład:

O nie! O nie! Choć klęska może być blisko,  
ona będzie trzymać głowę do góry i ton!  
Jej los chwieje się o włos  
głosu tak cienkiego jak powietrze,  
ale to wystarczy, by wzięła  
oddech i wzlatywała, bez przerwy,  
ku żyrandolowi; i gdy już tam jest,  
jej vox humana krystalizuje  
cały świat. I wszyscy jesteśmy zasluchani.

Niewierne wobec dosłownych znaczeń wyrazów, lecz wierne mechanizmom mimikry językowej tłumaczenie Barańczaka/Cavanagh w mistrzowski sposób oddaje wszystkie cechy oryginału, które trzeba ocalić, by tekst zachował swoją tożsamość i jakość artystyczną. Bez zastrzeżeń można więc powtórzyć za Tadeuszem Piórą, iż sięgający po przekład *Koloratury* czytelnik anglojęzyczny „wpada w zachwyty”, ponieważ „błyskotliwość tłumaczy jest tu niezrównana: wszak wiersz

ten mógł zostać napisany od razu po angielsku, i to przez Edwarda Leara na spółkę z Vladimirem Nabokovem<sup>39</sup>. Czytający polską wersję natychmiast rozpozna również nawiązanie utworu do opisywanego dzieła sztuki (tu: koloraturowego śpiewu) – a jest to według Umberta Eco najważniejsze zadanie przekładu ekfrazy<sup>40</sup>.

Oprócz *Koloratury* Kwiatkowski i Cavanagh wymieniają jeszcze inne wiersze, na których użytek Szymborska kreuje osobny język poetycki<sup>41</sup>. Zgadzam się z tłumaczką, iż ich „listę można ciągnąć długo” (C 10) – właściwie dałoby się umieścić na niej prawie wszystkie utwory noblistki. Tu skupię się jednak tylko na wybranych – takich, które można zaliczyć do współczesnej ekfrazy<sup>42</sup> i w których poetka, tak jak w *Koloraturze*, stosuje zarówno bardzo wyraźną mimikrę językową, jak i zabawę z konwencją artystyczną (tym razem – ze sztuką wizualną). Będą to zatem następujące wiersze: *Kobiety Rubensa*, *Pejzaż*, *Mozaika bizantyjska* i *Miniatura średniowieczna*. Szymborska za pomocą specjalnych środków niezwykle wyraźnie przełożyła w nich język malarstwa na język literatury. Ciekawi mnie, jak będą wyglądały translacje tych tekstów na angielszczyznę. Czy tłumacze zastosują zabiegi z pierwowzoru, czy też inne, by zachować jego odniesienia do sztuk wizualnych?

*Kobiety Rubensa* to kwintesencja stylu (Cz 236)<sup>43</sup> barokowego malarza. Wiersz nie odnosi się do konkretnego obrazu, lecz do niektórych dystynktywnych cech, charakteryzujących jego płótna: do zmysłowości, bujności kształtów, ozdobności, monumentalności, iluzjonizmu, wypukłości. Jest syntezą twórczości Rubensa – zmanipulowaną jednak przez Szymborską po to, by wyraźniej pokazać jednostronność i wybiórczość XVII-wiecznej sztuki, wykluczającej z obrazów „wynanki stylu” – „chude siostry Waligórzełek – cór baroku”:

<sup>39</sup> T. Pióro, *Może być bez tytułu*. „Literatura na Świecie” 1996, nr 4, s. 314.

<sup>40</sup> Eco, *op. cit.*, s. 197–212. Zob. W. Soliński, *O ekfrazie translatołogicznie*. W zb.: *Interakcje sztuk*, s. 200–207.

<sup>41</sup> Kwiatkowski w *Przedmowie do Poezji Szymborskiej* (s. 6–10) wskazuje takie utwory, jak: *Pieta* i *Wrzece Heraklita*, a w *Arcydzielnkach Szymborskiej* (s. 122) wylicza także wiersze: *Atlantyda*, *Terrorysta, on patrzy*, *Miniatura średniowieczna*. Cavanagh podaje natomiast następujące tytuły: *Kobiety Rubensa*, *Konkurs piękności męskiej*, *Mozaika bizantyjska*, *Tomasz Mann*, *Akrobata*, *Fetyśz płodności z paleolitu*, *Głosy*, *Allegro ma non troppo*, *Cebula* i *Terrorysta, on patrzy* (C 10).

<sup>42</sup> Jako ekfrazy badacze traktują następujące utwory: Grądziel (G 96) – *Pejzaż*, *Pomyłka*, *Dwie małpy Breugla*, *Pamięć nareszcie*, *Pochwała snów*, *Miniatura średniowieczna*, *Ludzie na moście*, *Mozaika bizantyjska*, *Fetyśz płodności z paleolitu*, *Koloratura*, *Allegro ma non troppo*, *Klasyk*, *Clochard*; Czermińska (Cz 230–242) – *Ludzie na moście*, *Malowidło w pałacu zimowym*, *Dwie małpy Breugla*, *Kobiety Rubensa*, *Mozaika bizantyjska*, *Clochard*, *Miniatura średniowieczna*, *Fetyśz płodności z paleolitu*, *Znieruchomienie*, *Pierwsza fotografia Hitlera*, *Fotografia z 11 września*; Dziadek (*Obrazy i wiersze*, s. 55, 140–142) – *Kobiety Rubensa*, *Mozaika bizantyjska*, *Dwie małpy Breugla*; Krawczyk (*op. cit.*, s. 198–235) – *Ludzie na moście*, *Pejzaż*, *Mozaika bizantyjska*, *Dwie małpy Breugla*, *Kobiety Rubensa*, *Miniatura średniowieczna*; Grodecka (*op. cit.*, s. 280) – *Malowidło w pałacu zimowym*, *Dwie małpy Breugla*, *Kobiety Rubensa*, *Mozaika bizantyjska*, *Pejzaż*, *Miniatura średniowieczna*, *Ludzie na moście*. Jednak L. Neuger („*Biedna Uppsala z odrobiną wielkiej katedry*”). W zb.: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Oprac. S. Balbus, D. Wojda. Kraków 1996, s. 130) argumentuje, powołując się na fragment wiersza *Clochard*, iż Szymborska przyznała się w nim do swojej bezradności w tworzeniu ekfraz. Por. Cz 230–231.

<sup>43</sup> Zob. też S. Wysłouch: *Dwa spotkania z Rubensem – Różewicz i Szymborska*. „*Polonistyka*” 2007, nr 6, s. 7; *Ekfrazy czy przekład intersemiotyczny?*, s. 61.

Waligórzanki, żeńska fauna,  
jak łoskot beczek nagie.  
Gnieżdżą się w stratowanych łóżach,  
śpią z otwartymi do piania ustami.  
Żrenice ich uciekły w głąb  
i penetrują do wnętrza gruczołów,  
z których się drożdże sączą w krew.

Córy baroku. Tyje ciasto w dzieży,  
parują łaźnie, rumienia się wina,  
cwałują niebem prosięta obłoków,  
rżą trąby na fizyczny alarm.

O rozdymione, o nadmierne  
i podwojone odrzuceniem szaty,  
i potrojone gwałtownością pozy  
tłuste dania miłosne!

Ich chude siostry wstały wcześniej,  
zanim się rozwidniło na obrazie.  
I nikt nie widział, jak gęsiego szły  
po nie zamalowanej stronie płótna.

Wygunki stylu. Żebra przeliczone,  
ptasia natura stóp i dłoni.  
Na sterzących łopatkach próbują ulecieć.

Trzynasty wiek dałby im złote tło.  
Dwudziesty – dałby ekran srebrny.  
Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma.

Albowiem nawet niebo jest wypukłe,  
wypukli aniołowie i wypukły bóg –  
Febus wąsaty, który na spoconym  
rumaku wjeżdża do wrzącej alkowy. [NT 34]

Seweryna Wysłouch dostrzegła w tekście Szymborskiej kilka modyfikacji stylu Rubensa w stosunku do rzeczywistości<sup>44</sup>. Według niej poetka stosuje aż cztery zabiegi, które odkształcają Rubensowskie malarstwo: amplifikację, redukcję, substytucję i manipulację. Amplifikację, bo modelki ukazane są w ruchu; redukcję, bo w wierszu pominięto treści mitologiczne<sup>45</sup>; substytucję, bo sypialnia zastępuje w utworze elementy pejzażowe i architektoniczne; manipulację wreszcie, bo twórczość Rubensa została ograniczona przez Szymborską do scen czysto zmysłowych. Poetka przenosi spreparowany w ten sposób styl malarza do tekstu, stosując bardzo zmyślne zabiegi językowe, kompozycyjne i stylistyczne. Ligęza zauważa, iż w wierszu „składnia parataktyczna staje się ekwiwalentem otwartej kompozycji, ekspansja czasowników zdaje się stwarzać iluzję ruchu, rytm enumeracji oraz inwokacji może kojarzyć się z okazałą zdobnością malowidła” (L 173). Badacz ponadto podkreśla „wyszukaną sekwencję słów i wyobrażeń” – tj. np. użycie żeńskiego odpowiednika siłacza, i to w dodatku w liczbie mnogiej („Waligórzanki”), oraz akustycznego ekwiwalentu nagości („jak łoskot beczek nagie”). Według niego „operowanie odległymi metaforami”, „kunsztowna gradacja epitetów” oraz „retoryka motywów” (L 174) również odsyłają czytelników wiersza Szymborskiej do Rubensowskiej manieri. Wysłouch ewokowanie cech baroku poprzez kształt językowy utworu opisuje natomiast w następujący sposób:

Dynamikę sygnalizują obrazy przedstawiające ruch: „cwałują niebem prosięta obłoków”, „Febus wąsaty [...] wjeżdża do wrzącej alkowy”, oraz epitety podkreślające zmysłowość i wybujałość materii: „stratowane” (łóże), „gwałtowne” (pozy), „wrząca” (alkowa), „nadmierne”, „podwojone”, „potrojone”, „rozdymione”. Intensywność doznań podkreślają zjawiska akustyczne („rżą trąby na fizyczny alarm”), a wyzywająca nagość kojarzy się z hałasem („jak łoskot beczek nagie”). Cecha wypukłości powtarza się wielokrotnie i wbrew językowej konwencji przysługuje zjawiskom atmosferycznym i duchom niematerialnym („prosięta obłoków”, „wypukłe niebo”, „wypukli aniołowie”, „wypukły bóg”). [...] Ale najciekawsze są sposoby ukazania fizjologii, vitalności i dynamicznych zmian charakteryzujących świat przedstawiony. Szymborska sygnalizuje je poprzez procesy chemiczne obserwowane w najzwyklejszym labo-

<sup>44</sup> Wysłouch: *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, s. 54; *Dwa spotkania z Rubensem [...]*, s. 10. Zob. też Balcera, *Poezja jako semiotyka sztuki*, s. 149.

<sup>45</sup> Występujące np. w takich słynnych obrazach Rubensa, jak *Porwanie córek Leukippa*, *Święto Wenus*, *Trzy Gracje*, *Sąd Parysa* czy *Porwanie Sabinek*.

ratorium – w domowej kuchni: musujące drożdże, fermentujące wina, rosące ciasto, wrzenie i parowanie<sup>46</sup>.

Przejaskrawienie, wyolbrzymienie niektórych cech malarstwa Rubensa ma, oczywiście, charakter parodystyczny i ujawnia kpiarsko-ironiczne podejście poetki do jego twórczości. Utwór to „karykatura dzieła sztuki”<sup>47</sup>, „żarcik teoriopoznawczy na temat baroku” (S 429). Prześmiewczy charakter wiersza nie jest jednak celem samym w sobie. Szymborska kpi z konwencji, przekornie interpretuje założenia estetyki baroku (a także gotyku – „chude siostry”) po to, by pokazać przemijanie kanonów piękna oraz selektywność, wybiórczość i sztuczność sztuki. „Liryka braku” ujawniająca „nietolerancje kultury”<sup>48</sup> osiągnięta jest także poprzez specyficzne spojrzenie Szymborskiej na sztukę i jej szowinizm – nie tylko przekorne, ironiczne, polemiczne, parodystyczne, „antysystemowe” i „nieprawomyślne” (G 96), ale także peryferyjne i „eks-centriczne”<sup>49</sup>. Na uboczu dostrzegające prawdę o bycie, ponieważ: „dochodzi z miejsc nieprzewidzianych – z kąta sali, zza kulis, z muzealnej gabloty, z rynsztoków wielkiego miasta, z wnętrza snu, głębi wody. Poezja Szymborskiej to skromna glosa na marginesie wielkiej księgi świata, szósty akt dramatu, rewers malarskiego obrazu”<sup>50</sup>.

Jest więc wiersz o córach baroku ekfrazą? W klasycznym rozumieniu definicji – nie, ponieważ, jak wyjaśnia Ligęza, w utworze Szymborskiej nie mamy z nią do czynienia, „nie mamy do czynienia [...] z opisem konkretnego dzieła, lecz odczytujemy przekorną interpretację założeń estetyki Rubensa. Poetka wyjaśnia w autokomentarzu, że *Kobiety Rubensa* to opis stylu” (L 175)<sup>51</sup>. We współczesnym rozumieniu jest ekfrazą na pewno – przynajmniej tak, jak pojmuje wiersze-ekfrazy Grądział, według której są one właśnie „polemicznym, niepokornym opisaniem danego obrazu, rzeźby czy budowli lub reprezentowanego przez nie stylu” (G 96). Co do intersemiotyczności – tekst Szymborskiej przekłada na język poezji język malarstwa, więc jak najbardziej można tu mówić o zaistnieniu „transpozycji międzysemiotycznej – z jednego systemu znaków na inny”<sup>52</sup>. Jak zatem przetłumaczyć taki przekład intersemiotyczny?

*Titanettes, female fauna,  
naked as the rumbling of barrels.  
They roost in trampled beds,  
asleep, with mouths agape, ready to crow.  
Their pupils have fled into flesh  
and sound the glandular depths  
from which yeast seeps into their blood.*

<sup>46</sup> Wysłouch, *Dwa spotkania z Rubensem [...]*, s. 10.

<sup>47</sup> Kwiatkowski, *Błazen i Hiob*, s. 240.

<sup>48</sup> Określenia E. Balcerzana (*W szkole świata*. „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 35, 30).

<sup>49</sup> Określenie G. Borkowskiej (*Szymborska eks-centriczna*. „Teksty Drugie” 1991, nr 4).

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>51</sup> Jest to odniesienie do wypowiedzi Szymborskiej z: *Powrót do źródeł. (Rozmowa z Wisławą Szymborską)*. W: K. Nastulan, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa 1975, s. 306.

<sup>52</sup> R. Jakobsen, *O językoznawczych aspektach przekładu*. W: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór, red. nauk., wstęp M. R. Mayenowa. T. 1. Warszawa 1989, s. 381 (przeł. L. Pszczołowska). Zob. S 430. – G 97. – Wysłouch: *Dwa spotkania z Rubensem [...]*, s. 10–11; *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny*, s. 55.

*Daughters of the Baroque. Dough  
thickens in troughs, baths steam, wines blush,  
cloudy piglets careen across the sky,  
triumphant trumpets neigh the carnal alarm.*

*O pumpkin plump! O pumped-up corpulence  
inflated double by disrobing  
and tripled by your tumultuous poses!  
O fatty dishes of love!*

*Their skinny sisters woke up earlier;  
before dawn broke and shone upon the painting.  
And no one saw how they went single file  
along the canvas's unpainted side.*

*Exiled by style. Only their ribs stood out.  
With birdlike feet and palms, they strove  
to take wing on their jutting shoulder blades.*

*The thirteenth century would have given them golden haloes.  
The twentieth, silver screens.  
The seventeenth, alas, holds nothing for the unvoluptuous.*

*For even the sky bulges here  
with pudgy angels and a chubby god –  
thick-whiskered Phoebus, on a sweaty steed,  
riding straight into the seething bedchamber. [NT 35]*

Najważniejsze jest tu chyba zachowanie prześmiewczej stylizacji wyrażającej manierę malarską baroku. Barańczak i Cavanagh mieli pełną świadomość tego zadania, odchodzili bowiem czasami od ścisłej wierności wobec oryginału, by poprzez kształt językowy tłumaczenia oddać nawiązania do twórczości Rubensa, a także do stylu gotyku i łączącego się z nimi przekazu tekstu. W rezultacie w ich przekładzie pojawiają się liczniejsze aliteracje niż w pierwowzorze (podkreślam je w tekście tłumaczenia):

Córy baroku. Tyje ciasto w dzieży,  
parują łaźnie, rumienią się wina,  
cwałują niebem prosięta obłoków,  
rżą trąby na fizyczny alarm.

*Daughters of the Baroque. Dough  
thickens in troughs, baths steam, wines blush,  
cloudy piglets careen across the sky,  
triumphant trumpets neigh the carnal alarm.*

– oraz delikatne zmiany znaczeniowe (uwidocznione w powtórnym tłumaczeniu umieszczonym tu w nawiasie kwadratowym):

Wynanki stylu. Żebra przeliczone,  
ptasia natura stóp i dłoni.  
Na sterczących łopatkach próbują ulecieć

*Exiled by style. Only their ribs stood out.  
With birdlike feet and palms, they strove  
to take wing on their jutting shoulder blades.  
[Wygane przez styl. Tylko ich żebra sterczały.  
z ptasimi stopami i dłońmi usiłowały  
wzlecieć na wystających łopatkach.]*

Ciekawa jest propozycja tłumaczy odnośnie do oddania opozycji płaskie–wy-pukłe<sup>53</sup>, która wyraża w wierszu prawdę o przemijalności kanonów piękna i o sztuczności sztuki. U Szymborskiej kontrast między dwoma stylami malarski-

<sup>53</sup> Zob. Krawczyk, *op. cit.*, s. 224.



mi przekazany jest stosunkowo prosto, za pomocą niewyszukanych słów i rytmem powtórzenia tych samych wyrazów: „płaskie” (kobiety) – „wypukłe niebo”, „wypukli aniołowie”, „wypukły bóg”. U Barańczaka/Cavanagh natomiast występuje zawiła wyliczanka złożona z *quasi*-odpowiedników słowa „wypukły” („*bulges*”, „*pudgy*”, „*chubby*” – kolejno: „wybrzusza się”, „niski i gruby”, „pucułowaty”), płaskie kobiety zaś zostały określone wymyślnym epitetem „*unvoluptuous*” („nieponętne”, „niezmysłowe”, „niełubieżne”). Inni tłumacze wiersza Szymborskiej starali się zachować w tym miejscu większą wierność wobec oryginału, choć i oni wybrali raczej wyszukane, łaćnińsko brzmiące odpowiedniki dla słowa „wypukły” – Magnus J. Kryński i Robert A. Maguire: „*convex*”, Joanna Trzeciak: „*curvaceous*” („o zaokrąglonych kształtach”).

|                             | Kryński/Maguire:                     | Trzeciak:                              |
|-----------------------------|--------------------------------------|--|
| Ten siedemnasty nic dla     | <i>The seventeenth had nothing</i>   | <i>But the seventeenth has</i>         |
| płaskich nie ma.            | <i>for the flat of chest.</i>        | <i>nothing for the flat-chested.</i>   |
| Albowiem nawet niebo jest   | <i>For even the sky is convex</i>    | <i>For even the sky curves in</i>      |
| wypukłe,                    |                                      | <i>relief–</i>                         |
| wypukli aniołowie i wypukły | <i>convex the angels and convex</i>  | <i>curvaceous angles, a curvaceous</i> |
| bóg –                       | <i>the god –</i>                     | <i>god –</i>                           |
| Febus wąsaty, który na      | <i>mustachioed Phoebus who on</i>    | <i>a moustached Apollo astride</i>     |
| spoconym                    | <i>a sweaty</i>                      | <i>a sweaty steed</i>                  |
| rumaku wjeżdża do wrzącej   | <i>mount rides into the seething</i> | <i>enters the steaming</i>             |
| alkowy.                     | <i>alcove. [SFT 51]</i>              | <i>bedchamber. [MF 125]</i>            |

Także w przekładzie trzeciej strofy wiersza Barańczak i Cavanagh odeszli od ścisłej wierności wobec oryginału na rzecz „rozbuchanych gier językowych” (C 13), podczas gdy inni tłumacze trzymali się pierwowzoru (co uwyraźnia się w powtórnej translacji na język polski, podanej w nawiasach kwadratowych):

|  | Barańczak/Cavanagh:  |
|--|--|
| O rozdynione, o nadmierne<br>i podwojone odrzuceniem szaty,<br>i potrojone gwałtownością pozy<br>tłuste dania miłosne! | <i>O pumpkin plump! O pumped-up corpulence<br/>inflated double by disrobing<br/>and tripled by your tumultuous poses!<br/>O fatty dishes of love!</i><br>[O dyniowo pulchne! O napompowane korpulencje<br>podwójnie rozdęte przez obnażenie<br>i potrojone przez niespokojne pozy!<br>O tłuste dania miłości!] [NT 35] |

| Kryński/Maguire:   | Trzeciak:   |
|--|---|
| <i>O meloned, O excessive ones,<br/>doubled by the flinging off of shifts,<br/>trebled by the violence of posture,<br/>you lavish dishes of love!</i><br>[O rozdynione, O przesadne,<br>podwojone przez odrzucenie sukien,<br>potrojone przez gwałtowność pozy,<br>obfite dania miłości!] [SFT 51] | <i>O pumpkinned, O excessive ones,<br/>doubled by your unveiling,<br/>trebled by your violent poses,<br/>fat love dishes.</i><br>[O rozdynione, O przesadne,<br>podwojone przez rozebranie,<br>potrojone przez gwałtowne pozy,<br>grube miłosne dania.] [M 125] |

Jak widać, tylko u Barańczaka/Cavanagh wystąpiła „hiperbolizacja hiperbolizacji” czy też „przesadnia w przesadni”. Odejście od oryginału w tym fragmencie wiersza zostało wyjaśnione przez Cavanagh następująco:

„Rozdymione”, „podwojone”, „potrójone”: ograniczenia angielskiego systemu morfologicznego sprawiają, że nie istnieje dokładny ekwiwalent dla tego cudownego trypletu Szymborskiej. Próbowaliśmy więc ze Stanisławem znaleźć odpowiedniki pośród akustycznych wariantów stworzonych wokół słowa „dynia”, stanowiącego trzon pierwszego imiesłowu. [C 13]

Pozostali tłumacze udowodnili jednak, że „tryplet Szymborskiej” jest przetłumaczalny. W mnożeniu brzmienia początkowego słowa Barańczakowi/Cavanagh chodziło więc raczej o oddanie nadmiaru, bogactwa i przepychu cielesności. Doborem epitetów starali się uwydatnić nie tylko obfitość kobiecych kształtów, ale także erotyzm, albowiem wybrany przez nich odpowiednik dla wyrazu „tłuste”, tj. „*fatty*”, oznacza również „sprośne”. W ten sposób przesunęli oryginalny kontrast między „płaskie”–„wypukłe” na „lubieżne”–„nielubieżne” („*fatty*”–„*unvoluptuous*”). Z linii i kształtów przeszli do erotyki. Jednak w porównaniu z bardziej ascetycznymi i wierniejszymi tłumaczeniami *Kobiet Rubensa* dokonany przez Kryńskiego/Maguire’a i Trzeciak, przekład Barańczaka/Cavanagh wydaje się bardziej „barokowy” i zmysłowy, a przez to – paradoksalnie – bliższy pierwowzrowi. Jest mu także bliższy, jeśli chodzi o prześmiewczość tekstu. Już sam początek wiersza, gdzie Szymborska przekształciła bajkowego siłacza „Waligóre” w jego żeńskie odpowiedniki („Waligórzanki”), świadczy o ironicznym, kpiarskim zacięciu polsko-amarykańskiej pary tłumaczy. Barańczak i Cavanagh przełożyli to słowo jako „*Titanettes*”, Trzeciak użyła tu „*Herculesses*”, a Kryński i Maguire – „*Giantesses*”. Wszyscy tłumacze dodali do angielskich słów oznaczających olbrzyma („*Titan*”, „*Hercules*”, „*Giant*”) żeńskie końcówki: „*ette*” albo „*ess*” oraz sufiks wskazujący liczbę mnogą: „*s*”. Jeśli jednak przyrostek „*ess*” tworzy w języku angielskim tylko rzeczowniki rodzaju żeńskiego, końcówka „*ette*” pełni jeszcze dwie inne funkcje. Po pierwsze, oznacza coś bardzo małego, po drugie – imitację czegoś. Stąd Barańczakowe „*Titanettes*” można by przetłumaczyć jako „Waligórzaneczki”, co jest śmieszną sprzecznością samą w sobie i sugeruje... podróbkę stylu. Czy kpiarskie puszczenie oka do czytelnika oraz wyraźne sugerowanie mu prześmiewczości tekstu – i to w dodatku na samym początku przekładu – jest dobrym rozwiązaniem? Czy nadmierne podkreślanie lubieżności i erotyki kobiet Rubensa wobec nieponętności ich gotyckich sióstr nie jest przesadą, nawet jeśli weźmie się pod uwagę nasuwane przez oryginał skojarzenia z frazeologizmami „córy Koryntu” i „Rubensowskie kształty” oraz fakt, że hiperbolizacja była naczelną zasadą<sup>54</sup> tekstu? W przypadku tłumaczenia tego wiersza – chyba można dać przyzwolenie na zabawę dźwiękami i przesadną przesadnię, ale nie na zmiany znaczeniowe. Z pewnością dobrym rozwiązaniem jest za to oddanie mimikry językowej i stylizacji na barokową manierę. Stąd bardziej skomplikowane i mniej wierne tłumaczenie Barańczaka/Cavanagh jest w rezultacie zgodniejsze z pierwowzorem niż przekłady Trzeciak i Kryńskiego/Maguire’a. W większej mierze zachowuje jego ekfrastyczny charakter.

Wierność ogólnej zasadzie językowego naśladownictwa, a nie poszczególnym elementom oryginałów, które prowadziły do transmutacji kodów<sup>55</sup> z jednego systemu na inny, okazała się właściwą strategią w tłumaczeniu *Koloratury* i *Kobiet*

<sup>54</sup> W. Pelczar, *Szymborskiej poetycki dialog ze sztuką obrazu*. „Polonistyka” 1997, nr 8, s. 466.

<sup>55</sup> Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, s. 142.

*Rubensa* przez Barańczaka i Cavanagh. Nawet przesada, uwyrażnianie komicznych cech wierszy, przejaśkrawianie i przerysowywanie nawiązań do sparodiowanych przez Szymborską stylów w muzyce i malarstwie przyniosły w zasadzie dobre skutki. Może było to rezultatem świadomych wyborów tłumaczy, może zaistnienie tych cech miało również związek z własną twórczością Barańczaka oraz jego osobistymi predylekcjami w translacji. Krytycy niejednokrotnie zauważali przecież muzyczność jego wierszy<sup>56</sup>, skłonność do (nad)używania gier językowych w dziełach własnych i cudzych<sup>57</sup> oraz przedkładanie komizmu nad inne elementy tłumaczonych tekstów<sup>58</sup>. Czy te cechy ujawnią się także w tłumaczeniu następnego wiersza? Jeśli tak – czy okażą się pomocne (tak jak były w translacji poprzednich utworów)?

*Mozaika bizantyjska* jest zarazem podobna do *Kobiet Rubensa* i różna od nich. Również pokazuje wykluczenie – tyle że odwrotne. Tym razem z kanonu sztuki zostały wyrugowane przejawy witalności, zdrowia i pełni życia na rzecz ascetycznej suchości i surowości. Tryumfują „chude siostry” – „rozdygnione” są nie do pomyślenia, skoro nawet „tłuste dzieciątko” jawi się jako „diabłyce” i jako symbol szpetoty. Podmiot liryczny znajduje się tu, ponadto, nie na zewnątrz opisywanego obrazu, ale w środku dialogu z ożywioną mozaiką (L 123–124):

- |  |  |
|--|--|
| – Małżonko Teotropio.  | – Wybornieś umartwiony,<br>mężu mój i panie,<br>wzajemny cieniu cienia mego.   |
| – Małżonku Teodendronie.   |  |
| – O jakżeś piękna, wąskolica moja.   | – Upodobałem sobie<br>w dłoniach pani mej,<br>jako w suchych palemkach<br>do opończy wpiętych.                           |
| – O jakżeś urodziwy, sinousty mój.   |  |
| – Wdzięcznieś znikoma<br>pod szatą jak dzwon,<br>którą zdejmować<br>hałas na całe cesarstwo. | – Aliści wznieść bym je chciała do nieba<br>i błagać dla synaczka naszego litości,<br>iż nie jest jako my, Teodendronie. |

<sup>56</sup> Zob. J. Artysz, M. Bristiger, J.M. Kłoczowski, J. Kott, A. Libera, *Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1995, z. 52. – A. Węgrzyniakowa, „Wszystko i Nic” w „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka. „Opcje” 1995, nr 1/2. – Z. Bauer, „Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka. „Ruch Literacki” 1999, nr 1. – A. Hejmej, *Stuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej*. „Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2. – B. Judkowiak, E. Nowicka, „W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”. W zb.: *Barańczak – poeta lector*. Red. B. Judkowiak, A. Legeżyńska, B. Sienkiewicz. Poznań 1999. – O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka wypowiedzają się: C. Cavanagh, A. Libera, T. Nyczek, J. Pilch, A. Piwkowska, W. Szymborska, B. Toruńczyk, T. Venclova. „Zeszyty Literackie” 1999, z. 65. – M. Stala, „Ten żart na śmierć i życie. O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka. W: *Przeszukiwanie czasu*. Kraków 2004. – K. Cicha, „Użycza mu sluchu, czasu, cierpienia, wszystkiego, co przewidziała”. *Muzyka w twórczości Stanisława Barańczaka*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1.

<sup>57</sup> Zob. E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*. Poznań 2007. W rozdziale *Poeta i tłumacz* autorka podaje całą listę pochwał i zarzutów kierowanych pod adresem Barańczaka jako tłumacza (s. 16–26) wraz z odnośnikami do obszernej bibliografii na ten temat (również na s. 291–294).

<sup>58</sup> *Ibidem*. Zob. na s. 194 niniejszego tekstu cytaty opatrzone lokalizacją B 170. Tę cechę podkreśla sam S. Barańczak również w swoich innych wypowiedziach na temat translacji – np. w artykułach o przekładach Szekspira (*Ocalone w tłumaczeniu*, cz. 4).

– Wszelki duch, Teotropio.

Jakiż by miał być  
spłodzon w godziwym  
dostojeństwie naszym?

– Wyznamć, a ty posłuchaj.

Grzeszniczka zrodziłam.  
Naguśki jak prosiątko,  
a tłusty a żwawy,  
cały w fałdkach, przegubkach  
przytoczył się nam.

– Pызaty-li?

– Pызaty.

– Żarłoczny-li?

– Żarłoczny.

– Krew-li z mlekiem?

– Тыś rzekł.

– Co na to archimandryta,  
mąż przenikliwej gnozy?

Co na to eremitki,  
szkielecice święte?  
Jakoż im diabłęcego  
rozwinąć z jedwabiu?

– Wszelako w bożej mocy  
cud metamorfozy.

Widząc tedy szpetotę  
dziecięcia onego,  
nie zakrzykniesz,  
a licha za wcześniej nie zbudzisz?

– Bliźniętaśmy w zgrozie.

Prowadź, Teotropio. [NT 84–86]

*Mozaika bizantyjska* to także parodia stylu sztuki – tyle że przeciwnego barokowemu. Stąd wszelkie naśladownictwo odnosi się tu do manieri ascetycznej i jest, oczywiście, odpowiednio do niej dostosowane. Szymborska używa w wierszu stylizacji na dawny język, by pokazać średniowieczne korzenie bizantyjskiej sztuki. Nie jest to jednakże język konkretny. Balbus nazywa to „stylizacją egzotyczną”<sup>59</sup> lub, gdzie indziej, „stworzonym przez autorkę *ad hoc* hieratycznym stylem językowym”<sup>60</sup>. Tadeusz Nyczek również przyznaje, iż żartobliwa archaizacja w *Mozaice bizantyjskiej* nie ma „nic wspólnego z naśladowaniem konkretnego języka epoki, stylizacje pochodzą z całego obszaru literatury między XVI a XIX wiekiem i mają na celu postarzenie języka, nic więcej”<sup>61</sup>. Ligęza wskazuje natomiast dwa źródła archaizacji oraz dwa cele tego zabiegu (L 183). Jednym źródłem jest *Księga henrykowska*, której pierwsze zapisane po polsku zdanie: „Daj, ac ja pobruszę, a ty poczywaj”, Szymborska sparafrazowała w szóstej strofie wiersza jako: „Wyznamć, a ty posłuchaj”. Dzięki temu poetce udało się odnaleźć odpowiednik dla „języka sztuki dostojnej, sztywnej i dawnej” i jednocześnie ugruntować „styl ceremonialno-dworny” (L 183–184). Drugie źródło stanowi *Pieśń nad Pieśniami* (I, 14–15; VII, 8–9) – rozmowa Oblubieńca i Oblubienicy, którą Szymborska przekształciła tak, by wykipić ascetyczną estetykę sztuki bizantyjskiej. Odwróciła wzór znany z *Biblii*, gdzie Zakochani wychwalają swoje piękno i zachwycają się sobą nawzajem. Cesarz i Cesarzowa podziwiają zaś nie bujność urody, ale jej „żałosne, zasuszone szczątki” (L 184), co nadaje utworowi komiczny charakter. Stąd zachwyt Oblubieńca nad wysokim wzrostem i dorodnymi kształtami Ukochanej („Twój wzrost podobny jest palmie, / a piersi twoje gronom winnym. / Rzekłem: wstąpię na palmę, / i uchwycę owoce jej”<sup>62</sup>) zamienił się w wierszu w podziw dla rachitycznych rączek Cesarzowej („Upodobałem sobie / w dłoniach pani mej, / jako w suchych palemkach / do opończy wpiętych”). Według Ligęzy

<sup>59</sup> Balbus, *Poezja w poezji*, s. 55.

<sup>60</sup> S. Balbus, *Między stylami*. Kraków 1996, s. 370.

<sup>61</sup> T. Nyczek, *Tyle naraz świata. 27 x Szymborska*. Kraków 2005, s. 101.

<sup>62</sup> Cyt. z *Biblii* (*Pieśń nad Pieśniami* VII, 8–9) w przekładzie J. Wujka za: L 184.

celem takiego nawiązania i przekształcenia jest humor językowy, wynikły z zestawienia tych dwóch dialogów. Przywołanie rozmowy Zakochanych pełni w utworze jeszcze inne funkcje. Sam fakt, że jest to konwersacja miłosna, ma tu znaczenie. Szymborska żongluje w wierszu przeciwieństwami, by ukazać i wyśmiać jednostronność kanonu. Zestawia praktyki ascetyczne z erotyką, pogardę dla ciała z wyznaniem miłosnym (L 183). Dialogowość utworu sprawia, że poetka może zaprezentować pogląd filozoficzno-estetyczny rozmawiających postaci, które wyrażając swoje sądy kompromitują się. Wymiana zdań jest tu „zasadą konstruowania przewodu myślowego”<sup>63</sup> i obnaża postawy nie tylko estetyczne, ale także moralne. Jest jednak sprzeczna z zasadą ekfrazy, która opiera się na opisie. *Mozaika bizantyjska* również nie dotyczy konkretnego dzieła (choć niektórzy badacze wskazywali przedstawienie cesarzowej Teodory i cesarza Justyniana z kościoła San Vitale w Rawennie jako źródło inspiracji wiersza<sup>64</sup>), co – jak już wspomniano – nie jest zgodne z definicją klasycznej ekfrazy. W utworze Szymborskiej mamy raczej do czynienia z „kontaminacją kilku dzieł sztuki” (Cz 238) i doskonale oddanymi elementami stylu mozaikowych przedstawień z czasów schyłku Cesarstwa. Dzięki archaizacji i odpowiednio dobranej leksyce poetka nie tylko naśladuje estetykę bizantyjskich mozaik z VI wieku, ale również pokazuje rozdział między konwencją ascetyczną a prawdziwym życiem, które ujawniło się w postaci zdrowego noworodka: „naguśkiego jak prosiątko”, „tłustego a żwawego” i „całego w faldkach, przegubkach”. Kontrastuje kulturę z naturą<sup>65</sup>, *sacrum* z *profanum*<sup>66</sup>, transcendentną, monastyczną i spirytualistyczną sztukę z prawdziwym, cielesnym życiem, boskość cesarskiej pary (imiona obydwójga małżonków nie bez przyczyny wywodzą się od przedrostka „*Teo*” – ‘Bóg’) z diabelskością „diablęcego”, który „przytoczył się” „Wąskolicyj” i „Sinoustemu”.

Podobny efekt jak w oryginale uzyskali Barańczak i Cavanagh – jedyni tłumacze wiersza na język angielski. Zdołali oni oddać imitację ascetycznej sztuki i rozsadzające bizantyjski kanon wydarzenie narodzin tłustego „synaczka”, które wzbudziło zgrozę umartwionych i zmartwionych małżonków. Udało się tłumaczom również oddać humor utworu oraz nagromadzone w nim przeciwieństwa. Zachowali zasadę konstrukcyjną wiersza – jego dialogowość i, przede wszystkim, stylizację językową:

#### A BYZANTINE MOSAIC

“O Theotropia, my empress consort.”

“How excellently mortified thou art,  
my lord and master;

“O Theodendron, my consort emperor.”

to mine own shadow a twinned shade.”

“How fair thou art, my hollow-cheeked beloved.”

“Oh how it pleaseth me

“How fine art thou, blue-lipped spouse.”

to see my lady's palms,  
like unto palm leaves verily,  
clasped to her mantle's throat.”

“Thou art so wondrous frail  
beneath thy bell-like gown,  
the alarum of which, if but removed,  
would waken all my kingdom.”

<sup>63</sup> Nyczek, *op. cit.*, s. 98.

<sup>64</sup> Zob. Pelczar, *op. cit.*, s. 466. – L 184. – Cz 237. – Nyczek, *op. cit.*, s. 99. – Krawczyk, *op. cit.*, s. 212.

<sup>65</sup> Zob. Nyczek, *op. cit.*, s. 103–104.

<sup>66</sup> Zob. Pelczar, *op. cit.*, s. 469.

“*Wherewith, raised heavenward,  
I would pray thee mercy for our son,  
for he is not such as we, O Theodendron.*”

“*Heaven forfend, O Theotropia.  
Pray, what might he be,  
begotten and brought forth  
in godly dignity?*”

“*I will confess anon, and thou shalt hear me.  
Not a princeling but a sinner have I borne thee.  
Pink and shameless as a piglet,  
plump and merry, verily,  
all chubby wrists and ringlets came he  
rolling unto us.*”

“*He is roly-poly?*”

“*That he is.*”

“*He is voracious?*”

“*Yea, in truth.*”

“*His skin is milk and roses?*”

“*As thou sayest.*”

“*What, pray, does our archimandrite say,  
a man of most penetrating gnosis?  
What say our consecrated eremites,  
most holy skeletesses?  
How should they strip the fiendish infant  
of his swaddling silks?*”

“*Metamorphosis miraculous  
still lies within our Savior’s power.  
Yet thou, on spying  
the babe’s unsightliness,  
shalt not cry out  
and rouse the sleeping demon from his rest?*”

“*I am thy twin in horror.  
Lead on, Theotropia.*” [NT 85–87]

Dawność, hieratyczność i ascetyczność przedstawionej w wierszu sztuki bizantyjskiej tłumacze wyrazili poprzez stylizację językową, uzyskaną dzięki:

- archaicznym końcówkom wyrazów (*art, wondrous, pleaseth, shalt, borne, rouse*);
- dawnym formom zaimka osobowego „you” (*thou, thy, thee*);
- przestarzałym wyrażeniom (*alarum, verily, wherewith, forfend, begotten, anon, princeling*);
- przestawnemu szykowi zdań (w wersach: 4, 7, 11, 23, 24, 27, 28, 37);
- wyrażeniom formalnym (*consort, spouse, gown, heavenward, bring forth, princeling, infant, matamorphosis miraculous, unsightliness*).

Barańczak i Cavanagh zachowali również odniesienia do *Pieśni nad Pieśniami*, które, tak jak w oryginale, nie tylko postarzają tekst, lecz także dodają mu komizmu. Nawiązali do stylu *Biblii Króla Jakuba*<sup>67</sup> z 1611 roku. Nie przekazali, co prawda, odniesień do *Księgi henrykowskiej*, ale w przedostatnim zdaniu ich przekładu pobrzmiwa echo z tragedii Szekspirowskiej i... z *Jądra ciemności* Josepha Conrada oraz z filmu *Czas Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli. Te dwa ostatnie współczesne nawiązania znów nadają tekstowi humorystyczny charakter – tak samo zresztą jak dobrany przez tłumaczy bardzo kolokwialny odpowiednik dla „pyzaty” – tj. „*roly-poly* [pulchny]”, zupełnie odbiegający od powagi i dostojności języka cesarskiej pary.

Inne zmiany, amplifikacje i uściślenia użyte przez Barańczaka i Cavanagh służą w przekładzie nie tylko przydaniu mu dawności albo uwydatnieniu sztywnej, dworskiej mowy, by ją zdyskredytować i wyśmiać, ale również uwypukleniu treści wiersza. Dodane do tłumaczenia spójniki zdaniowe w rodzaju: „*verily* [zaiste]”,

<sup>67</sup> *Authorized (King James) Version of the Holy Bible* (w skrócie: *KJV*) – protestanckie, angielskie tłumaczenie *Biblii*, zamówione na potrzeby Kościoła Anglii przez króla Jakuba I, wydane w 1611 roku. Wywarło głęboki wpływ na wszystkie następne angielskie przekłady *Biblii* oraz na literaturę angielską – szczególnie na dzieła J. Bunyana, J. Milтона, H. Melville’a, J. Drydena i W. Wordswortha. Barańczak i Cavanagh oczywiście nawiązali w przekładzie do stylu *Solomon’s Song* (*Pieśni nad Pieśniami*) z *KJV* (London 1989, s. 648, 651).

„*what, pray* [na mą duszę!]" czy „*pray* [na Boga!]", z pewnością tekst postarzają. Humoru i klarowności zaś dostarczają następujące amplifikacje: „*empress* [władczyni]", „*emperor* [władca]", „*beloved* [ukochana]", „*spouse* [małżonek]", „*begotten and brought forth* [spłodzon i urodzon]", „*not a princeling* [nie książętko]", „*pink* [różowy]", „*consecrated* [wyświęcone]", „*swaddling* [powijaki]". W oryginale „eremitki" nie były „wyświęcone", „prosiątko" nie było „różowe", „jedwabie" nie były „jedwabnymi powijakami", „grzeszniczek" był zaś tylko „grzesznikiem", a nie „książętkiem". Czy wobec tego tłumacze mieli prawo do wyrażniania i dopowiadania sensu tekstu? Czytelnik anglojęzyczny prawdopodobnie odpowie, że tak, odbiorca dwujęzyczny będzie się już wahał. Jeśli przyjmie się jednak, iż najistotniejszy jest efekt translacji, który powinien być równorzędny z tym, jaki wywarł oryginał na rodzimej publiczności, to odpowiedź będzie pozytywna. Tłumacze mieli prawo do dodatków i uściśleń. Znow wierność wobec imitacji sztuki, a nie wobec poezji ją imitującej okazała się ważniejsza. Znow swoiste predylekcje tłumacza nie przeszkodziły mu w oddaniu tożsamości oryginału.

W *Mozaice bizantyjskiej* asceza Teotropii i Teodendrona nie szła w parze z wyszukaniem słownictwem. Paradoksalnie, suchość stylu tego kanonu sztuki była pokazana za pomocą skomplikowanej i archaizowanej leksyki. Dlatego nie raziły za bardzo amplifikacje użyte przez Barańczaka/Cavanagh w tłumaczeniu tekstu. W *Pejzażu* natomiast tak wielkiego wyszukania nie ma. Prostota języka oddaje tu prostoduszność wiary i prostolinijność światopoglądu ludzi odwzorowywanych przez malarzy holenderskich z XVII wieku.

W pejzażu starego mistrza  
drzewa mają korzenie pod olejną farbą,  
ścieżka na pewno prowadzi do celu,  
sygnaturę z powagą zastępuje żdźbło,  
jest wiarygodna piąta po południu,  
maj delikatnie, ale stanowczo wstrzymany,  
więc i ja przystanąłam – alez tak, drogi mój,  
to ja jestem ta niewiasta pod jesionem.

Przyjrzyj się, jak daleko odeszłam od ciebie,  
jaki mam biały czepek i żółtą spódnicę,  
jak mocno trzymam koszyk, żeby nie wypaść  
z obrazu,

jak paraduję sobie w cudzym losie  
i odpoczywam od żywych tajemnic.

Choćbyś zawołał, nie usłyszę,  
a choćbym usłyszała, nie odwrócę się,  
a choćbym i zrobiła ten niemożliwy ruch,  
twoja twarz wyda mi się obca.

Znam świat w promieniu sześcioro mil.  
Znam zioła i zaklęcia na wszystkie boleści.  
Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy.  
Modlę się jeszcze o nienagłą śmierć.

Wojna jest karą, a pokój nagrodą.  
Zawstydzające sny pochodzą od szatana.  
Mam oczywistą duszę jak śliwka ma pestkę.

Nie znam zabawy w serce.  
Nie znam nagości ojca moich dzieci.  
Nie podejrzewam Pieśni nad pieśniami  
o pokreślony zawył brudnopis.  
To, co pragnę powiedzieć, jest w gotowych  
zdaniach.

Nie używam rozpaczy, bo to rzecz nie moja,  
a tylko powierzona mi na przechowanie.

Choćbyś zabiegł mi drogę,  
choćbyś zajrzał w oczy,  
minę cię samym skrajem przepaści cieńszej niż  
włos.

Na prawo jest mój dom, który znam dookoła  
razem z jego schodkami i wejściem do środka,  
gdzie dzieją się historie nie namalowane:  
kot skacze na ławę,  
słońce pada na cynowy dzban,  
za stołem siedzi kościsty mężczyzna  
i reperuje zegar. [NT 64–66]

*Pejzaż* wydaje się najbardziej ekfrastyczny z omawianych dotąd wierszy

Szyborskiej o sztuce. Jest w zasadzie opisem<sup>68</sup>, dzięki któremu można „zobaczyć”, co mistrz holenderski przedstawił na obrazie. Z drugiej strony, właściwie nie wiadomo, na jakim obrazie i który mistrz. Meindert Hobbema (L 194; Cz 238), Jan Vermeer van Delft (G 99)<sup>69</sup>, Jan van Goyen, Jacob Ruisdael (L 194), Gerard Terboch<sup>70</sup> czy może któryś z innych malarzy holenderskich<sup>71</sup>? Utwór uświadamia jednocześnie, co malarz zawarł i czego nie zawarł na swoim płótnie – i to w dodatku w trzech różnych, pomieszanych porządkach: perspektywy, bo podmiot liryczny znajduje się zarazem wewnątrz i na zewnątrz obrazu; czasu, bo narratorka jest zarówno XVII-wieczną kobietą w czepku, jak i XX-wieczną obserwatorką malowidła; światopoglądu wreszcie, bo będąc dwiema osobami naraz w dwóch miejscach jednocześnie, wie, że wszystko jest proste, czyste i pewne, ale też skomplikowane, brudne i relatywne. Ta szczególna „bilokacja” i „podwójna osobowość” daje jej wiedzę tajemną: jako współczesna kobieta na zewnątrz pejzażu ma świadomość, czego jeszcze nie zna jej własne *alter ego* ze środka obrazu; jako XVII-wieczna niewiasta wie, co znajduje się w namalowanym na płótnie domu.

Żonglowanie trzema różnymi porządkami – tj. przestrzennym (wnętrze i zewnątrz obrazu), czasowym (wiek XVII i XX; zatrzymany i płynący czas), światopoglądowym (pewność wiary kontra relatywizm) – sprawia, że konstrukcja wiersza wydaje się bardzo skomplikowana. W porównaniu z nią jego język jest jednak na tyle prosty, by wspaniale oddawać przymioty cenione przez protestantów, żyjących w czasach małych i wielkich mistrzów malarstwa holenderskiego: schludność, poczucie ładu, pewność wyznawanych surowych zasad moralnych, niezachwianą wiarę w jasno rozgraniczone dobro i zło. Albo opisuje krajobraz widoczny na obrazie (w pierwszej i ostatniej strofie), albo „zestawia dwie świadomości – minioną i współczesną”<sup>72</sup>, tak aby oddać różnice między nimi i wzajemną obcość przeciwległych światów: sztuki i rzeczywistości, zatrzymanego i płynącego czasu, wieku XVII i XX, kobiety i mężczyzny. Niewiasta z obrazu mówi „gotowymi zdaniem”, przypominającymi „głos aforysty” albo „moralisty czy kaznodziei”<sup>73</sup>. Stabilność i ład namalowanego świata podkreślają także wprowadzone w pierwszej strofie słowa, wyrażające pewność: „na pewno”, „z powagą”, „wiarygodna” i „stanowczo”. Jerzy Faryno słusznie zauważa, że wiersz „rozpada się na dwa autonomiczne układy: układ rzeczywisty i układ przedstawiony na obrazie malarskim”. Jednakże tylko świat z malowidła jest opisany bezpośrednio w tekście i „tworzy układ jednoznaczny, klarowny, kojący, bezkonfliktowy”. Świat rzeczywisty nato-

<sup>68</sup> Opis, oczywiście, zawarty został w monologu kobiety oglądającej obraz, która nagle podjęła decyzję, by przeniknąć do namalowanego świata.

<sup>69</sup> Zob. też S. Bortnowski, *Co kryje się w „Pejzażu” Wisławy Szyborskiej?* W zb.: *Obmyślam świat, czyli o poezji Wisławy Szyborskiej*. Red. S. Żak. Kielce 1998, s. 54. – K r a w c z y k, *op. cit.*, s. 206.

<sup>70</sup> Zob. Bortnowski, *op. cit.*, s. 54.

<sup>71</sup> Zob. E. Mikoś, *Przez sztukę dawnych lat widzieć siebie. O „Pejzażu” W. Szyborskiej*. „Warsztaty Polonistyczne” 1993, nr 1.

<sup>72</sup> W. Szyborska, wypowiedź w: W. Podgórski, *Poeta, nauczyciel, uczeń. Studia nad odbiorem poezji współczesnej*. Warszawa 1993, s. 199.

<sup>73</sup> Legeżyńska, *Wisława Szyborska*, s. 109.



miast „bezpośrednio do tego tekstu nie wchodzi, pośrednio jednak jest stale obecny i cechują go przeciwieństwa względem właściwości świata z obrazu”<sup>74</sup>. Faryno przywołuje tu „wykaz niewiedzy” ze strofy szóstej i sformułowanie „odpoczywam od żywych tajemnic”. Przy okazji trzeba by także zwrócić uwagę na dwukrotnie powtórzoną partykułę „jeszcze”<sup>75</sup>, która podkreśla zarazem prostolinijność wiary niewiasty z XVII wieku, jak i brak tej wiary u kobiety współczesnej, tęskniącej za ładem stabilnego świata i jego wartościami. Również „zaburzona frazeologia” użyta w utworze uwypukla rozdźwięk i obcość między rzeczywistą terażniejszością a sztuczną, zamkniętą na płótnie przeszłością. Świadczą o tym następujące przekształcone zwroty: „wypaść z obrazu” a „wypaść z roli”; „paradować w cudzym losie” – „paradować w nowym stroju”<sup>76</sup>, czy „modlić się jeszcze o nienagłą śmierć” wobec „Od nagłej i niespodziewanej śmierci – zachowaj nas Paniel!” Wszystkie te zabiegi konstrukcyjne i językowe służą uwydatnieniu treści utworu, którą, według samej Szyborskiej, jest „konfrontacja mentalności dawnej i dzisiejszej”<sup>77</sup>. Skłonna byłabym jednak poszerzyć definicję autorki o inne jeszcze „konfrontacje”, zawarte w jej wierszu. Sądzę bowiem, podobnie jak Małgorzata Czerwińska, iż –

[pomyśl,] by osoba oglądająca obraz „weszła” do jego wnętrza i utożsamiała się z namalowaną na obrazie postacią, jednocześnie nie tracąc możliwości opowiadania o obrazie drugiemu stojącemu przed nim widzowi – służy tutaj refleksji na temat granicy między życiem a sztuką, przeszłością a terażniejszością, a także na temat obcości, która może nagle wkraść się [...] między najbliższych sobie ludzi, nagle tak obcych, jakby dzieliły ich stulecia. [Cz 238]

Dlatego ważna wydaje się tu także postać samego Zegarmistrza, siedzącego wewnątrz domu namalowanego na płótnie. Kościsty mężczyzna – Bóg? Chronos? Śmierć? (G 95) – reperuje zegar, bo tylko w sztuce można zatrzymać czas, który ludzi niezmiennością i da się oswoić. W wierszu nie pada jednak odpowiedź na pytanie, czy zegar powinien zostać nareperowany, czy takie zatrzymanie czasu jest wartością pozytywną bądź negatywną, czy „wieczna sztuka” jest w zasadzie „sztuczną wiecznością” (jak w *Znieruchomieniu*) – czy odwrotnie – „zemstą ręki śmiertelnej” (*Radość pisania*) wobec przemijania i pochwałą „sposobu, aby swój sprzeciw wyrazić” (*Ludzie na moście*).

Kluczem do dobrego przekładu *Pejzażu* wydaje się wierność w stosunku do oryginału, polegająca na zachowaniu strukturalnego skomplikowania utworu i prostoty stwierdzeń kobiety „paradującej w cudzym losie”. Barańczak/Cavanagh i Trzeciak (MF 129–130) znaleźli odpowiednie ekwiwalenty dla jej słów – niestety, w odrębnych partiach tekstu. Gdyby można było skompilować je w jednym przekładzie – byłby optymalny<sup>78</sup>. Np. jeśli chodzi o pierwszą strofę wiersza, lepszy dla „niewiasty” wydaje się odpowiednik „*maiden* [niewiasta]”, który wybrała Trzeciak.

<sup>74</sup> Faryno, *op. cit.*, s. 135.

<sup>75</sup> Zob. Bortnowski, *op. cit.*, s. 55.

<sup>76</sup> Zob. Miłoś, *op. cit.*, s. 50.

<sup>77</sup> Podgórski, *op. cit.*, s. 198.

<sup>78</sup> Pod pojęciem optymalności rozumiem jak największą wierność (tym samym także podobną jakość artystyczną) tłumaczenia względem oryginału (tu względem utworu Szyborskiej lub/i obrazu holenderskiego mistrza). Tak jak J. Ziomek (*Kto mówi?* „Teksty” 1975, nr 6, s. 47) uważam, że „nie ma przekładów adekwatnych i kongenialnych. Bywają tylko genialni (nie kongenialni) tłumacze. Kongenialność i adekwatność są pojęciami mało użytecznymi w teorii przekładu i należało-

Barańczak i Cavanagh posłużyli się tu zwykłym słowem „*woman* [kobieta]”, nie oddającym przeistoczenia się narratorki z kobiety współczesnej w XVII-wieczną. Także dobór przedimka wskazującego na określoność bądź nieokreśloność opisywanego w wierszu obrazu jest trafniejszy w przekładzie Trzeciak. Jej „*In an old master's landscape*”<sup>79</sup> odnosi się do jakiegoś pejzażu i zachowuje wrażenie kompilacji stylu holenderskich malarzy z oryginału. Użycie w tym miejscu przez Barańczaka i Cavanagh przedimka określonego „*the*” wskazuje na konkretny obraz konkretnego mistrza<sup>80</sup>. Para translatorska posłużyła się za to lepszymi ekwiwalentami w 2, 3 i 4 linijce przekładu. Np. ich „*the path undoubtedly reaches its goal* [ścieżka z pewnością osiąga cel]” wierniej oddaje znaczenie oryginału niż „*the path clearly leads somewhere* [ścieżka wyraźnie gdzieś prowadzi]” zaproponowane przez Trzeciak. Z kolei „*wiarygodna piąta po południu*” jest bardziej „*wiarygodna*” u Trzeciak („*credible* [wiarygodna]”) niż „*persuasive* [przekonująca]” Barańczaka/Cavanagh. Gdyby dalej porównywać obydwie tłumaczenia linijka po linijce, trzeba byłoby „*skakać*” z tekstu na tekst, by raz w jednym, raz w drugim znaleźć lepsze określenie dla oryginalnego zwrotu bądź słowa. Tu skupię się wszakże tylko na najistotniejszych wyborach translatorskich, które zaważyły na sensie przekładu<sup>81</sup>:

Barańczak/Cavanagh:

*In **the** old master's landscape,  
the **trees have roots** beneath the oil paint,  
**the path undoubtedly reaches its goal**,  
the signature is replaced by a **stately** blade of  
grass,  
it's a **persuasive** five in the afternoon,  
May has been gently, yet firmly, detained,  
so I've **lingered**, too. Why, of course, my dear,  
I am **the woman** there, under the ash tree.*

*Just see how far behind I've left you,  
see the white bonnet and the yellow skirt I  
wear,  
see how I **grip** my basket so **as not to slip out**  
of the painting,  
how I **strut** within another's fate  
and rest awhile from living mysteries.*

*Even if you called I wouldn't hear you,  
and even if I heard I wouldn't turn,  
and even if I made that impossible **gesture**  
your face would seem **a stranger's face to me**.*

Trzeciak:

*In **an** old master's landscape  
**trees take roots** beneath the oil paint,  
**the path clearly leads somewhere**,  
a **dignified** blade of grass replaces the  
signature,  
it's a **credible** five o'clock in the afternoon,  
a gently but firmly stopped May,  
so I too have **stopped off** – yes, dear,  
I am **that maiden** beneath the ash tree.*

*Look **how** far away **I've moved from you**,  
**how** white is my bonnet, how yellow my skirt,*

***how** firmly I **clutch** my basket **so I won't fall**  
out of the painting,  
**how** I **parade** in another's fate  
and take a rest from living mysteries.*

*Even if you called, I would not hear,  
and even if I heard, I would not turn,  
and even if I made that impossible **move**,  
your face would seem **strange to me**.*

by zastąpić je pojęciami optymalności. Przekład jest zawsze kompromisem politycznym: kombinacją zysków i strat”.

<sup>79</sup> Podkreśl. A. B.-M.

<sup>80</sup> Czyżby *Aleja w Middelharnis* M. Hobbemy albo *Wieś Egmont, Wioska w lesie za wzdmaciami, Pejzaż z wiatrakami, Wielki las, Krajobraz nizinny z wieżą kościelną* J. van Ruysdaela lub *Pejzaż, Wieś nad rzeką* J. van Goyena czy *Mlecarka* J. Vermeera bądź *Kobieta pisząca list, Kobieta obierająca jabłko* G. Terbocha? (zob. w niniejszym artykule fragment na s. 209 opatrzony przypisami 67–71). Według mnie najbardziej podobny do opisu Szymborskiej jest obraz *Hobbemy Zagroda*.

<sup>81</sup> Newralgiczne zwroty zaznaczam w tłumaczeniach tłustym drukiem. Lepsze według mnie rozwiązania podkreślam. Dodania w przekładzie Barańczaka/Cavanagh wyróżniam spacją.

*I know the world **six miles around**.  
I know the herbs and spells for every **pain**.  
God still looks down on the crown of my head.  
I still pray I **won't die suddenly**.*

*War is punishment and peace is a reward.  
**Shameful** dreams a ll come from Satan.  
My soul is as plain as **the stone of a plum**.*

*I don't know **the games of the heart**.  
I've **never seen my children's father naked**.*

*I don't see the **crabbed and blotted draft**  
that hides behind the Song of Songs.*

*What I want to say comes in **ready-made**  
**phrases**.  
I **never use despair**, since it isn't **really**  
**mine**,*

*only **given** to me for safekeeping.*

*Even if you bar my way,  
even if you stare me **in the face**,  
I'll pass you by **on the chasm's edge, finer**  
**than a hair**.*

*On the right is my house. I know it from all  
**sides**,*

*along with its steps and its entry way,  
**behind which life goes on unpainted**.*

*The cat **hops** on a bench,  
the sun **gleams** on a pewter jug,  
a **bony man** sits at the table  
**fixing** a clock. [NT 65–67]*

*I know the world within a **six-mile radius**.  
I know the herbs and spells for every **ailment**.  
God still looks down on the top of my head.  
I still pray for **an unsudden death**.*

*War is a punishment, and peace a reward.  
**Embarrassing** dreams come from Satan.  
My soul is as plain as **the pit of a plum**.*

*I don't know **the game of hearts**.  
I **don't know the nakedness of the father of my**  
**children**.*

*I don't suspect the Song of Songs  
of a complex, **inked-up first draft**.*

*What I want to say, is in **complete sentences**.*

*I **don't use despair**, for it is **not mine**,*

*but only **entrusted** me for safekeeping.*

*Even if you barred my path,  
even if you looked **into my eyes**,  
I would pass you by **on the razor's edge of the**  
**abyss**.*

*To the right is my house, which I know my way  
**around**,*

*along with its stairs and the passageway in,  
**where unpainted stories unfold**:*

*the cat **leaps** onto a bench,  
the sun **falls onto** a tin pitcher,  
and a **gaunt man** sits at the table  
**repairing** a clock. [MF 129–130]*

W przeciwieństwie do tłumaczenia Trzeciak pojawiają się u Barańczaka/Cavanagh drobne dodania w stosunku do oryginału, które go uściślają. Nie są one wcale konieczne – bez nich tekst byłby zrozumiały i można go było przełożyć prościej, tak jak uczyniła to Trzeciak. Nie trzeba np. w drugiej strofie dopowiadać „just [tylko]” do „see [popatrz]” lub „I wear [którą noszę]” odnośnie do sukienki. Podobnie, w strofie piątej, niepotrzebne chyba jest uściślenie „all [wszystkie]” dodane do „dreams [sny]” czy dwukrotnie użyty w tłumaczeniu przysłówek częstotliwości „never [nigdy]”, mocniej niż w oryginale podkreślający różnicę między zwyczajami niewiasty z XVII wieku i kobiety ze współczesności. Niepotrzebne są również przesunięcia znaczeniowe wobec pierwowzoru. Tymczasem np. linijki w drugiej strofie przekładu Barańczaka/Cavanagh nie powtarzają porównań rozpoczynanych spójnikiem „jak”, ale powielają nakaz „see [popatrz]”. Ten – wydawałoby się, drobny – szczegół sprawia, że tekst translatorskiej pary jest bardziej ekfrastyczny niż oryginał i tłumaczenie Trzeciak, ponieważ w przeciwieństwie do nich podkreśla wagę zmysłu wzroku<sup>82</sup> i opisuje konkretny obraz. W drugiej strofie utworu Barańczak i Cavanagh wzbogacili ponadto wyrażenie „paraduję sobie w cudzym losie” o konotacje słowa „strut”: ‘kroczyć dumnie, dostojnie’, a w uży-

<sup>82</sup> Także w szóstej strofie Barańczak i Cavanagh zamiast „znam” („I know”) użyli „widzę” („I see”).

ciu idiomatycznym także: „*to strut one's stuff*” – ‘pokazać, co się potrafi’. „*To parade*” Trzeciak to dosłownie ‘maszerować, afiszować się, obnosić się z czymś’. Z kolei „wypaść z obrazu” zmieniło w przekładzie Barańczaka/Cavanagh sens na łagodniejszy i bardziej jednoznaczny „*slip out of the painting*” (‘wymknąć się / ześlizgnąć się z obrazu’), podczas gdy Trzeciak przetłumaczyła to sformułowanie wiernie. W przekładzie siódmej strofy wiersza para translatorska użyła pierwszego okresu warunkowego, który wyraża warunek możliwy do spełnienia i odnosi się do terażniejszości lub bliskiej przyszłości. W tym samym miejscu Trzeciak posłużyła się drugim okresem warunkowym, oznaczającym nieprawdopodobieństwo czy niemożność zaistnienia jakiegoś stanu rzeczy, stąd jej wybór jest wierniejszy wobec sensu oryginału. Ponadto „historie nienamalowane” z jego ostatniej strofy zostały w tłumaczeniu Barańczaka/Cavanagh wyjaśnione jako „*life goes on unpainted* [toczące się nienamalowane życie]”. Trzeciak tymczasem przetłumaczyła ten zwrot bardziej dosłownie: „*unpainted stories unfold* [rozwijają się nienamalowane historie]”. Jej zegarmistrz z kolei to „*gaunt man* [wychudzony, ponury mężczyzna]”, dokonujący poważnej naprawy zegara („*repair*”), dzięki czemu czytelnik przekładu odbiera przeciwstawienie dwóch światów jako ostrą walkę życia ze śmiercią. U Barańczaka/Cavanagh „kościsty mężczyzna” jest po prostu „kościsty” („*bony*”) i nie kojarzy się ze śmiercią<sup>83</sup> tak otwarcie jak w tłumaczeniu Trzeciak. Walczy on z zatrzymanym czasem delikatniej – usiłuje go „ustalić” („*fix*”).

Ogólnie rzecz biorąc, obydwa przekłady *Pejzażu* na język angielski są dość dobre, w obydwu tłumacze niejednokrotnie zaproponowali odpowiednie ekwiwalenty dla polskich znaczeń w różnych partiach tekstu. Obydwa oddają strukturalne skomplikowanie oryginału i prostotę języka. Jednakże prostota jest wyraźniejsza w tłumaczeniu Trzeciak niż Barańczaka/Cavanagh. Także w porównaniu z innymi przekładami ekfrastycznych wierszy Szymborskiej dokonanych przez translatorską parę – ten nie wypadł tak dobrze jak poprzednie, choć również zachował ogólne przesłanie oryginału. Widać – tam gdzie w grę wchodzi prostota języka i brak komizmu, tłumaczenia Barańczaka/Cavanagh okazują się gorsze niż przy żartobliwych utworach, odwzorowujących wyszukane style w sztuce (*belcanto* w *Koloraturze*, barokowy w *Kobietach Rubensa*) lub w mowie (dworskie wysłowienie w *Mozaice bizantyjskiej*).

Na szczęście *Miniatura średniowieczna* jest i żartobliwa, i skomplikowana językowo. W tym wierszu komiczna sytuacja, oddająca malarstwo późnogotyckie, służy – tak jak w *Kobietach Rubensa* i *Mozaice bizantyjskiej* – pokazaniu jednostronności kanonu sztuki. Ze scenki rodzajowej, wzorowanej na ilustracjach do *Godzinek księcia de Berry* braci Limbourg z XV wieku, wykluczone zostało wszystko, co brzydkie, „zezowate”, „smutne” i „strudzone”. Scenka przedstawia przecież dworską idyllę, więc musi być ujęta w samych superlatywach. W superlatywach do tego stopnia, że wszelkie przymiotniki użyte w tekście stopniują się regularnie – nawet wbrew regułom gramatycznym. Stąd pojawiają się w nim takie neologizmy jak: „najkonniejszy”, „najjedwabniejszy”, „najpachołętszy”, „najprzydrożniejsze”, „najlazurowsze”, „najsokolsze”, „najfeudalniejszy” i „najładniejszy”.

<sup>83</sup> Wiele powszechnych w literaturze angielskiej przedstawień śmierci bezpośrednio ukazuje ponurego mężczyznę: „*the Grim Reaper* [ponury żniwiarz]”, „*the Grim Mower* [ponury kosiarz]”, „*a Grim Monarch* [ponury monarcha]”, „*Old Mr Grim* [stary ponurak]”.

W ten sposób świetność bez granic jawi się jako norma. Ale na tym nie koniec. Stopień najwyższy zostaje przelicytowany przez dodanie inicjalnego przedrostka w słowie „przenajśmieszniejszy”. Feudalny książę-pan może być ukontentowany jedynie taką małpią śmiesznością, która nigdzie nie ma sobie równych. [L 180]

Nie dość na tym – poetka ucieka się również do użycia innego przedrostka superlatywnego, tj. „arcy”: „Stąd stworzyła nawet [...] »arcysamo«”<sup>84</sup>.

#### MINIATURA ŚREDNIOWIECZNA

Po najzależniejszym wzgórzu,  
najkonnieszym orszakiem,  
w płaszczach najjedwabniejszych.

Do zamku o siedmiu wieżach,  
z których każda najwyższa.

Na przedzie wiąże  
najpochlebniej niebrzuchaty,  
przy wiążeńcu księżna pani  
cudnie młoda, młodzusięńka.

Za nimi kilka dworek  
jak malowanie zaiste  
i paż najpachołętszy,  
a na ramieniu pazia  
coś nad wyraz małpiego  
z przenajśmieszniejszym pyszczkiem  
i ogonkiem.

Zaraz potem trzej rycerze,  
a każdy się dwoi, troi,  
i jak który z miną gęstą  
prędko inny z miną tęgą.

a jak pod kim rumak gniady,  
to najgniadszy moiściewy,  
a wszystkie kopytkami jakoby muskając  
stokrotki najprzydrożniejsze.

Kto zasię smutny, strudzony,  
z dziurą na łokciu i z zezem,  
tego najwyraźniej brak.

Najładniejszej też kwestii  
mieszczańskiej czy kmiećej  
pod najlazurowszym niebem.

Szubieniczki nawet tycej  
dla najsokolszego oka  
i nic nie rzuca cienia wątpliwości.

Tak sobie przemile jadą  
w tym realizmie najfeudalniejszym.

Onże wszelako dbał o równowagę:  
piekło dla nich szykował na drugim obrazku.  
Och, to się rozumiało  
arcysamo przez się. [NT 198–200]

Oddaniu klimatu średniowiecznej iluminacji służą również:

- dawna pisownia („xiąże”, „xiążeńcu”, „księżna pani”);
- stare słownictwo („zaiste”, „moiściewy”, „zasię”, „onże”, „arcysamo”);
- archaiczna składnia („i jak który..., prędko inny...”, „a jak pod kim..., to...”);
- wypowiedzenia złożone z wyliczeń;
- dystychowe rozczłonkowanie układu wersów;
- rymy przybliżone, gramatyczne<sup>85</sup>.

Formy deminutywne: „młodzusięńka”, „ogonek”, „szubieniczka”, „obrazek” (G 98), superlatywy: „najkonnieszy”, „najjedwabniejszy”, „najpachołętszy”, „najprzydrożniejsze” itp.<sup>86</sup>, „naiwne delikatności językowe”<sup>87</sup> i dziecięcy język („jak malowane”, „z miną gęstą”, „z miną tęgą”) potęgują wrażenie naiwności i bajkowości ukazanej scenki, ale też tęsknoty za istotnie piękniejszym światem<sup>88</sup>. Znów dobór środków artystycznego wyrazu, służący oddaniu idealizacji rzeczywistości w sztuce, będzie odgrywał kluczową rolę w tłumaczeniu, nie tylko dlatego, że

<sup>84</sup> K. Pisarkowa, *Słownikowa miniatura gotycka Szymborskiej*. W: *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*. Kraków 1998, s. 158.

<sup>85</sup> Na trzy ostatnie zwraca uwagę Li g ę z a (L 181).

<sup>86</sup> Pisarkowa, *op. cit.*, s. 157–158.

<sup>87</sup> Kwiatkowski, *Arcydzielka Szymborskiej*, s. 123.

<sup>88</sup> T. Sławikowska, *Wielka liczba w miniaturze*. „Warsztaty Polonistyczne” 1992, nr 1, s. 20.

dzięki niemu Szymborska „przekłada malarstwo na poezję”<sup>89</sup>, ale także – ponieważ czyni z wiersza „miniaturową rozprawkę”<sup>90</sup> i przesuwa go w stronę filozoficznego eseju<sup>91</sup>.

Kryński/Maguire:

A MEDIEVAL ILLUMINATION

*O'er the greenest of hills,  
in the steadiest of retinues,  
in the silkiest of mantles.*

*Toward a castle of seven towers,  
each one of which is the highest.*

*At the forefront a duke  
most flatteringly flat-bellied,  
by him his lady the duchesse,  
wondrously young, in truth young.*

*Following, several court-ladies,  
pretty as pictures, forsooth,  
and the laddiest of page-boys,  
and on the page-boy's shoulder  
something ineffably monkeyish  
with the funniest of faces  
and the tiniest of tails.*

*Thereafter, stalwart knyghtes three,  
each prancing and dancing for three,  
and if one wears a jaunty mien,  
another promptly puts on a dashing mien.  
And if someone rides a bay steed,  
then, milords, it is sure to be the bayest,  
all those tiny hooves seeming to graze  
the roadsidiest of daisies.*

*He who, contrarily, is downcast and fatigued,  
a hole in his elbow, a squint in his eye,  
he is most clearly missing.*

*Not the leastest of problems,  
either burgherish or villeinish,  
under the azurest of skies.  
Not even the tiniest of gallows  
for the hawkkest of eyes,  
nothing to cast a shadow of a doubt.*

*Thus they ride most charmingly  
in this feudalest of realisms.*

*He however took care to strike a balance:*

*the hell he prepared for them in the next picture.  
Oh, that goes without saying,  
of itself, self-evidentliest. [SFT 169–171]*

Barańczak/Cavanagh:

A MEDIEVAL MINIATURE

*Up the verdantest of hills,  
in this most equestrian of pageants,  
wearing the silkiest of cloaks.*

*Toward a castle with seven towers,  
each of them by far the tallest.*

*In the foreground, a duke,  
most flatteringly unrotund;  
by his side, his duchess  
young and fair beyond compare.*

*Behind them, the ladies-in-waiting,  
all pretty as pictures, verily,  
then a page, the most ladsome of lads,  
and perched upon his pagey shoulder  
something exceedingly monkeylike,  
endowed with the drollest of faces  
and tails.*

*Following close behind, three knights,  
all chivalry and rivalry,  
so if the first is fearsome of countenance,  
the next one strives to be more daunting still,  
and if he prances on a bay steed  
the third will prance upon a bayer,  
and all twelve hooves dance glancingly  
atop the most wayside of daisies.*

*Whereas whosoever is downcast and weary,  
cross-eyed and out at elbows,  
is most manifestly left out of the scene.*

*Even the least pressing of questions,  
burgherish or peasantish,  
cannot survive beneath this most azure of skies.  
And not even the eaglest of eyes  
could spy even the tiniest of gallows –  
nothing casts the slightest shadow of a doubt.*

*Thus they proceed most pleasantly  
through this feudalest of realisms.*

*This same, however, has seen to the scene's  
balance:*

*it has given them their Hell in the next frame.  
Oh yes, all that went without  
even the silentest of sayings. [NT 199–201]*

<sup>89</sup> Kwiatkowski, *Arcydzielka Szymborskiej*, s. 122.

<sup>90</sup> Barańczak, *Nie ma pytań [...]*, s. 17.

<sup>91</sup> Cz. Miłośz, *Poezja jako świadomość*. „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 7.

Barańczak był świadomy roli, jaką odgrywają w tekście przymiotniki w stopniu najwyższym<sup>92</sup>, stąd w jego przekładzie występuje ich nawet o trzy więcej niż w oryginale (kolejno: „*the tiniest of gallows* [najmniejsza z szubienic]”, „*the slightest shadow of a doubt* [najmniejszy cień wątpliwości]”, „*the silentest of sayings* [najcichsze z powiedzeń]”). Niestety, jedynie cztery przymiotniki są przy tym gramatycznie niepoprawne, jeśli chodzi o stopniowanie regularne („*the verdandest*”; „*the eaglest*”, „*this feudalest*”, „*the silentest*”). Tymczasem u Kryńskiego/Maguire’a pojawiły się nie tylko nowe w stosunku do pierwowzoru określenia, ale także aż osiem „błędnie” stopniowanych przymiotników, które swoją niegramatycznością podkreślają stylizację na „naj” (SFT 169–170). Tłumacze ci stopniowali ponadto wszystkie przymiotniki regularnie, Barańczak i Cavanagh użyli czterokrotnie również stopniowania opisowego, którym posługiwali się także przy stopniowaniu przysłówków („najpochlebniej niebrzuchaty” to „*most flatteringly unrotund*”; „najwyraźniej brak” to „*most manifestly left out*”, a „przemile” to „*most pleasantly*”). W rezultacie światem ich tekstu w równym stopniu rządzą dwie formy superlatywne: „*the most* [najbardziej]” ze stopniowania przysłówków i opisowego stopniowania przymiotników oraz końcówka „*est*” dodawana do nich w stopniowaniu regularnym.

Aby zrekompenzować tę stratę, Barańczak i Cavanagh tworzyli neologizmy w inny sposób niż Szyborska – nie poprzez niepoprawne stopniowanie, ale poprzez dodane do wyrazów różne przyrostki: „*some*” („*ladsome*”), „*like*” („*monkey-like*”), „*ish*” („*burgherish*”, „*peasantish*”), „*side*” („*wayside*”), i przedrostek „*un*” („*unrotund*”). W ich tłumaczeniu występują również dodatkowe gry słowne i aliteracje. Np. „*the verdandest*” oznacza nie tylko „najzieleniwszy”, lecz także „najnawinięszy”, co od razu w pierwszym wersie przekładu sugeruje czytelnikom bajkowość opisu. „Najpochlebniej niebrzuchaty” książę staje się „*most flatteringly unrotund*” (‘najbardziej pochlebnie’, ale też i ‘płasko [!] nieokrągły’). W wersach 12, 13, 18, 19 i 25 aż roi się od powtórzonych dźwięków. W ten sposób tłumacze oddają przepych i zdobność średniowiecznej miniatury. Świetnie zachowany został dziecięcy język z pierwowzoru („*young and fair beyond compare*”, „*all pretty as pictures*”, „*all chivalry and rivalry*”), którego nie przekazali aż tak dobrze Kryński i Maguire. Niestety, w obydwu przekładach brak dawnej pisowni, oprócz „*knyghtes* [rycerze]” i „*duchesse* [księżna]” Kryńskiego/Maguire’a. Na szczęście w obydwu tłumacze sięgnęli po słowa wyszłe z użycia:

Barańczak/Cavanagh: „*equestrian*”, „*pageant*”, „*verily*”, „*atop*”, „*whosoever*”,  
 Kryński/Maguire: „*o'er*”, „*mantle*”, „*forsooth*”, „*thereafter*”, „*stalwart*”, „*knyghtes*”, „*mien*”, „*milords*”.

Jak zauważyła Krystyna Pisarkowa: „wszyscy twórcy [analizowanych przekładów] są zdolni nakłonić się ku regułom polszczyzny, nie raniąc własnego języka. Wymaga to inwencji, ale i pokory, i uległości”<sup>93</sup>. Badaczka chwali szczególnie Kryńskiego i Maguire’a za ich „delikatne zabiegi archaizujące”:

<sup>92</sup> Zob. Barańczak, *Nie ma pytań [...]*, s. 17: „W Miniaturze średniowiecznej rolę semantycznego protagonisty lirycznej akcji wiersza odgrywa stopień najwyższy przymiotników”.

<sup>93</sup> Pisarkowa, *op. cit.*, s. 159. Tam badaczka omawia przekłady *Miniatury średniowiecznej* dokonane przez Kryńskiego/Maguire’a, Barańczaka/Cavanagh i K. Dedeciusa. Przekłady *Miniatury średniowiecznej* analizuje również M. Zarbina w pracach *Z warsztatu tłumacza. (O przekładach*

Kryński/Maguire starają się je zasygnalizować choćby jako samą intencję archaizowania. Czynią to np. ortografią „*duchesse*” w w. 8, „*knychtes*” w w. 17 i 11: „*forsooth*” ‘zaprawdę’, ‘zaiste’. Użyli nacechowanego stylistycznie przysłówka, partykuły, której częścią rdzenną jest stara nazwa „prawdy” – „*sooth*”. W wersie 17 są rycerze – jak wiemy z kontekstu – średnio-wieczni, tłumacze oddają ich wyrażeniem starym i starą formą pluralu „*knyhtes*” [...]. W wersie 20 „tęga mina” u tychże tłumaczy: „*dashing mien*”. Znamy to określenie ze zwrotu doskonale tu pasującego „*dashing Rider*” ‘*one who rides a horse boldly*’, czyli ‘zuchwały jeździec’, ale „*mien*” jest archaizmem. W kilku miejscach dodają też (Kryński/Maguire) posmak patyny lekką stylizacją szyku na archaiczny, np. „*knyghtes three*” (w. 17) czy w ostatniej zwrotce wiersza<sup>94</sup>.

Dzięki dodatkowej grze słów, utworzonym inaczej niż w oryginale neologizmom i zachowanej dziecięcej naiwności opisu, Barańczakowi/Cavanagh udało się przekazać stylizację na średniowieczną scenkę rodzajową i oddać ogólny wydźwięk wiersza. Jednak Kryński i Maguire w zgrabniejszy sposób poradzili sobie z archaizacją i problemem oddania polskich deminutywów, najwyższych i „nad-najwyższych” stopni przymiotników w języku angielskim<sup>95</sup>, stąd ich przekład był wierniejszy tekstowi Szymborskiej, a przez to wierniejszy kanonowi sztuki parodiowanemu przez ten tekst. Mimo zdobności i przepychu języka pierwowzoru, które – tak jak w przypadku *Koloratury* i *Kobiet Rubensa* – powinny pozwalać tłumaczom na większą swobodę, tu nie sprawdziła się niewierność wobec oryginału. Sprawdziła się cnota wierności.

Przeanalizowane tłumaczenia ekfrastycznych wierszy Szymborskiej wykazały kilka prawidłowości dotyczących zarówno przekładu utworów interesmiotycznych w ogóle, jak i ich translacji w wykonaniu Barańczaka/Cavanagh w szczególności. Przyglądając się samym ekfrazom poetyckim, wolno wyciągnąć wniosek, iż przy ich tłumaczeniu ma być uwidocznione głównie źródło opisu/interpretacji – tj. w przypadku omówionych tekstów Szymborskiej: kwintesencja stylu danego kanonu sztuki. Można natomiast odrobinę zmienić środki artystycznego wyrazu, byle przekazać podstawę naśladowania. Choć ogromnie ważny, sposób ujęciowania kodu z innego systemu niż poetycki (tu: muzycznego i wizualnego) nie jest aż tak istotny, jak sam fakt transmutacji. Należy przede wszystkim zachować naśladowczy koncept wiersza – np. przesadnie udawać włoską fonetykę (ale niekoniecznie za pomocą tych samych środków językowych co w oryginale), by sparodiować libretto operowe, albo przejawiać nadmierną (znow niekoniecznie uciekając się do sztuczek z pierwowzoru), by uwydatnić obfitość kształtów Rubensowskich kobiet. Czasami jednak koncept poetyckiej ekfrazy jest równoważny ze sposobem ujęciowania kodu naśladowanej sztuki – jak w przypadku *Miniatury średniowiecznej*, gdzie najwyższy stopień przymiotników zawsze stopniowanych regularnie oznaczał przelukrowanie scenek rodzajowych z gotyckich iluminacji. Wtedy,

Karla Dedeciusa) („Język Polski” 1991, nr 3/5) i *Tekst oryginału a tekst przekładu* („Biuletyn PTJ” z. 46 (1991)).

<sup>94</sup> P i s a r k o w a, *op. cit.*, s. 159–160.

<sup>95</sup> Problem przekładu deminutywów, superlatywów i „nad-superlatywów” omawia E. T a b a k o w s k a w pracy *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki* (w zb.: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 27–29). Zob. też tej autorki *Grammar and the cult of the Virgin. A case study in Polish religious discourse* (w zb.: *Evidence for Linguistic Relativity*. Ed. S. N e m e y e r, R. D i r v e n. Amsterdam 2000). – P i s a r k o w a, *op. cit.*, s. 156–158.



oczywiście, taki sposób ujęzykowania jest równie istotny jak sama kopiowana sztuka.

Co do pięter naśladownictwa w przekładzie poetyckiej ekfrazy – widać, że najważniejszy jest... parter: imitacja samego dzieła bądź kanonu sztuki. Dopiero na poziomie wymowy myślowej wiersza piętro poezji staje się znaczące. Istotną rolę zaczynają grać język i środki artystycznego przekazu: frazeologizm sugerujący zasłuchanie i podziw dla koloraturowego śpiewu, odpowiednie przeciwstawienie płaskich i wypukłych, ascetycznych i pełnych życia, trwających i płynących w czasie, przენajpiękniejszych i przენajbrzydszych.

Jeśli chodzi o sam tandem translatorski, okazuje się, że Barańczak i Cavanagh najlepiej poradzili sobie z tłumaczeniem ekfrastycznych wierszy Szymborskiej, które były żartobliwe – tj. z przekładem filuternej filutki. Kiedy przestawała być filuterna (*Pejzaż*), tłumaczenia tej pary wypadały trochę gorzej. W ich przypadku gorzej było także, gdy tekst pierwowzoru odznaczał się prostotą i/lub naiwnością (*Pejzaż, Miniatura średniowieczna*). Stąd lepsze okazały się ich przekłady utworów komicznych o zawilym stylu (*Koloratura, Kobiety Rubensa, Mozaika bizantyjska*). Barańczak i Cavanagh pozwalali sobie na drobne niewierności w tłumaczeniu wszystkich omówionych tu wierszy. Nie przeszkadzało to tak bardzo, jak przy translacji innego typu tekstów Szymborskiej<sup>96</sup>, jeśli zachowywali wierność wobec ogólnej koncepcji oryginału – tj. naśladownictwa i parodii stylu sztuki. Dlatego najgorzej wypadło ich tłumaczenie *Miniatury średniowiecznej*, w którym odeszli od koncepcji tworzenia najwyższego stopnia przymiotników w sposób regularny, oddającej idealizację rzeczywistości w późnogotyckich przedstawieniach. Ocena jakości tłumaczeń Barańczaka/Cavanagh pozostaje jednak w dalszym ciągu bardzo wysoka, ale mogłaby być jeszcze wyższa. Ciekawe, że ujawnia się to tylko przy porównaniach ich przekładów z dokonanymi przez innych tłumaczy. Dopiero seria translatorska wydobywa pozostałe możliwości i wybory tłumaczeniowe i wskazuje, że swoboda twórcza Barańczaka/Cavanagh mogła być mniejsza i ustąpić miejsca odtwórczej niewoli. Choć, z drugiej strony – powtórzę raz jeszcze – ujawnianie śladów własnej inwencji nie przeszkodziło w oddaniu tożsamości poetyckich ekfraz Szymborskiej. Osobiste upodobania Barańczaka (do muzyczności, gier językowych i komizmu) okazały się wręcz zaletą przy przekładaniu większości omówionych wierszy poetki.

### Abstract

AGATA BRAJERSKA-MAZUR  
(John Paul II Catholic University of Lublin)

#### “MINX FILIGREE,” OR ON THE TRANSLATION OF LINGUISTIC IMITATION FROM WISŁAWA SZYMBORSKA’S EKPHRASTIC POEMS

The article considers the problem of translating linguistic imitation as based on Wisława Szymborska’s ekphrastic poems. Resorting to the notion of *katena*, it examines the original and the translations of the poem *Coloratura (Koloratura)* as well as offers a detailed discussion on the originals and translations of other poems, i.e. *Rubens’ Women (Kobiety Rubensa)*, *A Byzantine Mosaic (Mo-*

<sup>96</sup> Omawiam je w przywoływanym już tu artykule *Strategie translatorskie [...]*. Zob. też M. Woźniak, „Wieczór autorski” na wiele głosów. „Przekładaniec” 2003, nr 10.

*zaika bizantyjska*), *Landscape (Pejzaż)*, and *A Medieval Miniature (Miniatura średniowieczna)*. Brajerska-Mazur does not settle the theoretical controversies on arts correspondence, ekphrasis, or the borderline between the literary translation and the intersemiotic one. By contrast, she is interested in a more practical issue, namely to which level of the linguistic imitation the translator is expected to be faithful: to the ekphrastic poem, to the art the poem imitates, or to the reality imitated by the art. The research shows that translating ekphrasis it is best to copy the art imitated by the original. Barańczak and Cavanagh followed the idea and their translations of ekphrastic poems proved perfect, especially those which imitated the style characterized by excess, glamour and comedy (*Coloratura, Rubens' Women, A Byzantine Mosaic*). The translations of poems expressing simplicity in art are slightly worse (*Landscape, A Medieval Miniature*), which could be explained by the translators' tendency to "improve" the poem and "amend" the author by additional play on words and sounds, and by comic effects.