

Maciej Skrzypecki

Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach

## *Spark and Sparkle* – „Iskra i gra” O tłumaczeniu poezji absurdałnej na przykładzie wiersza Ogdena Nasha

Zanim pojawi się tutaj w swojej czterowersowej mocy wiersz Ogdena Nasha oraz główny temat tego tekstu, czyli owego wiersza tłumaczenie wykonane przez Stanisława Barańczaka, czuję się zobowiązany wyjaśnić, dlaczego moja własna próba mikroprzekładu poetyckiego, zawarta w tytule, doprowadziła do oddania w języku polskim zbitki *spark and sparkle* jako „iskra i gra”.

Paronomazja *spark and sparkle* to spory problem translatorski. Pierwszy rzeczownik łatwo przetłumaczyć. *Spark* to „iskra” – ale nie tylko ta, która unosi się nad ogniskiem, lecz także ta, która w układzie zapłonowym uruchamia silnik. Gorzej ze *sparkle* – w tym przypadku „iskra” to również odpowiednie tłumaczenie, ale bardziej precyzyjny jest „błysk” (albo „blask”) – np. klejnotu albo gwiazdy. Tak właśnie początkowo chciałem przetłumaczyć *spark and sparkle*: „błysk” i „blask”. W ten sposób udałooby się zachować paronomazję i aliterację, a nawet subtelne semantyczne rozróżnienie, jednak brakowałoby wówczas chropowatości *spark and sparkle*. Tłumaczenie błyszczałoby, ale nie iskrzyło, dlatego ostatecznie wybrałem, zwyczajem filologów klasycznych, *lectio difficilior*, a raczej *translatio difficilior*, i postawiłem na wariant „iskra

i gra”. Ta próba, być może zbyt wyszukana, opiera się na prostym pomysle: wystarczy usunąć jedną spację i dwa połączone spójnikiem rzeczowniki, a zamienią się one w krótkie aliteracyjne zdanie: „iskra i gra”. Wybór igrającej iskry bardziej oddaje myśl, którą za pomocą zbitki *spark and sparkle* wyraził jej autor. Muszę od razu zaznaczyć, że nie jest nim ani Barańczak, ani Nash, lecz nieujawniony w tytule Douglas R. Hofstadter. Bardzo krótko należałoby go przedstawić, zwłaszcza że powszechnie nie jest kojarzony z przekładoznawstwem.

Hofstadter jest fizykiem i matematykiem, który zajmuje się naukami kognitywnymi, a przede wszystkim: sztuczną inteligencją. Jego najbardziej znane dzieło nosi tytuł *Gödel, Escher, Bach*. Píše w nim o matematyce, świadomości, myśleniu, analogii. Odwołuje się przy tym do wybitnego logika, Kurta Gödla, malarza, Mauritsa Eschera, i kompozytora, Jana Sebestiana Bacha. W zestawie brakuje więc poety, ale to niedopatrzenie amerykański badacz naprawił, wydając w roku 1997 *Le Ton beau de Marot*. Licząca ponad pięćset stron księga poświęcona jest przekładowi, a raczej wielu przekładom, jednego wiersza francuskiego renesansowego poety Clémenta Marota. Przekład artystyczny bowiem to kolejna, obok sztucznej inteligencji i muzyki, pasja Hofstadtera, silnie zresztą w jego ujęciu związana z kognitywizmem, choć – trzeba podkreślić – z jego autorską wersją, w której próżno szukać nazwisk George’a Lakoffa czy Ronalda Langackera. Sam Hofstadter przetłumaczył m.in. *Eugeniusza Oniegina*. Jego translologiczne koncepcje, choć wyrażone innym językiem i z innych wyrastające fundamentów, są – moim zdaniem – w wielu punktach zbliżone do tego, co o swoim rozumieniu przekładu artystycznego pisał Barańczak. Wróćmy teraz do *spark and sparkle*.

Hofstadter w poetycki sposób, za pomocą pary *spark and sparkle*, oddaje kryteria, jakie powinien spełniać dobry przekład. Musi zachować językową iskrę oryginału, a także odbijać jego semantyczną istotę. *Sparkle* tłumaczenia to „blask” odbitego światła,

- 1 To wyrażenie – jak píše Hofstadter – choć miało pierwotnie posłużyć jako podtytuł książki, pojawia się w *Le Ton beau de Marot* tylko jeden raz [Hofstadter 1997: 271]. Moim zdaniem stanowi jednak doskonałe, najkrótsze streszczenie zawartych w książce obserwacji i refleksji na temat przekładu artystycznego.

którego źródłem jest oryginalny tekst. Tekst docelowy powstaje w wyniku gry, jaka toczy się między tekstem oryginalnym a umysłem tłumacza. To uzasadnia użycie słowa „gra” w mojej propozycji przekładu. W tym miejscu pojawia się kluczowe podobieństwo między Hofstadterem i Barańczakiem. Polski poeta wprowadził kategorię dominanty semantycznej [Barańczak 2004: 35], która najpierw musi zostać przez tłumacza zidentyfikowana, a później przełożona. To właśnie ona stanowi jego pierwszy strategiczny cel – wszelkie inne problemy podporządkowane są tłumaczeniu dominanty semantycznej. Hofstadter, pisząc o *spark and sparkle*, wyraża podobną intuicję, lecz rozwija ją po swojemu – w kognitywnym duchu. Jego zdaniem człowiek, z jednej strony komunikując się, a z drugiej myśląc, uczestniczy w nieprzerwanej pętli: słowa wywołują myśli, a myśli – słowa [Hofstadter 2009: 37]. Tak samo tekst oryginalny wpływa na tłumacza – kreśli w jego umyśle obrazy. Ta reakcja jest idiosynkratyczna, uwarunkowana przez szereg czynników językowych i pozajęzykowych, takich jak prywatne doświadczenia tłumacza, jego wykształcenie, odczytanie, preferencje, mapa intertekstualnych skojarzeń, a także – rzecz jasna: jego język. Co więcej, znaczenie ma także dyspozycja w danej chwili – w ponury poniedziałek tłumacz może pracować inaczej niż w radosną sobotę. Celem przekładowcy jest oddanie owego obrazu w języku tekstu docelowego – to już proces świadomy – natomiast samo pojawienie się obrazu w umyśle odbywa się poza kontrolą podmiotu. Zadanie tłumacza polega zatem na tłumaczeniu mentalnych obrazów na język.

Takie ujęcie w rezultacie dopuszcza sporą dowolność, którą Hofstadter [2009: 31] opisuje za pomocą metafory psa i pana. Pan to tekst oryginalny, tłumacz to pies. Może coraz bardziej oddalać się od pana, rozciągając smycz, czyli wybierając większą tłumaczeniową swobodę, albo pozwolić trzymać się krótko – tłumaczyć, zachowując raczej literę niż ducha tekstu. Hofstadter dopuszcza całe spektrum sposobów tłumaczenia – różne są temperamenty i style tłumaczy, ale ryzyko obecne jest na obu krańcach: zerwana smycz, zbyt swobodny przekład przerywa grę pomiędzy oryginałem a tłumaczeniem, znika *sparkle*, relacja między dwoma tekstami. Smycz ściągnięta zbyt krótko prowadzi do uduszenia

psa, czyli literalnego tłumaczenia, gaśnie *spark*, a więc językowe piękno tekstu oryginalnego. Kwestia, gdzie tę granicę postawić, jest subiektywna.

Barańczaka i Hofstadtera jako tłumaczy poezji łączy tendencja do rozciągania owej smyczy, testowania jej wytrzymałości. A zdaniem obu tłumaczy szczególnie dobrym materiałem do takich testów jest dowcip. Jak tłumaczyć tak ważną dla Barańczaka poezję humorystyczną? Próba odpowiedzi na to pytanie musi skończyć się fiaskiem, takim jak tłumaczenie żartów. Zdania typu: „ten wers śmieszy nas, dlatego że...” powodują, iż żart momentalnie śmieszyc przestaje. Zarówno Barańczak, jak i Hofstadter olbrzymią rangę nadają poczuciu humoru. Barańczak [1993: 98] powiedział w rozmowie z Bogusławą Latawicz:

Poczucie, że jest w świecie czy nad światem jakiś wyższy sens; poczucie, że się kogoś na tym świecie kocha; i poczucie śmieszności tego świata (z sobą samym włącznie) to są, myślę, trzy równie ważne – i równie tajemnicze – podstawowe doznania duchowe, do których kluczem może być poezja.

Hofstadter [1997: 550; przeł. – M.S.] tymczasem pisze:

Poczucie humoru leży w samym centrum dobrego tłumaczenia poezji. Najlepsi tłumacze to ci, którzy są nim obdarzeni, którzy uwielbiają bawić się konceptami, zonglować słowami, podejmować ryzyko, śmiać się z samych siebie, być niepoważnymi, puszczając hamulce.

Innymi słowy, nie ma *spark and sparkle* bez poczucia humoru, bo nie ma bez niego umiejętności łączenia odległych pojęć i idei, tworzenia kreatywnych analogii, na których, zdaniem Hofstadtera, bazuje nie tylko przekład artystyczny, ale także twórczość w ogóle. Barańczak [1993: 97] nie wnika w techniczne kwestie związane z tłumaczeniem żartów, w tej samej rozmowie powiada:

Problem tłumaczenia poezji humorystycznej sprowadza się do dwu prostych prawd: 1) Nie ma w takim tłumaczeniu

niczego, co byłoby ważniejsze od osiągnięcia efektu komicznego 2) śmiechu nie można symulować.

Bardziej szczegółowo, choć wciąż ogólnie, do sprawy podchodzi Hofstadter. Jego zdaniem proces tłumaczenia, tak jak inne mentalne procesy, w dużej mierze odbywa się w nieświadomości. Kognitywista wspomina swojego przyjaciela obdarzonego zdolnością do błyskotliwego puentowania cudzych zdań, który mówił, że te zabawne frazy przychodzą do niego same, gdy tylko włączy mu się „detektor puent”. Cały proces nie jest świadomy ani analityczny, te puenty czasem przychodzą do głowy, czasem nie, i zapewne zależą od typu indywidualnej inteligencji. Hofstadter przenosi to na akt tłumaczenia. Zauważa, że on jako tłumacz posiada podobny detektor działający ciągle w tle, na krawędzi nieświadomości. Ma on trzy równoległe instancje: *syntactic regrouper*, *semantic substitutor* i *phonetic substituto* [Hofstadter 1997: 376]. Pierwszy mechanizm powoduje, że umysł tłumacza ciągle szuka nowych miejsc dla słów w obrębie wiersza, tak by oddać charakterystyczną dla oryginału potoczność. Drugi służy do ożywiania, obrazowania i tworzenia adekwatnych i sugestywnych związków między wyrazami w języku docelowym, analogicznych do tych obecnych w oryginale. Trzeci wreszcie ciągle przetwarza dźwiękowe warianty tłumaczenia. W przypadku tłumaczenia poezji humorystycznej te trzy maszynki muszą działać na tyle sprawnie i na tyle się uzupełniać, by efekt ich pracy nadal rozśmieszał czytelnika.

Po tym ogólnym, teoretycznym wstępie chciałbym przyjrzeć się temu, jak wyglądają praktyczne efekty tłumaczenia żartów w poezji. Poczucie humoru sprawdza się w praktyce, a nie w teorii. Skoro już była mowa o psach, zostanmy przy kynologicznej tematyce. Oto wiersz *The Dog* Ogdena Nasha, amerykańskiego poety, którego wiersze tłumaczył Barańczak. Spróbuję utrzymać Hofstadteriański język kognitywnego tropiciela obrazów i analogii, ale pójdę szlakiem wyznaczonym przez Barańczaka [2004: 382-385<sup>2</sup>] w *Ocalonych w tłumaczeniu*, według schematu:

2 Numery stron przykładowe.

1. **Rozpoznanie** oryginału – odnalezienie dominanty semantycznej.
2. Zdefiniowanie **zadań**, które wykonać musi tłumacz na drodze do kongenialnego przekładu.
3. **Rozwiązanie** – napisanie przekładu.

### 1. Rozpoznanie

The truth I do not stretch or shove  
 When I state that the dog is full of love.  
 I've also found, by actual test,  
 A wet dog is the lovingest.  
 [Nash 1987: 11]

Nash napisał wiersz o naturze psa, o jego podstawowej właściwości. Zwierzę jest pełne miłości (*full of love*) i nie wynika to z opinii podmiotu lirycznego, lecz stanowi uniwersalną prawdę: rzeczownik *truth* zostaje wzmocniony rodzajnikiem określonym, który sugeruje, że nie chodzi o jakąś tam prawdę, tylko Prawdę Jedyną. Co więcej, *The truth* to pierwsze wyrazy wiersza, zatem nie ma tutaj żartów – mówimy o czymś fundamentalnym w ontologicznym porządku. Wobec tak rozumianej prawdy podmiot liryczny jest bezbronny i pozostaje mu po prostu się z nią zgodzić. Nie naciąga jej (*stretch* – choć może po polsku lepiej brzmiałoby: „nie nagina”) oraz jej nie odsuwa, nie odtrąca (*shove*). Dopiero drugi wers ogłasza Prawdę poprzez enuncjację podmiotu lirycznego (*When I state*). Pierwsza połowa wiersza stanowi demonstrację prawdy ogólnej, idei, niezależnej od doświadczenia. Druga połowa ściąga nas na ziemię i dotyczy już empirii podmiotu, który zgodziwszy się na dotyczącą psa Prawdę, zaznajomiony został w codziennym życiu z jej realizacją, i to tą najskrajniejszą (najdoskonalszą). W trzecim wersie przyznaje się więc do owego doświadczenia prawdy w jej najpełniejszym wymiarze; podkreśla przy tym, że chodzi o jego faktyczne, realne przeżycie (*I've also found, by actual test*). Na końcu wiersza wyjaśniono, kiedy prawda objawia się w swoim najpełniejszym kształcie: pies jest najbardziej wypełniony miłością, gdy jest mokry (*a wet dog is the lovingest*).

Cała tajemnica tego utworu sprowadza się do odpowiednio zbudowanej maszynerii humoru. Głuchy zatem na własne wcześniejsze przestrogi postaram się wyjaśnić, dlaczego te wersy śmieszą.

Gdy tekst zaczyna się od *The truth*, nie spodziewamy się, że zmierza do punktu, obrazu, w którym podmiot liryczny zostaje obdarzony czułością przez mokrego psa. Dla każdego, kto miał do czynienia z psami, jest oczywiste, co to oznacza: pan-podmiot liryczny doświadczył owej czułości obskakiwany przez szczęśliwego czworonoga, który dopiero co wrócił ze spaceru po deszczu i kałużach. Zestawienie takie jest antytetyczne. Zamiast oczekiwanej doniosłości czytelnik otrzymuje przyziemność, coś najzwyczajszego. Nash jest poetą takiej przyziemności, którą potrafi w swoich zabawnych wierszach przedstawić jako codzienne doświadczenie metafizyczne – chyba na tym – obok poczucia humoru – opiera się jego wyjątkowość. Podobnie sądził Barańczak [2007: 20 i n.], według którego „nonsensista to śmieszniejszy poeta metafizyczny”. Opisana sytuacja może być odebrana także jako moment sielankowej radości – pies daje swoją psią miłość w sposób beztroski i bez zrozumienia ludzkich konwenansów oraz świadomości tego, że skoro jego sierść i łapy są mokre, to, jeśli nie zachowa ostrożności, wkrótce również wszystko wokół będzie mokre. Trudno mieć pretensje o ten brak zrozumienia i nie można psu wytłumaczyć, o co chodzi – jest przecież psem. Zostaje więc pobłażliwie go pogłaskać i oddać garnitur do pralni.

Po pierwsze – antytetyczność. Po drugie – niedopowiedzenie. Nash poprzez poetycką kondensację wymaga od umysłu czytelnika wplecenia przedstawionej sytuacji w sieć analogii w nim drzemających. Dlaczego niby mokry pies jest najbardziej wypełniony miłością? O co w tym chodzi? Poeta nie wyjaśnia tej sytuacji, ufając, że każdy, kto widział psa, domyśli się, jaki problem może stanowić mokra sierść. Czy wyobrazimy sobie psa, który podczas spaceru właśnie brodził w kałużach, czy takiego, który lubi pływać w jeziorze, czy też męczennika kąpieli – to jest nasza sprawa. Chodzi o efekt i o wrażenie, jakie zostaje w głowie każdego ochlapanego przez psa: że jego uczuciowość nosi rys jakiejś złośliwości, skoro ujawnia się najbardziej, gdy pies jest mokry. To, rzecz jasna, pozór – wtedy po prostu najbardziej zwracamy uwagę na akty owej

uczuciowości, gdy w ramach dodatku do niej jesteśmy zmuszeni suszyć nasze ubrania. Wreszcie po trzecie – najważniejsze. Myślę o sztuczce leksykalnej: zastosowanie rzadko używanego słowa. Od *truth* dochodzimy do *the lovingest*, czyli do imiesłowu użytego w najwyższym stopniu, utworzonym jednak nie tak, jak nakazuje angielska morfologia, czyli poprzez użycie przysłówka *the most*, lecz poprzez dodanie sufiksu *-est*, typowego dla superlatywów większości przymiotników. Nash, zamiast napisać *the most loving* albo *the most full of love*, wybiera coś, co w wygłosie wiersza zwróci uwagę swoją nietypowością i w ten sposób jeszcze bardziej podkreśli wyjątkowy poziom czułości psa, gdy jest mokry. Ten morfologiczny zabieg nie jest oczywiście efektem przeoczenia poety, ale stanowi bardzo ekscentryczny gest, który w poezji można uznać za uzasadniony. W tym wypadku został świadomie zastosowany przez poetę jako *pointa* i sedno tego utworu, konstytuujące jego niezwykłość.

Właśnie to słowo należy uznać za dominantę semantyczną.

## 2. Zadania tłumacza

Tłumacz *The Dog* musi uwzględnić przede wszystkim tę dominantę i wprowadzić leksykalną nietypowość – coś, co mieści się w regułach morfologii języka polskiego, ale jest przy tym zaskakujące.

Kolejnym zadaniem jest zachowanie zwięzłości. Ten wiersz to poetycka miniaturka i ma nią pozostać w wersji spolonizowanej. Rzecz następna, która nie została wspomniana wcześniej, to rymy: oksytoniczne w parzystym układzie. Nic niespotykanego w poezji anglojęzycznej, ale Nash nie byłby sobą, gdyby nie postarał się o to, by były całkiem niebanalne. Rym *Shove* i *love*, choć fonetycznie całkiem dokładny, zwraca uwagę poprzez semantyczną nieadekwatność, może i niestosowność tej zbitki. Wyrażenie *Test – lovingest* jest jeszcze ciekawsze. Po pierwsze, dlatego że w pozycji rymowej jest najważniejszy wyraz wiersza, a po drugie – że to wyraz trzysylabowy (poprzednie trzy rymowane wygłosy miały po jednej sylabie). W rezultacie na końcu pojawia się zgrzyt, który przynosi dodatkowy efekt komiczny i jeszcze bardziej podkreśla kluczowe



słowo. Efekt ten zostaje wzmocniony wymuszonym przesunięciem akcentu – zachowanie rymu wymaga, by pod naciskiem znalazła się rymowana sylaba, zatem zamiast *the lovingest* słyszymy oksytoniczne *the lovingest*.

Ta miniaturka nie przynosi żadnych trudności lokalizacyjnych. Pies nie zostaje umieszczony w kontekście społecznym czy cywilizacyjnym, nie wymaga więc translacji kulturowej. To ogólny pies. Tym bardziej, że i w USA, i w Polsce psy są w podobny sposób zadomowione i ludzie podobnie się do nich odnoszą. Barańczak nie musiał zatem brać pod uwagę problemów transkulturacyjnych. Przede wszystkim jego obowiązkiem było zadbać o to, by polski przekład był równie zabawny i zaskakujący jak oryginał, albo – jeszcze bardziej.

Jak wywiązał się z zadania?

### 3. Rozwiązanie

Psa zdefiniuję jednym słowem:

Pies jest stworzeniem uczuciowem.

Wiem też (z doświadczeń własnych, owszem):

Pies mokry jest najuczuciowszem.

[Nash 2007: 55; przeł. – S.B.]

Tłumaczenie Barańczaka jest zwięzłe i pozwala zachować sens utworu. Rzeczownik *love* zostaje zamieniony na przymiotnik nazywający cechę kogoś, kto ma w sobie miłość – „uczuciowy”. Barańczak używa tutaj przestarzałej formy „uczuciowem”, co czyni ten wiersz językowo niecodziennym, ale to dopiero początek brawurowej próby tłumacza, by po polsku uzyskać taki efekt, jaki dało *the lovingest* u Nasha. „Uczuciowem” to nietypowa forma, ponieważ we współczesnym języku polskim przymiotnik w takiej pozycji, i co za tym idzie – fonetycznym wariacie, powinien kończyć się na *-ym*. Zastosowanie *-em* w drugim wersie zaledwie przygotowuje nas na poznanie docelowego pomysłu Barańczaka, jakim było użycie już zupełnie ekstrawaganckiego wyrazu, a więc tego samego przymiotnika, ale w stopniu najwyższym: „najuczuciowszem”. Polskiemu poecie udaje się zatem zrobić to, co Nashowi: u niego

również ostatni wyraz jest najważniejszy, to on stanowi centrum wiersza, przykuwa uwagę czytelnika, kształtując komiczny efekt całości. Znaczeniowo jest na tyle blisko *the lovingest*, że włącza w umyśle bardzo podobne skojarzenia co oryginał. Przede wszystkim jednak również zaskakuje swoim brzmieniem i tym, że w języku codziennym jest nieużywany – zarówno ze względu na budowę morfologiczną, jak i małą potrzebę wykorzystania (nawet współczesna forma „najuczuciowszym” to rzadki wyraz, który stylistycznie trochę trzeszczy, podobnie jak *the lovingest*). Barańczak mógł użyć analogicznego środka jak Nash, czyli popełnić błąd językowy poprzez utworzenie stopnia najwyższego według źle dobranych reguł: „Pies mokry jest najbardziej najuczuciowszy”. To rozwiązanie byłoby jednak dość trywialne i pozbawione złożości, tak istotnej w oryginalnym wierszu. Językowa analogia biegnie tutaj innym torem.

Barańczak rezygnuje z antytetycznej kompozycji, czy też może raczej nie jest ona tak bardzo widoczna jak u Nasha. Albo jeszcze inaczej: Barańczak również wybiera rozwiązanie oparte na kontraście, jednak koncept jest inny. U Nasha mieliśmy ontologiczny wiersz o przymiocie psa, który został przedstawiony niemal jak platońska idea. Barańczak natomiast wybiera wariant epistemologiczny – jego tłumaczenie to definicja psa. Zderzenie *The truth* z uczuciowością mokrego psa było zabawne, definicja psa, ograniczona tylko do faktu, że to stworzenie uczuciowe, również śmieszny. Wiersz Barańczaka to oczywiście żadna definicja. To raczej opis cechy psa kluczowej dla podmiotu lirycznego i – podobnie jak u Nasha – jej skrajnego natężenia w chwili, gdy pies jest mokry.

Wersja Barańczaka realizuje dominantę semantyczną rozpoznaną w oryginale w sposób przekonujący i błyskotliwy. Tłumacz wybiera pomysłowe rozwiązanie, które nawiązuje do tego samego obszaru językowego doświadczenia co tekst wyjściowy: na poziomie morfologii i archaizacji. Rymy również udało się przełożyć tak, że mogą zaskoczyć czytelnika, podobnie jak antyteza, którą zastosował Barańczak, zastępując rozwiązanie Nasha (przyziemność oraz codzienność *versus* Prawda u amerykańskiego poety i *versus* abstrakcyjność definicji u polskiego tłumacza). Także ton pozostaje lekki i kolokwialny. W efekcie tłumaczenie nie

traci czarui i komizmu lapidarnej miniaturki ułożonej w języku angielskim. Dzięki odwołaniu się do narzędzi wyróżnionych przez Hofstadtera, można zauważyć, że wybierając odpowiednio zaskakujące rymy, polski tłumacz zachowuje dźwiękową jakość oryginału. W przeciwieństwie do Nasha nie wymusza zmian pozycji akcentu na końcu, ale użyta w miejsce tego zabiegu archaizacja także wprowadza zamierzoną językową dziwność. Fonetyczny substytutor zatem zadziałał. Semantyczny również: Barańczak od Prawdy odchodzi w stronę definicji, jego wiersz jednak nie traci przez to nic z siły oddziaływania na wyobraźnię odbiorcy, który czytając oba teksty, odnosi je do tego samego doświadczenia. Wreszcie w przypadku przegrupowania składniowego można wyróżnić zauważalne zabiegi: użycie dwukropka, wtrącenia nawiasowego, a przede wszystkim dopasowanie sytuacji lirycznej do zasad polskiej składni, naturalnie bardziej rozłożystej niż angielska; jednak i ta operacja się powiodła – wiersz nie traci swojej zwięzłości. To zresztą nie jest regułą w Barańczakowych przekładach Nasha. Inne czterowersowe utwory w wersji przekładowej mają nieraz sześć linijek – najwidoczniej zwięzłość ustępuje w nich postulatowi wywołania efektu komicznego. Hofstadter [1997: 8a] w kwestii zgodności liczby wersów w wierszu oryginalnym i jego przekładzie jest z zasady rygorystyczny. Podejście do tej kwestii, jeśli chodzi o techniczne aspekty przekładu, bardzo różni obu tłumaczy.

Posłużmy się ponownie metaforą Hofstadtera: smycz łącząca oryginał z tłumaczeniem nie została w interesującym nas przypadku bardzo rozciągnięta. Barańczak dokonuje widocznej zmiany: znika Prawda, pojawia się definicja – ale jest to wymiana zbalansowana. Hofstadter [2009: 18-21] słynną włoską definicję tłumacza: *Traduttore – traditore* oddaje po angielsku przewrotnie: *translator – trader* zamiast *translator – traitor*, ponieważ sprzeciwia się stanowczo, by przekład artystyczny utożsamiać ze zdradą. Bardziej pasuje mu tutaj handel, wymiana, barter. Tłumacz bierze coś z tekstu oryginału, co innego zostawia, ale dodaje też coś ze swojego języka, a także z całej kognitywnej mapy swojego umysłu – tak by finał tej wymiany był zbalansowany, a *spark and sparkle* wyraźnie obecne.

Tłumaczenie *The Dog* autorstwa Barańczaka rzeczywiście utrzymuje tę handlową równowagę, ale trzeba tu zauważyć, że stanowi jeden z nielicznych wyjątków, przynajmniej jeśli chodzi o tłumaczenie Nasha. Częściej Barańczak znacznie bardziej poluzowuje linię łączącą wiersze Nasha ze swoimi przekładami. Można odnieść wrażenie, że sprawny z niego handlarz, który więcej zyskuje niż traci na wymianie. Wprowadza w swoich przekładach obrazowanie czy rekwizyty bardzo odległe od występujących w oryginale, często stosuje amplifikacje, i można chyba śmiało powiedzieć, że nieraz przekład prześciga oryginał. Dzieje się tak np. w następującym fragmencie wiersza *You, me and P.B. Shelley/Ty, ja i P.B. Shelley*:

Somebody once described Shelley as a beautiful and ineffective angel beating his luminous wings against the void in vain.

Which is certainly describing with might and main. [Nash 1962: 139]

Ktoś, mówiąc dawno temu o poecie Shelleyu, opisał go jako pięknego, bezradnego anioła, świetlistymi skrzydłami tłukącego nadaremnie o niewidzialne pręty pustki,

Co jest opisem tak poruszającym, że czuje potrzebę użycia kleenexu lub chustki. [Nash 2007: 162; przeł. – S.B.]

Zarówno Barańczak, jak i Hofstadter krytycznie odnieśli się do słynnej konstatacji Roberta Frosta. Barańczak zrobił to samym tytułem swojej książki *Ocalone w tłumaczeniu*, Hofstadter napisał natomiast, że poezją jest to, co odnajduje się, a nie gubi w przekładzie<sup>3</sup>. Czytając Barańczaka tłumaczącego Nasha, upewniamy się ponad wszelką miarę, że żarty nie tylko nie giną w tłumaczeniu, ale czasem okazują się nawet jeszcze zabawniejsze. Przekładanie poczucia humoru, tak by w języku docelowym nadal występował, by iskrzyło i grało, stanowi jedno z najtrudniejszych zadań tłumacza. Tym lepiej dla polskiego czytelnika, że to właśnie Barańczak postanowił kiedyś igrać z wierszami Nasha. Igrać i grać.

3 „For poetry’s found, not lost in translation!” [Hofstadter 1997: 139].

## Bibliografia

- Barańczak Stanisław (1993), *O niepowadze z całą powagą*, rozm. przepr. Bogusława Latawiec, w: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. Krzysztof Biedrzycki, M, Kraków. s. 91-98.
- Barańczak Stanisław (2004), *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu*, a5, Kraków. s. 13-62.
- Hofstadter Douglas (1997), *Le Ton beau de Marot*. In *Praise of the Music of Language*, Basic Books, New York [USA].
- Hofstadter Douglas (2009), *Translator, Trader. An Essay on the Pleasantly Pervasive Paradoxes of Translation*, w: Françoise Sagan, *That Mad Ache*, przeł. Douglas R. Hofstadter, Basic Books, New York [USA], s. 3-100.
- Nash Ogden (1962), *The Pocket Book of Ogden Nash*, Pocket Books, New York [USA].
- Nash Ogden (1987), *The Dog*, w: tegoż, *Zoo*, Abrams Books, New York [USA], s. 11.
- Nash Ogden (2007), *Pies*, w: tegoż, *W świecie mulów nie ma reguł. 111 wierszy*, przeł. Stanisław Barańczak, Media Rodzina, Poznań, s. 55.

Maciej Skrzypecki

### „Spark and Sparkle” – on translating absurd poems, illustrated by an example of a poem by Ogden Nash

The article is a short presentation of a translation concept created by an American cognitivist and physicist Douglas Hofstadter included in his book *Le Ton beau de Marot*. The principles of the concept are presented by means of a metaphor. Translation is a game of, only partially conscious, participation in an infinite loop: words evoke images and images – words. The contact with the original text creates images in the translator’s mind that he or she translates by means of language structures into sentences/verses of the target language. This cognitive intuition is paired with a structural category of Stanisław Barańczak’s semantic dominant. This methodological, structural-cognitive pair is a starting point for the analysis of Barańczak’s translation of Ogden Nash’s *The Dog*. The stylistic and formal solutions (especially rhymes) used by the translator are analysed, but the main goal of the text is to capture the elusive, i.e. the analysis of the interlinguistic and ‘inter-mental’ translation of the absurd sense of humour.

**Keywords:** poetry; translation; sense of humour; semantic dominant; analogy; mind.

**Maciej Skrzypecki** – filolog klasyczny, tłumacz i translatorolog. Zajmuje się badaniem tłumaczeń poezji współczesnej oraz teorią przekładu w ujęciu kognitywnym. W 2018 roku obronił na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach doktorat poświęcony koncepcjom translatorskim Douglasa R. Hofstadtera i przekładowej praktyce Stanisława Barańczaka. Ponadto zajmuje się epiką Homera, dialogami Platona i, od czasu do czasu, rzymską poezją. Jest członkiem zespołu autorów *Ilustrowanego słownika terminów literackich*. Mieszka w Katowicach.