

„The Less Deceived”?

„Mniej oszukani”, czyli o dwóch przekładach wiersza Philipa Larkina

Katarzyna Szymańska

KATARZYNA SZYMAŃSKA
(Uniwersytet Warszawski)

„THE LESS DECEIVED”¹?

„MNIEJ OSZUKANI”, CZYLI O DWÓCH PRZEKŁADACH
WIERSZA PHILIPA LARKINA

Problemy polskiej recepcji twórczości Larkina

Ze względu na znacznie opóźnione pojawienie się Philipa Larkina w polskiej świadomości czytelniczej funkcjonują u nas do tej pory chyba tylko trzy oblicza tego brytyjskiego poety. Propagatorem pierwszego z nich jest Czesław Miłosz, który w swoim tomie *To* umieścił wiersz *Przeciwko poezji Filipa Larkina* i sformułował określenie „żałobny Larkin”², wypominając mu nihilizm i ciągłe, nachalne powracanie do tematyki śmierci. W kolejnej, Barańczakowskiej odsłonie angielskiego twórcę charakteryzuje „intensywność smutku”³ i brak złudzeń, ale zarazem jego rozpacz jest uparcie „ściszana, tłumiona, tonowana autoironią [...]”⁴. Trzeci Larkin natomiast to „poeta filistrem podszyty”⁵. Tak, nawiązując do Gombrowiczowskiej *Ferdydurke*, opisuje go Jerzy Jarniewicz, według niego bowiem postać Larkina odznaczała się „prowokacyjnym kołtuństwem”⁶ oraz ostentacyjną kpiną z romantycznego ujęcia sztuki i literatury.

Oczywiście, ze względu na fakt, że większość dzieł Larkina trafiła do polskich czytelników przez filtr przekładów Stanisława Barańczaka, nie da się ukryć, iż to właśnie ten tłumacz wywarł największy wpływ na dotychczasową recepcję twórczości angielskiego bibliotekarza. W posłowie do swojej monografii *Larkin. Odsłuchiwanie wierszy* Jarniewicz zauważa, że mimo kilkakrotnych dawniejszych podejść translatorskich do pojedynczych wierszy omawianego autora (którymi mogą się pochwalić kolejno: Jerzy S. Sito, Tadeusz Rybowski, Bolesław Taborski), a także późniejszych (sam Jarniewicz, Rafał Witek, Krzysztof Boczkowski), to praca Barańczaka niepodważalnie stanowi kamień milowy w historii „polskiego

¹ To tytuł pierwszego (dojrzałego) tomu poetyckiego Ph. Larkina (1955).

² Cz. Miłosz, *Przeciwko poezji Filipa Larkina*. W: *To*. Kraków 2000, s. 66.

³ S. Barańczak, *Wstęp: Intensywność smutku*. W: Ph. Larkin, *44 wiersze*. Wybór, przeł., wstęp, oprac. S. Barańczak. Kraków 1991.

⁴ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem malej antologii przekładów-problemów*. Kraków 2004, s. 396.

⁵ J. Jarniewicz, *Philip Larkin. Poeta filistrem podszyty*. „Literatura na Świecie” 1993, nr 7.

⁶ *Ibidem*, s. 272.

Larkina⁷. To bowiem ten tłumacz jako pierwszy – i przez długi czas jedyny – przełożył znaczną część trzech dojrzałych tomów brytyjskiego poety, przy czym dzieło to wyrosło ze szczególnego rozumienia i podejścia do Larkinowskiej konstrukcji liryczno-filozoficznej.

Musiało minąć prawie 20 lat, aby Larkin doczekał się kolejnego zbioru przekładów swoich wierszy. Młody poeta urodzony w r. 1980, Jacek Dehnel, który w 2003 r. wygrał edycję larkinowską III Ogólnopolskiego Konkursu Translatorskiego w Sandomierzu, rok później napisał pracę magisterską *Larkin spolszczony: „The Whitsun Weddings” Philipa Larkina w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. Problemy przekładu* i załączył do niej pierwsze próby własnych translacji. W przywołanym tekście Dehnel krytykuje rozwiązania Barańczaka, uciekając się często do skrajnych podsumowań i cierpkich komentarzy, jak chociażby:

Czasami dziwię się, że tłumacz i poeta tak doświadczony jak Barańczak potrafi cisnąć w czytelnika tak banalną kalką językową⁸;

Stanisław Barańczak czyni rozliczne zmiany i szkody (najwyraźniej śpiesząc się z przekładem, nie bacząc, że autor na zapisanie tych 24 linijek potrzebował trzech i pół roku)⁹;

Bez komentarza – chciałoby się napisać¹⁰;

– albo:

Cóż, przywykliśmy już, że Barańczak jest o wielu sprawach lepiej poinformowany niż autor¹¹.

Ta retoryka do złudzenia przypomina dawne eseje samego Barańczaka, który na początku lat dziewięćdziesiątych XX w. chciał za wszelką cenę strącić z parnasu Macieja Słomczyńskiego – mającego jeszcze wtedy „monopol” na dokonywanie translacji dzieł Szekspira – wytykając jego pracom m.in. niepoprawność polszczyzny, niezgrabność frazy czy niezrozumienie oryginału¹². Jeśli zaś przyjrzyć się podejściu Dehnela do przekładów, to okaże się on raczej spadkobiercą Słomczyńskiego, wierzącym w możliwość – mimo koniecznych strat – oddania w tłuma-

⁷ J. Jarniewicz, *Posłowie: Filip z Philipa albo Larkin spolonizowany*. W: *Larkin. Odsluchiwanie wierszy*. Kraków 2006.

⁸ J. Dehnel, *Larkin spolszczony: „The Whitsun Weddings” Philipa Larkina w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. Problemy przekładu*. Niepublikowana praca magisterska. Uniwersytet Warszawski, 2004, s. 23. Tekst udostępniony dzięki uprzejmości p. Jacka Dehnela.

⁹ *Ibidem*, s. 30.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 33.

¹² Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*: „A przekład Słomczyńskiego dyskwalifikuje od samego początku jego – niewiarygodna wręcz u tak rutynowanego tłumacza – niechlujność i niepoprawność językowa” (s. 203); „Szczególną specjalnością Słomczyńskiego jest mechaniczne i najzupełniej bezsensowne przekładanie pewnych utartych zwrotów ekspresywnych elżbietańskiej angielszczyzny” (s. 207); „Jakie natomiast poetyckie olśnienia rozbłyskują w przekładzie Słomczyńskiego? [...] Bez komentarzy” (s. 209); „Nazwisko naprawiacza garnków, Snout, może znaczyć m.in. dziobek naczynia w rodzaju na przykład imbryka (Kozmianowy Ryjek jest śmieszny, ale nie kojarzy się z żadnym garnkiem czy naczyniem, proponowany przez Słomczyńskiego Ryj nie jest nawet śmieszny)” (s. 224); „Gdyby Słomczyński dbał w swoich tłumaczeniach o minimum logiki, zmieniłyby przynajmniej końcówką replikę Hamleta [...]” (s. 251).

czeniu jakiejś „prawdy”¹³. Stąd też dość krytyczne i normatywne nastawienie młodego poety, ganiącego chociażby Andrzeja Sosnowskiego za momentami przychylną recenzję Barańczakowego zbioru utworów Larkina¹⁴. Dehnel oburza się na Sosnowskiego za aprobowanie nie występujących w oryginale metafor, takich jak „materiał // Świtu”¹⁵, czy obrazu „zwiewnych »Kombinacji Nocnych« przechodzących w dymy fabryk o świcie [...]”¹⁶ – stwierdza wręcz w swojej pracy, że „to woła o pomstę do nieba”¹⁷.

Warto jednak zaznaczyć, że wraz z utworzeniem się dyscypliny Translation Studies, w tym m.in. szkół przekładowych Polysystem Theory i Manipulation School, wpisujących się w nurt badań kulturologicznych nakierowanych na tekst docelowy i kulturę przyjmującą, zaczęto poddawać refleksji również pozaliterackie czynniki determinujące dany kształt poetologiczny dzieła – w tym wpływ strategii samego tłumacza. Dlatego też twórca translatoologicznej teorii polisystemu, izraelski uczony Itmar Even-Zohar, rezygnuje z czysto językowej komparatystyki (w której światło przekład zawsze będzie gorszy i podrzędny względem oryginału) na rzecz analizy translacji jako fenomenu istniejącego w gęstej sieci relacji międzykulturowych¹⁸. Z kolei jeden z inicjatorów szkoły manipulistów, André Lefevere, zauważa, że zniekształcenia sensów w tekście docelowym istnieją w literaturze od zawsze i – co więcej – odgrywają w niej znaczącą rolę, dając przyczynek do rozwoju sztuki słowa¹⁹. W celu nazwania tego częstego zjawiska ukuwa on także termin „refrakcja” i definiuje go jako „adaptowanie dzieł literackich na potrzeby obcej publiczności, dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będą czytane”²⁰.

Tak więc przełożenie przez Barańczaka wierszy Larkina stworzyło w polskiej świadomości czytelniczej szczególnie „obraz tego poety”²¹, czego z kolei skutkiem był swoisty rozwój jego recepcji i jednocześnie „odchylenie” od oryginału. Warto zatem zastanowić się także, jaki wpływ na przedstawiony proces będzie miało nowe tłumaczenie – przekłady Dehnela, które ukazały się w 2008 r. pod tytułem *Zebrane*²². Co więcej, jak słusznie stwierdza Ewa Rajewska: „Od porównań Ze-

¹³ Według K. Bazarnik (*O polskich przekładach „Finnegans Wake”*. W zb.: *Wokół Jamesa Joyce’a. Szkice monograficzne*. Red. K. Bazarnik, F. Fordham. Kraków 1998, s. 195) M. Słomczyński tak uzasadniał, dlaczego poświęcił 10 lat życia na przekładanie *Uliessa* J. Joyce’a: „Dlatego że chciałem, aby była prawda”.

¹⁴ A. Sosnowski, *Intensely True: Larkin*. „Literatura na Świecie” 1993, nr 7.

¹⁵ Ph. Larkin, *Wielki chłodny sklep*. W: *44 wiersze*, s. 77.

¹⁶ Sosnowski, *op. cit.*, s. 401–402.

¹⁷ Dehnel, *op. cit.*, s. 75.

¹⁸ I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. W zb.: *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*. Ed. J. S. Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck. Leuven 1978.

¹⁹ A. Lefevere, *Prewrite*. W: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London – New York 1992.

²⁰ A. Lefevere, *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*. Przeł. M. Heydel. W zb.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 227–228.

²¹ Pojęcie obrazu danego twórcy w literaturze (kulturze) docelowej stosowane było często właśnie przez manipulistów.

²² Ph. Larkin, *Zebrane*. „Mniej oszukani”, „Wesela w Zielone Świątki” i „Wysokie okna”. Przeł. J. Dehnel. Przedm. J. Jarniewicz. Wrocław 2008.

branych Dehnela i 44 wierszy Barańczaka uciec nie sposób²³. I rzeczywiście, jeśli przyjrzyć się wypowiedziom Dehnela – naturalnie, poza wspomnianą już rozprawą magisterską – on sam takie porównywanie prowokuje. W różnych publicznych wywodach autor nowszej translacji szczególnie zwraca uwagę na okrojenie przez Barańczaka tomów Larkina, ale przede wszystkim na nadmierne upoetycznianie Larkinowskiej frazy przez poprzednika²⁴:

Larkin pisał bardzo kunsztownie i to, oczywiście, stwarza wielkie trudności tłumaczowi, bo, zarazem, nie ma tam żadnej waty, żadnego „poezyjkowania”, które można przekładać swobodnie, tam dodać, ówdzie ująć. Te wiersze są precyzyjne jak szwajcarskie zegarki²⁵.

Przekonanie Dehnela, że jego przekłady ukażą polskiemu czytelnikowi tego prawdziwego Larkina, odbija się jednak echem tytułu pierwszego tomu poety: *The Less Deceived* – niewykluczone, iż odbiorcy będą mniej oszukani, ale wciąż trzeba mieć świadomość, że pewnemu translatorskiemu oszustwu czy „refrakcji” podlegać muszą. Dlatego też Rajewska w recenzji zestawiającej omawiane tu tomy zauważa, że o ile Barańczak w swoim Larkinie „intensywnego smutku” tłumii jego rozpacz, niejako go „rozjaśnia”²⁶ i cyzeluje, o tyle w odświeżeniu Dehnelowskiej zostaje dodatkowo uwypuklona „bezceremonialność” i „sztubackość” poety, niższy rejestr przekładu przyczynia się zaś do jego „chropawości”²⁷. Dlatego też warto dokładniej przyjrzyć się postaciom autora *Wysokich okien* wyłaniającym się z tej serii translatorskiej²⁸ – takie zestawienie wyraźniej ukaże różnice w adaptacji dwóch polskich Larkinów.

Dwa przekłady na przykładzie

Jako egzemplifikacja posłuży porównanie dwóch tłumaczeń jednego utworu Larkina spoza zbioru *The Whitsun Weddings*, który obfitymi komentarzami opatrzył już sam Dehnel. Wybór padł na wiersz z ostatniego tomu omawianego poety (*High Windows*, 1974), *Budynek* (*The Building*)²⁹ – do niego też nawiązywał Barańczak już w przedmowie do swoich 44 wierszy, udowadniając istnienie w dziełach Larkina „»nieoficjalnego« głosu, który rozjaśnia nadzieję”³⁰. Według tłumacza np. w poincicie tego tekstu:

²³ E. Rajewska, *Larkin Dehnela*. „Podteksty” 2008, nr 4 (<http://www.podteksty.eu/index.php?action=dynamic&nr=15&dzial=6&id=342>, data dostępu: 31 VII 2011).

²⁴ Odnutowywali to chociażby: E. Rajewska, *Intensywność smutku Philipa Larkina*. W: *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*. Poznań 2007. – Sosnowski, *op. cit.* – Jarniewicz, *Postłowie*.

²⁵ J. Dehnel, wypowiedź w wywiadzie J. Winiarskiego z nim oraz z J. Jarniewiczem: *Te wiersze są precyzyjne jak szwajcarskie zegarki* („Tygodnik Powszechny” 2008, nr 34, z 24 VIII, s. 31).

²⁶ Rajewska, *Intensywność smutku Philipa Larkina*, s. 184, 207.

²⁷ Rajewska, *Larkin Dehnela*.

²⁸ Termin „seria translatorska” został opracowany przez E. Balcerzaną (*Poetyka przekładu artystycznego*. W: *Literatura z literatury* [strategie tłumaczy]. Katowice 1998).

²⁹ Ph. Larkin: *The Building*. Przedruk w: *44 wiersze*, s. 108, 110, 112; *Budynek*. Przeł. S. Barańczak. W: *iw.*, s. 109, 111, 113; *Budynek*. Przeł. J. Dehnel. W: *Zebrane*, s. 112–114. Dalsze cytaty utworu i jego przekładów będą pochodzić z tychże wydań.

³⁰ Barańczak, *Wstęp: Intensywność smutku*, s. 13.

w trzech przymiotnikach mieści się cały heroizm bezskutecznego ludzkiego oporu wobec nadciągających mroków śmierci, której tłum odwiedzający chorych w szpitalu „stawia tamę w postaci // Stosu słabych, błagalnych, nadaremnych kwiatów”³¹.

Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że wybrany do analizy utwór będzie jednym z tych przełożonych przez Barańczaka w sztandarowy – ze względu na szczególne rozumienie przez niego poezji Larkina – sposób. Ciekawe też więc, czy nowe tłumaczenie, autorstwa Dehnela, ukształtuje na podstawie tego wiersza inny obraz brytyjskiego poety i jak uplasuje się w zestawieniu Larkin–Barańczak–Dehnel.

THE BUILDING

*Higher than the handsomest hotel
The lucent comb shows up for miles, but see,
All round it close-ribbed streets rise and fall
Like a great sigh out of the last century.
The porters are scruffy; what keep drawing up
At the entrance are not taxis; and in the hall
As well as creepers hangs a frightening smell.*

*There are paperbacks, and tea at so much
a cup,
Like an airport lounge, but those who tamely sit
On rows of steel chairs turning the ripped mags
Haven't come far. More like a local bus,
These outdoor clothes and half-filled shopping-
-bags*

*And faces restless and resigned, although
Every few minutes comes a kind of nurse
To fetch someone away: the rest refit
Cups back to saucers, cough, or glance below
Seats for dropped gloves or cards. Humans,
caught*

*On ground curiously neutral, homes and names
Suddenly in abeyance; some are young,
Some old, but most at that vague age that
claims*

*The end of choice, the last of hope; and all
Here to confess that something has gone wrong.
It must be error of a serious sort,
For see how many floors it needs, how tall
It's grown by now, and how much money goes
In trying to correct it. See the time,
Half-past eleven on a working day,
And these picked out of it; see, as they climb*

*To their appointed levels, how their eyes
Go to each other; guessing; on the way
Someone's wheeled past, in washed-to-rags
ward clothes:*

*They see him, too. They're quiet. To realise
This new thing held in common makes them
quiet,*

*For past these doors are rooms, and rooms past
those,
And more rooms yet, each one further off*

*And harder to return from; and who knows
Which he will see, and when? For the moment,
wait,*

*Look down at the yard. Outside seems old
enough:
Red brick, lagged pipes, and someone walking
by it*

*Out to the car park, free. Then, past the gate,
Traffic; a locked church; short terraced streets
Where kids chalk games, and girls with hair-dos
fetch*

*Their separates from the cleaners – O world,
Your loves, your chances, are beyond the stretch
Of any hand from here! And so, unreal,
A touching dream to which we all are lulled
But wake from separately. In it, conceits
And self-protecting ignorance congeal
To carry life, collapsing only when*

*Called to these corridors (for now once more
The nurse beckons –). Each gets up and goes
At last. Some will be out by lunch, or four;
Others, not knowing it, have come to join
The unseen congregations whose white rows
Lie set apart above – women, men;
Old, young; crude facets of the only coin*

*This place accepts. All know they are going to
die.*

*Not yet, perhaps not here, but in the end,
And somewhere like this. That is what it means,
This clean-sliced cliff; a struggle to transcend
The thought of dying, for unless its powers
Outbuild cathedrals nothing contravenes
The coming dark, though crowds each evening
try*

With wasteful, weak, propitiatory flowers.

³¹ *Ibidem.*

BUDYNEK (przeł. Stanisław Barańczak)

Widać z dala ten plaster świecącego miodu
Pośród smukłych hoteli – tak wysoko wleciał
Nad ściśle zebra ulic, falujące seria
Głębokich westchnień z piersi zeszłego stulecia.
Tyle że nie taksówki zajeżdżają tutaj
Przed wejście; nikt nie daje napiwków portierom;
W hallu prócz roślin pnących wisi trwożny odór.

Jest kiosk z książkami, kawa w tekturowych
kubkach,
Jak na lotnisku; ale nikt, kto tkwi na krześle
Z metalu i przerzuca podarty magazyn,
Nie przybył tu z daleka. To miejski autobus
Przywiózł ich płaszcze, torby i twarze z wyrazem
Czujnie zrezygnowanym – mimo że co chwila
Pojawia się ktoś w czepku i zabiera z sobą

Kogoś z nich: z pozostałych ten dopija jeszcze
Ciepłą kawę, ów kaszle, inny się pochyła,
By podnieść rękawiczkę z ziemi. Ich człowieczy
Los osiadł na dziwnie neutralnym gruncie:
Nazwisko, adres – wszystko nagle zawieszono.
Są w różnym wieku – większość w tym
niejasnym punkcie,
Kiedy się kończy wybór i nadzieja; wszyscy

Przyszli wyznać, że coś w nich toczy się w złą
stronę,
To pewnie błąd z gatunku tych najpoważniejszych,
Bo proszę, ile pięt, o ile jest wyższy
Z każdym dniem koszt mozolnych prób jego
zamazania
Czy naprawienia. Proszę, jak wcześniej – godzina
Jedenasta trzydzieści, a dzień jest roboczy
I płynie bez nich; proszę, jak każdy się wspina

Na wyznaczone piętro, jaki trzeźwy domysł
W spojrzeniach, gdy po drodze im się napatoczy
Odziana w sprany szlafrok postać, popychana
Na wózku. Dostrzegają ją, milczą. Świadomość
Tego, co ich złączyło, odbiera im słowa,
Bo poza tymi drzwiami są sale i sale,
Z każdej następnej trudniej wrócić, w każdej
giniesz

Na coraz dłużej, każda leży coraz dalej:
Kto wie, którą, na kiedy dla niego wybrano?
Na razie można jeszcze wyjrzeć na dziedziniec:
Starość czerwonej cegły, rur i oszalowań,
I ktoś śpieszy na parking, wolny. A za bramą
Ruch na jezdniach; nieczynny kościół; rogi ulic,
Gdzie dzieci grają w klasy i z chemicznych pralni

BUDYNEK (przeł. Jacek Dehnel)

Świetlisty grzebień, wyższy niż najnadobniejszy
Hotel – widoczny z wielu mil, lecz, spójrz, w krąg
niego
Gęste zebra uliczek wznoszą się, to znowu
Opadają w potężnym westchnieniu zeszłego
Wiek. Portiery brudne; to, co wciąż pod bramę
Zajeżdża, to nie żadne taksówki. Wzdłuż holu
Wisi bluszczy i woń strachu. Są tu książki
w miękkich

Okładkach i herbata: za każdą jej szklankę
Płacisz tyle, co w wielkich poczekalniach lotnisk.
Lecz ci, co cicho siedzą w rzędach metalowych
Krzesel, zerkając w zmięte czasopisma, wcale
Nie zjechali z daleka, nie, raczej miejscowym
Autobusem. Te płaszcze, te pustawe siatki
I twarze niespokojne i zrezygnowane,

Choć co chwilę przychodzą salowe czy siostry
I kogoś zabierają. Inni filizanki
Odkładają na spodki, kaszlą, ktoś znów szuka
Pod krzesłem rękawiczki albo upuszczonych
Kart. Ludzie przyłapani w tej przedziwnej zonie
Niczeyej: są w odwodzie ich nazwiska, domy,
Niektórzy z nich są młodzi, inni starzy, większość

W nieokreślonym wieku, który głosi koniec
Wyborów i ostatnią nadzieję; są tutaj
Wszyscy, by wyznać: „coś mi poszło nie tak”.
Pewno
To błąd najpoważniejszego kalibru, bo, spójrz no,
Ile mu trzeba pięt, ile idzie kasy
Na kolejne remonty, i zobacz, jak wysoko
Wyrósł. I ta godzina – już wpół do dwunastej

W dzień roboczy, a oni tak z niego wyjęci,
Zobacz, jak się po schodkach na wizyty wloką
I jak się spotykają wzrokiem, i próbują
Odgadnąć. Ktoś ich mija – na wózku, w wymiętej,
Spranej piżamie. Oni też go widzą. Milczą.
Pojmują, że to nowa, wspólna rzecz im każe
Tak milczeć. Bo za drzwiami są sale, i sale

Za nimi, jeszcze więcej sal, i coraz dalsze
I z każdej trudniej wrócić. A kto wie, do której
Trafi i kiedy trafi. Na chwilę przystajesz
I zerkasz na dziedziniec. Całkiem stary widok:
Ściany z czerwonych cegieł, rury i szalunek,
Ktoś idący na parking, wolny. Dalej bramy,
Samochody, zamknięty kościół i przedmieście,

Odbierają sweterki dziewczęta w wymyślnych
Fryzurach: świat miłości i szans, nierealny
Krag, niedosięgly już stąd żadną dłonią – raczej
Sen wzruszający, który wspólnie nam się przysnił,
Lecz z którego musimy się osobno zbudzić!
Samoobronne gesty kłamstw, wzmówień, tłumaczeń
Krzepną w tym śnie w fundament życia, który
burzy

Dopiero głos (lub, tak jak w tej chwili, skinienie
Pielęgniarki), co wzywa nas w głąb korytarzy.
Każdy w końcu podnosi się, idzie. Niektórzy
Zdążą wyjść przed obiadem: inni są wciąż z nami,
Ale już niewidocznie, bezwiednie włączeni
W białe rzędy na piętrach, gdzie młodzi i starzy,
Mężczyźni i kobiety, są dwiema stronami

Tej jedynej monety, jaką się tu płaci.
Wszyscy wiedzą, że umrą. Może nie tu, teraz,
Lecz kiedyś, w takim gmachu. Ten gładki, wysoki
Obryw znaczy to właśnie: myśl, że się umiera,
I jej przezwyjęzanie – wciąż bez rezultatów,
Bo i katedr za mało, by powstrzymać mroki;
Choć w dniach wizyt tłum stawia im tamę
w postaci

Stosu słabych, błagalnych, nadaremnych kwiatów.

Gdzie dzieciaki rysują kredą gry, a panny
Z loczkami nosią z pralni sweterki. O, świecie,
Żadna z tutejszych dłoni nie dosięgnie twoich
Szans i twoich miłości! To sen, nierealny,
I wzruszający, w który wszyscy zapadamy,
By zbudzić się osobno. W nim to, co ktoś roi
O sobie, i ochronna warstewka niewiedzy,

Krzepną, by unieść życie – i pękają tylko
Kiedy się je zawezwie do tych długich klitek
(Siostra znów kiwa). Każdy wstaje i za chwilę
Idzie. Niektórzy wyjdą na obiad, część przed nim,
Część nie wie, że tu przysłała, by zasilić skryte
Przed wzrokiem zgromadzenia; ich białe szeregi
Leżą, osobno, wyżej – mężczyźni, kobiety,

Starzy i młodzi; szorstkie fasetki – jedyna
Brana tutaj moneta. Każdy wie, że kiedyś
Umrze – może nie tutaj i teraz, lecz w miejscu
Jak to – to właśnie znaczy ten gładko urwany
Klif: walkę, by pokonać myśli o śmierci. Jeśli
Jej siła sięgnie katedr, to nic nie powstrzyma
Nadchodzącej ciemności, choć tłumy co wieczór

Znoszą zbytłowne, wiotkie przebłągalne kwiaty.

Sytuacja liryczna utworu, który będzie przedmiotem analizy, dotyczy wizyty w szpitalu i stanowi opis m.in. tytułowego budynku, czynności pacjentów i personelu szpitalnego oraz widoku z okna. Wszystko to staje się dla podmiotu pretekstem do wyłożenia swojej wizji życia i śmierci. Według niego bowiem ludzie nadaremnie się łudzą, że można powstrzymać nadchodzący kres – przypomina o tym właśnie ten szpitalny budynek, w którym chorzy mimo upartej nadziei odchodzą jeden po drugim. Co znamienne, podmiot, wypowiadając się na ten temat, używa na zmianę dość kolokwialnego języka: „*the porters are scruffy* [portierzy są niechlujami]”, „*something has gone wrong* [coś poszło nie tak]”, „*how much money goes / In [...] [jak dużo pieniędzy pójdzie na]*”; oraz zwrotów z dość wysokiego rejestru, apostrof: „*O world [...] [O świecie!]*”, czy też słownictwa religijnego: „*unseen congregation* [niewidzialne zgromadzenie]”. Z jednej więc strony, Larkin melancholijnie kontempluje sytuację w szpitalu, symbolizującym odizolowanie, chorobę, śmierć, z drugiej natomiast – nie można się oprzeć wrażeniu, że chwila mi sztuczna, wzniosła fraza czy też postacie pacjentów w białych łóżkach „opisane ironicznie w kategoriach świętych w niebie” (jak to określa Janice Rossen³²) są elementem prześmiewczej krytyki wiary.

Warto więc na początku przyjrzeć się płaszczyźnie formalno-prozodyjnej u Barańczaka i u Dehnela. Obaj tłumacze starają się oddać misterny układ rymów, nierzadko posiłkując się nie rymami dokładnymi, ale asonansami, męskie zastę-

³² J. Rossen, *Philip Larkin: His Life & Work*. Hemel Hempstead 1989, s. 34.

pując bardziej charakterystycznymi dla języka polskiego – żeńskimi. Ponadto muszą też, oczywiście, zwiększyć średnią liczbę sylab w wersie (jako że język polski jest statystycznie „dłuższy” niż angielski). Momentami Barańczak dodaje także odległe rymy wewnętrzne, w tym często asonanse, np.: „kobiety” – „monety”, „twarze” – „wyrazem”, „kaszle” – „dziwacznie”, „wybrano” – „Starość”, „płaci” – „gładki”, jeszcze mocniej organizujące tekst w sensie poetyckim. Jeśli zaś chodzi o poszczególne rozwiązania dotyczące wyboru rejestru – język przekładu Barańczaka rzeczywiście wydaje się wyższy, bardziej liryczny. Fragmenty, które u Dehnela brzmią prosto, naturalnie („twarze niespokojne i zrezygnowane” *⟨„faces restless and resigned [...]”⟩*), „coś mi poszło nie tak” *⟨„something has gone wrong”⟩*), „ile idzie kasy / Na kolejne remonty, [...]” *⟨„how much money goes / In trying to correct it. [...]”⟩*), u drugiego tłumacza są w większym stopniu zmetaforyzowane (kolejno: „twarze z wyrazem / Czujnie zrezygnowanym [...]”, „coś w nich toczy się w złą stronę”, „o ile jest wyższy / [...] koszt mozolnych prób jego zmazania / Czy naprawienia [...]”). Larkinowski język w przekładzie Barańczaka jest bardziej homogeniczny i w swojej figuratywności, płynnym toku, metaforach dopełniaczowych – po prostu, jeśli można pokusić się o takie stwierdzenie, bardziej Barańczakowski, podczas gdy zdania Dehnela wydają się konkretniejsze i, pewnie po Larkinowsku, jak pisała Rajewska, „chropawe”. Barańczak często odnajduje również pretekst do dodatkowej metaforyzacji – np. w ostatnim wersie utworu Larkinowskie „zbyteczne kwiaty” („*wasteful, weak, propinatory flowers*”; Dehnel: „zbytkowe, wiotkie przebłagalne kwiaty”) formują się w pogrzebowy „stos”. Z kolei we wspomnianym już fragmencie: „coś w nich toczy się w złą stronę” („*something has gone wrong*”), w kluczowym czasowniku „toczyć się” powstaje podwójne odwołanie – zarówno do sfery cielesnej, reprezentowanej przez przestrzeń szpitalną, jak i do duchowej (u Larkina: „*confess*” – ‘wyznać, wyświadczyć się’), przejawiającej się w słownictwie religijnym. Po pierwsze więc, „toczyć” może kogoś choroba, czerw; po drugie zaś – jeśli w kimś czy w czyjejś duszy coś „toczy się” w nieodpowiednim kierunku, przywodzi to na myśl wyrzuty sumienia i chęć wyznania jakichś grzechów. Stąd też widać, że Barańczak daje dodatkowe sygnały co do występowania w wierszu przestrzeni sakralnej, wybierając do swojej translacji wyrazy o specyficznym ładunku, a także o określonych konotacjach.

Co znamienne, Dehnel w niektórych momentach odchyła się z kolei w drugą stronę i, w przeciwieństwie do starszego tłumacza, stosuje raczej dodatkową konkretyzację – choćby w przywołanym już fragmencie, w którym oryginalne „*to correct it*” (Barańczak: „zmazanie czy naprawienie”) dotyczy wcześniej wspomnianego „błędu” (przejawiającego się, według Rossen, w rozmiarze budynku, „sugerującym nie jego potęgę czy efektywność, lecz właśnie odwrotną między nimi proporcję”³³), u Dehnela sprowadza się po prostu do „kolejnego remontu”. Natomiast Larkinowskie płynne przejście od zatopienia się w myślach do rzeczywistego gestu pielęgniarki i powiązanie tych sytuacji jakby w chwili ocknięcia się z rozważań:

*[...] collapsing only when
Called to these corridors (for now once more
The nurse beckons → [...])*

³³ *Ibidem*.

– u Dehnela wydaje się z powodu lapidarności nieczytelne:

[...] pękają tylko
Kiedy się je zawezwie do tych długich klitek
(Siostra znowu kiwa). [...]

Według Barańczaka:

[...] burzy
Dopiero głos (lub, tak jak w tej chwili, skinienie
Pielęgniarki), co wzywa nas w głąb korytarzy.

Jak widać, dla ukoronowania prostoty tego fragmentu przekładu młody tłumacz zamienia także „*corridors*” (Barańczak: „korytarze”) na nacechowane, potoczne określenie: „klitki”.

W obu wersjach uderza również odmienny sposób zarysowywania niektórych elementów. Po części wynika to z różnych odczytań i nietożsamyh wyobrażeń dotyczących sytuacji lirycznej oryginału, ale także, w znacznej mierze, z upodobań estetycznych obu poetów czy też – jak by to mogło być w przypadku samego Dehnela – z chęci odżegnania się od pomysłów poprzednika. Dostrzec się to da już chociażby w pierwszych dwóch wersach, gdzie „*the lucent comb*” staje się u Barańczaka „plastrem świecącego miodu”, a u Dehnela – „światlistym grzebieńniem”. Niewykluczone, że wielki budynek Hull Royal Infirmary, który opisywał Larkin, rzeczywiście tak właśnie skojarzył się obu twórcom, ale istotne jest, że Barańczak dokonał konkretnego wyboru między różnymi znaczeniami angielskiego „*comb*”³⁴ (dwa najważniejsze to ‘plaster [miodu]’ i ‘grzebień’), a Dehnel, w obliczu możliwości wykorzystania w tekście alternatywnego sensu tego słowa, jako następcza najprawdopodobniej wolał zaakcentować odmiennosc swojego – niejako wtórnego – przekładu. Dalej Barańczak kreśli spójny obraz, uwypuklając jeszcze obskurność szpitala – „nikt nie daje napiwków portierom” („*the porters are scruffy*”), a „kawa [jest] w tekturowych kubkach” („*and tea at so much a cup*”), przy czym zamieniając herbatę na kawę, wzmacnia efekt zmęczenia, senności. Z kolei u Dehnela zachodzi w tym fragmencie uprzedmiotowienie („portiere brudne”), ale napoje są podawane w szklankach (herbata) i filiżankach (kawa), co mniej się kojarzy z nędzą budynku. W następnych wersach: „To miejski autobus / Przywiózł ich płaszcze, torby i twarze [...]”, Barańczak stosuje bardzo zmyślny zabieg – po pierwsze, dzięki temu, że czyni podmiotem autobus, udaje mu się podkreślić bierność i brak obecności osób odwiedzających pacjentów; po drugie, wyliczając jednym ciągiem ubrania wraz z twarzami ludzi, sprawia, że wtapiają się oni w tło, przekształcają się jakby w cienie siebie samych, a ich nieświadome twarze stają się prawie niedostrzegalne. Dehnel w tym miejscu dąży natomiast do precyzji i zgodności z oryginałem.

Najbardziej problematyczne i zarazem najciekawsze są te fragmenty obu przekładów, które stanowią odzwierciedlenie różnicy dwóch zupełnie odmiennych pomysłów na interpretację całego wiersza. Szczególnie istotne wydają się zabiegi

³⁴ Na marginesie warto dodać, że Barańczakowi w tym wyborze mógł pomóc dokonany rok wcześniej (1990) przekład wiersza J. Merrilla *Willoware Cup* (*Filizanka w chiński deseń*). W: *W Wybór poezji*. Wstęp, przeł., oprac. S. Barańczak. Kraków 2001, s. 74) i prawdopodobnie wciąż żywy obraz „pochyłych plasterów miodu” („*tilted honeycombs*”).

i rozwiązania Barańczaka, którego tłumaczenie – jak oceniał wcześniej Jarniewicz – jest „dalekie od filologicznej bezstronności”³⁵. Choćby w trzeciej strofie, w trakcie opisywania czynności ludzi znajdujących się w szpitalu, w oryginale pada stwierdzenie, że zerkają oni pod siedzenia w poszukiwaniu upuszczonych rękawiczek lub kart („*glance below / Seats for dropped gloves or cards. [...]*”). U Dehnela fragment ten brzmi:

[...] ktoś znów szuka
Pod krzesłem rękawiczki albo upuszczonych
Kart. [...]

U Barańczaka natomiast: „inny się pochyła, / By podnieść rękawiczkę z ziemi. [...]”. Jak widać, u tego drugiego tłumacza „karty” się dematerializują, a szukanie zguby zostaje zaprezentowane optymistycznie – jako gest podnoszenia znalezionej już rękawiczki. Czym skutkuje taka zmiana i pominięcie jednego z elementów obrazowania? W oryginale wiersza upuszczane są dwa szczególne przedmioty – rękawiczki oraz karty. Zestawienie takie wydaje się nieprzypadkowe, jeśli przypomnimy sobie, że rzucona na ziemię rękawica może oznaczać wyzwanie na pojedynek, natomiast upuszczone karty (zakładając, że chodzi o karty do gry, nie karty z wynikami badań) – rezygnację z dalszej rywalizacji, przegraną. U Larkina więc pacjenci borykający się z chorobą schylają się po wymienione przedmioty w geście podjęcia zmagania ze śmiercią – nie jest dopowiedziane, czy zguby znajdują i podnoszą. U Dehnela to „szukanie” zostaje opatrzone przysłówkiem „znów”, który w tym kontekście sugerowałby dodatkową irytację podmiotu ciągłą wolą walki chorych – młody tłumacz potęguje więc w tym miejscu sceptycyzm i nihilizm Larkina. Co się natomiast dzieje u Barańczaka? Jakaś osoba się pochyła, by „podnieść rękawiczkę z ziemi”, co oznacza nie tylko, że upuszczony przedmiot zostaje odnaleziony, ale także, iż człowiek chce podjąć wyzwanie – wybiera więc mimo wszystko drogę nadziei. Co więcej, Barańczak podsumowuje to następnym zdaniem: „Ich człowieczy / L o s [podkreśl. K. Sz.] osiadł na dziwnie neutralnym gruncie” (Larkin: „*Humans, caught / On ground curiously neutral [...]*”; Dehnel: „*Ludzie przyłapani w tej przedziwnej zonie / Niczyjej [...]*”), czym potwierdza odniesienie tego fragmentu do sfery metafizycznej, kontynuując metaforę pojedynku ze śmiercią; Dehnel zaś próbuje to określenie „ściągnąć na ziemię”, pisząc o przynależności pacjentów do niczyjej, odizolowanej strefy szpitalnej.

Na przełomie piątej i szóstej strofy natomiast podmiot zdaje się przechodzić przez kolejne sale i podsumowuje, że z każdej coraz trudniej jest wrócić („*And more rooms yet, each one further off / And harder to return from [...]*”), co ma, z pewnością, dwa znaczenia: dosłowne – sale są coraz bardziej oddalone od wejścia, oraz symboliczne – im dalej do przodu, tym bliżej śmierci. Dehnel tłumaczy ten moment niemalże filologicznie: „jeszcze więcej sal, i coraz dalsze / I z każdej trudniej wrócić [...]”, Barańczak zaś dodaje w tym miejscu grę słowną:

[...] są sale i sale,
Z każdej następnej trudniej wrócić, w każdej giniesz
Na coraz dłużej, każda leży coraz dalej: [podkreśl. K. Sz.]

³⁵ Jarniewicz, *Posłowie*, s. 191.

Uprzywilejowana pozycja czasownika „giniesz” – w klauzuli oraz w przerzutni – wskazuje na jego podwójne odczytanie: po pierwsze, „ginać” w znaczeniu ‘zgubić się’, po drugie – ‘umierać’. Proces przechodzenia z sali do sali w stronę śmierci, który miał miejsce w oryginale, u Barańczaka ulega fragmentaryzacji: w każdej z sal można zginać, jakby śmierć nie była kresem, ostatecznością, tylko etapem jakiejś drogi.

Kolejny problematyczny fragment występuje na przełomie przedostatniej i ostatniej strofy, gdzie Larkin sprowadza różnych pacjentów, ludzi czekających na śmierć, do nie ociosanych, szorstkich fasetek jedynej monety, którą tutaj przyjmują:

[...] *women, men;*
Old, young; crude facets of the only coin

This place accepts. [...]

W przekładzie Dehnela określenie to jest dość neutralne:

[...] mężczyźni, kobiety,
Starzy i młodzi; szorstkie fasetki – jedyna
Brana tutaj moneta. [...]

U Barańczaka z kolei moment ten okazuje się mniej jasny:

[...] młodzi i starzy,
Mężczyźni i kobiety, są dwiema stronami
Tej jedynej monety, jaką się tu płaci.

Nowofalowy poeta wydaje się celowo podkreślać dwoistość wymienionego przedmiotu, decydującego o losie odchodzących osób – dwie strony przywodzą na myśl rzut monetą, losowanie, grę o życie lub śmierć. Los ludzki więc, mimo że zamykałby się w „tej jedynej monecie, jaką się tu płaci” – wszak śmierć jest nieunikniona – to w owych „dwóch stronach” odzwierciedlałaby się dalsza droga człowieka i na tym zasadzałaby się jego wiara: być może, wiara w dalsze życie.

Inny interesujący moment to ostatnia strofa, nawiązująca do obserwowanego wcześniej widoku z okna: zamkniętego kościoła, świadczącego o niedostępności religii dla samego podmiotu, który odnajduje w niej jednak coś na kształt pocieszenia. O dwóch takich symbolach „pocieszenia”, przyjmowanych z wahaniem, pisał Andrew Motion:

Pierwszym z nich jest sam szpital. Przyznając, że „jego siła” przynajmniej ma potencjał, żeby „przerosnąć katedry” i powstrzymać „nadchodzącą ciemność”, [Larkin] zauważa zasadność nadziei dokładnie w tej samej chwili, gdy odrzuca wsparcie Kościoła. Oczywiście, nie nadziei, że śmierć będzie wiecznie stronić od „białego zgromadzenia” pacjentów, ale że będzie ona trzymać się z daleka tak długo, że będą oni mieli czas i odpowiednie warunki, by przygotować się na jej przyjście. Drugie, podobnie uwarunkowane pocieszenie zostaje wyrażone w postaci odwiedzających, którzy przychodzą każdego wieczoru „z nadaremnyymi, wiotkimi, błagalnymi kwiatami”³⁶.

Te dwie odsłony pocieszenia, które znajdują się na końcu ostatniej strofy:

³⁶ A. Motion, *Philip Larkin and Symbolism*. W zb.: *Philip Larkin. New Casebooks. Contemporary Critical Essays*. Ed. S. Regan. Basingstoke 1997, s. 33–34.

*[...] a struggle to transcend
 The thought of dying, for unless its powers
 Outbuild cathedrals nothing contravenes
 The coming dark, though crowds each evening try
 With wasteful, weak, propitiatory flowers.*

– w przekładzie Dehnela brzmią:

[...] by pokonać myśli o śmierci. Jeśli
 Jej siła sięgnie katedr, to nic nie powstrzyma
 Nadchodzącej ciemności, choć tłumy co wieczór
 Znoszą zbyt kłowne, wiotkie przebłagalne kwiaty. [podkreśl. K. Sz.]

U Barańczaka natomiast:

[...] myśl, że się umiera,
 I jej przezwyciężanie – wciąż bez rezultatów,
 Bo i katedr za mało, by powstrzymać mroki;
 Choć w dniach wizyt tłum stawia im tamę w postaci
 Stosu słabych, błagalnych, nadaremnych kwiatów. [podkreśl. K. Sz.]

U Larkina – jak sugerował już Motion – „*its powers*” dotyczy szpitala, „tego miejsca” („*this place*”, „*somewhere like this*”), co wskazuje na cień nadziei, że w owym budynku wiara ludzi, którzy przychodzą odwiedzić chorych, w ich wyzdrowienie przewyższa wiarę „z katedr”, religię niedostępną podmiotowi. Dehnel znowu dodatkowo pozbawia czytelnika złudzeń: poprzez skierowanie zaimka „*its*” na śmierć sugeruje, że już w ogóle nie ma żadnego ratunku – nadchodząca ciemność pochłonie katedry i w niczym nie będzie można pokładać nadziei, a zwłaszcza nie w odizolowanym obiekcie szpitalnym. Przekład Barańczaka natomiast zostaje „rozjaśniony”: to katedr jest za mało, aby zatrzymać ciemność – tak jakby podmiot skłaniał się jednak ku zawierzeniu instytucji Kościoła i religii. Wydaje się, że tłumacz chciałby tu zaprezentować interpretację opartą na tradycji chrześcijańskiej: wystarczy więcej wiary, by pokonać śmierć.

Wniosek

Jak widać z przedstawionych refleksji, analizowany tu wiersz potwierdza wnioski Jarniewiczza i Rajewskiej co do „rozjaśniania” przez Barańczaka filozofii Larkina. Te właśnie zarzuty musiał z kolei wziąć pod uwagę Dehnel i w swoim przekładzie odzegnać się od Barańczakowego „poety intensywnego smutku”. Ciekawe, że w celu zweryfikowania w polskiej świadomości takiego obrazu Larkina młody tłumacz momentami chce jeszcze spotęgować jego rozpacz czy sceptycyzm. Aby odwieść czytelników od Larkina ulirycznionego przez wcześniejsze tłumaczenie, dodatkowo i ostentacyjnie stosuje niższy rejestr – często tam, gdzie go nie ma – próbując wydobyć z wierszy buńczuczność i prowokacyjność brytyjskiego poety. Co więcej, odpowiadając niejako na część rozwiązań Barańczaka, niekiedy posuwa się także do konkretyzacji, „odmetafizycznienia” niektórych fragmentów, akcentując tym zabiegiem zgodę z Jarniewiczem, że Larkin ma być rzeczywiście poetą „filistrem podszytym”.

Fakt, że Dehnel znalazł się w trakcie swojej pracy przekładowej w szczególnej sytuacji, gdyż musiał jakoś ustosunkować się do wcześniejszej translacji oraz do krytyki przeciw niej skierowanej, niewątpliwie wpłynął na kształt poetologiczny czy też ideologiczny jego wersji. Młody tłumacz ukazał więc polskiemu czytelnikowi drugi biegun poezji Larkina – jego „chropawę” (by przypomnieć określenie Rajewskiej) oblicze. Czy zasłużył na miano twórcy kolejnej, czwartej odsłony Larkina w polskiej świadomości? I czy jego przekład wniesie nowe odczytania z perspektywy polskich czytelników? Zdaniem Rajewskiej, tłumaczenie autorstwa Dehnela na pewno dodaje Larkinowskiemu wizerunkowi kilku nowych odcieni, dlatego w recenzji konstatuje ona po prostu: „Świetnie, że jest”³⁷. Warto jednak zauważyć, że sam fakt pojawienia się nowego przekładu wpisującego się w polską serię translatorską poezji Larkina, czyli kolejna próba naświetlenia jego dorobku literackiego, to wydarzenie doniosłe w kontekście polskiej recepcji. Tomasz Majeran, komentując rozbieżne opinie dotyczące przekładów Barańczaka, podsumował kiedyś: „dobrze byłoby, gdyby pozwolono zaistnieć w obiegu pojedynczym glosom [...] – jest bowiem szansa, że ze zbioru takich glos [...] ułoży się jakaś sensowna mozaika [...]”³⁸. W podobny sposób wielość tłumaczeń tworzy swoistą mozaikę stanowiącą obraz danego poety – bez wątplenia zarówno Barańczak, jak i Dehnel mają swój udział w budowaniu całościowego wizerunku Larkina w polskiej świadomości. Czy wszakże będzie to wizerunek spójny i polscy odbiorcy znajdą dla „poety intensywnego smutku” i poety „chropawego” wspólny mianownik, czy raczej jeden z przekładów wyprze drugi – powinno się wkrótce okazać.

Abstract

KATARZYNA SZYMAŃSKA
(University of Warsaw)

“THE LESS DECEIVED?” OR ON TWO TRANSLATIONS OF A POEM BY PHILIP LARKIN

The article approaches the problem of Polish reception of Philip Larkin, one of the most influential 20th-century English authors. The image of the poet is shaped principally by two translations: one by Stanisław Barańczak (1991) and the other by Jacek Dehnel (2008), both of which contributed to important literary critical debates in Poland and diversified the reader’s perception of Larkin influenced by Jerzy Jarniewicz and Czesław Miłosz. The article presents a case study of one poem from *High Windows* collection, *The Building*, accompanied by a comparative analysis of two different translation strategies and extra-textual factors which modulated distinct poetological shapes of the renderings. As a consequence of the translators’ choices, the Polish Larkin bifurcates into two images: Barańczak’s metaphysical and “brightened” version, and Dehnel’s skeptical and a more subversive one.

³⁷ Rajewska, *Larkin Dehnela*.

³⁸ T. Majeran, *Albo chleba, albo igrzysk*. „Nowy Nurt” 1994, nr 5, z 26 VI, s. 1.