

Weronika Sztorc
Uniwersytet Warszawski
weronika.sztorc@uw.edu.pl

Poeta przekłęty w dwóch wydaniach

O różnych rolach przyjmowanych przez tłumaczy

Andrzeja Bursy na język angielski

W ostatnich latach zaobserwować można wzrost zainteresowania twórczością Andrzeja Bursy za granicą. W XX wieku ukazywały się jedynie pojedyncze utwory drukowane w prasie lub w anglojęzycznych antologiach polskiej poezji [zob. Tarnowska, 2011a], a w ciągu ostatniego dziesięciolecia, niedługo po pięćdziesiątej rocznicy śmierci poety, wydano aż dwa zbiory tłumaczeń na angielski: dwujęzyczne *Selected Poems. Utwory zebrane* w przekładzie dwojga profesorów uniwersytetu w Tennessee, Kevina Christiansona i Haliny Abłamowicz [Bursa, 2008], oraz wydane w Londynie *Killing Auntie & Other Work* Wieśka Powagi [Bursa, 2009]. Celem niniejszego artykułu będzie przyjrzenie się obu zbiorom pod kątem realizowanych w nich strategii translatorskich i zestawienie ról przyjmowanych przez tłumaczy Bursy. Poza analizą porównawczą wybranych utworów pomocna będzie lektura przedmów dodanych przez tłumaczy, w których czynią oni pewne deklaracje dotyczące stosunku do twórczości Bursy i do samej pracy nad przekładem.

W klasyfikacji Gérarda Genette'a przedmowy tłumaczy znalazły się wśród paratekstów tworzących otok  tekstu g wnego i pełniących wobec niego funkcj  prezentacyjną. Według Lawrence'a Venutiego, orędownika widoczności i docenienia pracy tłumaczy, właśnie przedmowa

jest jednym ze sposobów ujawniania się autora przekładu. Pozwala ona przypominieć czytelnikowi o dystansie dzielącym kulturę źródłową i docelową oraz zaznaczyć, że pomiędzy autorem a czytelnikiem znalazł się pośrednik.

Jak zauważa Maria Papadima [2011: 23], nota tłumacza częstokroć nie mówi o przekładzie, lecz służy do przedstawienia obcego autora jego nowym odbiorcom. Właśnie tłumacz ma za zadanie przedstawić czytelnikowi twórcę, którym się zajmuje (nierzadko zresztą sam jest jednocześnie odpowiedzialny za wybór i redakcję utworów). To jednak nie znaczy, że tłumacze zupełnie milczą na temat pracy nad przekładem dzieła: w konwencji mieszczą się krytyka wcześniejszych przekładów uzasadniająca potrzebę powstania kolejnego tomu w serii i uwagi o samym tłumaczeniu, na przykład zarysowanie trudności przekładowych czy wyjaśnienie przyjętej strategii [*ibidem*: 23-24].

Papadima [*ibidem*: 29] wyróżnia trzy typy głosu tłumacza w paratekstach:

1) „głos z założenia neutralny, informujący” – typowy dla tłumacza zawodowego, który wypowiada się w trosce o czytelnika, a nie ujawnia własnych uczuć ani osądów;

2) „głos wibrujący i namiętny”, będący wyrazem szczególnej więzi tłumacza z autorem i dziełem – przedmowa zawiera własne przemyślenia i zwierzenia dotyczące autora, dzieła i praktyki przekładowej; w taki sposób często wypowiadają się osoby niezwiązane ściśle z przekładem, na przykład poeci pragnący wprowadzić nowe nazwisko do rodzimej literatury;

3) „głos przemyślany i krytyczny”, w ramach którego tłumacz zajmuje stanowisko wobec wcześniejszych przekładów, krytykując je lub chwalać; taki paratekst może przybierać postać dyskursu przekładoznawczego i towarzyszy często kolejnym przekładom w serii.

Ellen McRae [2012] przeprowadziła badanie 800 anglojęzycznych przekładów współczesnych utworów literackich. Co piąty z nich opatrzony został przedmową tłumacza, a tylko połowa tych przedmów dotyczyła przekładu jako takiego. Poza tym przedstawiany był kontekst historyczno-kulturowy czy recepcja autora w jego kraju. Co do informacji na temat tłumacza, istotne są jego cele, obowiązki i ograniczenia. Przedmowa może pomóc uświadomić czytelnikowi, na czym polega zadanie tłumacza, a badaczom dostarcza materiału dokumentującego pracę nad przekładem.

Jak zauważa Ritva Leena Anneli Hartama-Heinonen, zawartość przedmowy może ułatwić ocenę przekładu. Według fińskiej badaczki: „The translator is the link between the original text and the translation, and for anyone who is interested in translations and their quality, prefaces might at best offer a good starting point — perhaps a key to the translated text or even a window on the world of the translator”¹ [Hartama-Heinonen, 1995: 41]. W ocenie tłumaczenia pomóc mogą szczególnie deklaracje dotyczące zamiarów i dążeń tłumacza, jego podejścia do pracy, a także wizji własnej roli. Ewaluację oprzeć można wówczas na sprawdzeniu, czy cele te są zasadne i konsekwentnie realizowane. Zobaczmy, jakie role tłumacza wynikają z tego, co o swej pracy piszą Christianson i Ablamowicz oraz Powaga.

Powaga poświęca w przedmowie sporo miejsca biografii Bursy, eksponując najtrudniejsze zdarzenia, a także cechy psychiczne i legendę, której narodzinom sprzyjała przedwczesna śmierć. Zwraca uwagę na recepcję jego dorobku w Polsce i wytworzenie się mitu *poète maudit*. Charakteryzuje też twórczość Bursy i szczegółowo omawia kilka wybranych utworów. Wymowa całości jest bardzo emocjonalna, nie brak podniosłych określeń („the Holy Anger of Youth” – ‘Święty Gniew Młodości’), a z drugiej strony również dosadnych potocznych sformułowań, wyrażających podziw dla bezpośredniości i bezkompromisowości poety („He had the courage to wrestle with form, even if he had to kick it in the crotch”, „throwing it [the truth] from his pocket with fistful”, „angry, impatient, ill-mannered, sometimes downright vulgar”)². Przedmowę zamyka bardzo osobista opowieść o tym, jak tłumacz pierwszy raz zetknął się z utworami autora *Pantofelka*: „I first read Bursa when I was seventeen, a long-haired rebel in a school run according to the drab rules of ‘mature socialism’ in 1970s Poland, and immediately felt I had found a kindred spirit”³.

¹ „Tłumacz jest łącznikiem pomiędzy tekstem oryginalnym a przekładem, a dla wszystkich zainteresowanych tłumaczeniem i jego jakością przedmowa może być najwyżej dobrym punktem wyjścia – czasem kluczem do przekładanego tekstu lub nawet oknem na świat tłumacza” (tłum. moje – W.S.).

² „Miał odwagę mocować się z formą, nawet gdy musiał kopnąć ją w krocze”, „wyrzucał ją [prawdę] z kieszeni pełnymi garściami”, „wściekły, niecierpliwy, niekulturalny, a czasem po prostu wulgarny” (tłum. moje – W.S.).

³ „Czytałem Bursę po raz pierwszy jako siedemnastolatek, długowłosego buntownika w szkole, w której panowały nudne zasady «dojrzałego socjalizmu» Polski lat siedemdziesiątych i od razu poczułem, że znalazłem bratnią duszę”.

Nie sposób nie zauważyć, że informacje zaprezentowane w przedmowie zostały wybrane według pewnego klucza: podkreślone zostają najbardziej dramatyczne momenty w biografii Bursy, zwłaszcza druga wojna światowa i choroba poety. Wojna to oczywiście jedno z przełomowych wydarzeń XX wieku, o którym anglojęzyczni czytelnicy z pewnością słyszeli. Odniesienie do niego pozwala łatwo usytuować w historii twórczość nowo poznanego poety. Interesujący jest również sposób mówienia o wojnie – Powaga eksponuje właściwie jedynie jej okrucieństwa, między innymi wymieniając serię najbardziej drastycznych, nawet szokujących pojęć związanych z obozem śmierci Auschwitz: egzekucja, selekcja, mydło z ludzi, ciała palone w krematoriach. W ten sposób uzasadnia obecność makabrycznych często motywów w utworach Bursy, na przykład w tytułowym opowiadaniu *Zabicie ciotki*.

Sam twórca umieszczony zostaje w dość szczególnym kontekście kulturowym: z jednej strony pojawia się zestawienie ze Zbigniewem Herbertem, Tadeuszem Różewiczem i Mironem Białoszewskim (istnieje szansa, że zwłaszcza o tych dwóch pierwszych czytelnik obcojęzyczny mógł wcześniej słyszeć), z drugiej – porównanie do Jamesa Deana. Powaga nie poszukuje podobieństw do poetów amerykańskich czy brytyjskich tworzących w podobnym czasie – przekazuje raczej komunikat, że Bursa wyróżnia się na tle polskich poetów z tej samej epoki i przypomina filmowe ikony wolności i buntu. Analogia z Deanem niewiele wprawdzie mówi o środkach poetyckiego wyrazu lub sposobie obrazowania, ale bardzo silnie przemawia do wyobraźni, jest atrakcyjna, zachęca do zapoznania się ze zbiorem wierszy. Jest to jednak zachęta właśnie do przeczytania tego konkretnego zbioru – gdyż Powaga wybrał do tłumaczenia te akurat utwory, które potwierdzają obraz Bursy jako zbuntowanego młodzieńca, a nie dają wglądu w inne rejonny jego twórczości.

Ciekawe, że poeta przedstawiony jest wyłącznie jako bezkompromisowy buntownik – próżno tu szukać wzmianki o cechach, które doceniają inni krytycy, takich jak niezwykła wyobraźnia, wykorzystanie romantycznego sztafazu [Czabanowska-Wróbel, 2004], bogata symbolika, poskamandrycko-sentymentalna poetyka wczesnych utworów [Kłuba, Juszczak, 2004] czy arkadyjskie obrazy [Dunaj-Kozakow, 1996]. Skoncentrowanie na jednym aspekcie jest o tyle niefortunne, że liczni komentatorzy zwracają uwagę właśnie na niejednorodny charakter prac poety, nawet na współistnienie różnych tendencji i niemożność wskazania

odrębnych, wyraźnie zaznaczających się etapów artystycznego dojrzewania [np. Kluba, Juszczak, 2004: 38-41].

W formie przedmowy interesujące i nietypowe wydaje się to, że tłumacz mówi językiem Bursy, bezpośrednio nawiązując do jego wierszy, na przykład: „Suffering, mutilated bodies, corpses, horror – it all had to be packed in somehow and no wonder an occasional limb plopped out of the suitcase”⁴ (aluzja do *Rankiem w parku*) czy „he is a vivid example how the operation was carried out on living tissue. No wonder he sometimes felt like a dead body”⁵ (aluzje do *Sobie samemu umarłemu* oraz *** [(*Przecież znasz wszystkie moje chwytły*)]). To tak, jakby autor przedmowy był całkowicie zanurzony w świecie Bursy, jakby wręcz nie mógł się oprzeć przed cytowaniem poety; jednocześnie aluzje mogą nie zostać rozpoznane przez obcojęzycznych odbiorców, tym bardziej że jeden z przywoływanych utworów, *Rankiem w parku*, nie został uwzględniony w zbiorze. Powaga zdaje się wtajemniczać czytelnika w twórczość Bursy tylko do pewnego stopnia, sobie jednemu pozostawiając możliwość zabawy poszczególnymi motywami i wzbogacając przedmowę nawiązaniem, które on jeden będzie w stanie odczytać.

Można uznać, że to doskonały przykład drugiego typu głosu („wibrującego i namiętnego”) w ujęciu Papadimy – Powaga nie ukrywa osobistej fascynacji Bursą i pragnie przedstawić twórczość ulubionego poety czytelnikom zagranicznym, kładąc przy tym nacisk na te cechy, które najbardziej do niego samego przemawiają (bezkompromisowość, obcesowość, bunt). Taka postawa zbliżona wydaje się do zachowania oddanego fana: dużo tu emocji i osobistego zaangażowania. Powaga jako wielbiciel Bursy pragnąłby zyskać dla niego jak największe grono odbiorców, nie wprowadza go jednak tak, jak uczyniłby to nauczyciel, badacz czy znawca poezji. Eksponuje własne odczucia, wybiera te wątki i motywy, które z jednej strony najbardziej przemawiają do niego samego, a z drugiej – wydają się szczególnie szokujące, czyli potencjalnie atrakcyjne dla obcego czytelnika (w pewnym sensie prezentacja faktów z życia poety oraz eksponowanie wybranych motywów utworów przypominają mogą sensacyjne nagłówki prasowe z życia gwiazd lub powtarzanie ich najbardziej

⁴ „Cierpienie, okaleczone ciała, zwłoki, groza – wszystko to musiało jakoś się pomieścić, nic więc dziwnego, że czasem z walizki wystawała ręka czy noga” (tłum. moje – W.S.).

⁵ „Jest przykładem operacji przeprowadzanej na żywym organizmie. Nic dziwnego, że sam czasem czuł się jak trup” (tłum. moje – W.S.).

szokujących wypowiedzi). Tłumacz-fan gotów jest przy tym zapomnieć o tych cechach twórczości, które mniej go interesują, choćby były kluczowe dla dotychczasowej recepcji.

Jak wielbiciel przeżywający pierwsze spotkanie twarzą w twarz z idolem, Powaga ze szczegółami opowiada o okolicznościach swojej pierwszej lektury wierszy Bursy. Choć nie miał okazji porozmawiać z poetą, nazywa go bratnią duszą – to również typowe dla entuzjazmu fana, który idolowi jest skłonny przypisywać idealne cechy, wyobrażać sobie porozumienie dusz. By przekonać nową publiczność, że artysta zasługuje na zainteresowanie, tłumacz szuka analogii do tego, co już znane anglojęzycznemu czytelnikowi, porównuje Bursę do Deana. Takie atrakcyjne zestawienie bez wątpienia pomaga zbudować poczucie wspólnoty i ułatwia zrozumienie, na czym polega fenomen nowo poznanego twórcy. Wspomniałam już o szczególnym doborze utworów, które pasują do obrazu (pozostając przy metaforze fana, powiedzielibyśmy – plakatu) poety przedstawionego w przedmowie. Teraz pozostało zobaczyć, jakie zabiegi tłumaczeniowe służą zwiększeniu szansy na to, że poeta zostanie zauważony i zrozumiany za granicą.

Po pierwsze, najwyraźniej, aby ułatwić czytelnikowi obcemu zrozumienie ogólnego wydźwięku wierszy, Powaga neutralizuje elementy kulturowe, typowo polskie: zamiast imienia tytułowego bohatera wiersza *Wernyhora* stosuje hiperonim *the Prophet* ('prorok'), a z *Sobie samemu umarłemu* (*To Myself Dead*) usuwa nazwę ulicy Krupniczej, po której miałby przechadzać się upiór poety (nie bez kozery, bo znajduje się tam słynny Dom Literatów, a także niektóre budynki uniwersytetu). Omisją posługuje się również w odniesieniu do innego kluczowego toponimu: *Zakopane*, usuwając tym samym ze słynnego *Ja chciałbym być poetą* (*I'd Like to Be a Poet*) nawiązanie do mekki polskich poetów, a co za tym idzie – również odwołanie do modernistycznego mitu artysty (jedna z korzyści z bycia poetą to: „Bo dla poety Zakopane”). Bez tych silnie nacechowanych elementów znacznemu osłabieniu ulega wymowa utworów, które wręcz przestają być zrozumiałe (nie wiadomo na przykład, czemu podmiot liryczny miałby czekać na bliżej nieokreślonego proroka – co innego czekanie na Wernyhorę, który według tradycji miał przepowiadać losy narodu).

To nie dziwi: całe bogactwo Bursowskich nawiązań do romantyzmu i modernizmu już w przedmowie pominięto milczeniem. Obraz nieco zblazowanego podmiotu, szarego człowieka, czekającego na nieokreślonego

proroka i niewiele sobie robiącego z jego wizyty (najważniejsze jest to, że gość wypalił wszystkie jego papierosy), dobrze pasuje do „plakatu” polskiego Jamesa Deana. Co więcej, zakończenie: „Now I’m waiting again” obcojęzyczni czytelnicy mogliby odczytywać w kontekście powstałego zresztą w zbliżonym czasie *Czekając na Godota* – paradoksalnie Powaga, pozbawiając utwór warstwy nawiązań kulturowych i literackich, pozwala na wytworzenie nowych, międzynarodowych, bliższych odbiorcy i potencjalnie budzących zainteresowanie.

Poza neutralnymi kulturowo hiperonimami i omisjami Powaga stosuje takie ekwiwalenty kulturowe, które są bliskie czytelnikowi anglosaskiemu (szczególnie współczesnemu), ale niekoniecznie zgadzają się z rzeczywistością otaczającą Bursę. We wspomnianym *Ja chciałbym być poetą* podmiot liryczny stwierdza: „Ja chciałbym być poetą / Może mnie przecież przyjmą”, co można odczytywać jako marzenie nie tyle o pisaniu wierszy, co o członkostwie w Związku Literatów Polskich (jak wiadomo, w czasach powojennych przynależność do tej organizacji mogła gwarantować pewne korzyści, co ma niemalże wpływ na wydźwięk sielankowej wizji artysty, który może pozwolić sobie na zamszowe buty, nowy sweter i wakacje w Zakopanem). Podmiot liryczny Powagi ma nieco inne aspiracje: „I may even get a grant” – mowa o finansowym wsparciu (zapewne z przeznaczeniem na działalność artystyczną), ale bez wskazania typu instytucji, która miałaby je przyznać. *Grant* to pojęcie popularne współcześnie (choćby w świecie nauki), z pewnością znane dzisiejszym czytelnikom. Nie wywoła zapewne ani skojarzeń z polską organizacją, ani z obowiązującym w niej posłuszeństwem wobec partii rządzącej w zamian za przywileje. Cały utwór pozostaje spójny jako fantazja na temat beztroskiego życia poety, jako taki jest czytelny dla zagranicznych odbiorców (a więc realizuje zamierzenie przybliżenia im nieznanego szerzej autora), zatarł się jednak jego buntowniczy wymiar, który, jak przecież deklaruje w przedmowie tłumacz, był dla niego tak istotny. To szczególnie zastanawiające, zważywszy, że właśnie z przedmowy Powagi można dowiedzieć się, że Bursa wstąpił swego czasu na krótko do Związku Walki Młodych, a następnie do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (choć przynależność do obu organizacji traktował jedynie jako środek do celu), zatem nawet czytelnik niezorientowany w polskiej historii powojennej powinien zdawać sobie sprawę z tego, co oznaczało członkostwo w tego rodzaju formacjach.

Ekwiwalentem funkcjonalnym zastąpione zostało również zdrobnione imię poety, wspomniane w *Sobie samemu umarłemu* – koledzy zwracają się do upiora snującego się ulicą Krupniczą per *Andrzejku*. Zamiast tego tłumacz wybrał angielski hipokorystyk *Andy*, z pewnością znany obcojęzycznym czytelnikom i niebudzący skojarzeń z typowo polskim imieniem. Z tego właśnie względu znika niestety tożsamość poety z podmiotem lirycznym, który zmienił się w bliżej nieznanego *Andy'ego*, trudno bowiem utrzymywać, że w taki sposób mogliby zwracać się do samego Bursy krakowscy znajomi. Być może wybór ten był podyktowany nieczytelnością form *Andrzejek*, *Andrzejku* dla nieznających polskiego odbiorców (podobieństwo do pełnej wersji imienia pozostaje, ale bez znajomości polskiego nie sposób domyślić się, że to właśnie zdrobniła postać, a nie na przykład tylko inny przypadek). Zastosowanie pełnego brzmienia *Andrzej* usunęłoby natomiast informację o bliskiej zażyłości, którą niesie wybór zdrobnienia. Znów więc Bursa został znacznie przybliżony do czytelnika anglojęzycznego.

Bardzo szczególne wybory tłumaczeniowe widać w utworze *Oświęcim – wycieczka* (*Auschwitz – Excursion*). Osoba mówiąca, relacjonując wycieczkę dziennikarzy do obozu śmierci, pisze: „Do wnętrz baraków / Zagląaliśmy jak do groty Łokietka / KOLEGO DLACZEGO NIE MA NA ŚCIANACH NAPISÓW?”, wydobywając jaskrawy kontrast pomiędzy nastrojem zwiedzanego miejsca a turystycznym charakterem wycieczek górskich, do których przyzwyczajeni są najwyraźniej uczestnicy; pytanie świadczy o nastawieniu na sensację i braku zrozumienia dla dramatu Auschwitz. Inną wymowę ma wersja angielska, w której zamiast groty Łokietka pojawia się *Santa's grotto* (taką decyzję trudno uzasadnić, szczególnie że do typowo anglosaskich *Santa's grottos* pojawiających się w okolicy świąt Bożego Narodzenia w centrach handlowych raczej się nie zagląda jak do jaskini, tylko po prostu się do nich wchodzi), a zamiast napisów – *graffiti* (bardzo współczesna forma, rażąco nieprzystająca do więziennych napisów na ścianach). Turysta pytający o napisy wykazuje się brakiem wrażliwości i poszanowania dla powagi miejsca; ten poszukujący w Auschwitz *graffiti* zdradza tak szokujący poziom ignorancji, że cały fragment traci wiarygodność i brzmi przynajmniej groteskowo. Ponownie – Powaga usunął termin, który mógłby być niezrozumiały, a dodatkowo zupełnie czytelną wzmiankę o napisach na ścianach, tak samo jasną dla Brytyjczyków i Amerykanów, jak dla Polaków, zastąpił popkulturowym *graffiti*, tym razem przemieszczając Bursę nie tylko

geograficznie i kulturowo, ale też czasowo, gubiąc przy tym realizm przedstawionej sceny.

Mimo że tłumacz deklaruje fascynację bezkompromisowo szczerą i dosadną dykcją Bursy, ma tendencję do wygładzania jego języka: uładzania składni i łagodzenia wulgaryzmów. W znanym utworze *Miłość* (*Love*) rozpoczynającym się od powtórzenia „Tylko rób tak żeby nie było dziecka / Tylko rób tak żeby nie było dziecka” tłumacz proponuje: „Careful so we don’t have a baby / Careful so we don’t have a baby”. Wersja polska należy do rejestru potocznego, nie stanowi kompletnego zdania, łatwo ją sobie wyobrazić wypowiedzaną pośpiesznie i w nerwach. Poprawny gramatycznie odpowiednik angielski brzmi o wiele spokojniej. Co interesujące, w przekładzie podmiotem są rodzice, rysuje się tu relacja przynależności wobec dziecka („so we don’t have a baby” – ‘żebyśmy nie mieli dziecka’), podczas gdy w oryginale ma go po prostu nie być.

Puentą jeszcze bardziej znanego *Pantofelka* (*Amoeba*) jest obelga „ty skurwysynie”. Choć język angielski zna dość dosłowny odpowiednik tej inwektywy, można by argumentować, że wiersz nie jest w pełni przetłumaczalny ze względu na różnicę między wydźwiękiem tak silnego wulgaryzmu w Polsce lat 50. XX wieku a najmocniejszymi nawet anglojęzycznymi wyzwiskami. Tym bardziej dziwi, że Powaga decyduje się na użycie słabszego epitetu: *bastard*, jako jedyną rekompensatę dodając wykrzyknik. W ten sposób przekazuje być może emocjonalny wymiar zniewagi (choć z drugiej strony – Bursa bardzo oszczędnie używa wykrzyknika, tym większy efekt jego suchych, lecz celnych puent, nie wykrzyczanych, tylko jakby wyciedzonych przez zęby), ale całość nie wywołuje nawet namiastki szoku obyczajowego, który musiał towarzyszyć lekturze tuż po opublikowaniu tomu *Wiersze* w 1958 roku.

Również we wspomnianym utworze *Oświęcim – wycieczka* tłumacz ingeruje w formę, rozdzielając jeden wers na dwa za pomocą klauzuli emocyjnej. Początek: „Wśród wygiętych żeber Oświęcimia / W których pluskał jak krew wieczór” brzmi w przekładzie: „Inside Auschwitz’s barren rib-cage / Through which the setting sun flowed / Like blood”. Trudno znaleźć uzasadnienie takiego zabiegu – fragment brzmi bardziej dramatycznie, emocjonalnie, ale jest to autorski dodatek Powagi, podczas gdy siłą wersji oryginalnej była rezygnacja z takich efektów i poleganie na treści. Anglojęzyczny Bursa w tym wydaniu mówi bardziej teatralnie, zrozumienie go wymaga pewnie mniej skupienia – jest łatwiej dostępny. Być może przekład Powagi można by rozpatrywać w kategoriach przekładu

skutecznego, o którym między innymi Krzysztof Hejwowski pisze tak: „tłumacz rezygnuje z tłumaczenia możliwie jak najbardziej ekwiwalentnego w celu uzyskania tekstu docelowego, który jego zdaniem spotka się z najlepszym przyjęciem czytelników i/lub w najlepszy sposób wykaże maestrię tłumacza” [Hejwowski, 2015: 30]. W *Killing Auntie* akurat celem byłoby raczej zapewnienie jak najlepszego przyjęcia wśród nowych czytelników niż zademonstrowanie kunsztu tłumacza.

Dwujęzyczny tom *Selected Poems. Utwory wybrane* prezentuje całkiem inne podejście do twórczości Bursy, co widać już we wstępie zatytułowanym „*A madman is the person who saw*”: *Andrzej Bursa and the Voice of Witness*. Tłumacze wyjaśniają, że dorobek poety (którego imię i nazwisko dla jasności uzupełniają zapisem fonetycznym, osobliwym i bardzo uproszczonym: „[AHND-zhay BOOR-sah]”) zasługuje na zainteresowanie, a charakteryzują go głównie przez wiele mówiące porównanie do punkowych gwiazd: the Clash i Sex Pistols (przypomina to zestawienie z Deanem; można by się zastanowić, czy wśród amerykańskich poetów nie znalazłby się buntownik, z którym można by zestawić Bursę, aby pozostać jednak w obszarze literatury). Dalej Christianson i Ablamowicz przedstawiają biografię poety, kładąc nacisk na czasy wojenne i komunizm, co jest o tyle uzasadnione, że duża część typowo polskich elementów kulturowych w jego wierszach wiąże się właśnie z tymi dwoma tematami, oraz wyjaśniają wybrane (dość arbitralnie) terminy (w tym na przykład *matura*, co dziwi, bo nie jest to kluczowe słowo w twórczości poety, a pojawia się jedynie w kontekście jego biografii). Ponadto we wstępie znalazły się informacje o recepcji utworów Bursy w Polsce, realizacjach scenicznych i ekranizacjach, a także rosnącym zainteresowaniu artystą w krajach anglojęzycznych. Na końcu pojawiają się dość obszerne omówienia i interpretacje wybranych utworów. Uogólniając – tłumacze przyjmują rolę nauczycieli, nie uciekają od wyjaśnień nieznanych pojęć, przedstawiają własne rozumienie tekstów. To ostatnie każe właściwie myśleć o niezbyt lubianych wykładowcach, którzy wolą polecić uczniom wyuczenie się na pamięć „obowiązującej” *interpretacji*, niż zachęcić ich do myślenia i samodzielnego odkrywania literatury.

W porównaniu do *Killing Auntie* amerykański zbiór jest o wiele bogatszy – zawiera znaczną większość opublikowanych w języku polskim utworów Bursy, włącznie z bardzo wczesnymi i mało znanymi utworami. Zainteresowany czytelnik rzeczywiście ma szansę odkryć wiele obliczy poety – i to zbuntowane, i te raczej wyciszone, refleksyjne.

Pierwszą cechą, której nie sposób przeoczyć, jest znaczna liczba przypisów: w całym tomie znalazło ich aż dziewiętnaście, choć dodawanie przypisów do tekstów poetyckich nie jest powszechną praktyką (Roman Lewicki [2000: 12] pisze wręcz, że w tekstach literackich to niedopuszczalne). Warto zwrócić uwagę na to, w jaki sposób formułowane są komentarze: bywają subiektywne i emocjonalne (Juliusz Słowacki: „most painfully sensitive”), nazbyt szczegółowe (grota Łokietka: „AB’s reference to the cave is ironic. A visit to Auschwitz-Birkenau is hardly a care-free experience for the tourist. [...] 1.1 million European Jews, 150,000 Poles, and tens of thousands of gypsies and homosexuals perished”). Czasem tłumacze tworzą ciągi skojarzeń, odsyłając do coraz bardziej współczesnych tekstów kultury: „Wernyhora appears in a famous painting by Jan Matejko as well as in Wyspiański’s play *The Wedding* adapted for film by Andrzej Wajda”), opierają się na odwołaniu do znanych czytelnikom niepolskim artystów („Mickiewicz holds a position in Polish literature comparable to Shakespeare in English literature and Pushkin in Russian”, „Pushkin, the Shakespeare of Russian literature”). Widać troskę o czytelnika – tłumacze starają się pomóc mu umiejscowić polskiego poetę na mapie kultury światowej (stąd być może niewynikające bezpośrednio z treści *Wernyhory* nawiązanie do filmu Wajdy). Czasem jednak się mylą (wzmianka o ironii w kontekście kontrastowego zestawienia obozu zagłady z grota Łokietka czy odesłanie do *Kordiana* w związku z fragmentem: „The poet / suffers for millions” nawiązującym do *Dziadów*).

Wyjaśnienia obecne są również w samych tekstach utworów. Tam, gdzie w oryginale pojawiały się niedomówienia, stanowiące wyzwanie dla czytelnika, tłumacze pozbawiają go możliwości samodzielnego dochodzenia do sensu, decydując się na ujednoznacznienie. Już w tytule wiersza *Likwidacja zakładu dla umysłowo chorych w Kobierzynie przez Niemców* (*Liquidation by the Germans of the Institution for the Mentally-Ill in the Town of Kobierzyn*) dodano informację, że Kobierzyn jest miastem (dodatek *in the Town* służy ponadto nawiązaniu do rejestru urzędowego), dalej dzieje się podobnie: fragment „Wizje Chrystusów i Szymonów / Miażdży brunatna gąsienica” został oddany jako „The visions of Christs and Simons are crushed / Beneath the tank tread of the Fascists”. Skojarzenie koloru brunatnego z faszyzmem jest obecne nie tylko w języku polskim – po angielsku *brunatne koszule* funkcjonują z powodzeniem jako *brown shirts*, nic więc nie stoi na przeszkodzie, by posłużyć się tłumaczeniem bliższym oryginałowi.

Co znamienne, dopowiedzenia pojawiają się nawet tam, gdzie polska wersja nie wskazuje wcale na konkretną interpretację. I tak „Sześćioletnie moje podróże do Alaski w drugim pokoju” z *Serca (The Heart)* stały się „My six-year-long expeditions with Jack London to Alaska / while I'm sitting and reading in the other room”. Po pierwsze, nie jest wcale pewne, czy chodzi o podróże trwające sześć lat, czy raczej o podróże sześciolatka (to drugie nawet bardziej prawdopodobne, zważywszy, że podmiot liryczny wraca do czasów dzieciństwa). Po drugie, mowa o zainteresowaniu literaturą podróżniczą, ale brak jakichkolwiek sygnałów, że miałyby chodzić właśnie o powieści Londona, nie ma więc powodu, by zawęzić pole interpretacji. Po trzecie wreszcie, wątpliwości mogą budzić przypisy: informacja, że London był najpopularniejszym amerykańskim autorem w XX-wiecznej Polsce (bez podania źródeł takiej konstatacji – nie wiadomo więc, skąd pomysł, że przewyższa popularnością choćby Marka Twaina, poza tym taka wiedza nie wydaje się niezbędna do zrozumienia utworu; ponadto London jest lepiej znany w Ameryce niż w Polsce, nie ma zatem potrzeby opowiadania o nim czytelnikowi) oraz rozbudowany komentarz na temat mieszkań typu 3M w powojennej Polsce (uwaga ta ma wyjaśniać, czemu podmiot czyta „in the other room”, czyli dosłownie ‘w [tym] drugim pokoju’, ale to również dodatkowa informacja niewpływająca na interpretację).

Warto również zwrócić uwagę na wspomniany przy okazji tłumaczenia Powagi utwór *Ja chciałbym być poetą (I'd Like To Be a Poet)*: tu z kolei nawiązanie kulturowe „może mnie przecież przyjmą” zostało całkowicie zatarte, być może przeoczone: „Maybe they'd have me as a guest” (bez informacji o tym, czym właściwie gościem miałby być poeta), podobnie toponim *Zakopane*, zamiast którego mamy wzmiankę, że życie poety to nieustanne wakacje: „Cause for a poet life's vacation”. Dodatkowo epitet: „bo fajno jest poecie” oddano jako: „things are dandy for a poet” – przymiotnik *dandy* nawiązuje do postawy dandysa, kojarzącej się silnie z modernistycznymi artystami jak Charles Baudelaire, w pewien więc sposób rekompensuje utratę informacji o niezwyklej znaczeniu Zakopanego dla polskich artystów. Może być to sposób na zbudowanie więzi pomiędzy polskim poetą a obcojęzycznym odbiorcą.

Wiersz jest interesujący również z punktu widzenia językowego: w tytule i w pierwszym wersie, powracającym kilkakrotnie, obecny jest pierwszoosobowy zaimek, choć w języku polskim zwykle się go pomija. Prawdopodobnie stało się tak ze względu na rytm, rozkład akcentów

i liczbę sylab, ale Christianson i Abłamowicz najwyraźniej założyli, że jest to zabieg językowy służący emfazie, bo w swoim przekładzie zaimek *I* (obligatoryjny w języku angielskim) podkreślili (w tytule) lub pochylili (w treści utworu). Niestety wydaje się, że dla obcojęzycznego czytelnika takie zaznaczenie nie będzie czytelne, jest to bardzo nietypowe rozwiązanie tłumaczeniowe.

Zdarza się i tak, że w angielskich wersjach pojawiają się elementy kulturowe nieobecne w oryginale (polskie lub obce). W *Obronie żebractwa* (*In Defense of Beggars*) Bursa wspomina „trzech synów – bohaterów”, a tłumacze precyzują, że mowa o bohaterach wojennych („three sons – war heroes”); bliżej nieokreślony żłobek z *Baru dla psów w mieście Bonn* (*Café for Dogs in the City of Bonn*) stał się zaś żłobkiem dla dzieci robotników („a day care for the workers’ infants”)⁶. Z drugiej strony Mickiewiczowska Karusia, tytułowa bohaterka utworu, to w wydaniu Christiansona i Abłamowicz „Little Carrie” – zaciera się nawiązanie do *Ballad i romansów*, może za to pojawić się niepożądane skojarzenie z horrorem Briana de Palmy na podstawie książki Stephena Kinga. Ciekawe zjawisko zaszło w utworze *Nic* (*Nothing*): „czarne półbuty” zamieniono na hiponim „black Oxfords” (buty typu oxford to zaledwie jeden z rodzajów męskich półbutów). W utworze neutralnym pod względem kulturowym zaistniał zatem angielski toponim.

Na poziomie językowym duet tłumaczy pozbywa się mniej oczywistych metafor, poprawia również celowo zmodyfikowane frazeologizmy: w *Karnawale* (*Carnival*) czytelnik ma wyobrazić sobie, jak „Do dna napełnia ktoś kieliszki”, ale już w wersji angielskiej obraz jest o wiele mniej zaskakujący: „Someone fills glasses to the brim”; w *Wisielcu* (*The Hanged Man*) „I klaszczą w takt stopy [powieszonego] fryzjera”, a po angielsku „And the barber’s feet tap in time quicker”⁷. Podobnie w *Wernyhorze* (*Wernyhora*; w przeciwieństwie do Powagi Christianson i Abłamowicz zachowali imię proroka i opatrzyli je przypisem) zamiast metafory sugerującej, że podmiot liryczny od długotrwałego oczekiwania autentycznie wrósł w krzesło: „ścierpła mi lewa noga krzesła” odbiorca anglojęzyczny

⁶ Żłobek ów założono wprawdzie „by oseskom / Marksizm wypychać w małe główki”, ale to jeszcze nie przesądza, że indoktrynacja dotyczy jedynie klasy robotniczej.

⁷ Na zmianę nietypowo użytego czasownika na taki, który bardziej konwencjonalnie łączy się właśnie ze stopami, a nie, jak u Bursy, dłońmi, zwraca uwagę Beata Tarnowska [2011b].

przeczyta bardziej zwyczajne „the chair’s left leg made me go numb”. Tłumacze nie dbają również o zachowanie zabaw słowem, na przykład polegających na podobieństwie wyrazów o bardzo odległych znaczeniach. Zestawienie „To Luiza sprawczynią tej zbrodni i bredni” (*Zbrodnia Luizy* [*Louisa’s Crime*]) zmieniło się w „Louisa is the perpetrator of this crime and absurdity” bez pary podobnie brzmiących wyrazów (choćby z wykorzystaniem asonansu, niekoniecznie tak dokładnego rymu).

Zaskakująca jest również strategia tłumaczy wobec niezrozumiałych wyrazów. Jak zauważa Beata Tarnowska [2011b], w przekład *Fińskiego noża* (*Sheath Knife*) wkradł się błąd ekwiwalencji: zamiast krwi tętniącej we flechtach mowa o krwi pulsującej pod skórą („Blood throbbed beneath my skin”). Powstały obraz jest bardziej zrozumiały i spójny z potocznym doświadczeniem niż oryginał Bursy, ale tym samym mniej przebieżył poetycki.

Wróćmy na koniec jeszcze do słynnego *Pantofelka* (*Paramecium*) i odnotujmy, że polski *skurwysyn* także w wykonaniu pary tłumaczy został złagodzony – w angielskiej wersji pojawia się również wulgarne, ale mniej dosadne *asshole*.

Z przedstawionych analiz wyłaniają się dwie odmienne role tłumaczy. Powaga zachowuje się w pewnym sensie jak oddany fan, zależy mu przede wszystkim na tym, żeby przekazać wybrane utwory zagranicznym odbiorcom, nawet jeśli wiązać ma się to z pewnymi stratami. W przedmowie akcentuje swój emocjonalny stosunek do zbuntowanego poety i to z niego być może wynika dodawanie elementów formalnych, które wzmacniają dramatyzm i emocjonalną wymowę utworów (choć wulgaryzmy są łagodzone, co stoi w sprzeczności z deklaracjami z przedmowy).

Z drugiej strony tłumacz konsekwentnie pozbawia teksty elementów kulturowych, przez co tracą one niepowtarzalny charakter. Takie postępowanie dałoby się w pewnym sensie odnieść do tak zwanych tłumaczeń fanowskich – zwykle amatorskich, tworzonych przez osoby zafascynowane danym utworem czy artystą i pragnące jak najszybciej udostępnić tekst obcojęzycznej publiczności. Również na fanowskich przekładach nierzadko wyraźnie odciska się ślad wrażliwości tłumaczy, którym zdarza się wręcz „ulepszać” tekst według własnego uznania. Bywają one uproszczone – choć to akurat wypadałoby złożyć na karb braku kompetencji językowych i tłumaczeniowych, którego nie sposób zarzucić Powadze, mającemu na koncie już niejedną publikację (zajmował się dotąd między innymi Andrzejem Stasiukiem, Witoldem Gombrowiczem i Brunonem

Schulzem). Dlatego w jego przypadku odarcie wierszy z elementów kulturowych (głównie nawiązań do polskiego romantyzmu) trzeba zapewne interpretować jako świadomą decyzję mającą ułatwić czytelnikom odbiór. Powaga przedstawia Bursę czytelnikom anglojęzycznym jak postać z plakatu – stylizowaną na Deana i mówiącą o bardzo współczesnych elementach kultury jak graffiti lub supermarketowe groty świętego miłolaja. Można by jednak zadać pytanie, czy wobec tych strat i istotnych zmian poezja Bursy nadal jest oryginalna i może zainteresować szersze grono niepolских odbiorców – czy tak zmodyfikowany obraz artysty nie sprawi, że Bursa stanie się jedną z wielu podobnych postaci, które czytelnik dobrze już zna.

Christianson i Abłamowicz zachowują się natomiast jak nauczyciele (i to, należałoby zaznaczyć, nauczyciele wczesnoszkolni). Skupiają się na treści, nie na formie, zachowują wszystkie niemal elementy kulturowe, które opatrują licznymi i nazbyt rozbudowanymi objaśnieniami, jakby chcąc przy okazji poszerzyć ogólną wiedzę czytelników o polskiej literaturze i historii. Zbiór wierszy przybiera w zasadzie formę podręcznika kultury polskiej (przed czym przestrzega Hejwowski)⁸. Można by kwestionować zasadność podejmowania się przekładu takich utworów poetyckich, które są niemożliwe do zrozumienia bez szeregu przypisów. Czy taka wersja to nadal tłumaczenie, czy już raczej pełen dygresji wykład na temat utworu?

Tłumacze często posługują się eksplicytacjami, usuwają to, co wydaje się nielogiczne (nawet tam, gdzie właśnie zaskakujący obraz stanowi o oryginalności utworu), przez co giną niektóre metafory, poprawiane są również umyślnie zmodyfikowane frazeologizmy, które czytelnik oryginału mógł sam interpretować. Z jednej strony przedstawiają oni własne interpretacje utworów, wykonując część pracy za odbiorcę, z drugiej jednak – nierzadko podają nieprawdziwe informacje. Najbardziej dosadne wulgaryzmy cenzurują. Odkrywanie poety przekłętego przypomina w tym wydaniu raczej czas spędzony w szkolnej ławce niż fascynujące spotkanie z buntownikiem. Nasuwa się przy tym pytanie o celowość zamieszczania polskich oryginałów obok angielskich przekładów. Kto

⁸ „W przypadku książek mocno osadzonych w kulturze mniej znanej czytelnikowi docelowemu [...] [w]iększość elementów kulturowych wymagałaby objaśnień, ale w ten sposób książka przekształciłaby się w podręcznik kultury polskiej” [Hejwowski, 2015: 118].

właściwie powinien korzystać z dwujęzycznego zbioru: Amerykanin pragnący poznać polskiego poetę (i potrzebujący licznych wyjaśnień) czy raczej Polak zaciekawiony możliwościami przekładu wierszy Bursy? Ten pierwszy nie skorzysta z polskich tekstów, ten drugi – może być rozczarowany licznymi uproszczeniami i dojść do wniosku, że poezja Bursy jest z gruntu nieprzetłumaczalna, skoro wymaga tak licznych symplifikacji i wyjaśnień. Pod tym względem strategia tłumaczy nie jest jasna. Być może potrzebne jest całkiem inne podejście i kolejny, trzeci, zbiór przekładów utworów Bursy, który – opatrzony rzeczową przedmową i ewentualnie niezbyt obfitymi przypisami – pozwoliłby przedstawić obcojęzycznym czytelnikom niezafałszowany obraz tej niezwyklej twórczości.

Bibliografia

- Bursa, A. (1958), *Wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bursa, A. (2008), *Selected Poems / Utwory wybrane*, tłum. K. Christianson, H. Ablamowicz, Art-Park Publisher, Kraków.
- Bursa, A. (2009), *Killing Auntie & Other Work*, tłum. W. Powaga, CB Editions, London.
- Czabanowska-Wróbel, A. (2004), „Czytam poetę. Twórczość Andrzeja Bursy”, w: Czabanowska-Wróbel, A., Grochowski, G. (red.), *Czytanie Bursy*, Księgarnia Akademicka, Kraków, ss. 11-23.
- Dunaj-Kozakow, E. (1996), *Bursa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Hartama-Heinonen, R. (1995), „Translators’ Prefaces – A Key to the Translation?”, *Folia Translatologica*, 4, ss. 33-42.
- Hejwowski, K. (2015), *Iluzja przekładu*, Śląsk, Katowice.
- Kłuba, A., Juszczuk, A. (2004), „Kot czyli pies. O *Naszym ognisku* Andrzeja Bursy”, w: Czabanowska-Wróbel, A., Grochowski, G. (red.), *Czytanie Bursy*, Księgarnia Akademicka, Kraków, ss. 35-46.
- Lewicki, R. (2000), „Kilka uwag o próbach spolszczenia prozy Williama Faulknera”, w: Ganczar, M., Wilczek, P. (red.), *Rola tłumacza i przekładu w epoce wielokulturowości i globalizacji*, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe / Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice.
- McRae, E. (2012), „The Role of Translators’ Prefaces to Contemporary Literary Translations into English: An Empirical Study”, w: Gil-Bajardí, A., Orero, P., Rovira-Esteva, S. (eds.), *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*, Peter Lang AG, Bern, ss. 63-82, <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0360-1>.

- Papadima, M. (2011), „Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia”, *Między Oryginałem a Przekładem*, 17, Kraków, ss. 13-34.
- Sztorc, W. (2015), „Przekład aluzji językowych w poezji Andrzeja Bursy – analiza porównawcza”, w: Lewicki, R. (red.), *Przekład – język – kultura*, t. 4, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, ss. 59-72.
- Tarnowska, B. (2011a), „Poezja polska w angielskim przekładzie – wiersze Andrzeja Bursy”, w: Cudak, R. (red.), *Literatura polska w świecie*, t. 4: *Oblicza światowości*, Wydawnictwo Gnome, Wrocław, ss. 113-122.
- Tarnowska, B. (2011b), „Wybór wierszy. *Selected Poems*”, *The Sarmatian Review*, April 11, s. 1587-1588, [on-line:] <http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/411/411tarnow.pdf> (6.03.2017).

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest sprawdzenie, w jaki sposób realizowane są zadania i role tłumaczy utworów Andrzeja Bursy określone mniej lub bardziej wprost w przedmowach do anglojęzycznych zbiorów wierszy. Pod uwagę wzięte zostały dwa tomy: dwujęzyczne *Selected Poems. Utwory wybrane* w przekładzie amerykańskich profesorów Kevina Christiansona i Haliny Ablamowicz (Kraków 2008) i *Killing Auntie & Other Work* Wieśka Powagi (Londyn 2009). Poza deklaracjami z przedmów pod uwagę wzięto przekłady wybranych utworów – jeśli to możliwe, porównane zostały dwie wersje. W kontekście roli tłumacza zaproponowano podsumowanie najważniejszych różnic dzielących zbiory, a wnioski dotyczą zasadności wybranej strategii tłumaczeniowej w perspektywie starań o zainteresowanie obcych czytelników polskim *poète maudit*.

Słowa kluczowe: Andrzej Bursa, elementy kulturowe, paratekst, przedmowa, przekład literacki

SUMMARY

Two Editions of a *Poète Maudit*: Translators' Roles Realized in Two English Collections of Andrzej Bursa's Poems

The article aims at verifying how translators of Andrzej Bursa's poems into English realize their tasks and their roles as stated (explicitly or implicitly) in their prefaces. Two editions of translations have been

analyzed: *Selected Poems. Utwory wybrane* by American professors Kevin Christianson and Halina Abłamowicz (Kraków 2008) and *Killing Auntie & Other Work* by Wiesiek Powaga (London 2009). Alongside the declarations from the prefaces, translations of selected poems were taken into consideration – when possible, two versions were compared. In the context of the translator's role an overview is offered of the vital differences between the two volumes, and conclusions are drawn concerning the justifiability of the chosen strategies in the context of efforts to arouse interest in Bursa's work outside Poland.

Key words: Andrzej Bursa, culture-bound items, literary translation, paratext, preface