

Maciej Stanaszek

**MIĘDZY JĘZYKIEM A TEMPERAMENTEM TŁUMACZA:
„DYSKRETNA FORMA” WIERSZY ZBIGNIEWA HERBERTA
W PRZEKŁADACH NIEMIECKICH I ANGIELSKICH**

Don't judge a book by its cover
(przysłowie angielskie)

The medium is the message
(Marshall McLuhan)

*Ἦμεῖς ἐστε τὸ φῶς τοῦ κόσμου.
οὐ δύναται πόλις κρυβῆναι
ἐπάνω ὄρους κειμένη
(Κατὰ Ματθαῖον εὐαγγέλιον 5:14)*

Poezja Zbigniewa Herberta uchodzi za stosunkowo łatwą do tłumaczenia – i to niezależnie od języka. Świadczą o tym wypowiedzi samych tłumaczy, zawarte – poza dwoma wyjątkami – w tekstach, jakie dołączali oni do swoich przekładów. Czesław Miłosz, który na początku pobytu w Ameryce był podobno bardziej znany jako tłumacz poezji Herberta niż jako samodzielny poeta, prezentację sylwetki Herberta w swojej antologii *Postwar Polish Poetry* zaczyna od zdania „Niezwykle duża liczba wierszy Herberta w tej antologii wynika z faktu, że tłumaczą się one wyjątkowo dobrze, z powodu swojej struktury intelektualnej”¹ [wszystkie wypowiedzi tłumaczy podaję we własnym przekładzie – M.S.]. Bardzo podobne

¹ Cz. Miłosz, *Preface*, [w:] *Postwar Polish Poetry: An Anthology*, red. tenże, Nowy Jork 1965, s. 89.

uzasadnienie znajdziemy także w przedmowie Johna i Bogdany Carpenterów, przez długi czas głównych tłumaczy Herberta na język angielski, do ich pierwszego wyboru jego poezji *Selected Poems*: „Na pierwszy rzut oka wiersze Herberta wydają się łatwe do tłumaczenia – występują w nich jasne struktury intelektualne, a rymy zdarzają się rzadko (*Szuflada* i *Prolog* są wyjątkami). Z drugiej strony rytm, ton i dobór słów u Herberta są często wyjątkowo trudne do przełożenia, a ich tekstura jest złożona”². Na kwestię nacechowania formalnego, a zarazem tonu zwraca uwagę także Miłosz, który w innym miejscu, w *Słowie od tłumaczy* do pierwszego anglojęzycznego wyboru wierszy Herberta, pisze ze współautorem przekładu Peterem Dale’em Scottem: „Herbert jest łatwiejszy do tłumaczenia niż ci poeci, którzy bardziej eksperymentują ze składnią i metrum, choć jesteśmy świadomi, jak dużo się zatracza [w przekładzie] z jego starannego obchodzenia się z polskimi idiomami”³. Z kolei Andrea Ceccherelli, najmłodszy tłumacz poezji Herberta na język włoski, powołując się na wypowiedź amerykańskiej krytyczki i literaturoznawczyni Helen Vendler: „Herbert’s verse is of the spare sort that can carry over many of its strenghts, its essential characteristics, into another language”⁴, komentuje trzeźwo, nie wytaczając już wzniosłych, a zarazem mało konkretnych argumentów o „strukturze intelektualnej”: „Jeżeli jest to prawdą, to wynika to również z dominującego – ale nie wyłącznego – posługiwania się wierszem wolnym, czasem synkopowanym, przerywanym, a czasem rozciągniętym, o frazie długiej „od oddechu do oddechu” (*Brewiarz*)”⁵. W istocie taki jest właśnie – obok nader rzadkich gier słów i nieco częstszych asonansów – bardzo przyziemny powód łatwej przetłumaczalności poezji Herberta: posługiwanie się z reguły wierszem wolnym

² J. Carpenter, B. Carpenter, *Introduction*, [w:] *Selected Poems*, Z. Herbert, translated with an introduction and notes by John and Bogdana Carpenter, Oxford 1977, s. ix–xiv, tu s. xiii.

³ Cz. Miłosz, P.D. Scott, *Translators’ Note*, [w:] *Selected Poems*, Z. Herbert, translated by Czesław Miłosz and Peter Dale Scott, Harmondsworth, Middlesex 1968, s. 16–18, tu s. 17.

⁴ H. Vendler, *Long live Mr. Cogito!*, „New Republic”, t. 237, nr 4, s. 37–43 (27.08.2007), cytata w oryginale, przekład M.S.: „Poezja Herberta należy do gatunku poezji oszczędnej w środkach, która zachowuje wiele swoich mocnych stron, swych istotnych cech, w innym języku”. Tę optymistyczną opinię studzi jednak opuszczony początek zdania: „Like many reviewers of Herbert, I cannot read Polish, but it has seemed clear to me, as to others, that”. Na podobnie solidnych podstawach opierał zresztą swoje rozważania np. M. Hofmann (por. przypis 35).

⁵ A. Ceccherelli, „Rovigo”: *elementi di geografia intima herbertiana*, [w:] *Rovigo*, Z. Herbert, Rovigo 2008, s. 105–121, tu s. 114.

(„różewiczowskim”), co – mimo że na drugim miejscu lub nie zawsze (np. w polskiej wypowiedzi Bogdany Carpenter⁶) – przyznawali również cytowani tłumacze z USA.

Warto jednak podkreślić, że wszyscy wymienieni tłumacze przy najmniej sugerowali jednocześnie, że poezja Herberta czasami nie jest pozbawiona nacechowania formalnego: jak widzieliśmy, Miłosz i Scott wspominają o (mniej intensywnych niż u innych poetów) eksperymentach z metrum i składnią. Carpenterowie zaś mówią o (niekiedy trudnym do przełożenia) rytmie i (rzadkich, czy wręcz wyjątkowych) rymach. Na te dwie ostatnie rzeczy zwraca uwagę także Ceccherelli, który idzie dalej niż Amerykanie, zastanawiając się nad powodami stosowania przez poetę podanych środków: „Gdy Herbert w *Rovigo* posługuje się natomiast rymami i rytmem, czyni to w ściśle określonych celach: raz w funkcji ekspresyjnej, jak w wierszach polemiczno-satyrycznych, takich jak *Chodasiewicz*, *Homilia* czy *Mittleuropa* – a propos której tłumacz Herberta na francuski, Jacques Burko, stwierdza słusznie: „jeśli pozbawimy te melodyjne strofy ich żartobliwego rytmu, stracą one swój urok” (a także swoją siłę – można by dodać), a raz w funkcji retrospekcyjnej, w celu nawiązania do tradycji, jak to ma miejsce w wierszach *Guziki* i *Wilki*, podobnych tematycznie i metrycznie do początków twórczości Herberta, do których należy *Pacyfik III*, wiersz pochodzący aż z początków lat 50. XX wieku, również pisany dziewięciozłogłosem jambicznym, choć w pierwszych wersach ukrytym za odmienną segmentacją⁷. Także tłumacz wierszy autora *Pana Cogito* na rosyjski, Władimir Britaniszski, porusza w przedmowie do swojego wyboru dość szczegółowo kwestię rytmu – na przykładzie wczesnego wiersza *Odpowiedź*: „Zwraca uwagę metrum, jakim napisany został wiersz Herberta *Odpowiedź* – czterostopowy jamb. Miara ta, która w Rosji «naprzykrzała się» już Puszkiniowi, w Polsce pozostawała rzadką, niebanalną i przez to wyrazistą nawet w roku 1956, w momencie debiutu Herberta. Wierszem klasycznym w polskiej poezji od XVI w. był i nadal jest wiersz sylabiczny, natomiast miary sylabotoniczne pojawiły się w XIX w. – jednak czterostopowy jamb u polskich poetów także w XX w. występuje rzadko. W pierwszych czterech zbiorach Herberta jest około

⁶ B. Carpenter, *Herbert po angielsku. Z warsztatu tłumacza*, [w:] *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana (I)*, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, t. I, Białystok 2001, s. 71–82.

⁷ A. Ceccherelli, „*Rovigo*”..., op. cit.

dwudziestu wierszy jambicznych. Jednak po roku 1969 [czyli po tomie *Napis* – przyp. M.S.] poeta całkowicie zrezygnował z jambu, pisał tylko wierszem wolnym, wyjątków jest w sumie dwa czy trzy”⁸. Nieco mniej w szczególności Herbertowskiej wersyfikacji wchodzi tłumacz niderlandzki, Gerard Rasch, który – jak przystało na autora (pionierskiego) przekładu wszystkich wierszy Herberta – traktuje tę kwestię dość kompleksowo, a zarazem kontrastywnie (porównując, wzorem innych tłumaczy, Herberta z Różewiczem): „U Herberta zerwanie z konwencjami poetyckimi jest mniej radykalne niż u Różewicza. Co prawda tylko sporadycznie stosuje on rymy, ale początkowo posługuje się często sztywnym rytmem, czy to ze stałą liczbą stóp w wersie i stałym akcentem, czy też ze zmienną liczbą stóp, ale stałą liczbą akcentów, które niekoniecznie wypadają za każdym razem w tym samym miejscu w wersie”⁹.

Wypowiedź Rascha jest dobrą okazją, by przejść do całościowego i dokładnego przedstawienia kwestii metrum w poezji Herberta – metrum, które jest głównym wyznacznikiem owej „dyskretniej formy”, o której była mowa w tytule niniejszego tekstu. Jeżeli prześwietlić wiersze Herberta pod względem rytmicznym (co oczywiście nie jest najlepszym sposobem czytania poezji, ale dużo o niej wyjawia), to okaże się, że z całkowitej liczby 406 wierszy składających się na Herbertowskie wiersze zebrane (II wydanie *Poezji*), aż 61 w całości lub prawie w całości wykazuje regularny rytm, natomiast przynajmniej w połowie cechuje się nim ok. 35 utworów – w sumie ok. 96 wierszy, a zatem niemal jedna czwarta całej twórczości poetyckiej ojca *Pana Cogito* (co podważa umniejszanie przez niektórych tłumaczy roli regularnej formy u Herberta, np. przez Hiszpana Xaverio Ballestera, stwierdzającego: „Herbert tylko wyjątkowo posługiwał się rymami i izosylabizmem w konstruowaniu swoich wierszy”¹⁰). Nawiasem mówiąc, podany fakt może nieco zaskakiwać ludzi znających poezję Herberta ze szkoły i kojarzących ją właśnie z wierszem wolnym. Warto zauważyć jednak, że najbardziej znane – zapewne

⁸ V. Britanijskij (Władimir Britaniszski), *Četyreždy Herbert*, [w:] *Stihotvorenjá*, Z. Herbert, Sankt-Petersburg 2004, s. 7–30, tu s. 23.

⁹ G. Rasch, *Zbigniew Herbert 1924–1998*, [w:] *Verzamelde gedichten*, Z. Herbert, vertaald en van een nawoord voorzien door Gerard Rasch, Amsterdam 1999, s. 643–662, tu s. 647.

¹⁰ X. Ballester, *Presentación*, [w:] *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*, Z. Herbert, traducción y presentación de Xaverio Ballester, Madryt 1993, s. 7–24, tu s. 22.

z powodów „lekturowych” – są jego wiersze ze środkowego okresu twórczości, czyli z tomów *Pan Cogito* i *Raport z oblężonego Miasta*. Utwory silniej nacechowane formalnie – zwłaszcza w postaci regularnego rytmu – częstsze były przede wszystkim w początkowym okresie jego aktywności poetyckiej (na co zwraca uwagę Rasch i – w węższym zakresie – Britaniszski), a także w dwóch ostatnich zbiorach poety. Ów regularny rytm przybiera różną postać – co najlepiej wychwylił główny włoski tłumacz Herberta, Pietro Marchesani, który pisze, że technika kompozycyjna poety „nie ogranicza się do wyłącznego użycia wiersza wolnego. Herbert nierzadko posługuje się bardzo różną rytmizacją (siedmio-, ośmio-, dziewięciozłogłoskowce jambiczne, jedenasto- i trzynastozłogłoskowce), a także nie stroni od stosowania rymów wewnętrznych, asonansów i rozmaitych figur retorycznych”¹¹. Co się tyczy różnorodności rytmicznej, to w stwierdzeniu Marchesaniego jest jednak trochę przesady: regularne metrum przybiera u Herberta – oprócz ok. 13 wierszy pisanych co najmniej w połowie nietypowymi dla poety miarami – prawie wyłącznie dwie postacie: z jednej strony dziewięciozłogłoskowca jambicznego (dokładnie czterostopowca jambicznego hiperkatalektycznego), a z drugiej – sześćoakcentowca tonicznego (o czym – nie podając pojęć fachowych, lecz je zrozumiale opisując – informuje swego czytelnika Rasch – por. wyżej).

Pierwsza z tych miar, czyli 9-złogłoskowiec jambiczny (w uproszczeniu zwany czterostopowym jambem), będący – jak słusznie zauważa Małgorzata Mikołajczak – „najbardziej wyrazistym i najbardziej produktywnym”¹² u Herberta rozmiarem metrycznym, cechuje (prawie) w całości 28 wierszy, a przynajmniej w połowie – dalszych 7 utworów, czyli w sumie 35 (obliczenia moje). Z kolei drugą miarę, 6-akcentowiec toniczny, którego występowanie, postaci i funkcje prześledziła wspomniana badaczka, posługująca się także sformułowaniem „aluzja do «heksametru polskiego»”¹³, można wykryć w (prawie) całości 17 wierszy, a w (ponad)

¹¹ P. Marchesani, *La Polonia, ossia ovunque*, [w:] *Rapporto dalla città assediata*, Z. Herbert, a cura di Pietro Marchesani, con un saggio di Iosif Brodskij, Mediolan 1993, s. 249–264, tu s. 263.

¹² M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 27.

¹³ Tamże.

połowie – w ok. 10 kolejnych, czyli ostatecznie w ok. 27 utworach (znowu obliczenia moje; Mikołajczak podaje tytuły jedynie 16 wierszy, czy to w całości, czy po części realizujących tok 6-akcentowy). Jeżeli chodzi o częstotliwość występowania obu rozmiarów, to w przypadku 9-zgłoskowca jambicznego znowu trzeba przyznać rację Mikołajczak, twierdzącej, że „pojawia się [on] już u początków drogi twórczej i jest obecny, choć w mniejszym stopniu, także w późniejszej twórczości”, co można jedynie uściślić, podając liczbę 23 wierszy w całości pisanych tym metrum w pierwszych czterech zbiorach (Britaniszski mówi o „około dwudziestu”, por. wyżej) oraz zaledwie 5 w trzech ostatnich, przy czym 4-stopowy jamb często występuje u Herberta w postaci rymowanej (zazwyczaj ABCB, jedynie wyjątkowo ABAB), dokładnie w 10 utworach. Co się zaś tyczy drugiej miary, mniej regularnego i przez to trudniej uchwytnego „nibyheksametru” (6-akcentowca tonicznego), to przewija się on przez całą twórczość poetycką Herberta, w liczbie 1–3 wierszy na tom w całości wykazujących to metrum, przy czym nie widać tu efektu „niżu” w środkowej fazie twórczości poety – można jedynie zauważyć, jak czyni to Mikołajczak, że pod koniec jego życia „toniczne postaci 6-akcentowca zostają wyparte przez postać „łagodniejszą”, oscylującą ku rozmiarom sylabicznym”¹⁴. Przy okazji warto dodać, że mierze tej równie często jak 4-stopowemu jambowi towarzyszą rymy (6 wierszy na 17 wobec 10 na 28 dla tego ostatniego) oraz jeszcze raz podkreślić, że jest ona ze swojej natury mniej zauważalna i bardziej narażona na swego rodzaju rozmycie (co sugeruje także wspomniana w tym ustępie badaczka – i co ma miejsce głównie w ostatnim tomie *Epilog burzy*).

Gdzie w tym wszystkim jest kłopot czy trudność dla tłumacza? Z jednej strony właśnie w mało wyrazistej – a mimo to wyczuwalnej dla czytelnika, nawet jeśli niezbyt świadomie – naturze 6-akcentowca tonicznego. Z drugiej zaś strony problemy tłumacza biorą się faktu, że nie zawsze nacechowanie regularnym metrum dotyczy *całego wiersza* – w przypadku ok. 35 utworów odnosi się ono w przybliżeniu do połowy (lub nieco więcej niż połowy) utworu, ale – czego już nie uwzględniałem wyżej – niekiedy regularność rytmu może cechować zaledwie pojedynczą parę wersów lub też kilka ich par. Ma to miejsce w przypadku 9-zgłoskowca jambicznego, którego takie punktowe użycie występuje w kilku wierszach

¹⁴ Tamże, s. 29.

z debiutanckiej *Struny światła*. I ponad wszelką wątpliwość nie jest ono przypadkowe. Jeżeli bowiem uwzględnić fakt, że jedną z podstawowych funkcji regularności formy poetyckiej było zawsze – obok wywołania efektu estetycznego – ułatwienie zapamiętania wiersza, to nie powinno nikogo dziwić, że Herbert owym „frazom godnym pamiętania” nadaje formę wyraźnie rytmizowaną, czyniąc je niejako sentencjami czy inskrypcjami, które mają się wryć w pamięć czytelnika – i tak się też często dzieje. Frazy typu „pamięć przekaze chyba obłok – / wytarty profil rzymskich monet” (*Trzy wiersze z pamięci*), „we mnie jest płomień który myśli / i wiatr na pożar i na żagle” (*Napis*) czy „po co przyciskasz dłoń do oczu / wróżbę stawiamy Kogo pytasz” (*Wróżenie*) istotnie mają w sobie jakąś łatwość pozostawania w pamięci. Nierzadko te rytmizowane pary czy triady wersów znajdują się poza tym na początku lub końcu wiersza, co dodatkowo podkreśla nieprzypadkowość ich formy – i zwiększa zarazem ich siłę oddziaływania.

Jak sobie z taką „dyskretną formą” wierszy Herberta radzili jego tłumacze? Na to, że wielu z nich było jej świadomych (ale może tylko jej wyraźniejszych postaci?), wskazują ich wypowiedzi, które obficie cytowałem powyżej. Jak wiemy jednak najpóźniej od czasów Freuda, uświadomienie sobie problemu nie oznacza automatycznie rozwiązania go. Ponadto może się też zdarzyć tak, że dany tłumacz będzie się starał oddać jedynie najbardziej wyraźne postaci regularnej formy, czyli przede wszystkim 9-zgłoskowiec jambiczny, zwłaszcza w wersji rymowanej (choć i tu niektórzy się wyłamywali – np. Biserka Rajčić, jedna z głównych tłumaczek literatury polskiej na serbski, przełożyła wierszem wolnym utwór *Piosenka* – jedyny tego typu w ostatnim zbiorze poety).

Najbardziej intrygująca – i translatorycznie wartościowa – wydaje mi się próba zbadania, co tłumacze robią z naprawdę „dyskretną formą” – a więc z 6-akcentowcem tonicznym oraz 9-zgłoskowcem jambicznym, jeśli owe miary nie cechują całych wierszy. W tym celu proponuję poniżej zwięzłą (choć dosyć dogłębną) analizę przekładów trzech, a następnie czterech wierszy ze stosunkowo „prozatorskiego” tomu, jakim jest *Raport z oblężonego Miasta* (notabene, najliczniej tłumaczony spośród wszystkich zbiorów poezji Herberta – do chwili obecnej został on przełożony w całości na co najmniej 10 języków, w postaci 12 przekładów¹⁵).

¹⁵ Patrz: bibliografia.

Jest on o tyle dobrym materiałem do badania poruszanej tu kwestii, że z jednej strony zawiera wiersze cechujące się „dyskretną formą”, a z drugiej – został w całości przełożony dwukrotnie na angielski i raz na niemiecki, a dość duża jego część (10 wierszy z 35) doczekała się także drugiego przekładu niemieckiego (w serii dwujęzycznych wyborów poezji polskiej Wydawnictwa Literackiego). Wiersze do analizy dobrałem tak, żeby z jednej strony wykazywały pożądane (a jednocześnie zróżnicowane) cechy formalne, a z drugiej – po prostu istniały w jak największej ilości przekładów na brane tu pod uwagę języki (czyli najlepiej miały dwa przekłady na niemiecki). Kryteria te spełniają – w zestawie głównym – m.in. wiersze *Do rzeki* i *Do Ryszarda Krynickiego – list*, tłumaczone dwukrotnie na każdy z podanych języków, oraz częściowo wiersz *17 IX*, który na angielski był przekładany dwa razy, a na niemiecki – niestety tylko raz. Jednak z powodu jego specyficznego nacechowania formalnego zdecydowałem się wziąć go pod uwagę – i od niego rozpocząć cały „raport z analizy”, który będzie się składał z części podstawowej – bazującej na wspomnianych trzech wierszach lub ich fragmentach – oraz uzupełniającej, opartej na czterech kolejnych, także nie zawsze całych. By skondensować omówienie, skupię się w pierwszym przypadku na najbardziej charakterystycznych modyfikacjach, a w drugim – ograniczę do zamieszczenia komentarza zbiorczego i uwzględnienia wyników analizy w zestawieniu podsumowującym (w postaci tabeli).

Przekładoznawca a „dyskretna forma poetycka”

Najpierw jednak kilka koniecznych zdań o kwestii przekładania formy, a potem o tłumaczach (zgodnie z twierdzeniem, że głównym przedmiotem badań przekładoznawczych są nie owoce pracy tłumaczy, lecz oni sami, a konkretnie ich strategie translatorskie, czyli – w jeszcze dokładniejszym ujęciu – procesy myślowe zachodzące w ich umysłach podczas tłumaczenia¹⁶. Co się tyczy pierwszej kwestii, nie należy oczekiwać, że dany schemat metryczny oryginału zostanie oddany *identycznym* schematem w języku docelowym. Przecież podobnie jak w przypadku tłumaczenia innych postaci formy – np. szyku czy efektów graficzno-fonicznych

¹⁶ Por.: B.Z. Kielar, *Tłumaczenie i koncepcje translatorskie*, Wrocław 1988.

– to, co wydaje się identyczne (z wyglądu czy brzmienia), wcale nie musi być ekwiwalentne. Z racji różnych właściwości rytmicznych języka ta sama miara wierszowa może być różnie odbierana – może poniekąd co innego „znaczyć”. Choćby Herbertowski 9-zgłoskowiec jambiczny, będący dość rzadkim i niezbyt typowym metrum w języku polskim (podobnie jak 6-akcentowiec toniczny¹⁷, jest – z powodu odmiennej struktury prozodycznej języka – miarą ze wszech miar normalną w języku niemieckim, a nienormalną (i trudną do odtworzenia) np. w języku hiszpańskim (co zauważa w swojej przedmowie cytowany już Ballester: „Trzeba podkreślić, że w języku polskim słowa mają prawie zawsze akcent paroksytoniczny – niestety jest to typ rytmu, który może znaleźć zadowalające odbicie w prozodii hiszpańskiej tylko wtedy, gdy się zgodzimy na zwiększenie liczby sylab w wersie, czego wymaga brak rodzajników i zwięzła fleksja nominalna języka polskiego, pozwalająca na większą swobodę w łączeniu słów: *'Idź d'okąd p'oszli t'amci do ciemn'ego kr'esu'*”¹⁸). Mimo istnienia tych uwarunkowanych strukturalnie różnic w użyciu schematów metrycznych można jednak oczekiwać, że regularność zostanie oddana przez regularność, także formalnie odmienną – i nawet osłabioną (np. bez zachowania regularności stóp – a tylko liczby akcentów). Tak więc z powodu tej ewentualnej inności gdy będę tu mówił o *zachowaniu* lub *ocaleniu* „dyskretnej formy poetyckiej”, będę miał na myśli *odtworzenie*, *oddanie* lub *rekonstrukcję* rytmu (także formy rytmicznej czy schematu rytmicznego) – a *niekoniecznie* jego *dokładne zachowanie*, które może być rozumiane jako przeniesienie – mówiąc pozornie pleonastycznie – formy owej formy rytmicznej.

W tym kontekście ważna uwaga techniczna. Chcąc nadać wynikom analiz wymierną postać, musiałem rozstrzygać, czy w danym wersie schemat rytmiczny został (zazwyczaj *sensu stricto*) zachowany czy nie – gdyż o stopniu odtworzenia formy decydowała właśnie liczba wersów pierwszego typu. Mimo że liczenie akcentów wydaje się sprawą prostą, to wiążą się z nim pewne komplikacje: po pierwsze akcent akcentowi nierówny, a po drugie – różnice te w jednych językach mogą być większe niż w innych. Zwłaszcza w językach o mocnym akcencie wyrazowym – a do takich należy i niemiecki, i angielski – akcenty poboczne (drugorzędne)

¹⁷ Por.: M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., op. cit., s. 27.

¹⁸ X. Ballester, *Presentación*..., op. cit., s. 22.

mogą być postrzegane jako słabsze niż w językach o mniej zaznaczonym akcencie wyrazowym. Jeżeli do tego dodać fakt, że zarówno w poezji niemiecko-, jak i angielskojęzycznej sylaby z akcentem pobocznym mogą owego akcentu nabierać dopiero w wierszu sylabotonicznym lub też przejmować akcent z innych (por. E. Arndt¹⁹ i J. Levý²⁰) – to sprawa liczenia robi się niełatwa, zwłaszcza gdy mówimy o wierszach cechujących się dyskretną formą rytmiczną. Z powodu tych trudności zdecydowałem się przyjąć dwa sposoby liczenia akcentów, wspólne dla przekładów na niemiecki i angielski – oraz oryginałów polskich. Otóż rozróżniam między *odtworzeniem mocnym* i *słabym* danego schematu rytmicznego – przy czym ten pierwszy odnosi się do akcentów głównych i pobocznych traktowanych równorzędnie, drugi zaś uwzględnia tylko akcenty główne (istniejące w normalnej akcentacji). Jednocześnie przyjmuję, że akcenty drugorzędne mogą pojawiać się tylko tam, gdzie już (w mniej wyraźnej postaci) istnieją w mowie niewiązanej; tak więc ignoruję wspomniane przypadki, o których mówi Levý (por. wyżej), ale z drugiej strony schematy sylabotoniczne są w badanym materiale bardzo rzadkie. W praktyce oznacza to, że w szeregu co najmniej trzech sylab nieakcentowanych pojawia się – zazwyczaj w środku – akcent poboczny, tak samo jak na pierwszej sylabie z dwóch nieakcentowanych znajdujących się na początku wersu. Do podanego przez chwilę kryterium głównego dochodzi jeszcze inne, istotne w przypadku 6-akcentowca tonicznego: zachowanie podziału międzyzestrojowego (nibyśredniówki), wypadającego mniej więcej w połowie wersu (po trzeciej stopie). Jeżeli nie jest on zachowany, to mimo odpowiedniej liczby akcentów uznaję dane odtworzenie za słabe. Tak samo klasyfikuję także przypadki dodania maksymalnie dwóch sylab nadmiarowych do schematu sylabotonicznego.

W podsumowaniu na końcu artykułu pojawiają się oba wyniki (jeżeli są rozbieżne), czyli liczba odtworzeń mocnych i wszelkich (po dodaniu słabych), ale w tekście więcej uwagi będę poświęcał odtworzeniom mocnym (jako że „dyskretna forma rytmiczna” i tak już jest słaba).

¹⁹ E. Arndt, *Deutsche Verslehre*, Berlin 1981, s. 100–101.

²⁰ J. Levý, *A Contribution to the typology of accentual-syllabic versifications*, [w:] *Paralipomena*, tenże, Brno 1971, s. 9–21, tu s. 14.

Konstelacja badawcza tłumaczy

Po tych uściśleniach i zastrzeżeniach pora na minimalną prezentację „przekładowców”. Pierwszym z tłumaczy niemieckich jest Karl Dedecius (ur. 1921 w Łodzi, zm. 2016 we Frankfurcie n. M.), znany w Polsce nie tylko germanistom. Ten główny propagator literatury polskiej w RFN był przez ponad dekadę niemal wyłącznym tłumaczem poezji Herberta na niemiecki. Dedecius ma na koncie przekłady praktycznie wszystkich znanych polskich poetów XX-wiecznych, a także dawniejszych, np. Kochanowskiego, Mickiewicza czy Wyspiańskiego. Przekładał również (choć znacznie rzadziej) prozę polską oraz poezję rosyjską²¹. Drugi tłumacz niemiecki, o którym wiedzą pewnie tylko znawcy przekładów literatury polskiej na niemiecki, to Oskar Jan Tauschinski²² (1914–1993), urodzony na Kresach (majątek Żabokruki/Froschraben, dzisiejsza Ukraina) Polak, a następnie Austriak, absolwent Wyższej Szkoły Handlu Światowego w Wiedniu. Przekładał współczesną polską poezję i prozę, a jego tłumaczenia ukazywały się prawie wyłącznie w czasopismach i antologiach, przy czym szczególne miejsce w jego dorobku translatorskim zajmowały wiersze dla dzieci i literatura młodzieżowa. Tłumaczył od roku 1946, najpierw aforyzmy Leca, potem wiersze znanych poetów polskich (jak np. Białośzewski, Karpowicz i Różewicz). *Raport...* trafił mu się w okresie, kiedy już mniej się zajmował przekładem²³. W przypadku języka angielskiego

²¹ Por.: K. Dedecius, *Lebenslauf aus Büchern und Blättern*, Frankfurt am Main 1990. Por. także – jako szczegółowe ujęcie działalności przekładowej K.D. – P. Chojnowski: *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius*, Berlin 2005.

²² K.A. Kuczyński, *Oskar Jan Tauschinski i Helene Lehr*, [w:] *Prawda i mit. Studia i szkice z polsko-niemieckich stosunków literackich*, Warszawa 1990, s. 239–250; tenże, *Im Banne einer schöpferischen Freundschaft. Zu Stefan H. Kaszyńskis wissenschaftlichem Interesse am Leben und Schaffen des österreichischen Schriftstellers Oskar Jan Tauschinski*, [w:] *Labyrinth der Erinnerung. Beiträge zur österreichischen Literatur*, red. J. Drynda, K. Dzikowska, Poznań 2006, s. 17–24; O. Budrewicz, *Człowiek pogranicza*, „Perspektywy” 1983, nr 35, s. 12–13; E. Michalik, *Wiedeńczyk z wyboru – Oskar Jan Tauschinski [1914–1993]*, [w:] *Polonia i przyjaciele Polski w Austrii*, red. S. Kucharski, Lublin 1995, s. 193–197.

²³ Jak podaje K. Kuczyński, cytując prywatną korespondencję, Tauschinski bycie tłumaczem uważał za swój dopiero trzeci zawód – po byciu redaktorem technicznym i pisarzem (por. tenże, *Oskar Jan...*, s. 242–243).

skiego przez długi czas wyłącznymi tłumaczami wierszy Herberta w formie samodzielnych książek byli John (ur. 1936) i Bogdana (ur. 1941) Carpenterowie, duet amerykańsko-polski, złożony z poety i wykładowcy literatur słowiańskich, mający na koncie translatorskim liczne przekłady wierszy, głównie Herberta (drukowane początkowo w różnych czasopismach – por. przypis 43), i dwóch tomów jego esejów (wydane znacznie później niż przekład *Raportu...*). Drugą tłumaczką wierszy Herberta jako jego wyłącznych książek jest Alissa Valles²⁴ (ur. 1972), najmłodsza z analizowanego grona, amerykańska poetka i tłumaczka, której największym dotychczasowym dokonaniem translatorskim jest przekład wierszy zebranych Herberta na angielski (drugi na świecie po niderlandzkim przekładzie Rascha). Przekłady poezji, zwłaszcza rosyjskiej i polskiej, sporadycznie także niderlandzkiej i niemieckiej, Valles publikuje od czasu pierwszych studiów odbywanych w Londynie. Ukazywały się one głównie w czasopismach amerykańskich, co zapewne wynika z faktu kontynuowania przez nią studiów w Houston. Oprócz tłumaczenia poezji Valles zajmuje się także regularnie przekładaniem dramatów²⁵.

Analizy przekładów wierszy

Czas na pierwszy wiersz – 17 IX – i jego dostępne przekłady:

17 IX

Józefowi Czapskiemu

Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię
najeżdźco
a droga którą Jaś Małgosia dreptali
do szkoły
nie rozstąpi się w przepaść

17. IX.

Für Józef Czapski

Mein wehrloses Vaterland wird dich
Aggressor empfangen
und der Weg auf dem Hänsel und Gretel
zur Schule liefen
wird sich zum Abgrund nicht auftun

²⁴ A. Valles, *Alissa Valles Interview*, by Scott Esposito, „Reading the World”, 25.06.2007, <http://www.conversationreading.com/2007/06/reading-the-w-1.html> [adres nieaktualny].

²⁵ Por.: A. Valles, *Inside the Echo Chamber: A Conversation with Alissa Valles*, by James Marcus, „Words without Borders” 2008, <http://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/inside-the-echo-chamber-a-conversation-with-alissa-valles> [dostęp 5.03.2016].

Rzeki nazbyt leniwe nieskore do
potopów
rycerze śpiący w górach będą spali dalej
więc łatwo wejdziesz nieproszony
gościu

Ale synowie ziemi nocą się
zgrupują
śmieszni karbonariusze spiskowcy
wolności
będą czyścili swoje muzealne bronie
przysięgali na ptaka i na dwa kolory

A potem tak jak zawsze – łuny
i wybuchy
malowani chłopcy bezsenni
dowódcy
plecaki pełne kłęski rude pola
chwały
krzepiąca wiedza że jesteśmy – sami

Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię
najeźdźco
i da ci sążeń ziemi pod wierzbą
– i spokój

by ci co po nas przyjdą uczyli się znowu
najtrudniejszego kunsztu
– odpuszczania win

Die Flüsse die allzu trägen sind nicht bereit
zur Sintflut
die schlafenden Ritter im Berg werden
weiterhin schlafen
du wirst also leicht eintreten ungebetener
Gast

Aber die Söhne der Erde werden sich
nachts versammeln
die komischen Karbonari Eidgenossen
für Freiheit
werden die musealen Waffen sorgfältig
putzen
auf den Vogel und die zwei Farben
werden sie schwören

Und dann wird es sein wie immer
– Explosionen und Brände
bildschöne Burschen schlaflose
Kommandanten
Tornister voll Niederlagen blutrote
Felder der Ehre
und das stärkende Wissen: wir sind
– sind allein

Mein wehrloses Vaterland wird dich
Aggressor empfangen
schenkt dir ein Klafertief Erde unter der
Weide – und Ruhe
damit jene die nach uns kommen sie wieder
lernen
die schwierigste Kunst – die Vergebung der
Schuld

(*thum. Oskar Jan Tauschinski*)

September 17

for Józef Czapski

My defenseless country will admit you
invader

September 17

To Józef Czapski

My defenseless country will welcome you
invader

<p>where Jaś and little Mary went walking to school the path won't be split into an abyss</p> <p>Rivers are too lazy not quick to flood knights sleeping in the mountains continue to sleep so you will enter easily uninvited guest</p> <p>But sons of the earth will gather at night funny <i>carbonari</i> plotters of freedom they will clean old-fashioned weapons will swear on a bird on two colors</p> <p>And then as always—glows and explosions boys like children sleepless commanders knapsacks filled with defeat crimson fields of glory the strengthening knowledge—we are alone</p> <p>My defenseless country will admit you invader and give you a plot of earth under a willow—and peace so those who come after us will learn again the most difficult art—the forgiveness of sins</p>	<p>and a path Hansel and Gretel trampled to school will not open up into an abyss</p> <p>Our rivers are lazy and not prone to flooding our knights asleep in the mountains will sleep on so you will enter without trouble uninvited guest</p> <p>But at night the sons of the earth gather silly <i>carbonari</i> conspirators of freedom cleaning their guns ripe for a museum they swore on a bird and on two colors</p> <p>Then as always came fires and explosions painted lads and insomniac commanders defeat-packed satchels red fields of praise the invigorating knowledge we are alone</p> <p>My defenseless country will welcome you invader give you a fathom of earth by a willow—peace so that those who come after us learn once again that most difficult skill—the forgiving of sin</p>
---	---

(*tłum. John i Bogdana Carpenter*)

(*tłum. Alissa Valles*)

17 IX – nietłumaczony niestety przez Dedeciusa – jest przykładem wiersza, który przy pierwszej lekturze (i nieco niewprawnym uchu) nie wydaje się mieć regularnej formy. Jeśli się jednak w niego wsłuchać, okaże się, że jego jakby gładki tok czy pewna melodyjność wynikają w dużym

stopniu z faktu, że jest on w większości skomponowany 6-akcentowcem tonicznym. Na 18 wersów aż 11 wykazuje ów schemat metryczny (z czego jednak dwa bez logicznego działu międzyzestrojowego, czyli nibyśredniówki), natomiast 7 pozostałych schemat ten realizuje jedynie w połowie (z czego w czterech przypadkach druga połowa składa się z dwóch amfibrachów, będących ekwiwalentem częstych tu (10 razy) trzech trochejów – a w jednym przypadku po prostu jej nie ma). Ponadto w wierszu tym występują nieregularne rymy, zazwyczaj niedokładne (*potopów – gościu, kolory – wolności, wybuchy – dowódcy, chwały – sami, spokój – znowu*).

Jeśli przyjrzymy się dokładnie wersji niemieckiej autorstwa Tauschinskiego, dojdziemy do zaskakującego wniosku, że jest ona nawet bardziej regularna niż oryginał – pod warunkiem jednak, że uwzględnimy odtworzenia słabe (inaczej uzyskamy nie 13, lecz 8 wersów regularnych, czyli mniej niż w oryginale). Jedynie 5 wersów nie nosi podstawowej cechy „nibyheksametru” (6 akcentów), ewentualnie 5 dalszych, w których nibyśredniówka nie pokrywa się z podziałem składniowym (co jednak miało miejsce w dwóch przypadkach już w oryginale). Warto podkreślić, że dwukrotnie schemat 6-akcentowca został nadany wersom, które go nie posiadały – na zasadzie kompensacji. Ciekawe jest również to, że odtworzenie formy oryginału dokonuje się tu przy przekładzie stosunkowo dosłownym (przynajmniej na pierwszy rzut oka), co może nasuwać przypuszczenie, że „rekreacja” schematu metrycznego zaszła niejako automatycznie, bez wysiłku ze strony tłumacza. Byłaby to skądinąd szczęśliwa sytuacja, gdyż – jak wiadomo i jak zobaczymy za chwilę – zachowanie metrum pociąga z reguły za sobą modyfikacje znaczeń (choćby tylko wymiaru stylistycznego). Byłaby, gdyby nie fakt, że w wierszu tym tłumacz dokonał jednak w sumie aż 20 zmian (po części kosmetycznych), których postać przekonuje o tym, że miały one na celu rekonstrukcję – może nawet z nadatkiem – formy utworu. I tak w 5. wersji przekładu Tauschinskiego występuje fraza *die schlafenden Ritter im Berg*, której koniec zawiera modyfikację uwarunkowaną niewątpliwie formalnie (dosłowne *im Gebirge* dodawałoby akcent poboczny), dalej jest słowo *Eidgenossen*, czyli raczej ‘konfederaci’ czy wręcz ‘Szwajcarzy’ (stąd oficjalna nazwa kraju *die Schweizerische Eidgenossenschaft*) niż ‘spiskowcy’ (dokładniej byłoby *Verschwörer, Verschworene* czy *Geheimbündler*, co jednak pogarszałoby rytm, chyba żeby wstawić drugi rodzajnik). Następny wers zawiera najpierw

jednosylabowy rodzajnik *die* zamiast dwusylabowego zaimka *ihre* (‘ich/swoje’), a potem słowo *sorgfältig* ‘starannie’, dodane zapewne ze względów rytmicznych. Również dodatki w ostatnim wersie tej strofy – *und* ‘i’ na początku oraz powtórzenie *sind* ‘jesteśmy’ pod koniec – służą niewątpliwie odtworzeniu rytmu, co w tym ostatnim przypadku odbywa się niestety kosztem naturalności wypowiedzi. Uwarunkowane rytmicznie jest też zapewne opuszczenie ‘i’ w 2. wersie ostatniej zwrotki, a także wyrażenie w pierwszej strofie słowa *dreptali* przez *liefen* ‘biegli, szli’ (zamiast dłuższych, daktylowych odpowiedników *trippelten*, *tippelten* czy *trappelten*) – obie zmiany służą prawdopodobnie zmieszczeniu się w liczbie 8 sylab (choć i przy dziewięciu schemat 6-akcentowca zostałby zachowany – Tauschinski kieruje się tu chyba jednak faktem, że w oryginale Herbert nie przekracza 7 sylab w każdej z połów „nibyheksametru”). Z kolei zamiana kolejności składników we frazie *luny i wybuchy* miała przypuszczalnie na celu zastąpienie rymu asonansem (*Brände – Kommandanten*) i ewentualnie stworzenie niedokładnego rymu *Brände – Ehre*. Poza tymi zmianami uwarunkowanymi z pewnością formalnie możemy w przekładzie Tauschinskiego dopatrzeć się także modyfikacji o innym podłożu. Z jednej strony są to zmiany mające na celu standaryzację języka, zwłaszcza w postaci poprawienia składni w tekście, a z drugiej – zmiany, które można uzasadnić chyba tylko zamiarem tłumacza, by zmodyfikować utwór po swojemu. Do tych pierwszych możemy zaliczyć dodanie opuszczonego ze względu na rytm ‘i’ we frazie *Jaś Małgosia*, dodanie brakującego orzeczenia *sind* ‘są’ na początku 2. zwrotki, następnie – wynikające z przestawienia szyku – powtórzenie czasownika posiłkowego *werden* ‘będą’ na końcu 3. zwrotki, uzupełnienie – eliptycznego tym razem – *werden* ‘będzie’ w pierwszym wersie kolejnej strofy, a także dodanie zaimka *sie* ‘ją’ pod koniec wiersza, które pozwoliło tłumaczowi na wcześniejsze umieszczenie bezokolicznika. Z kolei do zmian, do których raczej nic tłumacza nie zmuszało, należy zwłaszcza wyrażenie słowa *da* przez *schenkt* ‘podaruje’ (zamiast *gibt*, mającego także jedną sylabę), a także – ewentualnie – zastąpienie wyrazu *plecaki* słowem *Tornister* ‘tornistry’, co jednak w kontekście wiersza jest chyba bardziej naturalnie niż dosłowne *Rucksäcke*. I na koniec zostają niełatwe przypadki fraz *malowani chłopcy* i *rude pola*, które dosłownie trudno jest przełożyć – i które Tauschinski zamienia odpowiednio na ‘chłopaki jak z obrazka’ i ‘krwistoczerwone pola’.

Ostatecznie w niemieckim przekładzie omawianego utworu można się doliczyć ok. 20 zmian treściowych, z których zdecydowana większość służy odtworzeniu rytmu oryginału, a w drugiej kolejności – unormalnieniu tekstu. Liczba zmian „samowolnych” jest natomiast minimalna (podobne proporcje znajdziemy także w kolejnych przekładach Tauschinskiego).

Jeśli chodzi o przekłady angielskie wiersza 17 IX, to po pierwsze trzeba podkreślić, że oddawanie polskich schematów metrycznych wydaje się w tym języku generalnie trudniejsze niż w niemieckim – co znowu pierwotnie wynika z prozodii języka, a wtórnie – z rozmiarów metrycznych popularnych w poezji anglojęzycznej (choć 4-stopowy jamb nie był w niej rzadkością – za przykład niech posłuży choćby słynny wiersz *Stopping by Woods on a Snowy Evening* Frosta czy cytowane przez Levý’ego wiersze Pope’a). Jednak występujący często u Herberta 6-akcentowiec toniczny nie jest zbyt sztywnym metrum i przez to nie tak trudno go odtworzyć nawet w angielskim. W przekładzie Carpenterów (w wersji brytyjskiej – nadal z błędem w dedykacji – noszącym tytuł *17 September*) „nibyheksametr” został zachowany jedynie w 6 wersach, ewentualnie w dwóch kolejnych o niewłaściwym podziale składniowym wersu (w 5 jeszcze innych ostała się jedynie jego pierwsza połowa). W wersji Valles jest także 6 wersów czystego 6-akcentowca, poza tym można się go – jak u Carpenterów – dopatrzeć w 2 kolejnych, jeśli nie zwracać uwagi na brak nibyśredniówki. Mimo że w obu przekładach mamy tę samą liczbę wersów regularnych, to sądząc po stopniu niedosłowności przekładu, na rekonstrukcji metrum oryginału bardziej mogło zależeć Valles. Niestety, owa niedosłowność czy swoboda (czasami niepokojąca – patrz niżej) nie wydaje się wcale owocować lepszym oddaniem rytmu oryginału. Co prawda np. w przypadku pierwszego wersu 2. strofy przeróbki Valles powodują odtworzenie rytmu, w ostatnim wersie przedostatniej strofy szersze znaczeniowo *invigorating* daje więcej niż bardziej dosłowne *strengthening* u Carpenterów (podczas gdy w przypadku ich wersji wystarczyłoby dodać *and* na początku, a *that* po *knowledge*), ale już w pierwszym wersie 3. zwrotki zmiany są raczej niekorzystne (trzeba by nienaturalnie akcentować *of* i stosować nieprawidłową średniówkę, żeby uzyskać rytm 6-akcentowca). Poza tym w przypadku duetu amerykańsko-polskiego zastanawiające jest swobodno-hybrydowe rozwiązanie dla 2. linijki wiersza, gdzie można by podejrzewać tłumaczy – podobnie zresztą jak samego Herberta w oryginale

– o chęć zachowania metrum, gdyby nie to, że w drugiej połowie wersu nie zostaje ono wcale zachowane.

Skoro mówimy już o modyfikacjach treści, to porównajmy je przynajmniej pobieżnie (w celu zorientowania się w cenie, jaką tłumacze płacą za uwzględnienie formy rytmicznej wiersza). Carpenterowie dokonują następujących zmian uwarunkowanych zapewne rytmicznie: oprócz zastosowania parafrazy, o której była mowa przed chwilą i wyrażenia słowa *dreptali* przez ‘podażali pieszo’ duet ten rezygnuje z czasu przyszłego w *będą spali dalej*, zastępuje słowa *potopów* przez ‘powodzi/wylewania’ i *muzealne* przez ‘staroświeckie’, usuwa *i* we frazie *na ptaka i na dwa kolory*. Traci tym samym szansę na odtworzenie 6-akcentowca w tym wersie, ale może chodzić też o nadanie wciętym wersom po 4 akcentów. Powtarza czasownik posiłkowy *will* w tej samej linii, wyraża *malowani* przez ‘jak dzieci’, *pełne* przez ‘wypełnione’ i *rude* przez ‘karmazynowe’, opuszcza *że* po słowie *wiedza*, po czym zastępuje słowo *sążeń* przez ‘kawałek/działka’ oraz *win* przez ‘grzechów/win’ (mimo że w kanonicznym *Ojcie nasz* po angielsku jest *trespasses* w znaczeniu ‘winy/grzechy’). Poza tym Carpenterowie wprowadzają kilka zmian unormalniających tekst: podobnie jak Tauschinski dodają ‘i’ w *Jaś Małgosia* (którzy mają dziwną postać w ich przekładzie – por. Stanaszek²⁶) oraz ‘są’ w wersie mówiącym o rzekach. Z kolei w wersji Valles da się zauważyć następujące modyfikacje znaczeniowe: dwukrotne dodanie zaimka ‘nasze/nasi’, opuszczenie *nazbyt*, zamianę *potopów* na ‘powodzi/wylewania’, *łatwo* na ‘bez trudu’, *zgromadzą* na ‘gromadzą’, *śmieszni* na ‘głupi/śmieszni’, *będą czyścili* na ‘czyszcząc’, *[będą] przysięgali* na ‘przysięgali’ (dwie ostatnie zmiany są powiązane ze sobą), *muzealne bronie* na ‘karabiny nadające się do muzeum’, dodanie ‘i’ po *malowani chłopcy*, zamianę frazy *plecaki pełne kłęski* na ‘tornistry wypchane kłęską’, *chwały* na ‘pochwały/chwały’, dwukrotne opuszczenie *i* w ostatniej zwrotce, dodanie ‘raz’ do ‘znowu/jeszcze’ i na koniec – zamianę w ostatnim wersie słów *kunsztu* (wzmocnionego przez ‘owego’) na ‘umiejętność’ i *win* na ‘grzechu/winy’. Poza tym Valles wprowadza także zmiany stan-

²⁶ M. Stanaszek, *Ptak i dwa kolory – czyli o tłumaczeniu odniesień do kultury polskiej w pewnym wierszu Zbigniewa Herberta*, „Recepcja – Transfer – Przekład”, red. J. Koźbiał, T. II, Warszawa 2004, s. 61–80; M. Stanaszek, *Nieprzekładalne przełożone (?)*. O Raporcie z obłożonego Miasta Zbigniewa Herberta pozostałym Europejczykom złożonym, [w:] *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, red. K. Hejwowski, Wszechnica Mazurska, Olecko 2005, s. 41–60.

daryzujące tekst – do tych dokonanych przez Carpenterów dodaje jeszcze ‘nadeszły’ w wersie o łunach i wybuchach. Ostatecznie liczba zmian treściowych w obu przekładach jest dość podobna: u Carpenterów jest ich ok. 17, a u Valles – mniej więcej 24. Jest to pierwszy sygnał, że liczba wersów o odtworzonym rytmie oryginału i liczba zmian treściowych niezupełnie są proporcjonalne – choć proporcjonalności można się tu spodziewać (oczywiście przy dość naiwnym założeniu, że owe zmiany mają służyć wyłącznie zachowaniu, nawet *sensu largo*, formy rytmicznej).

Następny wiersz, nad którym się pochylimy, *Do rzeki* – tym razem mający już pary przekładów na oba języki – jest nieco bardziej złożonym przypadkiem niż poprzedni. Znowu występuje tu często nieprzypadkowa pewnie regularność rytmu, ale przybiera ona raz jedną, raz drugą, a raz jeszcze inną postać. W dwóch pierwszych strofoidach natrafiamy na po dwa wersy złożone z jednego amfibrachy i 3 trochejów (co daje bliski Herbertowi 9-zgłoskowiec jambiczny), występujące z grubsza także w przedostatniej linijce końcowej części wiersza, która z kolei składa się z prawie samych ciągów 3 amfibrachów poprzedzonych jednym trochejem. I wreszcie w pierwszej strofoidzie są ponadto dwa wersy składające się z 5 trochejów poprzedzonych raz amfibrachem, a raz daktylem (co można postrzegać jako 11-zgłoskowiec jambiczny). Ostatecznie aż 14 z 15 wersów ma charakter sylabotoniczny: pięć pisanych 11-zgłoskowcem jambicznym, także pięć – 11-zgłoskowcem w większości amfibrachicznym, dwa – 13-zgłoskowcem jambicznym i również dwa – takim samym 7-zgłoskowcem.

I co ma zrobić tłumacz z taką rozmaitością miar wierszowych? Spójrzmy na przekłady:

Do rzeki

Rzeko – klepsydro wody przenośnio wieczności
 wstępuję w ciebie coraz bardziej inny
 że mógłbym być obłokiem rybą albo skałą
 a ty jesteś niezmienna jak zegar co mierzy
 metamorfozy ciała i upadki ducha
 powolny rozkład tkanek i miłości

ja urodzony z gliny
 chcę być twoim uczniem

i poznać źródło olimpijskie serce
 chłodna pochodnio szumiąca kolumno
 opoko mojej wiary i rozpaczy

naucz mnie rzeko uporu i trwania
 abym zasłużył w ostatniej godzinie
 na odpoczynek w cieniu wielkiej delty
 w świętym trójkącie początku i końca

An den Fluß

Fluß – Wasseruhr Metapher der Ewigkeit
 immer wieder gleite ich in dich als ein
 anderer
 so daß ich Fisch und Wolke oder Stein
 sein könnte
 du aber bist unwandelbar wie eine Uhr
 des Leibs Metamorphosen messend und
 des Geistes Stürze
 den langsamen Zerfall der Zellen und der
 Liebe

ich den der Lehm gebar
 möchte dein Schüler sein
 erkennen deine Quelle hohes Herz
 du kühle Fackel Säule voller Rauschen
 du meines Glaubens Fels und der
 Verzweiflung
 lehre mich Fluß Bestand und Widerstand

damit in letzter Stunde ich die Rast
 im Schatten eines großen Deltas finde
 im heiligen Dreieck von Beginn und
 Ende

(*thum. Oskar Jan Tauschinski*)

To the River

River—hourglass of water metaphor of
 eternity

An den Fluß

Fluß – wasseruhr metaphor der ewigkeit
 ich steige ein in dich als ein immer
 anderer
 so daß ich wolke fisch oder fels sein
 könnte
 und du bist unveränderlich wie die uhr
 die des körpers metamorphosen mißt und
 die stürze des geistes
 den langsamen zerfall der zellen und der
 liebe

ich lehmgeborener
 möchte dein schüler sein
 die quelle kennenlernen das olympische
 herz
 du kühle fackel rauschende säule
 grund meines glaubens und meiner
 verzweiflung

lehre mich fluß den widerstand und die
 dauer
 damit ich in letzter stunde die rast
 verdiene im schatten des großen delta
 im heiligen dreieck von anfang und ende

(*thum. Karl Dedecius*)

To the River

O river—hourglass of water figure of
 eternity

I enter you more and more changed
 so I could be a cloud a fish or rock
 while you are the same like a clock that
 measures
 the metamorphoses of the body and
 descents of the spirit
 slow disintegration of tissues and love

I who am born of clay
 want to be your pupil
 and learn the spring the Olympian heart
 o cool torch rustling column
 bedrock of my faith and my despair

river teach me stubbornness and
 endurance
 so in the last hour I become worthy
 of rest in the shade of the great delta
 in the holy triangle of the beginning and
 of the end

(tłum. John i Bogdana Carpenter)

I step in your stream more and more
 changed
 so that I might be a cloud a fish or stone
 cliff
 and you are changeless like a clock
 measuring
 the body's metamorphoses and the
 spirit's fall
 the gradual disintegration of tissues and
 love

I born of clay
 want to be your pupil
 to know the heart Olympian spring
 cool procession murmuring column
 bedrock of my faith and my despair

teach me stubbornness and endurance
 so that I shall deserve in the last hour
 to repose in the shade of a great delta
 in a holy triangle of beginning and end

(tłum. Alissa Valles)

Jak widać, Oskar Jan Tauschinski uczynił praktycznie to samo, co w poprzednim przypadku, czyli nadał temu wierszowi formę bardziej regularną niż w oryginale. Dwa pierwsze wersy drugiej strofoidy składają się u niego z trocheja i dwóch jambów, natomiast wszystkie wersy następne przyjęły postać 5-stopowych jambów, w pierwszym i ostatnim wersie końcowej zwrotki nieznacznie zaburzonych w pierwszej stopie. Z kolei w pierwszej zwrotce jeden wers pisany jest jambem 6-stopowym, a inny – złożonym z 7 stóp. Tak więc tłumacz starał się, na ile się dało, nadać temu wierszowi tok jambiczny, co tym razem – z racji większej sztywności schematu metrycznego – pociągnęło za sobą o wiele poważniejsze (choć tylko minimalnie liczniejsze) modyfikacje znaczeniowe niż w przypadku wiersza 17 IX. Dotyczą one przede wszystkim warstwy stylistycznej utworu, który z powodu zmian szyku na mniej naturalny automatycznie przybiera w wersji niemieckiej bardziej wzniosły, tradycyjnie

poetycki charakter. W wierszu pojawiają się trzy inwersje (przydawka dopełniaczowa, np. *des Leibs*, łąduje przed rzeczownikiem – co mocno podwyższa styl utworu), raz podmiot zostaje umieszczony w nietypowej pozycji (w 2. wersie ostatniej strofy), raz też inwersja nakłada się na jej brak, co brzmi dość niezwykle (ostatni wers drugiej strofy). Do modyfikacji szyku dochodzą zmiany leksykalne – od nieznacznych typu zastąpienia słowa *szumiąca* wyrażeniem ‘pełna szumu/szemrania’ poprzez zamianę rodzajnika określonego przy słowie *delta* na znacznie mniej typowy nieokreślony (mimo że chodzi tu niewątpliwie o Boga), a także słowa *Anfang* na synonim *Beginn*, znowu dość nietypowy w podanym kontekście – po zamianę słowa *olimpijskie* na wyraz o znaczeniu ‘wysokie’ oraz zastąpienie słowa *zastąpił* przez ‘znalazł’. Oczywiście wszystkie te zmiany mają na celu dopasowanie się do rytmu jambicznego, który dla tłumacza staje się w tym momencie celem priorytetowym, dla którego poświęca on jednocześnie prawie neutralny ton wiersza, zastępując go tonem wyraźnie podniosłym, uroczystym.

Inaczej postępuje Dedecius – co prawda on także nadaje regularny rytm ostatnim dwóm wersom (co jednak mogło tu wyjść po prostu z dosłownego przekładu), ale poza tym jego przekład nie wyróżnia się regularnym rytmem. Jednocześnie Dedecius stara się chyba jednak zbliżyć do regularności rytmicznej oryginału, o czym mogą świadczyć pewne zmiany treściowe, nawiasem mówiąc bardzo podobne do tych, które wprowadza u siebie Tauschinski (łącznie ze zmianami podnoszącymi styl utworu). Niemniej zmiany te z jednej strony są na tyle nieliczne, a z drugiej – na tyle nie przekładają się na oddanie regularności metrum, że można mieć wrażenie, iż Dedeciusowi bardziej tu zależy na dosłowności tłumaczenia niż na owym metrum, regularnym zresztą w dość złożony sposób. Może właśnie z tego ostatniego powodu rytm nie był dla Dedeciusa w tym wierszu równie ważny jak jego „zwykła” treść (ważniejszy będzie chyba w przypadku fragmentu następnego wiersza – który jest jednak o wiele bardziej regularny).

Lepszy rytmicznie przekład Tauschinskiego siłą rzeczy zawiera więcej zmian treściowych niż znacznie gorsza pod tym względem wersja Dedeciusa. W przypadku tego wiersza różnica w liczbie owych zmian jest wyjątkowo duża, ale też i pierwszy przekład o wiele lepiej odtwarza rytm oryginału niż drugi – do tego stopnia, że jest on (jak częściowo 17. IX)

wręcz bardziej regularny rytmicznie niż sam oryginał. Co oczywiście ma swoją cenę: o ile u Dedeciusa możemy naliczyć jedynie ok. 7 modyfikacji znaczeń „normalnych” (zamiast *klepsydra wody* jest tu ‘zegar wodny / klepsydra’, a zamiast *že* bardziej standardowe ‘tak że’, z kolei *tkanki* zamieniają się w ‘komórki’, *opoka* przeistacza się w ‘powód, fundament’, a *upór* w ‘opór’, do czego dochodzi inwersja ‘ciała metamorfozy’ i dodanie ‘mojej’ do ‘rozpaczy’), o tyle u Tauschinskiego jest ich już ok. 22. Oprócz modyfikacji obecnych także u Dedeciusa (pomijając te z wersu o opoce) znajdziemy tu wiele innych: tłumacz austriacki wyraża *coraz bardziej* przez ‘co i rusz / ciągle’, a *wstępuję* przez ‘wślizguję się’, zastępuje kolejność wyrazów *obłok* i *ryba* oraz dodaje ‘i’ między nimi, po czym zamienia *skalę* na ‘kamień’, *co mierzy* na ‘mierząca’, stosując przy tym nietypowy szyk, tak samo zresztą, jak w przypadku tej i następnej frazy rzeczownikowej – w obu przypadkach jest inwersja, czyli ‘ciała metamorfozy’ i ‘ducha upadki’, dalej przekształca *urodzony z gliny* na ‘którego urodziła glina’, opuszcza ‘i’, zamienia *olimpijskie* na ‘wysokie’, *szumiąca* na ‘pełna szumu/szemrania’ (o czym już była mowa wyżej), następnie stosuje kolejną już inwersję w przypadku frazy *opoko mojej wiary i rozpaczy* (‘wiary mojej opoko i rozpaczy’). I wreszcie w ostatniej zwrotce zamienia trwanie na ‘istnienie’ (oraz – identycznie jak Dedecius – *upór* na ‘opór’), stosuje nietypowy szyk w drugim wersie, oddaje *zastużył* przez ‘znalazł’, oraz (co już wiemy) posługuje się nietypowym rodzajnikiem nieokreślonym (czyli nawet ‘pewnej’) w odniesieniu do słowa ‘delta’, a także nietypowo wyraża *początek* w ostatnim wersie utworu.

Jeśli teraz porównamy ze sobą przekłady angielskie wiersza *Do rzeki*, to zauważymy rzecz po części podobną jak w przypadku poprzedniego wiersza: przekład Valles jest co prawda znowu bardziej swobodny – ale tym razem już bardziej regularny rytmicznie od wersji Carpenterów. Owa regularność nie jest już tak wyraźna jak w oryginale, jednak miejscami niewątpliwie występuje i wydaje się być uzyskana świadomie – bo kosztem modyfikacji znaczeniowych. I tak pierwszy wers utworu jest szeregiem czystych jambów (jeżeli zaakcentujemy także ostatnią sylabę w słowie *destiny*), a trzy inne wersy początkowej strofy są lekko zaburzonymi ciągami z akcentem na co drugą sylabę. Poza tym wersy tej zwrotki mają w miarę stałą liczbę akcentów (od 5 do 7), a w zakresie pierwszych czterech sylab są praktycznie jednakowe (po 2 jamby). Modyfikacje znaczeń

dokonane w tej zwrotce (w postaci słów *figure*, *stream* i *cliff* – choć *gradual* już niekoniecznie) bez wątpienia pomagają w uzyskaniu dość stałej liczby akcentów w wersie (u o wiele dosłowniejszych Carpenterów jest ona bardziej zmienna – od 4 do 7 akcentów). Z kolei w drugiej strofie zdecydowanie przeważają u Valles ciągi jambiczne (wyłączne w 3. i 5. wersie), uzyskane znowu kosztem znacznych przesunięć znaczeń (jednak w obu przypadkach – zamiany frazy *źródło olimpijskie serce* na ‘serce olimpijskie źródło’ i słowa *pochodnia* na ‘pochód/procesja’ – można podejrzewać niezrozumienie oryginału, tym bardziej że *pochodnię* tłumaczka rozumie opacznie także w innym wierszu) i wreszcie w ostatniej zwrotce – tej najbardziej regularnej rytmicznie w oryginale – 2 środkowe wersy u Valles mają prawie identyczny rytm, ponadto wszystkie wersy oprócz pierwszego są sześćoakcentowe. U Carpenterów natomiast dokładną regularność rytmu – akcent na co drugą sylabę – da się wychwycić jedynie w 2. i 5. wersie środkowej strofy, przy czym w pierwszym przypadku powstaje ona automatycznie (jest wynikiem tłumaczenia dosłownego), a w drugim – umożliwia ją powtórzenie zaimka dzierzawczego *my* ‘moja’. W większości pierwszej strofy występują zaburzone (zazwyczaj jedną sylabą nadmiarową) ciągi jambiczne lub trocheiczne (podobnie jak u Dedeciusa), natomiast w ostatniej zwrotce – jakże regularnej w oryginale – jedynie pierwszy wers cechuje nieczysty szereg trocheiczny, a liczba akcentów jest zmienna: w pierwszych dwóch wersach mamy po 5 akcentów, w trzecim – 4, a w czwartym – 7 (z akcentowanymi przyimkami, czego trudno tu uniknąć). W tym ostatnim wersie zastanawia powtórzenie przyimka *of*, które bynajmniej nie przyczynia się do uregulowania rytmu – a więc nie bardzo wiadomo, czemu ma służyć.

Przyjrzyjmy się teraz zmianom treściowym w obu przekładach angielskich. Podobnie jak w niemieckich wersja lepsza pod względem rytmicznym zawiera ich znacznie więcej niż ta, w której odtworzenia oryginalnego rytmu trudno się dopatrzeć. I tak u Carpenterów możemy naliczyć jedynie ok. 10 zmian znaczeń „normalnych” (zamiana *że* na standardowe ‘tak że’, *wstępuję* na ‘wchodzę’, a na ‘podczas gdy’, *niezmienna* na ‘ta(ka) sama’, *upadki* na ‘schodzenie / stacanie się’, dodanie ‘który jestem’ oraz drugiego ‘mojej’, oddanie *trwania* przez ‘wytrzymałości’, *zaśłużył* przez ‘stał się godny’ – i wreszcie powtórzenie sygnału dopełniacza w ostatnim wersie), natomiast u Valles zmian tych już będzie ok. 17 (wyrażenie słowa *przenośnia* przez ‘postać’, zamiana *że* na ‘tak że’, doda-

nie słów ‘prąd/nurt’ i ‘klif’, zamiana *co mierzy* na ‘mierzący’, *upadki* na ‘upadek’, *powolny* na ‘stopniowy’, opuszczenie ‘i’, dalej zamiana *poznać* na ‘znać’, *źródło* na ‘źródło olimpijskie’, *olimpijskie serce* na ‘serce’, *pochodnia* na ‘pochód/procesja’, dodanie drugiego ‘mojej’, opuszczenie drugiej apostrofy *rzeko*, zamiana *trwania* na ‘wytrzymałości’ oraz – jak u Tauschinskiego, ale już zapewne nie z powodów rytmicznych – opatrzenie *delty* rodzajnikiem nieokreślonym, tak samo zresztą jak frazy *świętego trójkąta*.

Ostatnim wierszem z zestawu podstawowego jest *Do Ryszarda Krynickiego – list*, który jest regularny tylko po części, ale – w odróżnieniu od utworu *Do rzeki* – część ta stanowi zwartą całość, swego rodzaju „blok regularny” występujący pod koniec wiersza. I właśnie nad tym blokiem – wyodrębnionym nawet graficznie przez wcięcie (podobnie jak np. w wierszu *Mona Liza* z tomu *Studium przedmiotu*) – pochyłmy się teraz na chwilę:

Do Ryszarda Krynickiego – list (koniec)

tak mało radości – córki bogów w naszych
wierszach Ryszardzie
za mało świetlistych zmierzchów luster wieńców
uniesienia
nic tylko ciemne psalmodie jąkanie animuli
urny popiołów w spalonym ogrodzie

jakich sił trzeba by na przekór losom
wyrokom dziejów ludzkiej nieprawości
w ogroju zdrady szeptać – cicha nocy

jakich sił ducha trzeba by wyrzesać
bijąc na oślepa rozpaczą o rozpacz
iskierkę światła hasło pojednania

ażeby wiecznie trwał taneczny krąg na gęstej
trawie
święcono narodziny dziecka i każdy początek
dary powietrza ziemi i ognia i wody

ja tego nie wiem – mój Drogi – dlatego
przesyłam tobie nocą te sowie zagadki
uścisk serdeczny
ukłon mego cienia

An Ryszard Krynicki – Ein Brief (*koniec*)

so wenig Freude – der Göttertochter – in
unsern Gedichten Richard
zu wenig strahlende Morgenröten Spiegel
Kränze Entzücken
nur düsteres Psalmodieren Stammeln der
Anima
Urnen mit Asche im verbrannten Garten

welcher Kräfte bedürfte es dem
Schicksal zum Trotz
den Urteilen der Geschichte
menschlichen Unrechts
im verratenen Ölberg zu flüstern: Oh
stille Nacht

welche Kräfte des Geistes müßte man
haben
um blindlings Verzweiflung an
Verzweiflung schlagend
ein Fünkchen Licht die
Versöhnungsparole zu zünden

damit auf dichtem Rasen der Reigen
ewig währe
man die Geburt des Kindes und
jeglichen Anfang feire
die Gaben der Luft der Erde des
Wassers segne

ich weiß es nicht – mein Teurer – und
darum
sende ich Dir bei Nacht diese
Eulen-Rätsel
ein herzliches Umarmen
meines Schattens Verneigung

(*tłum. Oskar Jan Tauschinski*)

An Ryszard Krynicki – Brief (*koniec*)

es gibt wenig freude – tochter der götter –
in unsren gedichten Richard
zu wenig lichte dämmerungen spiegel
kränze erhebung
nichts nur das düstere psalmodieren
animulas stottern
die ascheurnen im niedergebrannten
garten

welche kräfte sind nötig um trotz der
schicksale
der schiedssprüche der geschichte des
menschlichen unrechts
im ölberg des verrats zu flüstern –
stille nacht

welche geisteskräfte sind nötig um
blind
verzweiflung auf verzweiflung zu
schlagen
damit der funke licht das kennwort
der versöhnung zünde

damit der reigen auf dichtem rasen
ewig dauert
und daß gesegnet seien des Kindes
geburt und jeder anfang
die Gaben der Luft der Erde des Feuers
und wassers

ich weiß es nicht – mein Lieber – deshalb
übersende ich dir bei nacht diese
eulen-rätsel
die herzliche umarmung
den gruß meines schattens

(*tłum. Karl Dedecius*)

To Ryszard Krynicki—a Letter (*koniec*)

in our poems Ryszard there is so little
 joy—daughter of the gods
 too few luminous dusks mirrors wreaths
 of rapture
 nothing but dark psalmodies stammering
 of animulae
 urns of ashes in the burned garden

in spite of fate the verdicts of history
 human misdeeds
 what strength is needed to whisper
 in the garden of betrayal—a silent
 night

what strength of spirit is needed to
 strike
 beating blindly with despair against
 despair
 a spark of light word of reconciliation

so the dancing circle will last forever
 on the thick grass
 so the birth of a child and every
 beginning is blessed
 gifts of air earth and fire and water

this I don't know—my friend—and is
 why
 I am sending you these owl's puzzles in
 the night
 a warm embrace
 greetings from my shadow

(*tłum. John i Bogdana Carpenter*)

To Ryszard Krynicki—A Letter (*koniec*)

so little joy—sister of the gods—in our
 poems Ryszard
 too few glimmering twilights mirrors
 wreaths ecstasies
 nothing just obscure psalmodies the
 whine of animulae
 urns of ash in a burned-out garden

what forces do we need—in spite of
 destiny
 the decrees of history and human
 iniquity—
 to whisper a good night in treason's
 garden

what forces of the spirit do we need
 blindly beating despair against
 despair
 to ignite a spark a word of atonement

that the dancing circle might last on
 the soft grass
 that a child's birth and every
 beginning be blessed
 the gifts of the air of the earth of fire
 and of water

I don't know—my friend—and that's
 why
 I send you these owl's riddles in the night
 a warm embrace
 a bow from my shadow

(*tłum. Alissa Valles*)

Jak widzimy, fragment o regularnym rytmie stanowi w tym wierszu nie tylko zwartą całość, ale i ów rytm jest o wiele bardziej regularny niż

w obu poprzednich przypadkach: dwie pierwsze z wciętych zwrotek pisane są 11-zgłoskowcem jambicznym (niekiedy – co normalne u Herberta – niedokładnym na początku wersu), z odchyleniem z 2. wersie drugiej zwrotki, natomiast trzecia z wyodrębnionych strof zawiera 2 wersy skomponowane 15-zgłoskowcem jambicznym, znowu złamanym pod koniec drugiego wersu, oraz 1 wers liczący 13 sylab, na początku prawie jambiczny, a na końcu składający się z dwóch amfibrachów (tak samo jak wers poprzedni). Nawiasem mówiąc, fakt istnienia całego tego bloku (jak i niektórych wersów w *Do rzeki*) w dziwnym świetle stawia kategorię stwierdzenie Kraskowskiej, jakoby Herbert w *Raporcie...* zrezygnował z „wyrazistych uporządkowań (sic!) metrycznych, zwłaszcza z jambów typu „Dobranoc Marku lampę zgaś...” – i jakoby „właśnie w tej książce język poetycki Herberta” był „szczególnie jednolity”²⁷. Moim zdaniem bardziej jednolity – choć też niezupełnie – jest pod względem dykcji tom *Pan Cogito*.

Wracając do wiersza: ponieważ w rozważanym przypadku regularność jest mocniejsza niż w przypadku 6-akcentowca tonicznego, jest ona także trudniejsza do odtworzenia w przekładzie (choć jednocześnie można ją uznać za bardziej zobowiązującą dla tłumacza). Jednak nawet wydający się przykładac dużą wagę do efektów rytmicznych Tauschinski nie bardzo ją tu odtwarza. Nie stara się zachować za wszelką cenę regularnego metrum i zadowala się najwyraźniej stałą liczbą akcentów (zazwyczaj 5 w dwóch pierwszych zwrotkach, a 6 w większości trzeciej) oraz metrum jedynie przybliżonym, w większości „bloku regularnego” posługując się głównie niedokładnym tokiem jambicznym. Poza tym w ostatnim wersie pierwszej zwrotki dominują u niego ciągi anapestyczne, a w ostatnim drugiej i środkowym trzeciej – amfibrachiczne (czyli akcent na co drugą sylabę oddawany jest tu przez akcent na co trzecią). Jambami (na wzór oryginału) posługuje się także Dedecius, dla którego jednak ważniejsze od prawie stałej liczby akcentów jest nadanie w pełni regularnego metrum choćby pojedynczym wersom, a konkretnie ostatnim wersom rytmizowanego fragmentu – w dwóch pierwszych są to czyste jamby (odpowiednio 6 i 7), a w trzeciej – prawie 5 amfibrachów (wystarczyłoby dodać jedno

²⁷ E. Kraskowska, „Raport...” w trzech językach, czyli o stylu poetyckim Zbigniewa Herberta w świetle przekładów na szwedzki i angielski, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 231–246, tu s. 232.

und dla pełnej regularności – ale z drugiej strony akurat ten wers nie jest w oryginale regularny). Pozostałe wersy mają od 4 do 7 akcentów i są albo ciągami nieczystych jambów (4), albo zaburzonych amfibrachów (3 łącznie z wyżej wymienionym przypadkiem). O tym, że obaj tłumacze starali się w tym wyróżnionym fragmencie (który – co ważne – odróżnia się również treściowo od reszty wiersza) uwzględnić jakoś jego formę rytmiczną, świadczą oprócz uzyskanej przybliżonej regularności także modyfikacje znaczeniowe (w tym zmiany szyku wyrazów). U Tauschinskiego w pierwszej zwrotce mamy frazę ‘w zdradzonym ogrodzie oliwnym’, a w trzeciej zmianę szyku w pierwszym wersie i opuszczenie fragmentu *i ognia i*, choć akurat zachowanie go (bez pierwszego *i*) nie zaszkodziłoby temu wersowi – czego dowodem jest rozwiązanie Dedeciusa. Ten z kolei, niezachowujący już stałej liczby akcentów w wersie, w celu stworzenia wspomnianych wyżej ciągów jambicznych zamienia poza tym w środkowej zwrotce *iskierkę* na ‘iskrę’ oraz modyfikuje treść wersu zawierającego to słowo (i całej strofy zarazem): ‘aby iskra światła wykrzesła hasło pojednania’. Ostatecznie dzięki tym zmianom Dedecius wypada w tym wierszu lepiej od Tauschinskiego (wyjątkowo – jak się później przekonamy), zarówno pod względem liczby wersów o dokładnie odtworzonym metrum, jak i metrum oddanym choćby w przybliżeniu (z maksymalnie dwiema sylabami nadmiarowymi).

Przyjrzyjmy się, już prawie po raz ostatni, zmianom znaczeniowym w obu przekładach niemieckich. Łączna ich liczba jest tu bardzo podobna, co stanowi – poza przewagą Dedeciusa – drugą rzecz nietypową w tych przekładach. U Tauschinskiego modyfikacji jest ok. 11 – są to po kolei: zamiana *trzeba* na ‘potrzeba by’, *losom* na ‘losowi’, wyrażenie frazy *ludzkiej nieprawości* jako przydawki poprzedniej frazy rzeczownikowej, zamiana *w ogroju zdrady* na ‘w zdradzonym ogroju / ogrodzie oliwnym’, *trzeba* na ‘trzeba by mieć’, *taneczny krąg* na ‘korowód’ i *każdy* na ‘wszelki’, poza tym pominięcie słowa *ognia* oraz obu *i*, a z drugiej strony dodanie ‘błogosławiono’ jako drugiego odpowiednika *święcono*. Z kolei Dedecius, dokonujący ok. 9 zmian treściowych, w miarę dosłownie wyraża *trzeba* przez ‘są konieczne’, zamienia *na przekór* na ‘mimo/wbrew’, tak samo jak Tauschinski interpretuje dopełniacz w 2. wersie, nadaje słowu *iskierka* postać ‘iskra’, dokonuje zmiany struktury zdania w drugiej zwrotce (patrz wyżej), z frazy *taneczny krąg* robi ‘korowód’, zastępuje *święcono* przez

‘błogosławione były’, stosuje inwersję w przypadku frazy *narodziny dziecka* i na koniec opuszcza jedno i (które – przestawione o wyraz wcześniej – mogłoby mu zapewnić regularność wersu).

W przekładach angielskich da się zauważyć podobne różnice w dbałości o rytm, jak w przypadku dwóch poprzednich wierszy. Znowu to Carpenterowie wydają się mniej o niego dbać niż Valles. Tym pierwszym pełna regularność trafia się tylko w samym środku omawianego fragmentu – i przyjmuje postać 6 akcentów na co drugą sylabę, a drugi raz pojawia się w formie identycznych rytmicznie początków dwóch pierwszych wersów. Jednocześnie nawet liczba akcentów w wersach nie jest stała – choć wynosi zazwyczaj 5 lub 6, to czasem także 3 i 4. Z kolei w przekładzie Valles rytm jest wyraźniejszy, wersy rytmizowanego fragmentu liczą z reguły 5 akcentów, poza tym początkowe wersy w pierwszej i drugiej zwrotce są czysto jambiczne (odpowiednio 6 i 5 jambów – przy dwóch akcentach w słowie *destiny*), z lekko zaburzonych jambów składa się także cała druga strofa (zawierająca tylko dwie sylaby nadmiarowe) oraz ostatni wers trzeciej.

Z natury rzeczy to o wiele lepsze odtworzenie rytmu niż u Carpenterów pociąga za sobą dwukrotnie większą liczbę (16 wobec 8) modyfikacji znaczeniowych: o ile ci pierwsi oprócz przebudowania pierwszej zwrotki zamieniają tylko *losy* na ‘los’, *nieprawość* na ‘przestępstwa/występki’, *sił* na ‘siły’, dwukrotnie *trzeba* na ‘jest potrzebna’ oraz dokonują dwóch zmian, o których powiem za chwilę, o tyle Valles zamienia *losy* na ‘los/przeznaczenie’, dwukrotnie wyraża bezosobowe *trzeba* przez ‘potrzebujemy’, dodaje ‘i’ po ‘historii’, zamienia *cichą noc* na ‘dobrą’, daje nietypowy dopełniacz (tzw. saksoński) we frazie ‘ogród zdrady’ (trikiem tym posługuje się zresztą często), nietypowo oddaje także leksykalnie tę ostatnią frazę, zamienia *wykrzesać* na ‘zapalić’, usuwa *światła* oraz *wiecznie*, nietypowo wyraża *ażeby* (przez *that* w połączeniu z *might*), po czym słowo to powtarza (już jako samo *that*), zamienia *gęstej* na ‘miękkiej’ oraz czterokrotnie używa przyimka *of* w ostatnim wersie (zastępując nim z naddatkiem powtórzenia i w oryginale). Poza tym dokonuje dwóch identycznych zmian jak Carpenterowie: zamienia *hasło* na ‘słowo’ i likwiduje apostrofę do cichej nocy przez dodanie rodzajnika nieokreślonego. To ostatnie – być może niekonieczne wynikające z chęci zachowania rytmu – jest dla

mnie o tyle niezrozumiałe, że wyrażające właściwą ideę słowo *oh* (równie poetyckie jak staroświecko brzmiący wołacz *noy*) nie wydaje się mieć więcej sylab niż dość absurdalne w tym kontekście *a*.

Jakie wnioski wynikają z analizy tego zestawu? Na razie wygląda na to, że w gronie autorów przekładów niemieckich Tauschinski generalnie bardziej się troszczy o rytm niż Dedecius, który jednak lepiej go odtwarza w przypadku rytmu bardziej wyrazistego (casus finału *Do Ryszarda Krynickiego – listu*), natomiast wśród tłumaczy amerykańskich na zachowaniu wymiaru rytmicznego wierszy nieco bardziej wydaje się zależeć Valles niż Carpenterom. Jednocześnie o większej trosce o rytm zarówno u Valles, jak i Tauschinskigo może świadczyć fakt dokonywania zawsze większej liczby zmian znaczeniowych.

Aby sprawdzić, czy te prawidłowości potwierdzą się w szerszej próbie, przeanalizowałem w ten sam sposób cztery inne wiersze lub ich fragmenty, które – zawierając efekty formalne podobne do tych występujących w dwóch pierwszych utworach z zestawu podstawowego – pozwoliły mi na zmniejszenie czynnika przypadkowości zjawisk, a zarazem zwiększenie miarodajności wniosków. Materiał ten opiszę już nadzwyczaj krótko.

Pierwszą parę z zestawu dodatkowego tworzą wiersze *Kołysanka* i *Tren*, oba podobne do *17 IX* (ta pierwsza składa się w połowie z wersów pisanych 6-akcentowcem tonicznym, rozrzuconych po całym wierszu, zaś ten ostatni, jedynie 6-wersowy, zawiera tylko jeden wers niespełniający wymogów wspomnianego metrum), natomiast drugą parę stanowią utwory *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi* i *Potęga smaku*, oba przypominające formalnie *Do Ryszarda Krynickiego – list* (bo każdy z nich zawiera, znowu pod koniec wiersza, blok o regularnym metrum – tyle że swobodniejszym, w postaci 6-akcentowca tonicznego). Ponadto *Tren* łączy z *17 IX* przykry dla badacza fakt nieposiadania przekładu pióra Dedeciusa.

Z powodu ograniczeń przestrzennych analizę przemian formy i treści owych wierszy ograniczyć muszę do samych wyników, które wzbogacą wymowną tabelkę zbiorczą.

tytuł wiersz	l.w.r.:l.w.	de: Tauschinski	l.w.r.	l.m.z.	de: Dedecius		us: Carpenters		l.w.r.	l.m.z.	us: Valles	
<i>17.IX</i>	9/11::18	8/13:	20	---	---	---	6/8:	17	=	<	6/8:	24
<i>Do rzebi</i>	13/14::15	11/14:	22	>>>	2/10:	7	2/8:	10	<<<	<<	4/10:	17
<i>Do Ryszarda Krynickiego – list (fr.)</i>	6/9::9	0/8:	11	<!	2/9:	9	1/5:	8	<<<	<<	2/6:	16
<i>Kołyсанka</i>	15/17::29	11/13:	26	>	8/13:	14	10/14:	23	>!	<	9/14:	32
<i>Tren</i>	5::6	4/6:	6	---	---	---	3:	5	>!	<<	2:	9
<i>Damastes z przyd. Prokrustes mówi</i>	8/13::23	9/13:	23	>	7/11:	17	7/8:	20	=	<	7/8:	23
<i>Potęga smaku</i>	16/17::35	14/18:	22	>>	7/12:	17	5/7:	12	<	<	8/10:	17
rozrzut – odtw. mocne/wszelkie	---	0,24*	0,50	<	0,35	0,78	0,48	0,40	>	>	0,35	0,36
średnia – odtw. mocne/wszelkie	---	0,49*	0,69	>	0,37	0,93	0,35	0,58	>	>	0,26	0,40

Legenda: l.w.r. – liczba wersów rytmizowanych; l.w. – liczba wersów; l.m.z. – liczba modyfikacji znaczeniowych; wytuszczono liczbę odwożeń *mocnych* (*wszelkie* są po ukośniku), podkreślono wartości większe niż w oryginale, kursywą podano liczbę modyfikacji znaczeniowych (czyli zmian treściowych). Znaki <, > i = wskazują proporcje obu analizowanych parametrów (także rozrzutu i średniej) dla pary tłumaczy na dany język, a liczba dwóch pierwszych znaków – na przybliżoną krotność wyniku. * przy nieuwzględnianiu wiersza *Do Ryszarda Krynickiego – list*.

Wnioski

W tabeli zostały zebrane wyniki dla poszczególnych tłumaczy i wierzy. W celu bardziej wyrazistego (a zarazem jedynie przybliżonego) zobrazowania różnic zamieściłem kolumny rozdzielające tłumaczy na dany język, które za pomocą powszechnie znanych znaków arytmetycznych ukazują owe różnice. Wyciągnijmy najpierw wnioski ogólne, bez obliczania współczynników.

Przekłady na niemiecki i na angielski

Choćby pobieżne porównanie wyników tłumaczy na oba języki pozwala zauważyć, że tłumaczenia amerykańskie wykazują mniejszą liczbę odtworzeń mocnych niż najlepiej ze wszystkich wypadające przekłady Tauschinskiego, choć z drugiej strony te pierwsze (*us*) zbliżają się wyraźnie do przekładów Dedeciusa, a miejscami nawet nad nimi górują (zwłaszcza tłumaczenia Valles). Czy Tauschinski jest taki dobry, a Amerykanie tacy słabi – trudno powiedzieć, bo chociaż angielski i niemiecki należą do tej samej rodziny języków, to jednak możliwości stwarzają tłumaczom różne – w angielskim chyba mimo wszystko mniejsze z racji mniej elastycznego szyku i mniejszej możliwości elizji samogłosek – lub też ich dodawania w razie potrzeby (a ze wszystkich tych trików językowych można często korzystać w niemieckim – czego wymownym dowodem są chwytły stosowane zwłaszcza przez Tauschinskiego, a w mniejszym stopniu – Dedeciusa).

Tak więc można podejrzewać, że generalnie gorsze oddanie rytmu w przekładach angielskich wynika z trudniejszych warunków stwarzanych przez język przekładu, choć – jak starałem się gdzieś pokazać – oddanie tego rytmu nie zawsze wymagałoby drastycznych zmian treściowych (miejscami konieczne byłoby jedynie np. dodanie wyrazów o znaczeniu już implicytnie zawartym w tekście). Może zatem tłumaczom angielskim mniej zależało na oddaniu rytmu, gdyż uważali, że nie jest on wart dokonywania modyfikacji znaczeniowych? Oczywiście w grę wchodzi tu także najbardziej brutalna dla tłumaczy hipoteza – że po prostu nie zauważyli oni danego rytmu w oryginale, jednak hipotezę tę trzeba

raczej odrzucić, biorąc pod uwagę nie tylko to, że prawie wszyscy tłumacze wspominali w swoich wypowiedziach na temat przekładu poezji Herberta o cechującym ją rytmie (Valles to wręcz podkreślała: „Rytmu są bowiem u niego mocne i można się do nich zbliżyć w angielskim”²⁸), ale również – a może przede wszystkim – fakt zachowywania przed każdego i każdą z nich owego rytmu, nawet jeśli czasem sporadycznie – i to zachowywania na pewno nieprzypadkowego, o czym świadczą zmiany treściowe, będące ceną płaconą za owo odtwarzanie. Tego typu miejsca możemy znaleźć nawet u tłumaczy generalnie słabo realizujących nacechowanie rytmiczne, czyli u Dedeciusa i Carpenterów.

Zanim powrócę do tej kwestii, porównajmy tłumaczy najpierw w obrębie par, które rywalizują w tej samej konkurencji, a dopiero w drugiej kolejności – niezależnie od języków.

Tauschinski – Valles: różnice i ich domniemane przyczyny

Jeżeli chodzi o różnice między poszczególnymi tłumaczami w zakresie danych języków, to najprościej byłoby powiedzieć, że Tauschinski przekłada podobnie jak Valles, a Dedecius – jak Carpenterowie. Jednak różnice w obrębie podanych par są na tyle duże, że wniosek taki – choć niewątpliwie słuszny – byłby dużym uproszczeniem. Bowiem o ile Tauschinski – poza jednym przypadkiem – zawsze lepiej oddaje rytm oryginału od Dedeciusa, a zarazem – co w sumie naturalne – dokonuje większej liczby zmian treściowych niż ten ostatni, o tyle Valles nie zawsze – a wręcz dość często (2 razy) – gorzej oddaje ów rytm niż Carpenterowie, mimo że zawsze wprowadza więcej (niekiedy nawet dwukrotnie więcej) modyfikacji znaczeniowych niż ci ostatni. Ponadto warto zauważyć, że Valles stosunkowo często (3 razy na 7) przebija nawet pod względem ich liczby Tauschinskiego. O czym to wszystko świadczy, jeżeli mówimy o parze tłumaczy lepiej rekonstruujących wymiar rytmiczny oryginału? Zapewne niestety o tym, że owa tłumaczka amerykańska, mimo że niewątpliwie bardziej niż Carpenterowie stara się ocalić muzyczność wierszy Herberta, ma najwyraźniej mniejszą wprawę w tłumaczeniu

²⁸ A. Valles, *Inside the Echo Chamber...*, op. cit.

poezji niż zaprawiony w takich bojach Tauschinski. Ale to chyba nie jedyna różnica: jeżeli przyjrzymy się istotnym dla przekładu cechom tych tłumaczy, to zauważymy, że różnią się oni pod względem nie tylko doświadczenia tłumaczeniowego, ale także znajomości języka i domniemanej umiejętności tłumienia autoekspresji w przekładzie²⁹. Chodzi tu bowiem nie tylko o to, że tłumacz austriacki miał w czasie tłumaczenia *Raportu...* prawie 40-letnie doświadczenie w zakresie przekładu poezji (w tym mocno nacechowanej formalnie – zarówno poezji „dla dorosłych”, jak i dla dzieci), zdobywane w większości we współpracy ze swoją (drugą) żoną, poetką Helene Lahr, ale także o fakt, że język oryginału był dla niego językiem ojczystym (choć przyznawał mniej więcej w tym samym czasie, że słabo już nim włada aktywnie – co zresztą widać po paru przypadkach niezrozumienia oryginału), a jednocześnie on sam nie uprawiał poezji. Tymczasem tłumaczka amerykańska, młodsza od Tauschinskiego o 58 lat, po pierwsze miała mniejszy staż w przekładaniu poezji (mimo treningu multilingwalnego w tym zakresie), po drugie polski nie jest dla niej językiem ojczystym (co niestety spowodowało, że w co najmniej kilku miejscach najwyraźniej nie zrozumiała ona oryginału), a po trzecie – jest poetką, co wydaje się okolicznością sprzyjającą przekładom poezji (por. np. wypowiedź Anny Hanus: „Poeci dysponują czymś więcej niż wykształceni i wyszkoleni tłumacze. U nich mianowicie znajdujemy to trudne do zdefiniowania „coś”, co wywyższa ich przekład do rangi dzieła sztuki”³⁰), ale niestety często owocuje chęcią wykorzystania czyjejś twór-

²⁹ Może to wynikać z cech osobowości ekstrawertycznej, jaką ta tłumaczka przypuszczalnie się cechuje (będąc czynną poetką). W przełożeniu na kategorie klasycznie ujmowanego temperamentu byłyby to prawdopodobnie profil osoby cholerycznej (ew. sangwicznej), która – jak wynika z moich badań pilotażowych prowadzonych na studentach – może sobie gorzej radzić z tekstami, których trudność polega nie tylko na zawiłości językowej, ale i na samej długości. Innymi słowy, tłumacze-cholerycy (z tłem melancholijnym) zapewne gorzej sobie radzą z tekstami stanowiącymi swego rodzaju maraton tłumaczeniowy – choć z trudnościami krótkotrwałymi, zwłaszcza w zakresie rozumienia tekstu, radzą sobie z reguły bardzo dobrze (por. M. Stanaszek, *Natura, nie kultura? Wpływ temperamentu tłumacza pisemnego na jego sposób działania*, [w:] *Z zagadnień tłumaczenia: teoria – kształcenie – praktyka*, red. A. Głogowska, K. Hejnowski, M. Tryuk, Warszawa 2014, s. 41–62.

³⁰ A. Hanus, *Kilka uwag o tłumaczeniu poezji Herberta w niemieckiej interpretacji K. Dedeciusa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2003, z. 8, Seria Filologiczna, s. 33–50, tu s. 36.

czości do celów autoekspresji – i po prostu przerabiania innego poety po swojemu, nadawania mu swojego głosu, cech własnego idiolektu artystycznego (o czym pisze także Dedecius, twierdząc, że „Praca tłumacza to przewyciężanie jednostkowych i grupowych egoizmów, [...] Zamiarem i wolą tłumacza jest przyjacielskie przekraczanie granic, zwalczanie siebie samego [...]”³¹). Do wymienionych trzech czynników dochodzi jeszcze czwarty, już mniej osobniczy, bo związany z sytuacją, w jakiej przekładali Herberta owi zazwyczaj lepsi rytmicznie tłumacze. O ile bowiem Tauschinski miał zapewne dużo czasu na sporządzenie swojego przekładu *Raportu...* i skupienie się wyłącznie na nim – z jednej strony tłumaczył tylko sam ten zbiorek (z którego niektóre wiersze zapewne przekładał jeszcze przed ukazaniem się oryginału), a z drugiej strony na początku lat 80. XX wieku był już na emeryturze – o tyle dla Valles tom ten był tylko jednym z wielu składających się na wiersze Herberta, których jest aż 406 (co daje porządny maraton tłumaczeniowy) – a jednocześnie tłumaczka ta zajmowała się wtedy być może kontynuacją swych niejednych studiów (studiowała filologię, historię i literaturę słowiańską – w Londynie, Sankt Petersburgu, Houston i Warszawie), pracą zapewniającą utrzymanie oraz – co nie ulega wątpliwości – własną twórczością poetycką. Przypuszczam, że podczas gdy Tauschinski na przetłumaczenie samego *Raportu...* miał zapewne co najmniej rok (oryginał ukazał się w lipcu 1983 r., zaś przekład niemiecki pod koniec marca 1985), Valles na wszystkie dziewięć tomików (z których *Raport* stanowi pod względem ilości wierszy niecałą jedną dziesiątą) mogła mieć ok. dwóch lat, co wydaje się długim czasem, trzeba jednak wziąć także pod uwagę ilość tekstu, niekiedy bardzo nacechowanego formalnie, która sama z siebie – nawet bez presji czasu – może obniżać jakość przekładu. Czynniki czasowy i ilościowy są z natury rzeczy tym istotniejsze w przekładzie, im bardziej złożone czy po prostu trudniejsze są tłumaczone utwory – a zarazem im słabsza jest znajomość języka i mniejsze doświadczenie zawodowe tłumacza (nie mówiąc już o jego wytrwałości). Wiersze Herberta, o czym już była mowa na wstępie, wydają się łatwe do tłumaczenia, ale – jak to trafnie ujmuje sama Valles w jednym z wywiadów – cechuje je „zwodnicza

³¹ K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przeł. J. Prokop, I. i E. Naganowscy, wyd. II, Warszawa 1988, s. 49.

prostota”³². Co prawda ma ona tu na myśli chyba głównie utwory z tomu *Pan Cogito*, ale stwierdzenie to można odnieść do dużej części poezji Herberta – w tym do często podobnych formalnie, a pisanych z reguły trochę później wierszy, które złożyły się na *Raport z obłązonego Miasta*.

Z drugiej strony można jednak powiedzieć, że Valles była w lepszej sytuacji niż Tauschinski, ponieważ po pierwsze mogła korzystać z przekładów swoich poprzedników (co jest bardzo pomocne w trudnych miejscach), a po drugie – mogła też sięgać do przekładów w innych językach, które się w międzyczasie nabywały i które były dla niej dostępne także z racji jej znajomości języków obcych (Valles jest w połowie Holenderką, a po niderlandzku ukazał się – uchodzący za bardzo udany – przekład wszystkich wierszy Herberta, któremu drogę przetarł także lokalny *Raport...*). Tłumaczka sama przyznaje w innym wywiadzie internetowym³³, że poezję Herberta poznała dzięki przekładom na różne języki obecnym w rodzinnej bibliotece. Przy okazji warto też podkreślić, że w wyżej cytowanym wywiadzie twierdzi ona, że tłumaczenia angielskie tej poezji (autorstwa Carpenterów) wydały jej się „często zbyt płaskie”³⁴, co skłoniło ją do własnych prób tłumaczenia tych wierszy. To obcowanie z różnymi przekładami wpłynęło u niej niewątpliwie na wybór strategii tłumaczeniowej, obejmującej przykładanie większej wagi do oddawania rytmu, ale niestety niezbyt wyraźnie się przełożyło na wyniki samego tłumaczenia, które – co wynika z przedstawionego materiału – jest czasem zarówno gorsze rytmicznie od bardziej dosłownego przekładu Carpenterów, jak i – oględnie mówiąc – mniej się nadają do uczenia ekwiwalencji treści (por. zazwyczaj niesłuszne zarzuty Hofmanna³⁵ i o wiele bardziej adekwatną polemikę Orra³⁶). Pomijając już fakt, że istnienie poprzednich tłumaczeń może także owocować chęcią odróżniania się od nich nieco na siłę (efekt uboczny serii translatorskich), wydaje się, że ta generalnie sprzyjająca okoliczność nie skompensowała wad tej tłumaczki pod trze-

³² A. Valles, *Inside the Echo Chamber...*, op. cit.

³³ Taż, *Alissa Valles Interview...*, op. cit.

³⁴ Taż, *Inside the Echo Chamber...*, op. cit.

³⁵ M. Hofmann, *A Dead Necktie*, „Poetry” 2007, t. 190, nr 2, (maj 2007), <http://www.poetry-foundation.org/poetrymagazine/article/179593> [dostęp 3.05.2016].

³⁶ D. Orr, *Translating Zbigniew Herbert*, „New York Times”, 29.07.2007, <http://www.nytimes.com/2007/07/29/books/review/Orr-t.html?ref=review> [dostęp 3.05.2016].

ma wyżej wymienionymi względami: doświadczenia tłumaczeniowego, znajomości języka i umiejętności poskromienia chęci autoekspresji (wagę tego czynnika trudno ocenić – por. t. przyp. 28 – bo Valles miejscami jest nawet bardziej dosłowna od Carpenterów, a także trzykrotnie „wierniejsza rytmicznie” – choć trzeba przyznać, że czasem dodaje własne efekty formalne, stosunkowo rzadkie u Herberta (zwłaszcza asonansy – por. Hofmann³⁷).

Dedecius – Carpenterowie: różnice (z pominięciem przyczyn)

Porównajmy jeszcze na koniec strategię pary generalnie gorzej oddającej rytm oryginału, czyli znacznie ustępującego Tauschinskiemu Dedeciusa i nieznacznie gorszych od Valles Carpenterów (którzy jednak ostatecznie są gorsi, bo – będąc lepszymi w 2 wierszach, a równie dobrymi w 2 innych – w 3 utworach jednak słabiej zachowują rytm). Jeżeli przyjrzeć się ich wynikom, można zauważyć następującą zależność: Carpenterowie tylko w tych przypadkach lepiej niż Dedecius (a przynajmniej równie dobrze) oddają rytm, w których dokonują większej liczby zmian treściowych (ale też nie zawsze: w *Do rzeki*, a zwłaszcza *Kołysance* – tak, a w wierszu o Damastesie – już nie). Przeważnie bowiem to on jest lepszy rytmicznie, być może dlatego, że wprowadza więcej lub przynajmniej tyle samo owych zmian. Może gdyby oni mu wszędzie dorównywali pod względem liczby zmian, to wypadliby lepiej, możliwie jednak – biorąc pod uwagę cały przedstawiony materiał, w tym także wyniki o wiele bardziej modyfikującej Valles – że po prostu w angielskim zachowanie formy rytmicznej analizowanych tu wierszy wymagałoby liczniejszych modyfikacji znaczeniowych niż w niemieckim. Choć z drugiej strony można sobie zadać pytanie, czy połączenie mocnych stron Carpenterów i Valles nie dałoby rezultatów zbliżonych do tych niemieckich, zwłaszcza Tauschinskiego – czyli gdyby większa część zmian Valles (często liczniejszych niż u tego ostatniego) przekładała się na oddanie rytmu w podobnym stopniu, jak u bardziej wydajnych czy skutecznych pod tym względem

³⁷ M. Hofmann, *A Dead Necktie...*, op. cit.

Carpenterów. Można tu przy okazji wyrazić lekki żal, że Valles nie przejęła tego, co dobre w ich przekładach (nie tylko większej skuteczności formalnej, ale i zwyczajnego rozumienia tekstu). Może jednak po prostu chciała jak najmniej od nich przejąć, a jednocześnie – na ile to możliwe – od nich się odróżniać (choćby po to, by uniknąć oskarżeń o plagiat). Podobnie zresztą, o czym już wspominałem wyżej, można by ulepszyć rytmicznie przekłady Tauschinskiego – i to nawet nie zawsze kosztem większych zmian. W tym przypadku tłumacz nie miał jednak szans na skorzystanie z przekładów Dedeciusa ze względów czasowych. Mógł natomiast udoskonalić swoje przekłady ten ostatni, tłumaczący jako drugi – ale zapewne tak jak Valles chciał on się odróżniać pod względem strategii od Tauschinskiego (co zrozumiałe i co mu się zresztą udało, niestety prawie zawsze ze szkodą dla muzyczności poezji Herberta). Właściwie Dedecius – miejscami być może wzorujący się na Austriaku (często te same błędy i nietypowości, np. *Ryszard* w tytule wiersza i *Richard* w samym wierszu) – jest lepszy od Tauschinskiego tylko w przypadku oddawania mocnego rytmu (por. niżej), tworzonego przez jamby czy amfibrachy (jak we fragmencie utworu *Do Ryszarda Krynickiego – list*), jednak też nie zawsze, czego dowodem jest jego przekład wiersza *Do rzeki*, w którym nawet niedokładnych postaci ciągów złożonych z owych stóp jest mniej niż u Tauschinskiego (choć ten ostatni okupił oddanie formy o wiele większą liczbą zmian treściowych, większą niż u wszystkim innych tłumaczy – co byłoby może nie do zaakceptowania dla Dedeciusa).

Wracając jeszcze do tłumaczy zazwyczaj gorzej oddających rytm: w gruncie rzeczy zastanawiający jest fakt, że akurat ci tłumacze, którzy mieli za sobą wiele przekładów wierszy Herberta, słabiej zachowują jedną z podstawowych cech formalnych jego twórczości. W końcu takie długie (ponad 20-letnie u Dedeciusa, ok. 10-letnie u Carpenterów) obcowanie i osłuchiwanie się z nią, a zarazem obserwowanie jej przemian powinno się przełożyć także na lepsze oddawanie tych cech w przekładzie. Zarówno Carpenterowie, jak i Dedecius wspominają o nacechowaniu formalnym tej poezji – ten ostatni jako jeden z warunków zrozumienia liryki Herberta podaje „znajomość jego własnej, specyficznej dykcji” oraz „znajomość jego osobistych obyczajów, które wiedzą nas do źródeł dosłow-

ności”³⁸. I co z wynika z tych „uwag strategicznych”? Niestety mniej, niż można by się po takich słusznych uwagach spodziewać. A najlepszy okazuje się tymczasem Tauschinski, który się w ogóle nie wypowiada na temat tego, jaka jest poezja Herberta i co trzeba się starać ocalić w przekładzie. On to po prostu ocala – choć pewnie kryje się za tym wrażliwość i przemyślana strategia.

Odtwarzanie rytmu a jego rodzaj

Jeżeli przyjrzymy się zależności odtwarzania rytmu od jego rodzaju, to zauważymy, że np. w parze tłumaczy niemieckich Dedecius lepiej od Tauschinskiego odtwarza rytmy mocniejsze (w większości ciągi jambiczne), jeśli tworzą one zwarty blok (jak to ma miejsce w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list*; niestety nie jest dostępny żaden inny przykład, który by tę zależność potwierdzał), natomiast w zakresie czy to rytmów słabszych (6-akcentowiec toniczny), zarówno całościowych, jak i częściowych, czy też rytmów mocniejszych, ale niezblokowanych (jak w wierszu *Do rzeki*), mniej mu zależy na ich odtworzeniu – o czym świadczy skromniejsza liczba zmian treściowych, które mogłyby to odtworzenie umożliwić. Krótko mówiąc, dla Dedeciusa rytm mniej wyraźny (bo mniej regularny – nie tylko w wersie, ale i w całym wierszu), to rytm mniej ważny. Ujmując to jeszcze inaczej: im bardziej dyskretna forma, tym mniej warta zachodu – tam gdzie Tauschinski jeszcze by się głowił, Dedecius nie łamie już sobie głowy. Co ciekawe, podobnie rozumie chyba także Valles. Lepsza jest ona bowiem od Carpenterów tylko w zakresie rytmów mocniejszych (czyli najczęściej składających się z jambów), czy to zblokowanych, czy – w przeciwieństwie do Dedeciusa – nawet nie (jak w wierszu *Do rzeki*), w których dokonuje ona (prawie) dwa razy więcej zmian niż Carpenterowie, ale też jest od nich dwukrotnie – i to dwa razy – lepsza. Jak łatwo się domyślić, w przypadku rytmów słabszych, czyli 6-akcentowca tonicznego, zarówno występującego niemal w całości wiersza, jak i jedynie w jego fragmentach, Valles wypada zazwyczaj nie lepiej od Carpenterów (dwa razy gorzej, także dwukrotnie

³⁸ K. Dedecius, *Jak tłumaczyłem Herberta*, „Kontynenty” 1965, nr 76, s. 5–6, tu s. 5.

równie dobrze, a tylko raz lepiej – nadal pod względem odtworzenia mocnego), i to mimo że we wszystkich wierszach tego typu (jak też innych) wprowadza więcej zmian treściowych niż jej poprzednicy.

Jak już wspomniałem wyżej, niestety w grupie wierszy z *Raportu...* przełożonych przez Dedeciusa nie ma poza utworem *Do Ryszarda Krynickiego – list* innego, który by zawierał blok z mocnym (bardzo regularnym) rytmem. Występuje on w omawianym tomie jeszcze tylko we fragmencie wiersza *Izydora Duncan*, co ciekawe – również wciętym graficznie (choć nie wszystkie wersy tego fragmentu realizują tok jambiczny – głównie 13-zgłoskowca, z rymami AAB). Niestety wiersza tego Dedecius nie zawarł w swoim dwujęzycznym wyborze przekładów poezji Herberta. Możemy jedynie przypuszczać, że w jego wersji miałyby on szansę być bardziej regularny niż u Tauschinskiego, który stara się – podobnie jak w poprzednim wierszu – oddać w przybliżeniu wspomniany tok jambiczny (a nawet rymy), co zmusza go znowu do chwytów takich jak podwyższające styl inwersje. Jeżeli chodzi o inne tomy, to bardzo podobna sytuacja występuje w wierszach *Życiorys* i *Mona Liza*, z których tylko ten ostatni przekładany był przez Dedeciusa.

Stosunek liczby wersów rytmizowanych do liczby modyfikacji znaczeniowych – i wnioski z niego płynące

Wniknijmy teraz głębiej w liczby zawarte w tabeli. Co prawda arytmetyka niezbyt się kojarzy z poezją, ale po pierwsze – wersologia nie może się obyć bez rachunków, a po drugie – liczby też mają w sobie specyficzną poezję.

Jeżeli popatrzymy na stosunek liczby wersów z odtworzonym rytmem (najpierw mocno odtworzonym, czyli wytłuszczone liczby w tabeli) do liczby modyfikacji znaczeniowych (zmian treściowych), to okaże się, że jest on najbardziej stały u Tauschinskiego – oscyluje bowiem wokół 1:2 (dokładniej jest to przedział 0,39–0,63, co daje rozrzut 0,24), a jego średnia wynosi ok. 0,49, jeśli pominąć nietypowy przypadek wiersza *Do Ryszarda Krynickiego – list*, w którym lepiej wypada Dedecius. U tego ostatniego ów stosunek też jest dość stały i także bliski 1:2, ale rozrzut jest tu już nieco większy (w przybliżeniu 0,22–0,57, czyli 0,35), a średnia

trochę niższa – ok. 0,37. Z kolei u tłumaczy amerykańskich występuje podobny rozrzut, jak w przypadku odpowiadających im niejako tłumaczy niemieckich, przy czym nieco bliższy jest on w przypadku Valles (ok. 0,12–0,47, czyli 0,35 – szerzej niż u Tauschinskiego – przy średniej 0,26) niż w przypadku Carpenterów (ok. 0,12–0,60, czyli 0,48 – także szerzej niż u Dedeciusa – przy średniej 0,35). Średnia wygląda więc zupełnie inaczej w parze tłumaczy „rytmizujących”: o ile u tłumacza austriackiego wynosi ona ok. 0,49 (lub 0,42 przy uwzględnieniu wspomnianego wyżej wiersza), o tyle u tłumaczki amerykańskiej – jedynie 0,26. Czyli u niego średnio co druga zmiana treściowa przyczynia się do odtworzenia rytmu, a u niej – co czwarta.

Jeśli uwzględnimy odtworzenia słabe, to uzyskamy częściowo odmiennie wyniki, rozrzut będzie wynosił kolejno 0,50 – 0,78 – 0,40 – 0,36, a średnia: 0,69 – 0,93 – 0,58 – 0,40, a więc rozrzut i średnia staną się większe u tłumaczy na niemiecki (przy czym w średniej lepszy od Tauschinskiego będzie teraz Dedecius) niż u Amerykanów (między którymi proporcje będą z grubsza podobne, choć zwiększy się różnica w średniej, a zmniejszy – w zakresie rozrzutu, czyli Carpenterowie będą znacznie lepsi pod pierwszym względem, a tylko nieznacznie – pod drugim). Warto zauważyć także, że stosunek obu wielkości w przypadku uwzględniania odtworzeń słabych jest o wiele bardziej stały niż wtedy, gdy pod uwagę bierzemy jedynie odtworzenia mocne (waha się między 0,72 a 0,9). Tak więc oba parametry silniej tu ze sobą korelują: im częściej dany tłumacz uzyskuje choćby słabe odtworzenie rytmu, tym większe ma różnice swojej skuteczności w zależności od wiersza. W przypadku odtworzeń mocnych sytuacja jest już bardziej złożona, przynajmniej w analizowanym tu materiale. O ile bowiem pod tym względem większość tłumaczy uzyskuje większy rozrzut niż średnią (przy stosunku między 1,10 a 1,37), o tyle Tauschinskiego – jednakże tylko przy nieuwzględnianiu niekorzystnego dla niego wiersza – cechuje odwrotna zależność (bo stosunek rozważanych wielkości wynosi u niego 0,42). Niestety wniosku, że tłumacze generalnie dokładniej oddający nacechowanie rytmiczne wierszy uzyskują zarazem i wyższą średnią, i mniejszy rozrzut, nie potwierdza przypadek Valles, choć taka zależność byłaby faktem dość optymistycznym. Można jedynie powiedzieć (do czego jednak przedstawione wyniki wcale nie są konieczne), że im wspomniany stosunek jest u danego

tłumacza mniejszy (czyli im więcej zmian treściowych przekłada się na jak najlepsze odtworzenie rytmu, a zarazem im bardziej tłumacz ten jest stały pod wspomnianym względem), tym jest po prostu lepszym tłumaczem – nie tylko skutecznym formalnie, ale i konsekwentnym.

Dylemat tłumacza *Raportu...*: czy warto się poświęcać dla dyskretnej formy?

Na koniec tych długich i wyczerpujących (zapewne nie tylko autora) rozważań słowno-liczbowych wypada zadać pytanie, czy warto w ogóle odtwarzać czasem niezbyt wyraźne schematy rytmiczne za cenę nieuniknionych w tym przypadku modyfikacji znaczeniowych. Czyli, innymi słowy, czy warto poświęcać zwykle znaczenia na rzecz niezwykłych, jakimi są efekty formalne. A w odniesieniu do przedstawionego materiału – czy warto przyjmować strategię Tauschinskiego, który owe efekty zachowuje najbardziej ze wszystkich uwzględnionych tu tłumaczy. Odpowiedź nie jest jednoznaczna (szczerze mówiąc, dlatego zainteresowałem się w ogóle tą tematyką), można jedynie podać wady i zalety takiego podejścia. Jego wadą jest poświęcanie stosunkowo pewnych znaczeń na rzecz znaczeń dość wątpliwych – także, według niektórych, wątpliwych pod względem wartości estetycznej. Z kolei zaletą jest po prostu ocalanie poetyckości poezji – poprzez zachowywanie czy raczej odtwarzanie tego, co ją różni od prozy. Jest to tym ważniejsze, że – jak wspomniałem na początku tego tekstu – przynajmniej połowiczna regularność rytmu cechuje niemal jedną czwartą wszystkich wierszy Herberta. A więc niewątpliwie nie jest ona przypadkowa, co więcej – stanowi jeden z ważniejszych wyznaczników formalnych tejże poezji – a zarazem po prostu składników znaczeniowych³⁹.

Tłumacze niewątpliwie zadają sobie pytanie o sens zachowywania mało wyraźnej, subtelnej formy poetyckiej kosztem nieuchronnej utraty bardziej podstawowych (czyli nie będących efektami formalnymi) znaczeń poezji o owej formie, obejmujących zniuansowanie stylistyczne, które składa się na idiolekt, stylistykę lub – jak kto woli – głos czy ton wy-

³⁹ Por.: M. Mikołajczak, *W cieniu heksametru...*, op. cit., s. 27.

powiedzi autora. Wagę tych ostatnich tłumacze Herberta – w tym analizowani tu Amerykanie – często podkreślają⁴⁰, a jednocześnie owemu tonowi czy głosowi najwyraźniej przyznają priorytet nad nacechowaniem rytmicznym wierszy – choć Valles słusznie wiąże ze sobą obie cechy, mówiąc o pocie: „Rytmy są bowiem u niego mocne i można się do nich zbliżyć w angielskim. Oddanie jego tonu pozostaje największym wyzwaniem”⁴¹. Żeby jednak interesującą nas tutaj „dyskretną formę”, przez którą rozumiem wymiar rytmiczny głosu poety, choćby starać się odtworzyć, trzeba ją po pierwsze zauważyć, a po drugie – uznać ją za ważny element znaczeniowy wiersza, „sensotwórczy”, jak by to ujęli niektórzy. Jak już powiedziałem, wydaje się, że wartość tego elementu jest generalnie mniejsza niż „normalnych” znaczeń, co wychodzi – nawet u Tauschinskiego – w miejscach, w których odtworzenie formy wymagałoby bardzo dużych modyfikacji znaczeniowych. Jednak jeśli zmiany te miałyby być niewielkie, to – w imię wspomnianego wyżej zachowania poetyckości poezji – warto chyba zrezygnować na ich rzecz z jak największej dosłowności przekładu. Innymi słowy, przestawić się z tłumaczenia poezji „trybem prozatorskim” (co zdarza się nierzadko tak Dedeciusowi, jak i Carpenterom) na tłumaczenie jej „trybem poetyckim”.

Zaprezentowany tu materiał pokazuje jednak dość wyraźnie, że dla większości tłumaczy „dyskretna forma” wierszy Herberta nie jest choćby w przybliżeniu równie ważna, jak znaczenia „normalne”, nie będące efektami formalnymi, przyjmującymi tu głównie postać dosyć regularnego rytmu. Co prawda u każdego z owych tłumaczy można się dopatrzeć zarówno przypadków odtworzenia formy, jak i zmian treściowych, które to odtworzenie umożliwiły – i które są zarazem dowodem na celowe ich działanie w tym zakresie, ale naprawdę wyraźne dążenie do owej rekonstrukcji rytmu połączone z faktycznym uzyskiwaniem jej widać przede wszystkim u Tauschinskiego, a w drugiej kolejności – u Valles. Oprócz efektów świadczą o tym dążeniu właśnie liczne zmiany treściowe, w większości – zdecydowanej u wspomnianego tłumacza – motywowane formalnie. Warto przy tym zauważyć, że – jak pokazuje zwłaszcza przykład Tauschinskiego – zachowanie formy rytmicznej, zwłaszcza jej słabszych czy bardziej „miękkich” postaci (jak Herbertowski „nibyheksametr”) nie

⁴⁰ Por.: J. Carpenter, B. Carpenter, *Introduction...*, op. cit., s. ix–xiv.

⁴¹ A. Valles, *Inside the Echo Chamber...*, op. cit.

wymaga *wcale tak dużych* zmian treściowych, jakby się mogło wydawać. Owszem, są one dość liczne, ale – poza pojedynczymi przypadkami opisanymi wyżej – nie stanowią jakichś radykalnych transformacji semantycznych.

Owe transformacje czy modyfikacje są jednak nieuniknione, choć mogą się różnić zarówno liczbą, jak i siłą (czyli generalnie rozmiarami). Zauważmy jednocześnie, że rozważane tu pytanie, na ile ważna jest „dyskretna forma” (czy – jak kto woli – mało wyrazna regularność rytmiczna) staje się tym istotniejsze, im trudniej ją zachować lub odtworzyć w przekładzie na dany język. Jeśli bowiem tłumacz godzi się na – proporcjonalne do owej trudności – nieuchronne modyfikacje „normalnych” znaczeń wiersza, to musi być przekonany, że czyni to w imię wartości, dla której warto poświęcić naturalność języka poety, która istnieje mimo „podszycia” tegoż języka regularnym rytmem. Jednak im rytm ten jest mniej regularny i przez to słabiej uchwytny, tym tłumacz może mieć większe wątpliwości, czy w ogóle warto go zachowywać czy choćby jakoś odtwarzać. Bo po co udziwniać wiersz w imię efektów brzmieniowych, których może wcale nie było w oryginale? To trochę tak, jakby prozę lub wiersz w pełni wolny (jeśli taki w ogóle istnieje) próbować wcisnąć w (przynajmniej świadomie) niezamierzony przez autora, czyli przypadkowy rytm oryginału.

Z drugiej strony jeśli regularność rytmu pojawia się często w utworach danego poety, wydaje się pełnić określone funkcje lub być związana z danego rodzaju treściami – czy po prostu często występuje w całych wierszach, zwartych ich fragmentach lub wyeksponowanych miejscach, to możemy podejrzewać, że jest ona ważna dla tego poety. Czy na tyle ważna, żeby ocalać ją kosztem naruszenia tonu wypowiedzi poety – to już kwestia ustalenia wagi obu tych konkurujących wartości, które w oryginale miały szczęście harmonijnie ze sobą współistnieć – nawzajem się uzupełniać.

* * *

Zakończę pewnym cytatem. Otóż w jednej z trzech recenzji niemieckiego przekładu *Raportu...* jej autorka mówi, że wiersze z tego tomu są „czymś więcej niż utworami o pięknej formie pochodzącymi z rzeczy-

wistości i nadrzeczywistości, wziętymi z melancholii i pragnienia piękna – są one bowiem także dokumentami buntu”⁴². Tak, są czymś więcej, ale jednocześnie są owymi pięknie uformowanymi tworam, które nasunęły się recenzentce pewnie nie tylko jako kontynuacja rozważań o wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list*, mówiącego o roli poezji i „zaklinaniu słów formy odpornej na działanie czasu”, ale także – lub przede wszystkim? – wynikały z jej wrażeń z lektury *Raportu...* – w przekładzie Tauschinskiego oczywiście. Może gdyby mniej starał się on zachować formę tych wierszy, recenzentka nie zwróciłaby uwagi na ich piękno? Zastanawiające, że w – niestety jedynej – recenzji angielskojęzycznej, jaką dysponuję, jej autor, John Bayley⁴³, nic nie mówi o estetycznej stronie wierszy z tego tomu (mówi o niej za to w odniesieniu do przekładów Miłosza i Scotta). Można oczywiście powiedzieć, że cytowana recenzja została napisana zapewne przez znajomą Tauschinskiego (ukazała się bowiem w czasopiśmie „Literatur und Kritik”, z którym tłumacz był związany) i że chciała mu ona sprawić komplement. Ale nie zmienia to faktu, że – przynajmniej moim zdaniem – omawiane tu przekłady tego w sumie mało znanego tłumacza mają w sobie jakieś piękno formy (co chyba najbardziej jest widoczne przy porównaniu obu niemieckich przykładów *Potęgi smaku*), nawet jeśli czasem owa forma staje się bardziej wyraźna i siłą rzeczy mniej naturalna niż w oryginale (choć Tauschinski – podobnie jak Herbert – nie nagina treści do formy za wszelką cenę, czego dowodem jest choćby przekład wiersza poświęconego Ryszardowi Krynickiemu). Ale czy mogło być inaczej u człowieka, który przez prawie całe życie obcował z poezją,

⁴² E. Wolffheim, *Zbigniew Herbert: Bericht aus einer belagerten Stadt und andere Gedichte*, „Literatur und Kritik” 1988, nr 23, s. 275. Por. także: G. Ritz, *Berichterstatter der polnischen Tragödie. Zbigniew Herberts «Bericht aus einer belagerten Stadt»*, „Neue Zürcher Zeitung” 1985, nr 267 (16–17.11.1985); H. Hartung, *Nur unsere Träume sind nicht gedemütigt. Zbigniew Herberts «Bericht aus einer belagerten Stadt und andere Gedichte»*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 14.09.1985, s. 5; omówienie m. in. tych recenzji: M. Stanaszek: *W innej formie, w innych oczach. Poezja Zbigniewa Herberta w krajach niemieckojęzycznych*, strona Fundacji Herberta, <http://www.fundacja-herberta.com/tworczosc7/bibliografia/pan-cogito-za-granica-polszczyzny/w-innej-formie-w-innych-oczach> [dostęp 3.05.2016].

⁴³ J. Bayley, *The art of austeriy*, „Times Literary Supplement”, nr 4322 (31.01.1986), s. 103–104. Por. także odniesienia do tej recenzji w omówieniu tłumaczki: B. Carpenter, *Poezja Zbigniewa Herberta w krytyce anglosaskiej*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3 (62), s. 7–19, tu s. 10 i 12, skan dostępny przez stronę <http://bazhum.muzhp.pl/autor/Carpenter/Bogdana/> [dostęp 5.03.2016].

także w postaci osób, które ją uprawiały (zarówno jego pierwsza, tragicznie zmarła żona, jak i druga, również doświadczona przez los, były poetkami). I którego nawet samo nazwisko wraz z imionami – Oskar Jan Tauschinski (drugie imię sam sobie wybrał, zamiast pierwotnego Alfred) – składa się z ciągu trzech trochejów? Jego wrażliwość nie pozwoliłaby mu chyba tłumaczyć inaczej.

Bibliografia (oryginał i przekłady)

- Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Instytut Literacki, Paryż 1983.
- Z. Herbert, *Bericht aus einer belagerten Stadt und andere Gedichte*. tłumaczenie O.J. Tauschinski, Wydawnictwo Suhrkamp, Frankfurt nad Menem 1985.
- Z. Herbert, *Report from the Besieged City and Other Poems*, tłumaczenie B. Carpenter, J. Carpenter, Wydawnictwo The Ecco Press, Hopewell 1985.
- Z. Herbert, *Report from the Besieged City and Other Poems*, tłumaczenie B. Carpenter, J. Carpenter, Wydawnictwo Oxford University Press, Oxford 1987.
- Z. Herbert, *Poezje / Gedichte*, tłumaczenie i postłowie K. Dedecius, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Z. Herbert, *The Collected Poems: 1956–1998*, tłumaczenie i redakcja A. Valles, Wydawnictwo Ecco, New York 2007.

ABSTRACT

The present paper is an attempt to describe the rendering of the ‘discreet poetic form’ of several of Zbigniew Herbert’s poems from the volume *Raport z oblężonego Miasta* in their English and German translations. Comparing the translators’ achievements in this respect and the semantic costs of such efforts, the author tries to reconstruct their priorities, assess their translational skills – and find the reasons for their different or similar performances.