

Zakład Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

MARTA CHODKIEWICZ

„Jednego zatrzymuje z trzech | Sędziwy dziad-marynarz”
– *The Rime of the Ancient Mariner*
Samuela Taylora Coleridge’a w polskich przekładach

“One of the three stops | Venerable old man-rating” – *The Rime of the Ancient Mariner* by Samuel Taylor Coleridge in Polish translations

STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest próba porównania trzech polskich tłumaczeń dzieła S.T. Coleridge’a pt. *The Rime of the Ancient Mariner* wykonanych przez Jana Kasprowicza, Stanisława Kryńskiego oraz Zygmunta Kubiaka. Pierwsza część artykułu nakreśla postać Coleridge’a oraz uwypukla paradoks recepcji jego twórczości w Polsce. W literaturze brytyjskiej Coleridge zapisał się jako wybitny poeta romantyczny, tymczasem polskim czytelnikom jest prawie nieznan, w przeciwieństwie do Byrona, który z kolei w Anglii uchodzi za poetę drugorzędny. Następnie artykuł porusza problem przekładu poezji, gdzie tłumacz staje przed trudniejszymi wyzwaniem, i to o wiele częściej niż w przypadku innych typów tekstu. Rozważania te są punktem wyjścia dla porównania tłumaczeń wcześniej wspomnianego wiersza Coleridge’a pod kątem zachowania treści, formy i stylu oryginału w taki sposób, aby intencja poety i esencja jego twórczości (którą Barańczak nazywa „dominantą semantyczną”) mogły zostać jak najlepiej przekazane polskim czytelnikom, z uwzględnieniem ich doświadczeń i percepcji. Porównanie to stanowi trzecią, najbardziej obszerną część artykułu, która rozpoczyna się od analizy dodatkowych elementów wiersza (tytułu, motto i głosy autora), a następnie omawia warstwę formalną (rymy wewnętrzne i zewnętrzne, powtórzenia, podział na strofy) oraz znaczeniową wiersza (pomijanie, dodawanie i zmiana znaczeń, oraz styl wiersza).

Słowa kluczowe: recepcja, przekład poezji, dominanta semantyczna, wierność

1. COLERIDGE – WYBITNY POETA ANGIELSKI NIEMAL NIEZNANY
W POLSCE

Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), wybitny brytyjski poeta, krytyk literacki i filozof, znany jest przede wszystkim jako jeden z Poetów Jezior, zwa-

nych też Lakistami, uznawanych za pierwsze pokolenie angielskich romantyków. Wczytując się w jego biografię, nie sposób nie zauważyć wszechstronnych uzdolnień i licznych zainteresowań, ale również wielu problemów nękających go w życiu osobistym, takich jak niespełniona miłość oraz urosłe do rozmiarów legendy uzależnienie od opium. W historii literatury angielskiej Coleridge zapisał się jako autor znakomitej poezji symbolicznej. Brytyjczycy są też dumni z jego wkładu w rozwój myśli filozoficznej i krytyki literackiej, niezbyt licznie reprezentowanej na przełomie XVIII i XIX wieku¹. Coleridge przyjaźnił się z innym wybitnym poetą, Williamem Wordsworthem. W 1798 r. wspólnie wydali tom poezji zatytułowany *Ballady liryczne* (ang. *Lyrical Ballads*), gdzie po raz pierwszy opublikowano słynny wiersz Coleridge'a *The Rime of the Ancient Mariner*.

W literaturze brytyjskiej pierwsze pokolenie poetów romantycznych (Wordsworth, Coleridge i Robert Southey) zajmuje znacznie ważniejszą pozycję od drugiego, do którego należeli P. B. Shelley, John Keats i Lord Byron. Jest to zasługą w szczególności Wordswortha i Coleridge'a uważanych za prekursorów brytyjskiej poezji romantycznej. Jednak w oczach polskich czytelników to Lord Byron jawi się jako najważniejszy przedstawiciel angielskiego romantyzmu. Niewątpliwie swą pozycję w literaturze polskiej zawdzięcza on Mickiewiczowskiemu tłumaczeniu *Giaura* – powieści poetyckiej o bohaterstwie i namiętności, z której wyłonił się bohater bajroniczny, doskonale wpisujący się w polskie rozumienie romantyzmu². Choć poezja i osobowość Byrona, zresztą często idealizowane³, znane są w Polsce i na świecie, a nikt nie wątpi, że był on mistrzem satyry, w Anglii Byron zazwyczaj uważany jest za twórcę drugorzędnego⁴. Dla Brytyjczyków do dnia dzisiejszego jest on poetą niejako egzotycznym, któremu mają za złe, iż postawił sobie za cel szokować Anglię i drwić z niej⁵. Ponadto, warto zauważyć, że Byron zdobył popularność głównie w krajach słowiańskich i romańskich, w których romantyzm nie rozwinął się w pełni z powodów politycznych, a tam, gdzie myśl romantyczna przeżywała rozkwit, jawił się jako poeta anachroniczny⁶.

¹ P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 352.

² W. Ostrowski, *Social Aspects of Literary Evaluation in England and in Poland*, [w:] red. A. Zagórska, G. Bystydzieńska, *Literatura angielska i amerykańska. Problemy recepcji*, UMCS, Lublin 1989, s. 17–18.

³ W. Krajewska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 61.

⁴ W. Krajewska, red., *English Poetry of the Nineteenth Century*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 18.

⁵ S. Kryński, wstęp do *Angielscy „Poeci Jezior” – W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey*. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Stanisław Kryński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963, s. III–IV.

⁶ S. Helsztyński, *Od Szekspira do Joyce'a*, Stanisław Cukrowski, Warszawa 1948, s. 95.

W przeciwieństwie do Byrona, Wordsworth i Coleridge cieszyli się w Anglii wielką estymą i nie wydawali się swoim rodakom obcy⁷. Jednak pomimo dużej zbieżności poglądów Adama Mickiewicza znanych z *Ballad i romansów* z ideami Wordswortha przedstawionymi w przedmowie do *Ballad lirycznych*, takich jak sceptyczny stosunek do nauki i podkreślanie roli uczucia w doświadczaniu świata⁸, do dziś poeci ci nie są bliscy szerszym kręgom polskich czytelników. W czasach Młodej Polski Zenon Przesmycki opublikował kilka wierszy Coleridge’a w magazynie literackim „Chimera”, a Stanisław Przybyszewski pisał notatki na temat Wordswortha, co mu się jednak szybko znudziło. W liście do Jerzego Hulewicza Przybyszewski podsumował Wordswortha następująco: „A pisanie o tych zeszlých mamutach, Wordsworthach, (...) chwala Bogu, że to już się kończy”⁹.

W porównaniu z Wordsworthem, Coleridge był nieco bardziej doceniany w Polsce. Salony literackie Warszawy i Krakowa poświęciły trochę uwagi tłumaczeniom jego wierszy autorstwa Jana Kasprowicza i Władysława Nawrockiego. Mimo że polscy krytycy sporadycznie dostrzegali w jego poezji jedno ze źródeł myśli romantycznej, traktowali jego twórczość w sposób dość powierzchowny, ignorując wyjątkowy styl wyobraźni Coleridge’a, który budził podziw krytyków z krajów zachodnich¹⁰.

Paradoksy recepcji brytyjskich poetów romantycznych w Polsce odzwierciedla opóźnienie w pojawieniu się tłumaczeń ich utworów. *Giaur* doczekał się polskiego przekładu już w 1834 r., czyli dwadzieścia lat po tym, jak ukazał się w Wielkiej Brytanii, i to autorstwa samego Adama Mickiewicza. Natomiast wiersze pierwszego pokolenia poetów romantycznych, wydane w Anglii w 1798 r., po raz pierwszy przełożył Stanisław Koźmian dopiero w roku 1870, omijając jednak najważniejsze dzieła. Kolejne tłumaczenia wyszły spod pióra Jana Kasprowicza w 1907 r., a także Władysława Nawrockiego w tym samym okresie.

2. TRUDNA SZTUKA TŁUMACZENIA POEZJI – DYLEMATY I WYZWANIA

Chociaż od dziesiątek lat tłumaczenie stanowi przedmiot wielu prac badawczych i teorii, niewiele z tych rozważań dotyczy poezji. Przekład poetycki jest często postrzegany jako sztuka, która będąc wyrazem indywidualności artysty, nie podlega normom¹¹. Nie bez powodu amerykański poeta Robert Frost zde-

⁷ S. Kryński, *op. cit.*, s. IV–V.

⁸ H. Zbiński, *Historia literatury angielskiej*, Atena, Poznań 2002, s. 141–142.

⁹ W. Krajewska, *op. cit.*, s. 68.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A. Drzewicka, *Przekład poetycki jako przedmiot badań historycznoliterackich w świetle współczesnych teorii tłumaczenia*, [w:] „Rocznik Komisji Literackiej” VII, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1969, s. 125.

finiował poezję w dość zniechęcający dla tłumacza sposób, jako „to, co ginie w tłumaczeniu”.

Wyzwania stojące przed tłumaczem poezji, jak podkreśla Anna Drzewicka, wynikają nie tylko z samego procesu przekładu literackiego, ale dodatkowo problemy takie jak różnice językowe i kulturowe oraz kwestia oddania relacji pomiędzy formą a treścią oryginału w przypadku poezji występują liczniej i w bardziej skrajnej postaci. Ponadto, tłumacze zmagają się z subtelnymi różnicami znaczeń i skojarzeń, a także z aluzjami literackimi, które pełnią kluczową rolę w poezji. W związku z nagromadzeniem trudności, w istocie mogłoby się wydawać, że poezja jest nieprzetłumaczalna, a efekt każdej próby tłumaczenia będzie mierny. Aby spojrzeć na problem tłumaczenia poezji w sposób pozytywny, należy więc przyjąć postawę „świadomego uznania ograniczeń przekładu poetyckiego i świadomej rezygnacji z nieosiągalnego ideału”, co oczywiście nie zwalnia z obowiązku włożenia wysiłku w to, żeby się do niego zbliżyć¹².

W pozytywnym świetle widzi też proces tłumaczenia poezji Stanisław Barańczak, który nie zgadza się z koncepcją *belles infidèles*. Wychodzi on z założenia, że istnieją różne stopnie wierności, a wierność absolutna nie istnieje¹³. Co więcej, wierność to dla Barańczaka pojęcie ambiwalentne, zależy bowiem od tego, co tłumacz uzna za wektor znaczenia wiersza, czyli za jego *dominantę semantyczną*, którą może być sama forma utworu, dobór słów czy składnia. Przed przystąpieniem do tłumaczenia wiersza należy postawić diagnozę, aby ustalić, co jest kluczowym elementem jego znaczenia i w związku z tym powinno być jak najwierniej odtworzone w tłumaczeniu. Pewne jest to, że wiersza nie należy tłumaczyć prozą¹⁴. Barańczak sprzeciwia się również przeciwstawianiu sobie formy i treści – uważa, że forma składa się na znaczenie wiersza i zmiana formy pociąga za sobą zmianę treści. Jeśli tłumacz ma do czynienia z wierszem, który maksymalnie wykorzystuje możliwości języka i wyobraźni, również powinien przyjąć maksymalistyczną postawę lub w ogóle zrezygnować z tłumaczenia¹⁵.

Tłumacz poezji musi również pamiętać o tym, że przeciętny czytelnik będzie postrzegał przełożony wiersz jako oryginalne dzieło, a nie jako jego przekład. Dlatego jego zasadniczym zadaniem jest zachowanie poetyckości utworu tak, aby został odebrany jako dobra poezja w języku docelowym¹⁶. Żeby ten cel osiągnąć, tłumacz musi utożsamić się z intencją twórczą autora¹⁷. Nasuwa się więc pyta-

¹² *Ibidem*, s. 132–133, 138–139.

¹³ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu: Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów – problemów*, Wydawnictwo a5, Kraków 2004, s. 16.

¹⁴ *Ibidem*, s. 33.

¹⁵ *Ibidem*, s. 26–27.

¹⁶ A. Drzewicka, *op. cit.*, 143; Barańczak, *op. cit.*, s. 33–34.

¹⁷ K. Reiss, *Decision Making in Translation*, [w:] red. L. Venuti, M. Baker, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London 2000, s. 167.

nie, czy dobry tłumacz poezji sam musi być poetą? Wskazując na błędy popełnione przez wybitnego polskiego poetę, Jana Kasprowicza, Stanisław Kryński, tłumacz-filolog, twierdzi, że byłoby idealnie, gdyby tłumacz poezji był jednocześnie poetą i filologiem w zakresie danego języka obcego, choć przyznaje, że w rzeczywistości trudno o takie połączenie¹⁸. Do tego ideału nie dorasta nawet znakomity tłumacz Stanisław Barańczak, który wprawdzie jest poetą, ale wykształcenie filologiczne posiada w zakresie języka polskiego, a nie obcego. Drzewicka, z kolei, uważa, że tłumacz powinien być poetą, choćby piszącym tylko do szuflady, bo bez tego niemożliwe jest powinowactwo między tłumaczem a autorem oryginalnym. Podobnie jak Kryński, Drzewicka dostrzega również problemy, jakie mogą się pojawić, gdy wybitny poeta podejmuje się tłumaczenia wiersza innego poety¹⁹.

Zadaniem tłumacza poezji, jak to trafnie określa Drzewicka, jest więc taki przekład wiersza, „aby – zgodnie z moim najlepszym zrozumieniem i odczuciem tego, co powiedział i jak powiedział autor – dochować mu wierności; i aby równocześnie dochować wierności moim czytelnikom, dostarczając im ekwiwalentu, który uwzględniłby w jakiejś mierze ich skalę rozumienia i odczuwania”²⁰. Wybory, jakich dokonuje tłumacz nie są wyborami całkowicie wolnymi – spośród alternatywnych rozwiązań należy wybrać najlepsze²¹. Ponadto, tłumacz jest często zmuszony do wybrania aspektu wiersza, któremu będzie szczególnie wierny, gdyż wierny przekład wszystkich warstw wiersza jest niemożliwy. Wtedy absolutnie niezbędne jest określenie dominanty semantycznej wiersza, która musi zostać zachowana kosztem innych warstw, jeśli zajdzie taka potrzeba.

3. TRZY WERSJE WIERSZA COLERIDGE’A W JĘZYKU POLSKIM – PRÓBA PORÓWNANIA

Pierwszy przekład, jaki zostanie poddany analizie, jest dziełem Jana Kasprowicza, który jako pierwszy dokonał tłumaczenia najważniejszych dzieł Lakistów – jego przekłady ukazały się w „Chimerze” w 1907 r. Stanisław Kryński surowo go krytykuje, zwracając uwagę na niewierność wobec treści oryginałów, spowodowaną niezrozumieniem idiomów i składni angielskiej oraz nieznaną kontekstu poszczególnych utworów. Kryński zarzuca również Kasprowiczowi-tłumaczowi, że w wierszach z różnych epok uparcie trzyma się stylu Młodej Polski, którego z pewnością nie stosowaliby Poeci Jezior będący orędownikami używania prostego, codziennego języka²² (choć sami nie byli

¹⁸ S. Kryński, *op. cit.*, s. LXXI–LXXII.

¹⁹ A. Drzewicka, *op. cit.*, s. 143–144.

²⁰ *Ibidem*, s. 125.

²¹ *Ibidem*, s. 119.

²² S. Kryński, *op. cit.*, s. LXX–LXXI.

w tej kwestii konsekwentni). Z kolei Jarosław Iwaszkiewicz nie zaprzecza, że tłumaczeniom Kasprowicza daleko było do wierności oryginałowi, ale docenia fakt, że dzięki nim polscy czytelnicy mieli szansę zapoznać się z paroma wierszami z repertuaru Lakistów²³.

Drugi przekład wyszedł w 1967 r. spod pióra filologa Stanisława Kryńskiego, który w obszernym wstępie do tomu *Angielscy „Poeci Jezior”* oświadcza, że pozostał wierny zarówno wobec treści, jak i formy utworów. Jeśli chodzi o warstwę formalną, udało mu się zachować długość poszczególnych wersów, aliterację oraz układ rymów zewnętrznych i wewnętrznych. Jednak, aby nie ograniczyć zasobu słów dostępnych dla tłumacza, częściowo zastąpił rymy dokładne niedokładnymi, a męskie żeńskimi. W drugim przypadku wziął pod uwagę również fakt, że polscy poeci rzadko używają rymów męskich, chyba że w celu wywołania efektu komicznego. Aby zaś nastrój wiersza odpowiadał oryginałowi, użył słów, które u polskiego czytelnika budzą skojarzenia możliwie najbliższe tym, jakie może mieć czytelnik angielski. Na koniec Kryński przyznaje, że jego wersje nie są doskonałe i jeśli ktoś przetłumaczy te utwory lepiej, jego przekłady zostaną z pewnością zapomniane²⁴. Iwaszkiewicz, który ocenił kilka z tych tłumaczeń jako znakomite, uważa, że skromność Kryńskiego jest przesadna²⁵.

Trzeciego przekładu, tym razem wyłącznie dzieł Coleridge'a, dokonał w 1987 r. pisarz, tłumacz i znawca kultury antycznej, Zygmunt Kubiak. Niestety, wydaje się, że to tłumaczenie nie doczekało się recenzji.

3.1. TYTUŁ, MOTTO I GŁOSA AUTORA

Sam tytuł *The Rime of the Ancient Mariner* sugeruje, że czytelnik będzie miał do czynienia z tekstem archaizowanym, gdyż słowo „rime” to archaiczna wersja słowa „rhyme” oznaczającego „rym”, „mariner” to archaiczny odpowiednik żeglarza, a słowo „ancient” oznacza „starożytny”, „wiekowy” czy „stary”. Kryński przetłumaczył tytuł jako *Rymy o Sędziwym Marynarzu*, zaś Kasprowicz i Kubiak jako *Pieśń o Starym Żeglarzu*. Druga wersja może wywołać u polskiego czytelnika skojarzenia z *Pieśniami* Kochanowskiego lub z *Pieśnią o Rolandzie*, która należy do gatunku *chansons de geste*, czyli pieśni opowiadających o bohaterskich czynach średniowiecznych rycerzy.

Nie bez powodu Coleridge umieścił pod tytułem łacińskie motto z Thomasa Burneta – ma ono ostrzec czytelnika, aby nie spodziewał się przejrzystych obrazów, lecz skomplikowanego świata pełnego tajemnic. Antycypacja ta jest bardzo ważna ze względu na niemożność jednolitej interpretacji utworu, co zresz-

²³ J. Iwaszkiewicz, *Klasyka angielska*, [w:] „Życie Warszawy: codzienne pismo dla wszystkich sfer”, Warszawa 1964, nr. 59, s. 4.

²⁴ S. Kryński, *op. cit.*, s. LXXII–LXXVI.

²⁵ J. Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 4.

tą jest celowym zabiegiem Coleridge’a, o czym będzie mowa dalej. Motto sugeruje, że wiersz będzie się zajmował rzeczami widzialnymi i niewidzialnymi, wiadomymi i niewiadomymi, oraz że światy w nim przedstawione są nie do ujarznienia, nie do ogarnięcia umysłem, aczkolwiek należy taką próbę podjąć²⁶. Motto to jest więc nie tylko jednym z elementów świadomie wprowadzonym przez autora, ale wywiera znaczący wpływ na odbiór wiersza przez czytelnika. W obliczu takich argumentów wydaje się, że tłumacz powinien zachować motto, aby polski czytelnik w równym stopniu jak odbiorca oryginału był przygotowany na jego niejednoznaczność, a jednak zdecydowali się na to jedynie Kryński i Kasprowicz. Obaj użyli łacińskiej wersji cytatu, ale Kryński dodatkowo umieścił w przypisie jego przekład. Takie rozwiązanie ma dwie zalety: polscy czytelnicy znający łacinę przeczytają fragment oryginału w niezmienionej formie, a ci, którzy jej nie znają, dzięki tłumaczeniu będą mogli cytat zrozumieć. Warto także wspomnieć, że cytując Burneta, Coleridge dokonał pewnych zmian i to właśnie wersji Coleridge’a użyli Kryński i Kasprowicz.

Kolejnym rzucającym się w oczy elementem utworu jest glosa autora na marginesie. W czasach Coleridge’a tego rodzaju glosy były często spotykane w książkach o podróżach morskich²⁷. Takiego skojarzenia nie będą raczej mieli współcześni czytelnicy, ani angielscy, ani polscy, ale glosa nadal może spełniać dwie funkcje, czyli pomagać w śledzeniu zawilej fabuły²⁸ oraz dostarczać dodatkowych informacji²⁹. Wszyscy trzej tłumacze oddali głosę w języku polskim, ale tylko u Kasprowicza, tak jak w oryginale, znajduje się ona po lewej stronie tekstu i jest pisana mniejszą czcionką niż tekst główny. U Kryńskiego figuruje po prawej stronie, a u Kubiaka rozmiar czcionki jest ten sam co w wierszu. Takie zmiany mogą mieć poważne konsekwencje, jeśli chodzi o kolejność lektury poszczególnych części wiersza przez czytelników i ich odbiór jako głównych lub pobocznych. Dlatego niezależnie od tego, czy decyzja w kwestii umiejscowienia glosy i rozmiaru czcionki należała do tłumacza czy redaktora, najbezpieczniejszym rozwiązaniem wydaje się dochowanie wierności oryginałowi, na co zdecydował się Kasprowicz.

3.2. WARSTWA FORMALNA WIERSZA

Według Tristrama Coffina, Coleridge używa jednostajnego rytmu wiersza, pełnego rymów zewnętrznych i wewnętrznych, aby nadać mu rzeczywisty charakter (w tym samym celu Marynarz snuje swoją opowieść w czasie ślubu). Dla

²⁶ J. R. Barth, *The Symbolic Imagination: Coleridge and the Romantic Tradition*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1977, s. 91.

²⁷ M. Gardner, *The Annotated Ancient Mariner*, Prometheus Books, New York 2003, s. 32.

²⁸ J. R. Barth, *op. cit.*, s. 90.

²⁹ M. Gardner, *op. cit.*, s. 52.

zobrazowania zjawisk nadprzyrodzonych poeta wprowadza wiele środków stylistycznych oraz strofę ABCB charakterystyczną dla średniowiecznej ballady. Po serii jednostajnych zwrotek, Coleridge zmienia formę strofy (dotyczy to aż 36 spośród 141 strof), przenosząc czytelnika ze świata rzeczywistości w królestwo zjawisk nadprzyrodzonych³⁰. Świadomym zabiegiem autora są również różnego rodzaju powtórzenia stosowane w celu nasilenia emocji lub podkreślenia dziwaczności jakiejś sytuacji³¹.

Wobec tak misternych, celowych działań Coleridge'a, w wyniku których forma wiersza staje się niekwestionowaną częścią jego dominanty semantycznej, tłumacze zobowiązani są dochować wierności warstwie formalnej wiersza. I tak wszyscy trzej tłumacze próbowali oddać rymy zewnętrzne w wierszu, choć nie byli w tej kwestii konsekwentni. Kasprowicz i Kryński zmienili układ rymów zewnętrznych jeden raz (pierwszy nie zachował jednego rymu, a drugi jeden dodał), zaś Kubiak wprowadził w nim dwie zmiany. Jeśli chodzi o dokładność rymów, to wersje Kryńskiego i Kubiaka, w przeciwieństwie do oryginału, zawierają wiele rymów niedokładnych (jak np. „południa – dudnią” i „silna – pochyla” u Kryńskiego czy „poruszenia – cieniach” i „słońce – wracający” u Kubiaka). Niektóre pary wyrazów, takie jak „słuchaj – duchów” u Kryńskiego czy „ufać – hufiec” u Kubiaka trudno nawet uznać za rymy. W tej sytuacji wydawałoby się, że należy się podziw Kasprowiczowi, który w analogicznych przypadkach stosuje rymy dokładne, takie jak „szalony – strony” czy „luby – zguby”. Jednak kuczowe trzymanie się rymów dokładnych, tak rzadkich w języku polskim w porównaniu z językiem angielskim, znacznie ograniczyło słownictwo, jakim dysponował Kasprowicz. Z punktu widzenia zniekształceń dokonanych przez niego w warstwie znaczeniowej (które zostaną omówione dalej) spowodowanych przyjęciem tej metody, wybory Kryńskiego i Kubiaka wydają się bardziej słuszne.

Jeśli zaś chodzi o rymy wewnętrzne, jedynie Kryński i Kasprowicz je zachowali, chociaż obu zdarzyło się dodawać rymy, a Kasprowicz kilka z nich ominął. Ponieważ są one kluczowym elementem formy i – jak pokazuje przykład pierwszych dwóch tłumaczy – możliwe jest ich oddanie w języku polskim, decyzja Kubiaka o tym, żeby je całkowicie zignorować jest zaskakująca (jeden rym został odtworzony, zapewne przypadkiem: w strofie 18, części II, Kubiak przetłumaczył, zresztą wiernie, „And every day, for food or play” jako „Co dzień dla strawy lub zabawy”).

Z kolei wszyscy tłumacze podjęli próbę przełożenia powtórzeń Coleridge'a, aczkolwiek jedynie Kryński był w tym konsekwentny. Kasprowicz dodał kilka własnych powtórzeń, a zarówno on, jak i Kubiak dokonali w nich zmian. Na

³⁰ T. Coffin. *A Literary Criticism to the Poem 'The Rime of the Ancient Mariner', by English Poet Samuel Taylor Coleridge*, [w:] „Modern Language Quarterly” 12.4, 1951, s. 438–439.

³¹ *Ibidem*, s. 441–442.

przykład frazę „For the sky and the sea, and the sea and the sky” oddali kolejno jako „Gniecie je niebios wielki grób” oraz „Niebo i morze nieskończenie”, podczas gdy Kryński wiernie odtworzył powtórzenie: „Nieboskłon, morze, morze i nieboskłon” (choć, aby powtórzenie było w pełni wierne należałoby dwa razy zastosować spójnik „i” pomiędzy słowami „nieboskłon” i „morze”).

Niespodziewanie jednak u Kryńskiego pojawia się problem z samym podziałem na strofy, gdyż w wyniku połączenia dwóch zwrotek 9 i 10 z części VI wiersza w jedną, jego wersja zawiera mniej strof niż oryginał. Ponieważ tłumacz i tu, tak jak w całym wierszu, zachował układ rymów, można przypuszczać, że to całkowicie nieuzasadnione połączenie strof jest błędem drukarskim.

3.3. WARSTWA ZNACZENIOWA WIERSZA

The Rime of the Ancient Mariner to jeden z najsłynniejszych wierszy Coleridge’a, który został opatrzony podtytułem „A Poet’s Reverie”, czyli „Sen poety”, w odniesieniu do stanu somnambulizmu czy lunatyzmu odznaczającego się „aktywnością rozumu i sumienia, a jednocześnie ich mniejszym lub większym pomieszaniem”³². Wiersz opowiada historię Marynarza, który na pokładzie statku zabija albatrosa, ptaka dobrej wróżby, co pociąga za sobą serię nieszczęśliwych wydarzeń. Wina zostaje Marynarzowi odpuszczona dopiero wtedy, gdy zaczyna obcować z otaczającą go przyrodą, jednak w ramach wiecznej pokuty musi opowiadać swoją historię napotkanym ludziom. Mimo że istnieją rozliczne odczytania wiersza odnoszące się między innymi do teorii przyczynowości, religii chrześcijańskiej i pogaństwa, biografii i przekonań religijnych Coleridge’a³³, a sam Marynarz porównywany jest do Makbeta³⁴, Kaina czy do Żyda Wiecznego Tułacza³⁵, wiersz wymyka się jednoznacznej interpretacji³⁶. Skoro Coleridge miśternie skonstruował tak wieloznaczny utwór, w którym senne marzenia mieszają się z rzeczywistością, wydaje się, że tłumacze powinni „dokładnie odtworzyć tekst i nic poza nim”³⁷, aby ustrzec się przed spotęgowaniem wieloznaczności lub

³² B. Ford, *The New Pelican Guide to English Literature*, t. 5, Penguin Books, London 1990, s. 283.

³³ E. Terrinoni, *Literary Contexts in Poetry: Samuel Taylor Coleridge’s ‘Rime of the Ancient Mariner’*, Great Neck Publishing, New York 2007, s. 2.

³⁴ B. Ford, *op. cit.*, s. 284.

³⁵ D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, t. 2, The Ronald Press Company, New York 1960, s. 893.

³⁶ R. Matlak, *Forty questions to ask of ‘Ancient Mariner’*, [w:] red. R. Matlak, *Approaches to Teaching Coleridge’s Poetry and Prose*, The Modern Language Association of America, New York 2006, s. 105–106.

³⁷ V. Nabokov, *Problems of Translation: ‘Onegin’ in English*, [w:] red. L. Venuti, M. Baker, *op. cit.*, s. 77.

jej zmniejszeniem poprzez jego objaśnianie czytelnikowi³⁸. Wprawdzie można im wybaczyć drobne zmiany w znaczeniu lub stylu wiersza, spowodowane na przykład koniecznością zachowania rymów, jednak liczne zniekształcenia sensu, które w oczywisty sposób zmieniają odbiór wiersza i intencję poety w oczach polskiego czytelnika, są niedopuszczalne.

Nie jest wielkim zaskoczeniem, że każdy z tłumaczy pomijał znaczenia, warto jednak zwrócić uwagę na zróżnicowaną ilość, charakter i skutek tych pominięć. Żadnemu z tłumaczy nie udało się konsekwentnie zachować celowo użytych przez Coleridge'a symbolicznych liczb: trzy, siedem i dziewięć, które pojawiają się we wcześniejszych balladach i opowieściach dotyczących rzeczywistości nadprzyrodzonej³⁹. I tak Kubiak i Kasprowicz pomijają liczbę siedem w tłumaczeniu wersu „Like one that hath been seven days drowned”, oddając go jako, „jak topielca zwłoki, [na grzbiecie fal] spoczęło” oraz „Miotany w fal powodzi”, podczas gdy Kryński liczbę siedem zachowuje („Jak trup, co siedem dni już mókł”). Z kolei Kryński pomija słowo „trzeci” w tłumaczeniu wersu „I saw a third [...] | It is the Hermit good!”, który pojawia się w brzmieniu „Pustelnik z nimi płynie też”, podczas gdy liczba trzy zostaje zachowana zarówno przez Kubiaka, jak i Kasprowicza („Widzę trzeciego – to pustelnik” oraz „Jest i ktoś trzeci [...] | To nasz pustelnik!”).

Innym ważnym aspektem semantycznym wiersza jest staranne przemieszczenie przez Coleridge'a chrześcijańskich i pogańskich elementów religijnych, w co tłumacze nie powinni ingerować. Jednak znowu nie zawsze udaje się im pozostać wiernym oryginałowi. Zarówno Kubiak, jak i Kasprowicz pominęli słowo „chrześcijański” w tłumaczeniu wyrażenia „Christian soul”, przekładając je jako „żyjący człek” i „człowiek”, natomiast Kryński wiernie je odtworzył („chrześcijańska dusza”). Kiedy w tej samej strofie autor wyraźnie odnosi się do Boga we frazie „We hailed it in God's name”, jedynie tłumaczenie Kubiaka zawiera takie odniesienie („Witamy w imię Boże”), a Kasprowicz i Kryński całkowicie je pomijają („Witamy albatrosa” i „Tak nasz go witał matros”).

Kubiak i Kasprowicz dokonują wielu pominięć sensu, czego skutkiem jest zmiana i zubożenie obrazowania. Na przykład, w części II Coleridge używa wyrażenia „nor dim nor red” („ani mgliste, ani czerwone”) do opisu słońca, które w części VII zostanie przeciwstawione „the bloody sun”, czyli „krwawemu słońcu”. Kryński oddaje brak zarówno mglistości, jak i czerwieni („ni w mgłę, ni w pożar”), Kasprowicz pomija obie cechy i stosuje wyrażenie „złote słońce”, zaś Kubiak odnosi się tylko do jednej z nich („niemgliste”). Podobna sytuacja za-

³⁸ Antoine Berman wymienia wyjaśnienie jako jedną z tendencji zniekształcających tekst. Zob. A. Berman, *Translation and the Trials of the Foreign*, [w:] red. L. Venuti, M. Baker, *ibidem*, s. 289–290.

³⁹ M. Gardner, *op. cit.*, s. 38.

chodzi przy tłumaczeniu wersu „I viewed the ocean green” („Zobaczyłem zielony ocean”). Zieleń odgrywa w wierszu ważną rolę, gdyż po pierwsze, koloru tego tradycyjnie używali angielscy poeci w odniesieniu do oceanu, a po drugie, jest on skontrastowany z „gnijącym oceanem” („rotting ocean”) z poprzednich strof. Jednak w tym wypadku tylko Kryński naśladuje obrazowanie poety („ujrzałem znów w krąg oceanu zieleń”), zaś u Kubiaka i Kasprowicza zieleń oceanu zostaje całkowicie pominięta („Pobiegło w dal me oko” i „Spojrzałem po głębinie”).

Podczas gdy przekład Kryńskiego charakteryzuje się zdecydowanie najmniejszą liczbą pominięć, a Kubiaka „średnią”, wersja Kasprowicza aż roi się od pominiętych znaczeń, co powoduje zmianę treści i nastroju wiersza. Na przykład wers „They groaned, they stirred, they all uprose” w tłumaczeniu Kasprowicza brzmi „To zmarli wstają!” (dla porównania u Kubiaka: „Jęknęli, drgnęli, wstają!”, a u Kryńskiego: „Jęknęli, drgnęli, wstali wraz”), a wers „For she guides him smooth or grim” jako „Boć on kieruje morzem” (por. Kubiak: „wiedział, jaka przed nimi droga | Cicha czy burzą silna”, Kryński: „By księżyc wiódł go (...) Czy sroższy jest, czy gładszy”).

Jeśli chodzi o sens dodany, znowu na największą swobodę pozwala sobie Kasprowicz, a na najmniejszą Kryński. Kasprowicz dodaje istotną liczbę znaczeń, których w oryginale nie ma, w tym odnoszących się do tak ważnej w utworze sfery religii: Coleridge’owskie „the Sun” tłumaczy jako „słonko boże”, co może sugerować czytelnikowi, że Bóg czuwa nad marynarzami, o czym oryginał nie wspomina. Kasprowicz dodaje również wyrażenie „Chryste Panie!” w tłumaczeniu frazy „But he said nought to me” (Kasprowicz: „On milczy!... Chryste Panie!”; por. Kubiak „A nie rzekł ani słowa”; Kryński: „Lecz milczał nieprzerwanie”). Wprowadza także pojedyncze słowa, np. „pieśń słodka i natchniona” w miejsce wyrażenia „sweet sounds” (por. Kubiak: „błogie dźwięki”; Kasprowicz: „słodkie dźwięki”), a także całe wyrażenia, np. „On, jakby chciał mieć pieczę, wprzód się przeżegnał” zamiast „The Hermit crossed his brow” (por. Kubiak „Wpierw przeżegnał się pobożnie”; Kryński „Krzyża znak Ksiądz zrobił wyżej powiek”).

Kubiak dodaje mniej znaczeń niż Kasprowicz, ale jemu też zdarza się wprowadzać nowy sens do wiersza. Ma to wpływ na przedstawienie uczuć Marynarza, gdy Kubiak tłumaczy „my heart beat loud” (wiernie oddane przez Kryńskiego jako „a serce mi kołata”) jako „myślałem, drżąc w podziwie”. Wersja Kubiaka sugeruje, że Marynarz czuł podziw, a nie strach czy inny rodzaj emocji, który miał na myśli Coleridge.

Chociaż Kryński dodaje w swym tłumaczeniu najmniej, nie udaje mu się tego całkowicie uniknąć. Najbardziej uderzającym przykładem, który zdecydowanie można określić mianem daleko posuniętej *licentia poetica*, jest przekład wersów „Under the water it rumbled on | Still louder and more dread” na „Pod wodą co-

raz głośniej grzmiał | Jak ryk tysiąca wołów”. O ile pierwsza część zdania została przetłumaczona poprawnie, o tyle druga oznacza dosłownie „coraz głośniejszy i straszniejszy”. Dodanie porównania „jak ryk tysiąca wołów” jest, zgodnie z klasyfikacją Antoine’a Bermanna, przykładem tendencji uszlachetniającej, upiększającej.⁴⁰ Ponadto, wyobrażenie „ryku tysiąca wołów” rozbrzmiewającego pod wodą może wywołać niezamierzony efekt komiczny.

Odnosnie do innych zmian w tekście, Kryński wprowadza ich zdecydowanie mniej niż pozostali tłumacze, wykazując się tym samym lepszą znajomością niuansów języka angielskiego i większym przywiązaniem do znaczeń wybranych przez autora. W ósmej strofie w części I Coleridge wspomina o „głośnym fagocie” („loud bassoon”), który wydaje bardzo niskie dźwięki i ma zapowiadać mroczny nastrój opowieści Marynarza⁴¹. Jedynie Kryński prawidłowo oddaje nazwę instrumentu w języku polskim („fagot”), podczas gdy Kasprowicz zastępuje go często pojawiającą się w dziełach poetów Młodej Polski „fletnią”, która niskich dźwięków nie wydaje, a Kubiak „basami” – wprawdzie nie są one instrumentem, ale nawiązują do niskich dźwięków. Kryński rozwiązuje również potencjalny problem polegający na tym, że nie każdemu polskiemu czytelnikowi fagot skojarzy się z takimi właśnie dźwiękami przy użyciu słowa „dudnił”. Wiernym oddaniem obrazowania w wierszu Kryński wykazuje się także w przypadku słowa „drift”, które dzisiaj oznacza w języku angielskim „zaspę”, ale Coleridge miał na myśli dryfujący lód⁴² oraz wyrazu „clift” oznaczającego „szczelinę”. Kryński jako jedyny oddaje poprawnie „drifts” i „clifts” jako „kry” i „skalne szczeliny”. Kasprowicz zamienia „drift” na niewiele mówiący polskiemu odbiorcy „śnieżny zwał”, chociaż poprawnie tłumaczy słowo „clifts”. Kubiak z kolei błędnie oddaje oba zjawiska („górze białe czoła” i „zamieć”), całkowicie zmieniając obraz przedstawiony przez Coleridge’a.

Interesujący jest przypadek wyrażenia „fire-flags”. Coleridge sam wymyślił to słowo, ale chodziło mu o zorzę polarną północną lub południową⁴³. Kubiak przetłumaczył je jako „błyskawice”, zastępując jedno zjawisko fizyczne zupełnie innym. Taka zmiana wydaje się zbędna i nieuzasadniona, a tłumacz prawdopodobnie nie znał intencji Coleridge’a. Kasprowicz użył oryginalnego i zagadkowego wyrażenia będącego dosłownym tłumaczeniem („flagi ogniste”), a Kryński wyjaśnia czytelnikom, o jakie zjawisko chodzi, stosując zwrot „zorce polarne”. Ocena wyborów Kasprowicza i Kryńskiego zależy od podejścia do strategii objaśniania. Z jednej strony, pewien stopień klaryfikacji jest nieunikniony

⁴⁰ A. Berman, *op. cit.*, s. 290–291.

⁴¹ M. Gardner, *op. cit.*, s. 42.

⁴² *Ibidem*, s. 46.

⁴³ *Ibidem*, s. 76–77.

w przekładzie⁴⁴. Gdy tłumacz dokonuje analizy tekstu, jak każdy inny czytelnik dopełnia go i konkretyzuje, a ślady tych procesów widoczne są w tekście przetłumaczonym⁴⁵. Jednak Berman uważa objaśnianie za tendencję zniekształcającą tekst, która rozjaśnia to, „co nie miało być jasne w oryginale”. Jako przykład tej tendencji wymienia zastępowanie słów wieloznacznych jednoznacznymi⁴⁶, czyli dokładnie to, co zrobił Kryński, tłumacząc „fire-flags” jako „zorz polarne”. Rozwiązanie Kasprowicza, które zachowuje wieloznaczność Coleridge’owskiego „fire-flags” lepiej więc oddaje intencję autora tekstu.

Jednak tak jak w przypadku pomijania i dodawania sensu, jeśli chodzi o wprowadzanie innych zmian, Kasprowicz znów zdecydowanie wykazuje się najmniejszą dbałością o wierność oryginałowi, do takiego stopnia, że porównując oryginał z jego tłumaczeniem, pewne wersy trudno rozpoznać. Na przykład, Kasprowicz tłumaczy wyrażenie „And all the boards did shrink” jako „A łódź się w ogień zmienia” (por. Kubiak „Deski | Paczyły się okropnie”; Kryński „A tu się paczą deski”). Nie tylko całkowicie zmienia to obraz przedstawiony w oryginale, ale również dezorientuje czytelnika, gdyż w poprzednim wersie mowa o wodzie („Water, water, everywhere”). Innym przykładem bezpodstawnej zmiany wprowadzonej przez Kasprowicza jest przetłumaczenie frazy „I could not draw my eyes from theirs” jako „Chciałem się cofnąć (...), | Ale mi zbrakło siły” (por. Kubiak: „Od oczu ich nie mogłem moich|Oderwać”; Kryński: „Z ich oczu-m nie mógł oczu zdjąć”). Trudno odgadnąć, czym kierował się Kasprowicz, decydując się na takie zmiany sensu. Z pewnością, wiele zmian można przypisać słabej znajomości angielskiego, którą wytyka poecie Kryński. Kasprowiczowi często zdarzało się również upiększać tekst oryginalny, na przykład zastępując „the sky” („niebo”) wyszukaną frazą „niebieski strop”. Na skutek takich zabiegów powstaje zupełnie nowe wyrażenie, którego sam Coleridge raczej by nie użył ze względu na nacisk, jaki angielscy Poeci Jezior kładli na uproszczenie języka poezji.

Wiersz Coleridge’a zawiera kilka ciekawych przypadków na granicy nieprzekładalności. Raptowny początek („It is an ancient Mariner|And he stoppeth one of three”, który Kryński wiernie oddaje jako „Jednego zatrzymuje z trzech |Sędziwy dziad-marynarz”) pojawił się w paru starych angielskich balladach⁴⁷. Oczywiście takiego skojarzenia nie będzie miał polski czytelnik, jednak należy zaznaczyć, że współczesny angielski odbiorca też może go nie mieć. Dalej w wierszu pojawia się słowo „kirk” („szkocki kościół”), które angielskiemu od-

⁴⁴ J. Jarniewicz, *Horror vacui, czyli poetyka nadmiaru w przekładzie literackim*, [w:] red. O. Kubińska, W. Kubiński, *Przekładając nieprzekładalne. III. O wierności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007, s. 140–141. A. Berman, *op. cit.*, s. 289.

⁴⁵ J. Jarniewicz, *op. cit.*, s. 141.

⁴⁶ A. Berman, *op. cit.*, s. 289–290.

⁴⁷ M. Gardner, *op. cit.*, s. 38.

biorecy natychmiast skojarzy się ze Szkocją. Natomiast wszyscy tłumacze użyli w wersji polskiej słowa „kościół”, które nie wskazuje na to, że statek wypływał ze Szkocji.

Nie lada wyzwaniem jest dla tłumaczy zwrot „About, about” wypowiedziany przez trzy wiedźmy w *Makbecie*. Kasprowicz pomija ten zwrot, a Kubiak wręcz całą część strofy, która go zawiera. Kryński natomiast tłumaczy go jako „I wokół, wokół” wyjaśniając w przypisie, że jest to cytat z Szekspira i przytaczając fragment, w jakim fraza pojawia się w dramacie. W sytuacji, kiedy polski czytelnik najprawdopodobniej nie skojarzyłby zwrotu z wersem z *Makbeta*, nawet gdyby tłumacze użyli jego najbardziej znanych polskich wersji, np. Paszkowskiego („Ot tak, ot tak, ot tak”), Kryński daje czytelnikowi szansę dostrzeżenia tej aluzji, stosując przypis. Kubiak i Kasprowicz, którzy tę frazę pominieli, albo nie zdawali sobie sprawy z tego, że pochodzi ona z tragedii Szekspira, albo też nie uznali tego odniesienia za istotne.

Kryński jako jedyny używa wielokrotnie przypisów, i to z powodzeniem. Po pierwsze, komentuje w nich dziwne zjawiska wspomniane przez Coleridge’a, pisząc na przykład, że niemożliwe jest, aby księżyc miał „jedną z gwiazd|W obrębie sierpa rozków” („one bright star within the nether tip”), ale jednocześnie dodając, że w czasach Coleridge’a podróżnicy opisywali takie zjawisko. Po drugie, łądodzi skutki różnic kulturowych pomiędzy odbiorcami brytyjskimi i polskimi, jak w przypadku wspomnianego cytatu z Szekspira, którego polski czytelnik raczej by nie rozpoznał bez podpowiedzi ze strony tłumacza. Używa też przypisów, aby pomóc czytelnikowi w śledzeniu skomplikowanego szlaku morskiej wyprawy („Aż nad sam maszt w południe”: poeta dokonywa tu istnej sztuki: statek przepływa równik dwukrotnie [...]), oraz w celu wyjaśnienia czytelnikowi słów, które mogą nie być mu znane („pódzka – gatunek małej sowy”; „bryg – rodzaj statku”). W przypisach Kryński zamieszcza również informacje biograficzne o Coleridge’u.

Ważnym elementem warstwy znaczeniowej *The Rime of the Ancient Mariner* jest jego stylizacja na starą, prawdopodobnie średniowieczną balladę. Coleridge używa składni i słownictwa charakterystycznego dla angielszczyzny renesansowej, którą współcześni poeci czytelnicy niewątpliwie odbierali jako archaiczną⁴⁸. Aby nadać wierszowi taki styl, Coleridge posługuje się archaiczną pisownią (np. „heareth”, „detaineth”, „spake”, „look’st”, „’twas”) oraz przestarzałych wyrazów (np. „eftsoons”, „aye”, „ken”, „thou”, „fain”, „gramercy”, „quoth”). Niewątpliwie zadaniem tłumacza jest oddanie archaicznego stylu wiersza, jednak stosowanie archaizacji w dokładnie tych samych miejscach co w oryginale nie jest rzeczą konieczną ani możliwą. Wszyscy trzej tłumacze użyli wielu archaicznych słów, takich jak „galanci”, „nawałność”, „spólnik”, „spiekota”,

⁴⁸ S. Kryński, *op. cit.*, s. XLIV.

„rab”, „wygodzić”, „snać”, „Żydowin”, „jeno”, „zoczy”, „li”, „atoli”, „leże”, „ninnie” oraz przestarzałych form gramatycznych, jak na przykład „ócz”, „k’nam”, „jam”, „trza”, „zlata”, „pozbawion”, „głuchemi”, „mrzec”, „wygrawa”. Jednak w wersji Kryńskiego stopień archaizacji najbardziej odpowiada temu w oryginale. Używa on najwięcej archaicznych słów i częściej niż pozostali tłumacze zmienia składnię na przestarzałą (np. „Z łaski Matki Najświętszej Sędziwy Marynarz deszczem jest ochłodzon”), choć tamci również stosują szyk przestawny (Kubiak: „Ożywiły się ciała majtków i okręt płynąc zaczął”; Kasprowicz: „Na oścież, patrz, drzwi rozwarł swe”). Co do Kasprowicza, to wydaje się, że po prostu używa poetyckiego języka swoich czasów bez wprowadzania dodatkowej archaizacji. W rezultacie współczesny polski czytelnik odbiera jego tłumaczenie jako archaiczne, ale nie w takim stopniu jak wersję Kryńskiego. Kubiak natomiast stosuje najmniej stylizacji archaizującej.

Styl wersji Jana Kasprowicza ma charakter młodopolski. Poeta-tłumacz używa kwiecistych fraz charakterystycznych dla tej epoki, jak na przykład „Czego chcą ócz twych żary?”. Według Kryńskiego, cechuje to wszystkie przekłady Kasprowicza, niezależnie od tego, z jakiej epoki się wywodzą i sprawia, że jego wersje robią wrażenie monotonna⁴⁹. Kryński słusznie zauważa, że młodopolska frazeologia brzmi nienaturalnie i jest irytująca dla współczesnych czytelników, a styl ten szczególnie nie pasuje do Poetów Jezior. Styl Młodej Polski był dla Kasprowicza całkowicie naturalny i być może poeta nieświadomie używał go w tłumaczeniu. Należy przy tym zaznaczyć, że w kilku przypadkach podniosły styl nagle przechodzi w niski. Na przykład, gdy kilka wersów po wyrażeniu „Czego chcą ócz twych żary?” czytelnik napotyka na banalny wers zawierający męskie rymy „Ma starca dość weselny gość”, efekt jest komiczny.

Styl Kryńskiego natomiast jest podniosły (ale nie nosi znamion stylu Młodej Polski) i dość spójny w całym utworze. Jako że wbrew zapowiedziom⁵⁰ Kryński używa w swoim tłumaczeniu wielu rymów męskich, efekt rzadziej niż u Kasprowicza jest komiczny. Chociaż Kasprowicz najczęściej upiększa oryginał, zdarza się to również Kryńskiemu, na przykład, kiedy strofę „The Sun came up upon the left | Out of the sea came he! | And he shone bright, and on the right | Went down into the sea” (czyli dosłownie „Słońce wzeszło po lewej stronie | Wyłaniając się z morza | Świeciło jasno i po prawej stronie | W morzu legło) tłumaczy jako „Po lewej ręce słońca wschód | Co z morza wzwyż wybiegło! | Przez cały czas zlewało blask | I z prawej w morze legło”. Wyrażenia „z morza wzwyż wybiegło” i „przez cały czas zlewało blask” to niewątpliwie przypadki upiększenia, choć można je usprawiedliwić próbą zachowania rymów i utrzymania podniesłego stylu w całym wierszu, tak aby w oczach polskiego czytelnika jawił się jako

⁴⁹ *Ibidem*, s. LXX.

⁵⁰ *Ibidem*, s. LXXII–LXXV.

dobra poezja. W końcu u Poetów Jezior język nie zawsze odpowiadał postulatu wi prostoty. Ponadto, dzięki temu, że Kryński zwykle stosuje zwięzłe frazy, przy głośnym czytaniu przekład brzmi podobnie do oryginału – jego rytm zostaje zachowany.

W porównaniu z wersją Kasprowicza i Kryńskiego, tłumaczenie Kubiaka jest nieco mniej poetyckie. Nie tylko zdarza mu się używać wyrażeń, które nie brzmią dobrze w utworze lirycznym, jak na przykład „Tam właśnie weszła panna młoda”, ale ucieka się również do słów i wyrażeń z języka potocznego („zimnica”, „po naszej lewej”). Trzeba jednak przyznać, że styl ulega pewnej poprawie w kolejnych częściach utworu. Inną wadą wersji Kubiaka jest to, że używa przerzutni, co zmienia styl i rytm oryginału.

4. CZY POLSCY CZYTELNICY DOCZEKAJĄ SIĘ PRZEKŁADU GODNEGO ORYGINAŁU?

Chociaż w przekładach poezji wierność absolutna jest niemożliwa do osiągnięcia, utopijna zasada Vladimira Nabokova mówiąca o tym, że tłumacz powinien „dokładnie odtworzyć tekst i nic poza nim”⁵¹ wciąż przyświeca tłumaczom poezji. Spośród trzech tłumaczy, których polskie wersje *The Rime of the Ancient Mariner* zostały poddane analizie, Stanisław Kryński zdecydowanie najbardziej zbliżył się do ideału. Tylko w jednym aspekcie inny tłumacz okazał się od niego lepszy: Janowi Kasprowiczowi udało się zachować więcej rymów dokładnych, co jednak pociągnęło za sobą istotną zmianę znaczenia.

Kasprowicz w swojej wersji pomija, dodaje i zmienia tak wiele, że w niektórych strofach trudno rozpoznać oryginał. Jak już wspomniałam, zmiany te mogły być częściowo spowodowane słabą znajomością języka angielskiego⁵². Ponadto, Kasprowicz często upiększa utwór oraz używa stylu Młodej Polski, co nie tylko jest interferencją z innej kultury i epoki, ale również zaprzecza podstawowym założeniom Lakistów. Według Drzewickiej i Kryńskiego, jeśli wiersz tłumaczy dobry poeta, istnieje duże ryzyko, że jego styl i wizja poetycka przesłonią oryginał.

Z kolei, tłumaczenie Zygmunta Kubiaka nie zawsze zachwyca z poetyckiego punktu widzenia. Inne wady tej wersji to całkowite zignorowanie rymów wewnętrznych oraz liczne przypadki pomijania, dodawania i innych zmian sensu, które są rzadsze niż u Kasprowicza, ale częstsze niż u Kryńskiego.

Jeśli zaś chodzi o Kryńskiego, to trafnie określił on dominantę semantyczną wiersza, bowiem zarówno treść, jak i forma pełnią w *The Rime of the Ancient Mariner* rolę znaczeniową; atmosfera wiersza przypomina marzenie senne, a styl jest archaiczny. Kryńskiemu udało się zachować równowagę pomiędzy for-

⁵¹ V. Nabokov, *op. cit.*, s. 77.

⁵² S. Kryński, *op. cit.*, s. LXX.

mą a treścią, choć czasami musiał poświęcić jedną na rzecz drugiej. Zabiegi te są jednak niemal niezauważalne: w niektórych przypadkach Kryński użył rymów niedokładnych zamiast dokładnych i kilka razy nieznacznie zmienił układ rymów. Kryńskiemu lepiej niż pozostałym tłumaczom udało się również odtworzyć archaiczny styl utworu. Jego przekład jest więc najlepszą „ścieżką prowadzącą do utworu”, najbliższą mu do skutecznego „środka, który zbliża czytelnika do utworu, ale nie próbuje go powtórzyć ani zastąpić”⁵³. Niemniej jednak Kryńskiemu również zdarzają się potknięcia w postaci dodawania znaczeń i niezamierzonego efektu komicznego.

Duży stopień wierności, a zarazem poetyckości wersji Kryńskiego zdecydowanie przeczy przekonaniu, że tłumaczenie poezji nie ma szans zakończyć się powodzeniem. W tej sytuacji można by to uznać za dowód, że filolodzy są najlepszymi kandydatami na tłumaczy poezji, szczególnie że wybitny poeta Jan Kasprówic poniósł klęskę na wielu polach. Jednak – jak twierdzi Kryński – Kasprówic nie znał zbyt dobrze języka angielskiego, natomiast wielu współczesnych polskich poetów zapewne dobrze włada tym językiem.

Niemniej jednak, mimo że wersji Kryńskiego nie można odmówić zalet, trzeba przyznać, że nie jest w pełni zadowalająca, zwłaszcza jeśli chodzi o styl. Wybitne dzieło Coleridge’a zasługuje zatem na nowy przekład. Aby dochować wierności oryginałowi, a zarazem zadbać o jego walory poetyckie, zadania tego mógłby się być może podjąć duet tłumacz-poeta lub neofilolog obdarzony wyjątkowym talentem poetyckim.

SUMMARY

This article is an attempt to compare three Polish translations of S. T. Coleridge’s famous poem *The Rime of the Ancient Mariner* done by Jan Kasprówic, Stanisław Kryński and Zygmunt Kubiak. First, the article briefly presents the author’s life and work, and draws attention to a curious paradox in the reception of his works in Poland. Though perceived as a prominent romantic poet by the English, Coleridge is barely known to Polish readers; they are much more familiar with Byron, who, interestingly enough, is seen as a minor poet in England. This is followed by a discussion of the issue of the translation of poetry, which poses more arduous and more numerous challenges for the translator than the translation of other types of texts. These reflections are the starting point for an analysis of the translations of the poem mentioned above, with special attention paid to preserving its content, form and style. It is assumed that the translator’s goal it to convey the author’s intention and the essence of his artistic work (which Barańczak terms “semantic dominant”) to Polish readers, at the same time bearing in mind their understanding and perception. The comparative analysis is the final and most extensive part of the article which deals with additional elements of the poem (the title, motto and gloss), its form (rhymes, repetitions and division into stanzas) and its semantic content (omissions, additions and changes or meaning, as well as style).

Keywords: reception, poetry translation, semantic dominant, faithfulness

⁵³ J. Ortega y Gasset, *The Misery and the Splendor of Translation*, [w:] red. L. Venuti, M. Baker, *op. cit.*, s. 61.

BIBLIOGRAFIA

Przekłady *The Rime of the Ancient Mariner*:

- Coleridge, S. T., Wordsworth W., Southey R., 1963, *Angielscy „Poeci Jezior” – W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey*. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Stanisław Kryński, tłum. Stanisław Kryński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 259–287.
- Coleridge, S. T., 1907 *Poeci angielscy: wybór poezji*, tłum. Jan Kasprówicz, E. Wende i Spółka, Warszawa, 136–161.
- Coleridge, S. T., 1987, *Coleridge Samuel Taylor; Poezje wybrane*. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Z. Kubiak, tłum. Zygmunt Kubiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 48–76.

Pozostałe źródła:

- Barańczak, S., 2004, *Ocalone w tłumaczeniu: Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów – problemów*, Wydawnictwo a5, Kraków.
- Barth, J. R., 1997, *The Symbolic Imagination: Coleridge and the Romantic Tradition*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Berman, A., 2000, *Translation and the Trials of the Foreign*, [w:] red. L. Venuti, M. Baker, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 284–297.
- Coffin, T., 1951, *A Literary Criticism to the Poem ‘The Rime of the Ancient Mariner’, by English Poet Samuel Taylor Coleridge*, [w:] „Modern Language Quarterly” 12.4, 437–445.
- Daiches, D., 1960, *A Critical History of English Literature*, t. 2, The Ronald Press Company, New York.
- Drzewicka, A., 1969, *Przekład poetycki jako przedmiot badań historycznoliterackich w świetle współczesnych teorii tłumaczenia*, [w:] „Rocznik Komisji Literackiej” VII, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław.
- Ford, B., 1990, *The New Pelican Guide to English Literature*, t. 5, Penguin Books, London.
- Gardner, M., 2003, *The Annotated Ancient Mariner*, Prometheus Books, New York.
- Głowiński, M., 2002, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, „Słownik terminów literackich”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Helsztyński S., 1948, *Od Szekspira do Joyce’a*, Stanisław Cukrowski, Warszawa.
- Iwaskiewicz, J., 1964, *Klasyka angielska*, [w:] „Życie Warszawy: codzienne pismo dla wszystkich sfer”, nr 59, Warszawa.
- Jarniewicz, J., 2007, *Horror vacui, czyli poetyka nadmiaru w przekładzie literackim*, [w:] red. O. Kubińska, W. Kubiński, *Przekładając nieprzekładalne. III. O wierności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, 139–151.
- Krajewska, W., red., 1984, *English Poetry of the Nineteenth Century*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Krajewska, W., 1972, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Kryński, S., 1963, Wstęp do *Angielscy „Poeci Jezior” – W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey*. Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Stanisław Kryński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, III–LXXXVI.
- Matlak, R. 2006, *Forty questions to ask of ‘Ancient Mariner’*, [w:] red. R. Matlak *Approaches to Teaching Coleridge’s Poetry and Prose*, The Modern Language Association of America, New York, 102–109.
- Mroczkowski, P., 1981, *Historia literatury angielskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Nabokov, V., 2000, *Problems of Translation: ‘Onegin’ in English*, [w:] red. L. Venuti, M. Baker, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 71–83.

- Ortega y Gasset, J., 2000, *The Misery and the Splendor of Translation*, [w:] red. L. Venuti, M. Baker, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 49–63.
- Ostrowski, W., 1989, *Social Aspects of Literary Evaluation in England and in Poland*, [w:] red. A. Zagórska, G. Bystydzieńska, *Literatura angielska i amerykańska. Problemy recepcji*, UMCS, Lublin, 7–26.
- Reiss, K., 2000, *Decision Making in Translation*, [w:] red. L. Venuti, M. Baker, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 160–161.
- Terrinoni, E., 2007, *Literary Contexts in Poetry: Samuel Taylor Coleridge's 'Rime of the Ancient Mariner'*, Great Neck Publishing, New York.
- Zbierski, H., 2002, *Historia literatury angielskiej*, Atena, Poznań.