

## Tłumacz przekraczający granice w literaturze purnonsensu. Analiza wybranych przekładów Stanisława Barańczaka

„Jak się powinno tłumaczyć?” To pytanie, które zadał w jednym ze swoich artykułów Stanisław Barańczak, nurtowało i wciąż nurtuje badaczy literatury. Do niedawna najczęściej poruszonymi kwestiami spornymi były związki formy i treści, kwestia nieprzekładalności pewnych treści oraz rola tłumacza – czy powinien być on transparentny, czy ma on być twórcą czy raczej rzemieślnikiem<sup>1</sup>. To ostatnie zagadnienie można rozważać w perspektywie szerszej: jakie granice wyznacza sam tekst i czy tłumacz może je przekroczyć. W artykule przybliżony zostaje ten problem na przykładzie tłumaczeń dokonanych przez Stanisława Barańczaka. Poniższe rozważania oparto na materiale zaczerpniętym z literatury wpisującej się w nurt purnonsensu – z antologii pt. *Fioletowa krowa...* oraz z serii książek dla dzieci autorstwa Dr. Seussa.

\*

Stanisław Barańczak, który od początku lat dziewięćdziesiątych zajmuje się translatoryką, mocno wpisuje się w nurt literatury purnonsensu. W Polsce nurt ten ma stosunkowo krótką historię, a jego początki w literaturze światowej można odnaleźć w Anglii<sup>2</sup>. Za ojca literatury purnonsensu uważa się Edwarda Leara, który tworzył w XIX wieku (swoją *Księgę nonsensu* wydał w roku 1846), natomiast sama „literatura niepoważna”, którą zebrano w antologii pt. *Fioletowa krowa...*, stanowi pojęcie szersze, sięga korzeniami średniowiecza<sup>3</sup>.

Literatura purnonsensu posiada wiele cech odróżniających ją od „zwykłej” twórczości humorystycznej. Przede wszystkim głównym celem zabiegu komicznego jest wywołanie bezinteresownego śmiechu. Uzyskuje się to na wiele sposobów. Często poprzez wprowadzanie komicznych postaci i ukazanie ich karykaturalnie poprzez uwydatnienie brzydoty lub jakiejś wady. Pojawiają się zatem osoby z dużymi nosami, starcy i staruszki, zwierzęta, hybrydy. Innym sposobem uzyskania efektu komicznego jest zestawienie różnych niepasujących do siebie sytuacji, postaci lub rekwizytów. Wreszcie pojawia się ważny aspekt, jakim jest warstwa języka. Literatura purnonsensu wprowadza neologizmy, inwersje, wyliczanie, gry słowne (tzw. *puns*), onomatopeje i kalambury. Przykładem zabawy z językiem może być utwór Lewisa Carrolla pt. *Jabberwocky*<sup>4</sup>. W przekładzie Barańczaka pojawiają się: ślimonne prztownie, rcie, Brutwiel oraz tytułowy Dziaberłak. Wszystko to ma na celu przedstawienie świata na opak, zastąpienie sensu nonsensem<sup>5</sup>. Tak zbudowana rzeczywistość ma z kolei rozśmieszyć czytelnika.

Można wyróżnić dwie strategie w twórczości przekładowej Stanisława Barańczaka. Zbiór szkiców pt. *Ocalone w tłumaczeniu* zawiera jego manifest translatologiczny. W artykule tym autor prezentuje swoją maksymalistyczną teorię przekładu. Prowadzi czytelnika przez proces tłumaczenia, wskazując na wszystkie aspekty tekstu, które należy wziąć pod uwagę szukając poetyckiego ekwiwalentu. Tłumacz pokazuje, jak angielski tekst narzucający duży rygor i dyscyplinę językową może zostać przełożony na język

1 Por. A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999, s. 11-30.

2 S. Barańczak, *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Kraków 2007, s. 19.

3 Tamże.

4 L. Carroll, *Dziaberliada*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 286.

5 Por. W. Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1998, s. 56-57.

polski, zachowując jednocześnie wymagania narzucone przez autora. Przykłady, które podaje, należą jednak przede wszystkim do poezji metafizycznej. Zupełnie inaczej podchodzi do tłumaczenia humoru Szekspira<sup>6</sup> – pozwala sobie na większą swobodę, mając świadomość, iż zarzuca mu się odchodzenie od tekstu. Można nazwać tę drugą strategię maksymalizmem z nadwyżką, który jest też wyraźny w tekstach, o których mowa w powyższym artykule. Jest to maksymalizm innego rodzaju niż opisywany w *Ocalonych w tłumaczeniu*. Tekst zostaje potraktowany z większą swobodą. Dąży się do możliwie wiernego przekładu, jednocześnie wprowadzając elementy w treści i formie, których nie ma w oryginale.

W tłumaczeniu literatury purnonsensu także widać tę swobodę, która ostatecznie prowadzi do przekroczenia „tradycyjnie” pojmowanych granic przekładu. Przejawia się ono na kilku płaszczyznach: poprzez nadwyżkę treści, zaburzenie zasady transparentności, czyli ujawnienie procesu translatorycznego oraz traktowanie oryginału jako inspiracji.

## 1. Nadwyżka treści

Bardzo często przy zestawieniu przekładów z oryginałem widać nadwyżkę treści. Może to być subtelny dodatek, np. w *Lustrze* Johna Updike’a<sup>7</sup>.

When you look kool uoy nehW  
 into a mirror rorrim a otni  
 it is not ton si ti  
 yourself you see, ees uoy flesruoy  
 but a kind dnik a tub  
 of apish error rorre hsipa fo  
 posed in fearful lufraef ni desop  
 symmetry yrtemmys<sup>8</sup>

W lustro spoglądasz zśadąlgops ortsul W  
 i znów się czujesz zsejuzc ęis wónz i  
 jakby cię poza azop ęc ybkaj  
 ramę wymietli: ilteimyw ęmar  
 łysawy blondas sadnolb ywasył  
 kiepsko małpuje ejupłam okspeik  
 ciebie – o, groza azorg ,o – eibeic  
 waszej symetrii! liirtemys jezsaw

Spajającą treść i formę dominantą wiersza jest układ graficzny przypominający lustrzane odbicie. Dodatek o łysawym blondasie stanowi tylko pewne urozmaicenie treści, którego nie ma w oryginale.

Bywają jednak poważniejsze zmiany, np. w *Aksolotlu* Davida McCorda<sup>9</sup> czy *Kaczce* Ogdena Nasha<sup>10</sup>. Tam wyraźnie wiersze powiększyły objętość. Naturalnie w przypadku tego typu poezji nie ma rygorystycznego ograniczenia wersów czy strof. Tłumacz sonetów znajduje się w o wiele trudniejszej sytuacji, gdyż nie może zlekceważyć wymogów formalnych utworu. W *Aksolotlu* jednak, poza wyraźnym odejściem od oryginalnej treści, dodana została cała strofa, która nie odnosi się w żaden sposób do tekstu: Z Calais do Doverl / Jadąc, aksolotl / Zamiastl na rowerl, / Siada w wodolotl. Odpowiada jednak orygina-

6 Por. S. Barańczak, *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* [w:] tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 188-196.

7 J. Updike, *Lustro*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 62.

8 Tenże, *Mirror* [<http://mister-e.deviantart.com/art/Mirror-rorrim-by-John-Updike-2694160>, ostatnia wizyta 2.09.2013].

9 D. McCord, *Aksolotl*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 66.

10 O. Nash, *Kaczka*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 69.

łowi poprzez wprowadzenie neologizmów za pomocą zakończenia –**tl**, co wywołuje śmiech u czytelnika, spełnia zatem podstawowe funkcje utworu humorystycznego. Ponadto wzbogacono wiersz o rymy wewnętrzne, których nie ma w wersji oryginalnej.

*Kaczka* z kolei w przekładzie stanowi dłuższy wiersz, głównie poprzez dodanie większej liczby kalamburów. To z kolei wiąże się nie tylko z nadwyżką treści, ale również zabiegów stylistycznych. Myśl przewodnią z dwóch ostatnich wersów, będących pointą, rozwinięto i urozmaicono, przez co wiersz stał się dwa razy dłuższy.

The Duck  
Behold the duck.  
It does not cluck.  
A cluck it lacks.  
It quacks.  
It is specially fond  
Of a puddle or pond.  
**When it dines or sups,  
It bottoms ups**<sup>11</sup>. [podkr. K.N.]  
Kaczka

Tu kaczka i tam kaczka.  
Czy ta kaczka, czy ta czka?  
Nie: acz klacz czka i pstra czka  
Paczka perliczek – kaczka  
Baczy raczej na kacze  
Obyczaje i kwacze.  
**Gdy ją to znuży, zanurzy  
Kuper nieduży w kałuży;  
Burczy czyzy kaczy żołądek?  
Przewrotka w inny porządek:  
Dziób kaczy raczy się na dnie  
Wód – kuper wyścierza nad nie**<sup>12</sup>. [podkr. K. N.]

Taki zabieg można zaobserwować także w przekładach książek Dr. Seussa, m.in. w książce pt. *Na każde pytanie odpowie czytanie*. Fragment o pozytywnych skutkach czytania: „You can read about trees... and bees... and knees. And knees on trees. And bees on threes”<sup>13</sup> przetłumaczono następująco: „Czyta się o polanach, plonach i plombach, opalonych kolanach, klonach i klombach, kolanach, które klonom wiosną czasem wyrosną (dziwny typ zachowania), o pszczołkach, które w szkółkach (takich ulach na kółkach) uczą się rachowania!”<sup>14</sup>. Dla Barańczaka istotne są ilustracje do książek Dr. Seussa. W tym wypadku przekład oparł przede wszystkim na obrazkach, tekst zaś pozostał inspiracją. Tłumacz wykorzystuje oryginalne gry słowne i zabawy z rymami, dodając nowe chwytły. Przy wyliczeniu: „kolanach, klonach i klombach” uśmiech wywołuje fakt, że zmieniono tylko pierwszą literę z poprzedniego ciągu słów: „polanach, plonach i plombach”. Zatem z jednej strony czytelnik widzi korespondencję tych dwóch wyliczeń, z drugiej – pod względem semantycznym poszczególne wyrazy nie pasują do siebie.

11 O. Nash, *The Duck* [<http://www.poemhunter.com/poem/the-duck/>, ostatnia wizyta 2.09.2013].

12 Tenże, *Kaczka...*, s. 69.

13 Dr Seuss, *Na każde pytanie odpowie czytanie*, przeł. S. Barańczak, Poznań 2005, s. 41.

14 Tamże, s. 16-17.

## 2. Zaburzenie zasady transparentności poprzez ujawnienie procesu tłumaczenia

Barańczak nie dba o transparentność, wręcz przeciwnie – w wielu utworach bezpośrednio, niemal ostentacyjnie zaznacza swoją obecność. Czyni to poprzez komentarze poza tekstem, komentarze w tekście oraz traktowanie oryginału jako inspiracji.

### a) Komentarze poza tekstem

Komentarze poza tekstem pojawiają się w *Fioletowej krowie...* zazwyczaj wtedy, gdy tłumacz proponuje kilka tłumaczeń jednego utworu. Na ogół są to krótkie teksty (od dwóch do czterech wersów). Wówczas same komentarze można traktować jako wyraz swoistego dystansu do własnej twórczości translatorycznej. Przykładem takiego komentarza jest tekst w nawiasie kwadratowym dodany do dwuwersu Ogdena Nasha pt. *O mułach*: „[Dodatkowe wariacje tłumacza, nie mające już z oryginałem nic wspólnego, ale stanowiące dowód, jak potężna jest jego inspirująca siła:]”<sup>15</sup>. Po tym komentarzu tłumacz przedstawia alternatywne wersje: „W świecie mułów / nie ma regułów”; „W świecie żyjątków – Nic prócz wyjątków”, dodając odpowiednio tytuły: *O bliskim i środkowym Wschodzie* oraz *O mikrobiologii*. Podobnie Barańczak czyni przy tłumaczeniu dwuwersu *O niemowlętach*. W nawiasie umieszcza odpowiedni komentarz metajęzykowy: „[Dwie osobne wariacje tłumacza na powyższy temat, oparte na tym samym rymie i zarazem prezentujące przeciwstawne punkty widzenia obu stron zainteresowanych, a co za tym idzie – tworzące swoisty dialektyczny dyptyk rodzicielsko-niemowlęcy:]”<sup>16</sup>. Następują po tym znowu wersje alternatywne dla przekładu dwuwersu:

RODZIC ŚWIADOMY POTRZEB NIEMOWLĘCIA

Wie, że po pudrze  
Szkrab mniej się mu drze.

NIEMOWLĘ ŚWIADOME OBOWIĄZKÓW RODZICA

Gdy zapomnieć o pudrze,  
Do utraty się tchu drze.

Nieraz autor przekładu decyduje się na krótki komentarz, np. „[Samowolny dodatek tłumacza:]”<sup>17</sup>, jednak nawet za pomocą kilku słów uzyskuje efekt rozbicia transparentności tłumaczenia poprzez zaznaczenie swojej obecności.

### b) Komentarze w tekście

Komentarze wplecione w tekst są zjawiskiem bardziej skomplikowanym. Mogą one odnosić się do zabiegów stylistycznych i samego procesu translatorycznego. Dobry przykład stanowi fragment satyrycznego wiersza *Na utratę małego palca*:

Wystukiwałaś wierszy mych rytm; gdy w nim zbłądzę  
Dziś, o kulawość strofy twoją śmierć posądzę:  
Utrata palca (wybacz, że w żałobne smutki  
Pcham kalambur) wiersz stworzy o stopę za krótki.  
Żegnaj, mój drogi; widzę z niemałą udręką:  
Trzeba będzie na własny palec machnąć ręką<sup>18</sup>.

15 O. Nash, *O mułach*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 73.

16 Tenże, *O niemowlętach*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 94.

17 L. Hughes, *Monotonia*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 116.

18 T. Randolph, *Na utratę małego palca*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 134.

oraz fragment książki Dr. Seussa *Kot Prot znów gotów do psot*:

„Sposób czyszczenia ściany?” –  
Kot dalej wywód wiódł.  
„Znam tych sposobów w bród,  
A każdy – murowany  
(Świetna gra słów, psiakość!) [...]”<sup>19</sup>.

W obu wypadkach tłumacz wyraźnie zaznacza swoją obecność, a nawet niejako zaprasza czytelnika do przyjrzenia się procesowi translatorycznemu. Jednocześnie komentarze do pewnego stopnia odpowiadają stylom tekstów, w które zostały wplecione. W pierwszym wypadku słowo „wybacz” wpisuje się jeszcze w podniosły charakter lamentacji nad utratą małego palca. Zostaje jednak szybko zneutralizowany przez dosadne wyrażenie „pcham kalambur”. W drugim wypadku tłumacz przyjmuje prosty, potoczny styl mówienia kota, wykrzykując: „Świetna gra słów, psiakość!”. Jednocześnie czytelnik odnosi wrażenie, że jest świadkiem dynamicznego procesu translatorycznego. Podobnie dzieje się, gdy tłumacz wplata w tekst komentarz, odnoszący się do absurdu świata przedstawionego, który stawia tłumacza w trudnej sytuacji. Przykładem takiego zjawiska jest wiersz Mary E. Wilkins Freeman pt. *Struś*:

Struś to niemądre ptaszę,  
Co w piasku głowę grzebie.  
Biega tak prędko, że z tyłu  
Zostawia samego siebie.

#### **Gdy dobiegnie (dobiegną?) do celu**

Nad ranem – jest grubo za wcześnie  
I struś bez celu się szwenda,  
Bo cel wciąż jeszcze jest we śnie.<sup>20</sup> [podkr. K.N.]

Skoro struś zostawił samego siebie z tyłu i biegnie dalej, czy tłumacz nadal ma pisać w liczbie pojedynczej czy mnogiej? Barańczak w tym wypadku podejmuje grę z logiką świata przedstawionego, jednocześnie sygnalizując, jak on, jako czytelnik, odbiera nonsens literacki.

W wielu wierszach komentarz tłumacza znajduje się w nawiasie. Wpisuje się to w poetykę literatury niepoważnej, w której powszechne komentarze odautorskie znajdują się „na marginesie”. Tłumacz zatem pełni również funkcję „drugiego autora”.

### **3. Traktowanie oryginału jako inspiracji**

Wielokrotnie treść tekstu oryginalnego okazuje się jedynie inspiracją dla tłumacza. Czytelnik, który nie ma przed sobą oryginału, nie jest tego świadom. Jednak w wymienionych wyżej tekstach, w których Barańczak podaje różne warianty tłumaczenia jednego utworu, przedstawiona zostaje wersja oryginalna. Przykładem może być tłumaczenie czterowiersza Nasha pt. *Refleksje na temat przełamywania lodów przy nawiązywaniu stosunków towarzyskich*:

Candy  
Is dandy  
But liquor  
Is quicker<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Dr. Seuss, *Kot Prot znów gotów do psot*, przeł. S. Barańczak, Poznań 2004, s. 23.

<sup>20</sup> M. E. Wilkins Freeman, *Struś*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 77.

<sup>21</sup> O. Nash, *Refleksje na temat przełamywania lodów przy nawiązywaniu stosunków towarzyskich*, [w:] S. Barańczak, *Fioletowa krowa...*, s. 216.

Barańczak podaje aż dwanaście wariantów tłumaczenia<sup>22</sup>. Uważny czytelnik szybko zorientuje się, że są to ekwiwalenty raczej głównej myśli i struktury, a nie samego tekstu, podobnie jak w wyżej omawianym utworze *Aksolotl*.

Oryginał zatem zostaje przesunięty na drugi plan, a proces translatoryczny staje się zabawą, a nawet popisem erudycji. Jednak jest to „gra w otwarte karty”, tłumacz zaprasza do niej czytelnika, który może nie tylko wybrać najlepsze tłumaczenie, ale też dłużej delektować się aforyzmem Nasha.

#### 4. Przekraczanie granic

W powyższych przykładach widać, jak Barańczak przekracza granice, wyznaczone mu przez sam tekst. Czy takie postępowanie tłumacza jest w jakikolwiek sposób uprawomocnione? Jak zauważa Anna Legeżyńska, strukturalizm wymagał od tłumacza przełożenia tekstu na język docelowy w sposób nie lepszy i nie gorszy (autorka powołuje się na zasadę optymalności Jerzego Ziomka mówiącego, że „przekład nie powinien być ani lepszy ani gorszy”<sup>23</sup>). Oznacza to, że przekład pełni funkcję mimetyczną wobec oryginału – ma stanowić jego ekwiwalent. Jednocześnie, jak podkreślają strukturaliści, każdy język posiada własną stylistykę, co implikuje możliwość zmiany stylistyki w przekładzie, na przykład różne stopy metryczne, zestroje akcentowe itp. Wspomniane już *Ocalone w tłumaczeniu* dają wyraz tym różnicom. Barańczak podkreśla, że nie może użyć tego samego zestroju akcentowego, który został wykorzystany w siedemnastowiecznym wierszu angielskim. Musi dostosować przekład do języka polskiego. Ponadto rymy muszą być dobrane odpowiednio do rymów odpowiadających siedemnastowiecznej poezji polskiej<sup>24</sup>. Do takiego myślenia zarówno czytelnik, jak i krytyk do niedawna byli przyzwyczajeni. Widać to też wyraźnie w dyskusjach toczonych między samymi tłumaczami<sup>25</sup>.

Tłumacz zatem traktowany był przez strukturalistów jako drugi autor, jednak miał pozostawać możliwie transparentny oraz ograniczyć się do pełnienia określonej funkcji, jaką jest znalezienie literackiego ekwiwalentu tekstu oryginalnego. Tłumaczenie polegało na odtworzeniu struktury danego tekstu w innym materiale językowym.

Współcześnie jednak, jak podkreśla wspomniana już Legeżyńska, strukturalistyczna teoria przekładu została nieco zachwiana głównie przez myśl poststrukturalizmu i dekonstrukcjonizmu. Podkreśla się, że „tekst jest tkanką cytatów złożonych wywodzących się z tysięcy źródeł kultury”<sup>26</sup>, co osłabia jego autorytet jako podmiotu stawiającego granice tłumaczowi. Ponadto dekonstrukcjonizm w ogóle kwestionuje istnienie granic tekstu, ponieważ tworzą go raczej konteksty, które są nieograniczone. Do tego dochodzi postmodernistyczna koncepcja, według której *mimesis* przestaje stanowić imitację, a staje się reprezentacją nie rzeczywistości, lecz „procesu czytania i pisania”.

Stanisław Barańczak w *Ocalonych w tłumaczeniu* podkreśla, że tłumacz musi nie tylko zobaczyć, o czym jest wiersz, jaka jest jego dominanta, lecz również musi wcielić się w rolę polskiego poety z analogicznego okresu, w jakim powstał utwór i pomyśleć, jak on by taki wiersz przetłumaczył lub napisał, stąd m.in. wyklucza rymy męskie w polskich przekładach poezji z XVII wieku. Taki problem pojawia się przy tłumaczeniu wiersza pt. *Echo in a Church* lorda Herberta z Cherbury. Po zaproponowaniu rymu mę-

22 Dla przykładu: „Kawa / Się nadawa; / Lecz gorzała / Szybciej działa.; Sok z pomarańczy / Jest tańszy; / Lecz dolać wódki - / Są skutki.; Po toniku - / Brak wyniku; / Po ginie - / Rezerwa ginie.; Tort podany na tacy / Jest cacy; / Whisky wlana do wnętrza / Jest prędsza.; Sodowa woda / To też jest metoda; / Lecz prędzej do celu dotrzem / Scotchem”, tamże.

23 A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa i D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 43.

24 S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translologiczny*, [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 19.

25 Przykładem może być dyskusja między Robertem Stillerm a Barańczakiem, w której ten pierwszy zarzuca autorowi *Fioletowej krowy* odchodzenie od oryginału, brak dyscypliny i wychodzenie poza tekst. Barańczak natomiast wskazuje, że dla niego ważniejsze jest oddanie podstawowej funkcji tekstu, w tym wypadku funkcji komicznej. Funkcjonalizm do pewnego stopnia determinuje twórczość translatoryczną Barańczaka.

26 A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, s. 45.

skiego, który pozwoliłby uzyskać efekt echa kościelnego, Barańczak dochodzi do wniosku, że nie może użyć tego rymu: „Lepiej z punktu widzenia akustyki kościelnej, bardzo źle z punktu widzenia historycznej poetyki. Zapomnieliśmy o tym, że wiersz jest siedemnastowieczny. W Polsce w tym okresie żaden poeta nie użyłby rymu męskiego: wyklął ten typ rymu Kochanowski i anatema obowiązywała”<sup>27</sup>.

Widać zatem, że współczesna humanistyka zmienia dotychczas dominującą teorię przekładu. Gdzie w tym dyskursie można umieścić twórczość translatoryczną Barańczaka? Nie można odmówić mu związków z teorią strukturalistyczną. Zarówno Barańczak, jak i strukturaliści duży nacisk kładą na tzw. warstwę formalną, nie zapominając jednak o sensie utworu. *Maksymalistyczny manifest translologiczny* właściwie spełnia zasadę optymalności sformułowaną przez Jerzego Ziomka<sup>28</sup>. Barańczak bardzo rygorystycznie trzyma się tekstu, nie wprowadzając żadnych „zbędnych” treści, a nawet krytykuje tłumaczy dodających bezpodstawnie kolejne wersy.

Natomiast w artykule *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* Barańczak już posuwa się dalej, pokazując inną strategię translatoryczną. Jego przekład fragmentu z *Romea i Julii* oddaje przede wszystkim główną myśl, ale pod względem treści pozostaje daleko od oryginału. Czy to wynik kaprysu Barańczaka? Tłumacz już na początku artykułu wyjaśnia, że należy tłumaczyć humor Szekspira „tak, aby śmieszył”<sup>29</sup>. Chodzi o pewien funkcjonalizm, który wyraźnie widać zarówno w tym artykule, jak i we *Wstępie do Fioletowej krowy*. Wpisuje się to w dyskusję, jaką Barańczak toczy z innymi tłumaczami, m.in. z Robertem Stillerem, zarzucającym mu odchodzenie od tekstu. We *Wstępie do Fioletowej krowy* tłumacz niejako uprzedza wszelkie zarzuty, pisząc, że „Skoro uważa Pan(i), że można było ten a ten wiersz przełożyć dosłowniej, to proszę mi pokazać, jak to zrobić. Tylko jeden warunek: przekład nie może być mniej śmieszny niż moja wersja”<sup>30</sup>.

W tekstach literatury humorystycznej funkcjonalizm, którym Barańczak się kieruje, niejako nadaje mu prawo do przekraczania granic, które wyznaczał strukturalizm. Istotą przekładu nie jest, w tym przypadku, utworzenie ekwiwalentu tekstu, ale osiągnięcie tego samego celu: efektu komicznego. Tłumacz zatem wychodzi też poza zasadę optymalności Ziomka. Tekst nie musi być ani lepszy, ani gorszy, ma być co najmniej równie śmieszny. Dlatego w tłumaczeniach literatury barokowej przekład jest silniej zakotwiczony w oryginale. Barańczak szuka dominanty kompozycyjnej utworu i to stanowi bazę dla jego pracy translatorycznej. Natomiast w literaturze „niepoważnej” fundamentem jest humor, a podrzędne wobec niego są struktura i treść.

\*

W moich rozważaniach starałam się omówić problem granic przekładu. Te granice zmieniają się wraz z rozwojem współczesnej humanistyki<sup>31</sup>. Tłumacz, jako drugi autor, może niekiedy odchodzić od tekstu, dodając nowe treści. Przekłady Stanisława Barańczaka stanowią szczególny przykład wypowiedzi, w których tłumacz przekracza granice. Nie pozostaje on transparentny, lecz przeciwnie – manifestuje swoją obecność, obnaża niekiedy proces translatoryczny poprzez autokomentarze, które wplata w tekst. Dlatego też wydaje się właściwe określenie tego rodzaju twórczości „ekwiwalentem z nadwyżką”<sup>32</sup>.

27 S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translologiczny*, [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 19.

28 Tamże, s. 43.

29 S. Barańczak, *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* [w:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 185.

30 Tenże, *Fioletowa krowa...*, s. 21.

31 Por. A. Legeżyńska, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki...*, s. 44-49.

32 Por. A. Poprawa, *Poetycki ekwiwalent z nadwyżką*, „Arkusz” 1996 nr 5, s. 4.

## Streszczenie/Summary

### **Tłumacz przekraczający granice w literaturze purnonsensu.**

#### **Analiza wybranych przekładów Stanisława Barańczaka**

Stanisław Barańczak coraz częściej jest rozpoznawany nie tylko jako poeta, lecz również tłumacz budzący różne, nieraz skrajne, emocje. Jedni mogą postrzegać jego przekłady jako wybitne ekwiwalenty anglojęzycznych oryginałów, inni zaś przeciwnie – jako wynik samowoli tłumacza i braku dyscypliny, co skutkuje odejściem od tekstu podstawowego.

Artykuł traktuje o granicach przekładu oraz o możliwościach ich przekraczania w kontekście twórczości translatorycznej Barańczaka. Na przykładzie tekstów wpisujących się w nurt literatury nonsensu autorka przedstawia, jak tłumacz wychodzi poza ramy wyznaczone przez oryginał, wzbogacając tekst w warstwie treściowej i formalnej. Rozważania również stanowią próbę odpowiedzi na pytanie o status tłumacza oraz czy przekraczanie granic w twórczości przekładowej może być uzasadnione.

**Słowa kluczowe:** granica, przekład, literatura nonsensu, Stanisław Barańczak.

### **Crossing the line in translation of nonsense literature.**

#### **Analysis of Stanisław Barańczak's translations.**

Stanisław Barańczak is increasingly becoming recognized not only as a poet but also as a translator who incurs different, often extremely varied, emotions. Some may see his translations as outstanding equivalents of the English-language original texts, while others, on the contrary, as a consequence of the translator's lack of discipline, resulting in distancing from the text.

This paper discusses the limits of translation and possibilities of crossing them in the context of the translation work of Barańczak. The author presents texts from nonsense literature in order to show how the translator moves beyond the framework set by the original text, enriching it both in contents and formal aspect. The article also includes an attempt to answer the question about the translator's status and whether crossing borders in translations can be justified.

**Keywords:** limits, translation, nonsense literature, Stanisław Barańczak.