

Warszawa 2010

TOM LIX

ALEKSANDRA BUDREWICZ-BERATAN
Instytut Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

POLSKIE PRZEKŁADY *THE RAVEN* EDGARA ALLANA POEGO

The Raven's Nest

*Back in eighteen forty-five, long before we were alive,
Edgar Allan penned a poem renowned in literary lore.
Poe, the early gothic maven, writes about an errant Raven
Who drives a man stark ravin', just by croaking "Nevermore".
Still today that Raven's nestings may be foud the whole world o'er –
Namely, parodies galore¹.*

Zacytowany przykład parodii utworu E.A. Poego pokazuje, że *The Raven* jest na pewno jednym z najbardziej znanych poematów w literaturze światowej. Różne adaptacje filmowe, częste ilustracje plastyczne, realizacje akustyczne rozpowszechniane przez internet, a także wyjątkowa duża liczba parodystycznych naśladowań, przeróbek etc. świadczą o tym, że *Kruk* „rozmnożył się” w kulturze wysokiej i popularnej bez względu na bariery językowe. Ogromną i ciągle rosnącą popularność zyskał też w Polsce. Literaturoznawstwo amerykańskie, które opisuje światową recepcję *Kruka*, nie dostrzega jednak polskiej kariery utworu Poego, choć monografia pisarza autorstwa Franciszka Lyry poświęca temu zagadnieniu sporo uwagi. Dzieje polskiej recepcji *Kruka* to okres dostatecznie długi, by postawić pytania o charakter tendencji w tłumaczeniu poematu: czy były one stałe (uniwersalne, powtarzalne), czy raczej zmienne, uwarunkowane dominującymi w danym okresie tendencjami estetycznymi. Polskich przekładów *Kruka* jest dużo. Wprawdzie nie aż tak wiele, jak np. hiszpańskich (zjawisko to można wytłumaczyć wysokim odsetkiem ludności hiszpańskojęzycznej wśród mieszkańców USA),

¹ *The Raven's Nest – Parodies of Poe's Poem.* <http://www.angelfire.com/al/10avs/ravenlike.html>; 01.07.2010.

² J. Gerald Kennedy, *Edgar Allan Poe 1809-1849. A Brief Biography*, w: *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, red. J. Gerald Kennedy, New York 2001, s. 51.

ale jednak na tyle dużo, aby do dziejów światowej recepcji poematu Poeo wprowadzić konieczne uzupełnienia o polskie wersje *Kruka*.

Początek polskiej recepcji *Kruka* oficjalnie datuje się na rok 1886, kiedy w „Bluszczu” ukazało się tłumaczenie Miriama (Zenona Przesmyckiego). Takie stanowisko zakłada, że uznawano przekład wiersza wierszem, zaś ignorowano próby przekładu poematu prozą. Podkreślano jednak osiągnięcia przekładowe poetów francuskich, Charlesa Baudelaire’a i Stéphane’a Mallarmégo, którzy na pewno spopularyzowali poezję Poeo i sam poemat, ale właśnie oni dokonali przekładów prozatorskich. Inną miarę przyjmuje się dla przekładów zachodnio-europejskich, a inną dla polskich. W monografii Franciszka Lyry³ o przekładach prozatorskich mówi się jakby tylko z poczucia sumienności bibliograficznej. Walery Przyborowski i Leon Okręt traktowali swoje prozatorskie przeróbki poematu *Kruk* jako preparacje do przyszłych, doskonalszych, czyli wierszowanych przekładów artystycznych. Jednak śledząc różne strony internetowe zauważa się, że i współcześnie pojawiają się ambitni tłumacze-amatorzy, którzy zmagają się z arcydziełem sztuki wierszowanej i próbują je oddać w mowie niewiązanej. Mają do dyspozycji wiele tłumaczeń historycznych i współczesnych, powstałych pod piórem tak wybitnych poetów i tłumaczy, jak Miriam, Barbara Beaupré, Jolanta Kozak, Stanisław Barańczak, Danuta Mostwin i inni. Mogą w każdej z tych prób przekładowych znaleźć oryginalną, piękną i trafną pod względem ekwiwalencji treści i formy frazę. Mimo to tendencja do prozaizowania poematu Poeo nie zaniknęła. Co więcej, podobne zjawisko w odniesieniu do *The Raven* można zaobserwować w romańskim kręgu językowym. Wspomniane internetowe próby translatorskie bywają wprawdzie krótkie, niedokończone (jedna lub dwie zwrotki), ale zdecydowanie świadczą o niesłabnącej i inspirującej sile oddziaływania wiersza Poeo. Czy można sobie wyobrazić kres takich usiłowań? Myślę, że nie.

1. Poezja prozą

Pierwszy polski przekład *Kruka*, wcześniejszy niż oficjalnie podawane tłumaczenie Miriama, miał formę prozatorską. Ogłosił go, co zaskakujące, „Przegląd Tygodniowy”, uznawany za sztandarowe czasopismo pozytywistów, którzy nie akceptowali poezji pozbawionej wyraźnych tendencji ideowo-społecznych⁴. Autorem przekładu był Walery Przyborowski, w późniejszych latach znany

³ F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973.

⁴ Utwory pozytywistyczne nasuwały jednak krytykom skojarzenia z *Krukiem*. Aureli Drogoszewski (*Eliza Orzeszkowa*, „Sfinks” T. XII: 1910, z. 36, s. 416) pisze o Helci z *Dobrej pani* i zauważa: „O, to nad nią zawisł kruk Poeo, kraczący Nigdy...” [podkreśl. A.D.].

powieściopisarz historyczny. Rozszyfrowanie nazwiska tłumacza zawdzięczamy Juliuszowi Wiktorowi Gomulickiemu, który ustalił, że przekładu nie dokonano z oryginału, ale najpewniej za pośrednictwem tłumaczenia francuskiego lub niemieckiego⁵. Polskie wersje *Kruka* zaczynają się w roku 1869⁶. Na przekład ten nie zwrócono jednak uwagi (krytyka tworzyła wtedy model literatury realistycznej i zaangażowanej, odrzucając romantyczny indywidualizm oraz fantastykę), gdyż późniejsze próby tłumaczenia poematu nie wspominają o nim.

Na pierwszy przekład poetycki *Kruka* polscy czytelnicy czekali długo. Jak wspomnieliśmy, w roku 1886 na łamach tygodnika dla kobiet „Bluszcz” Miriam opublikował przekład poematu Poeego. Do dziś to tłumaczenie jest chyba najpopularniejszą polską wersją *Kruka*, a wychowało się na nim kilka pokoleń czytelników. *Kruk* Miriama ma w polskiej kulturze pozycję porównywalną z dramataми Szekspira w przekładach Józefa Paszkowskiego lub *Davidą Copperfielda* Charlesa Dickensa w przekładzie Wilhelminy Kościółkowskiej. Są wprawdzie tłumaczenia nowocześniejsze i po prostu lepsze od nich, ale te pierwsze udane wniknęły w kulturę literacką tak głęboko, były cytowane tyle razy, że się stały częściami polskiej tradycji. Rangę artystyczną tłumaczenia Miriama szybko doceniono, bowiem w krótkim czasie pojawiły się przedruki jego przekładu⁷. Mimo to nie można jeszcze mówić o powszechnej znajomości przekładu Miriama, skoro i Leon Okręt (kolejny tłumacz *Kruka* prozą), i redaktorzy petersburskiego „Kraju” w roku 1889 nie wiedzieli o dokonaniu Miriama. Z przypisu Okręta wynika, iż *Kruka* traktował jako utwór, który się dobrze wkomponowuje w modne wówczas objawy „wieku nerwowego” („przygnębiające wrażenie nieustannego rozprężenia, [...] smutnym dla moralisty rozwojem odpowiednich kategorii wrażliwości i coraz silniejszym ich wzrostem”⁸).

Porównując wers po wersie tłumaczenia prozatorskie z przekładami poetyckimi przekonujemy się, że jest mało prawdopodobne, aby któraś z wersji wierszowanych

⁵ F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, Warszawa 1973, s. 295, przyp. 9.

⁶ E. A. Poe, *Kruk (The Raven)*, tłum. Walery P. [Przyborowski], „Przegląd Tygodniowy” 1869, nr 21, s. 185-186.

⁷ E. A. Poe, *Kruk*, przełożył Miriam, „Bluszcz” 1886, nr 37, s. 1-2; przedruki: „Życie” [Warszawa] 1887, nr 23, s. 363; *Kalendarz Wieku* 1888, s. 20 i nast. Bibliografię polskich przekładów Poeego opracował F. Lyra, *Polskie przekłady poezji Poe’a*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 5, s. 103-132 oraz Edgar Allan Poe, op. cit., s. 354-373. W uzupełnieniach do tych ustaleń Ewa Piasecka (*Edgar Allan Poe w Młodej Polsce. Dopełnienia i sprostowania*, „Ruch Literacki” R. XXVII, 1996, z. 5, s. 603-613) omyłkowo napisała, iż pierwsze tłumaczenie poezji Poeego dokonane przez Miriam ogłoszono w roku 1886 na łamach „Życia” (s. 604). W rzeczywistości był to przedruk. Dotychczasowi komentatorzy nie porównywali pierwodruku w „Bluszczu” z późniejszymi przedrukami. Wykazują one spore różnice zwłaszcza w strofach 2, 12, 13, 16, 17.

⁸ Leon O. [Okręt], *Kruk (The Raven) Edgara Poe*, „Przegląd Literacki. Dodatek do <Kraju>” 1889, nr 36, s. 6, przypis 1. Tłumacz zaznaczył, że jego prozatorska wersja powinna być wkrótce zastąpiona „lepszym przekładem wierszowanym”, ale Miriam nie wybaczył mu niezajomości jego wcześniejszej (!) pracy. Pisze o tym Lyra, *Edgar Allan Poe*, s. 296.

była utworzona za pośrednictwem prac Przyborowskiego lub Okręta. Nie ma w nich zapożyczeń fraz, metafor, czy leksyki poetyckiej. Czasopisma, w których je opublikowano, miały wielu czytelników, mimo to *Kruk* w formie prozatorskiej nie przyjął się w Polsce. Być może przekład Przyborowskiego ukazał się za wcześnie a Okręta za późno, aby mogły liczyć na taką popularność, jaką we Francji cieszyła się prozatorska wersja *Kruka* Mallarmégo. Miriam znalazł skuteczniejszy sposób na poetycką intronizację Poego w Polsce, bliższy ustabilizowanym konwencjom literackim. Pytanie, jakie się nasuwa, jest banalne, ale zawsze aktualne: czy wiersz można przełożyć prozą?

Współczesne Przyborowskiemu i Okrętowi syntezy historii literatury angielskiej oraz tych literatur narodowych, których znajomość była niewielka (np. hiszpańskiej czy krajów orientalnych), a także przeglądy aktualnych nowości literackich, bardzo często zamieszczały obszernie omówienia, streszczenia ciekawszych partii oraz prozatorskie przekłady całości krótszych utworów lub obszernych fragmentów z dłuższych tekstów. Feliks Jezierski, który jako pierwszy przekładał poematy Henry'ego Wadswortha Longfellowa i dramaty Percy Shelley'a oraz lorda Byrona, w swoich pracach z zakresu historii literatury angielskiej oraz w omówieniach współczesnej literatury anglojęzycznej wielokrotnie dodawał własne tłumaczenia krótkich utworów lub fragmentów długich tekstów. Często też nie zamieszczał pełnych przekładów poetyckich, ale prozatorskie⁹. Na decyzję tę zapewne wpłynął fakt, że Jezierskiemu jako historykowi i krytykowi literackiemu

⁹ Jako historyk literatury Jezierski starał się nadać przekładom formę wierszowaną (por. *Literatura angielska, w: Dzieje literatury powszechnej z ilustracjami. Tom III. Dzieje literatury nowożytnej. Okres pierwszy: Czasy humanizmu i reformacji. Część druga. V. [...]*, Warszawa 1891; idem, *Literatura angielska wieku XVII i XVIII (Od upadku królestwa do czasów drugiego odrodzenia)*, w: *Dzieje literatury powszechnej z ilustracjami, Tom IV. Część pierwsza. Dzieje literatury nowożytnej. Okres drugi: Czasy reakcji i pseudo-klasycyzmu*, Warszawa 1893). Ten sam Jezierski jako krytyk bieżącej literatury angielskiej (por. np. *Listy o współczesnej literaturze angielskiej*, „Wiek” 1876, nr 130-134, 168-172, 197-200, 220-222, 247-248; 1877 nr 7-12, 132-137) dawał obszernie cytaty prozą. Niektóre prozatorskie fragmenty przerabiał później na formę wiersza, kiedy tłumaczył cały utwór. Tak było np. w przypadku dramatu Henryka Spicera, pisanego białym wierszem, *Zakład śmiertelny Ottona (Otho's Death Wager)*. Por. omówienie w „Wiek” 1876, nr 248, s. 1-2, a także 1877, nr 7-12 oraz przekład całości utworu: „Biblioteka Warszawska” 1878, T. I, s. 199-231, 453-462; T. II, s. 80-118. Podobnie postąpił z *Prometeuszem rozpętanym* Percy'ego Bysse Shelleya. W artykule *Romantyzm angielski XIX wieku* („Biblioteka Warszawska” 1878, T. IV, s. 213-225, 422-456) na s. 429-432 dokonuje – jak mówi – „krótkich wypisów z całości” (s. 429), przeplatając wiersz białą prozą. Następnie przetłumaczył całość (P.B. Shelley, *Prometeusz rozpętany. Dramat liryczny w 4 aktach*, przełożył z oryginału angielskiego F. Jezierski, Warszawa 1887), w której zmienił wcześniejszą formę, np. dodając rymy. Wprawdzie recenzent uznał, iż przekład jest poprawny tam, „gdzie tłumacz rymu nie używa”, ale „ustępy liryczne i rymowane” osłabiają piękno oryginału – J.A. Świącicki (rec.), *Percy Bysshe Shelley: Prometeusz rozpętany...*, Warszawa 1887, „Biblioteka Warszawska” 1888, T. I, s. 270, 276. Jezierski uważał, że język się rozwija i zmienia, dlatego nalegał, aby dawne przekłady prozą zastępować nowszymi, poetyckimi, ponieważ w nich głębiej ujawniają się elementy poezji. Zob. F. Jezierski, *Psalmy i ważniejsze ich przekłady polskie*, „Biblioteka Warszawska” 1878, T. III, s. 173-215, zwł. s. 178 i 209.

szczególnie zależało na wartościach poznawczych-dydaktycznych. Chciał „przybliżyć” i „dać wyobrażenie” o zawartości treściowej utworu. Nie było to jednak wierne tłumaczenie filologiczne. Być może Jezierski czy jego konkurent Julian Adolf Świącicki, autorzy obszernych podręczników i przeglądów, ze względów ograniczeń czasowych nie mogli sobie pozwolić na cyzelowanie formy. Niedokończony tłumaczenia Jezierskiego miały zilustrować studia krytyczne i posłużyć innym za punkt wyjścia do pełnych przekładów. Podobnie myślał Okręt, wyrażając wprost nadzieję na pojawienie się lepszego i wierszowanego przekładu *Kruka*.

Jako informacja o utworze, jego przykład lub ukazanie pożytecznego zadania kulturotwórczego dla innych, prozatorski przekład wiersza nie był osobliwością. O formie i zaletach estetycznych utworu czytelnicy mogli się dowiedzieć z komentarzy krytyka czy historyka literatury, które w obszernych rozprawach stawały się wnikliwymi studiami. Jednak przekład prozatorski, drukowany osobno, bez wyjaśniających komentarzy, jako autonomiczna całość, podlega innym regułom oceny. Tłumacz, który decyduje się go ogłosić, a także redakcja pisma, która daje miejsce druku, mają świadomość, że nie upubliczniają prefabrykatu, ale wytwór pełniący funkcję substytutu dzieła oryginalnego. Istotą przekładu literackiego jest osiągnięcie maksimum ekwiwalencji specyficznym zorganizowanego komunikatu. Forma prozatorska zamiast poetyckiej jest wręcz zaprzeczeniem zasady ekwiwalencji. Wersologia ujmuje te pojęcia jako skrajne bieguny organizacji językowej tekstów literackich. Przyjmując takie radykalne stanowisko wersologii, zawęża się jednak do wąskiego marginesu możliwości analitycznej i uprawnień teoretycznej przekładoznawstwa, szczególnie w zakresie przekładu poetyckiego. Praktycznie jest oprzeć się na perspektywach poznawczych, które stwarza problematyka intertekstualności. Dodatkowo taka perspektywa poznawcza jest bliska poglądom na sztukę przekładu, które formułowano w czasie, gdy powstały teksty Przyborowskiego i Okręta.

W latach 70. i 80. wieku XIX na łamach najpoważniejszych ówczesnych periodyków, jak „Ateneum” i „Biblioteka Warszawska”, opublikowano kilkanaście głębokich i obszernych studiów dotyczących zagadnień przekładu poetyckiego. Inspiracją do ich powstania było pojawienie się w krótkim czasie kilku konkurencyjnych tłumaczeń klasyki literatury światowej, jak *Iliada* czy *Faust*¹⁰.

¹⁰ Np. polemika Antoniego Mierzyńskiego z Hieronimem Łopacińskim o tłumaczenie Corneliusa Neposa („Biblioteka Warszawska” 1884, T. IV, s. 472-475), a także polemika Ludwika Jenikego z Romanem Pleniewiczem o przekład *Fausta* („Biblioteka Warszawska” 1888, T. II, s. 318-329). Sprawę wiersza i rymu w przekładach *Fausta* poruszali m.in. F. Jezierski (rec.), *Poezje Goethego wybrane, tłumaczył Hugo Zathay, Kraków 1879*, „Biblioteka Warszawska” 1879, T. I, s. 153-158, a także J.A. Świącicki (rec.), *J.W. Goethe: „Faust” część I i II. Przekład F. Jezierskiego, Warszawa 1880*, „Biblioteka Warszawska” 1881, T. II, s. 140-145. Roman Zawiliński krytykował tłumaczy, którzy „uważają za rzecz niezbędną użycie w języku polskim wiersza rymowego” (*O polskich przekładach tragedji Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1881, T. III, s. 366). Podobny charakter miały rady dawane przez Kazimierza Kaszewskiego A. Mierzyńskiemu, by zrezygnował z „połowicznej

Recenzje tych przekładów, a także studia teoretyczne i komparatystyczne, zainspirowane tymi przekładami, często omawiały zagadnienia metryki. Rozważano np., czy nierymowe i rytmizowane tłumaczenia Homera dokonane wówczas przez Lucjana Siemieńskiego i Pawła Popiela, na pewno zgodne z duchem antycznej poezji greckiej, mogą być artystycznie bardziej wartościowe od utrwalonych w polskiej kulturze przekładów rymowanych Franciszka S. Dmochowskiego, które były bliższe polskim konwencjom wersyfikacyjnym. Rozprawiano o języku niemieckim i angielskim, o charakterze akcentu, który determinował częstość używania w wierszu rymu męskiego lub żeńskiego, co prowadziło do trudnych decyzji tłumaczy. Musieli wybierać między formą maksymalnie bliską oryginałowi, lecz za to obcą polskim konwencjom wersyfikacyjnym, a formą, która nie spełniała kryterium wierności przekładu, będącą raczej parafrazowaniem oryginału. Druga możliwość preferowała warstwę treściową i usprawiedliwiała poczynania, których konsekwencje ponosimy do dziś (przekłady fragmentów zamiast obszernych całości, częste skracanie tłumaczonych utworów, opuszczanie autorskich wstępów, apendyksów, przypisów etc.). Biegunem ideału był przekład maksymalnie wierny, ale w praktyce wcale nie gorszo się kierunkiem ku biegunowi parafrazy. W dyskusjach pojawiały się argumenty o postępach w teorii wiersza, których miał dokonać m.in. Ludwik Jenike (teoretyk wiersza i tłumacz poezji niemieckiej). Miały one być pomocą w dostosowywaniu przekładanych wierszy do polskiej tradycji wersyfikacyjnej. To wzmacniało tendencje „unarodowienia”, „polonizowania” przekładanych utworów.

Czytelnicy *Kruka*, jak już wiemy, byli oswojeni z praktykami przekładania wiersza prozą poprzez lektury opracowań historycznych i krytycznoliterackich, w których prozatorskie „substytuty” tłumaczonych wierszy były normą. Prozatorskie przekłady *Kruka* w Polsce w drugiej połowie wieku XIX nie wzbudziły jednak zainteresowania. Nie wywołały też polemik ani komentarzy, nie posłużyły

artystyczności w formie” i „tłumaczył wprost tą dobrą prozą”, która „jako nieskrepowana żadną formą sztuki, z całą wiernością filologiczną zdolna jest przedstawić pierwowzór” – K. Kaszewski (rec.), *„Ajas”. Tragedia Sofoklesa. Przełożył z greckiego Antoni Mierzyński, Warszawa 1883*, „Biblioteka Warszawska” 1883, T. III, s. 449. Świącicki ostro skrytykował Edwarda Porębowicza za nieuprawnione „poetyzowanie” oryginału, gdy zdaniem tłumacza jest on zbyt „prozaiczny”; zob. J.A. Świącicki (rec.), *Don Pedro Calderon de la Barca. Dramaty w przekładzie Edwarda Porębowicza, Warszawa 1888*, „Biblioteka Warszawska” 1888, T. III, s. 286. Przekład *Odysei*, którego dokonał L. Siemieński, zainspirował próby nowego tłumaczenia *Iliady* (F. Jezierski, 1876; Paweł Popiel, 1880; Stanisław Mleczo, 1884; Augustyn Szmurło, 1887). Ożywiły one dyskusję nad zagadnieniem formy przekładu wierszowego; wprawdzie dyskutanci nie doszli do zgodnego wniosku, ale nie odrzucali prozatorskich parafraz. Por. P. Chmielowski, *Próby nowego przekładu „Iliady”*, „Ateneum” 1877, T. II, s. 140-163; L. Ćwikliński, *Homer i homerycy*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1881, s. 38-56, 122-149, 250-263, 323-335, 527-551, 620-642, 719-755; R. Zawiliński, *O najnowszych polskich przekładach „Iliady”*, „Biblioteka Warszawska” 1884, T. IV, s. 22-41, 399-405; 1889, T. I, s. 69-89. Przeważała opinia, aby przekład nie narzucał form obcych polskim zasadom wersyfikacyjnym.

za przykłady w rozprawach o przekładzie poetyckim lub o teorii wiersza. Ich rola w recepcji poematu była raczej niewielka, choć z pewnością oswajały zainteresowanych z nazwiskiem poety i były wprowadzeniem do dojrzałej („lepszej”, jak pisał Okręt) lektury formy przekładu wierszowanego. Były parafrazami zastępującymi wiersz prozą poetycką wyrażoną językiem, w którym dominowała funkcja estetyczna. Strofy oryginału zastąpiono wyraźnie zaznaczonymi graficznie wersetami. Oddzielone od siebie wersety zawierały łatwo dostrzegalne powtórzenia końcowych wyrazów. W ten sposób zachowana została kompozycyjna, spajająca i nastrojotwórcza funkcja refrenu, który według wyznania samego Poeego w znanym eseju *Filozofia kompozycji* (*The Philosophy of Composition*) jest osią konstrukcji utworu¹¹. Przekłady zachowują też częste w tekście oryginału powtórzenia wyrazów i konstrukcji składniowych (wyraźnych, ponieważ skupionych w początkowych i końcowych partiach strof). Tłumacze starali się nawet o oddanie aliteracji, chociaż w zapisie wersetowym, a nie stroficznym, ta cecha warstwy fonicznej utworu uwyrażnia się słabo. Poza formą graficzną oraz grą rymów zewnętrznych i wewnętrznych, która w oryginale nadaje utworowi muzyczność potęgującą tonację melancholijną, przekłady prozą nie różnią się od wierszowanych.

Różnice dotyczą warstwy fonicznej, co oczywiste, a także – leksyki. Pierwsza zwrotka *The Raven* liczy 57 słów. Cztery polskie prozatorskie przekłady *Kruka* mają tu odpowiednio: Przyborowski – 49, Okręt – 50, Żurowski – 51, [anonimowy¹²] – 50. Przekłady wierszowane pierwszą zwrotkę *Kruka* tworzą z następującej liczby słów: Przesmycki¹³ – 46, Beaupré¹⁴ – 53, Kozłowski¹⁵ – 49, Jaworski¹⁶ – 46, Kasiński¹⁷ – 49, Kozaczuk¹⁸ – 52, Barańczak¹⁹ – 49,

¹¹ E. A. Poe, *Filozofia kompozycji*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 5, s. 35-47, zwłaszcza s. 36-38, gdzie autor wyjaśnia, że dla uzyskania „jedności efektu” i wywołania efektu melancholii zdecydował się zastosować refren, ale poddawany wariacjom, aby „monotonii brzmienia” towarzyszyła stała zmiana myśli (s. 38). Żurowski na s. 43-47 opublikował ciekawie pomyślany układ paralelny: kolejne strofy *Kruka* w wersji oryginalnej i w przekładzie prozą.

¹² E. A. Poe, „Kruk” (I), przekład na podstawie: E. A. Poe, „The Raven” <http://polaczkropki.wordpress.com/2009/12/>; odczyt: 01.07.2010.

¹³ Tekst wg: E. A. Poe, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J.W. Gomulicki, Warszawa 1960, s. 48-53.

¹⁴ E. A. Poe, *Kruk* (*The Raven*). *Wybór poezji*, tłum. B. Beaupré, Kraków 1910; przedr.: F. Lyra, *Polskie przekłady poezji Poe’a*, s. 121-126.

¹⁵ E. A. Poe, *Kruk* (*The Raven*), tłum. Cz. Kozłowski, „Pióro” 1915, nr 1; przedr.: F. Lyra, *Polskie przekłady...*, s. 128-130.

¹⁶ E. A. Poe, *Kruk*, przeł. K. A. Jaworski, „Kamena” 1956, nr 12, s. 25-26.

¹⁷ E. A. Poe, *Kruk* (*The Raven*), tłum. W. J. Kasiński, „Kierunki” 1959, nr 36; przedr.: E. A. Poe, *Poezje wybrane*, s. 54-60.

¹⁸ E. A. Poe, *Kruk*, przeł. Wł. Kozaczuk, „Kultura” 1966, nr 5, uzupełnienie: *Krótki komentarz do druku „Kruka”*, „Kultura” 1966, nr 27, s. 11.

¹⁹ S. Barańczak, *Trzy ptaki romantyczne (z angielskiego) w nowych przekładach Stanisława Barańczaka*. E. A. Poe, „Kruk”, „Potop” 1991, nr 2-3, s. 12-13.

Kreczmar²⁰ – 46, Mostwin²¹ – 42, Kozak²² – 44, Froński²³ – 48, Jokiel²⁴ – 47.

Wszystkie polskie wersje *Kruka* mają mniejszą liczbę wyrazów niż oryginał. Nic w tym dziwnego, gdyż język angielski ma zasadniczo odmienną od polskiego strukturę leksykalną. 4 przekłady prozą mają w pierwszej zwrotce przeciętnie 50 wyrazów, zaś 12 przekładów wierszowanych ma tu przeciętną 48. Liczbowo to niewiele, ale procentowo czyni to zauważalną różnicę – przekłady wierszowane są krótsze od prozatorskich²⁵. Rozkład wersji najkrótszych i najdłuższych jest w prozie niewielki, wynosi 2 wyrazy. Wersje wierszowane z kolei są bardziej zróżnicowane: od 42 do 53 wyrazów (różnica 11 wyrazów jest statystycznie istotna). Przekłady wierszowane są więc wyraźnie bardziej zindywidualizowane, zależne od własnych, subiektywnych upodobań tłumaczy. Oznacza to, że trudniej osiągnąć w nich pełną ekwiwalencję.

Utwór Poego jest mistrzowską kombinacją elementów muzycznych. Polskie odpowiedniki prozatorskie poematu dążą do zachowania powtórzeń wyrazowych w zakończeniach strof, jak w oryginale, co w wierszowanych przekładach często zanika. Za to aliteracje, które w oryginale angielskim tworzą płynną melodię i wywołują nastrój przygnębienia, słabo uwyrażniają się w prozie przekładu. W formach wierszowanych natomiast bywają nawet ciekawsze niż w *The Raven*, co możemy zaobserwować w przekładzie Barańczaka²⁶. Czy Okręt miał

²⁰ E.A. Poe, *Kruk*, tłum. A. Kreczmar, „Literatura” 1991, nr 2, s. 2; uzupełnienie: *List do redakcji*, „Literatura” 1991, nr 8/9, s. 66.

²¹ E.A. Poe, *Kruk*, „Przegląd Polski on-line” [Tygodniowy dodatek literacko-społeczny „Nowego Dziennika”; Nowy Jork] 17 marca 2000.

²² E.A. Poe, *Kruk*, przeł. J. Kozak; dokument elektroniczny: <http://www.thecrow.pl/kruk.php>; odczyt: 01.07.2010.

²³ E.A. Poe, *Kruk*, przeł. M. Froński; <http://maciekfronski.dzs.pl/tworzosc/przeklady-cz3>; odczyt: 26.07.2010.

²⁴ E.A. Poe, *Kruk*, przeł. G. Jokiel, „Tekstualia” 2009, nr 2 (17).

²⁵ Przypomnimy, że pierwsze przekłady *Kruka* powstawały w czasie, gdy teorie translatologiczne lansowały podobny pogląd: „Co bowiem jest najważniejszym: prozaiczny sposób pisania jest roz-wlekły. Kto nie włada poetycką prozą, jaką władał np. Krasiński, stanie się w prozaicznym tłumaczeniu nudnym i zniszczy tak charakterystyczną zwieżłość, dosadność i energię prawdziwie poetyckiej, zwłaszcza Homerowej dykcji” – L. Ćwikliński, *Homer i homerycy*, s. 334 [podkreśl. A.B.-B.].

²⁶ Barańczak zrealizował najlepiej zamierzenie Poe’go, aby w utworze powtarzał się refren, ale ze stałą zmianą jego funkcji (Poe, *Filozofia kompozycji...*, s. 38). W kolejnych strofach odpowiedzi kruka brzmią: *Kruk zakrakał*: „*Kres i krach*”; *Kracze schryple*: „*Kres i krach*”; *Kruk zakrakał*: „*Kres i krach*”; *Na dwa tony*: „*Kres i krach*”; *Zawarł w krótkim*: „*Kres i krach*”; *Huczał pogłos*: „*Kres i krach*”; *Kruk dokończył*: „*Kres i krach*”; *Kruk zakrakał*: „*Kres i krach*” [w 2 kolejnych strofach]; *Kruk dokończył*: „*Kres i krach*”; *Krecha krwawa – kres i krach!* Każda zwrotka ma tu głuche echo finału, oparte na przejmującym i pośepnym efekcie aliteracji „k” i „r”. Kruk jako uczestnik dialogu odzywa się tu krótkimi, rytmicznymi wyrazami, które przypominają krakanie. Ptak w utworze jest w polskim przekładzie bardziej realistyczny, niż w oryginale, co chyba podnosi nastrój grozy. *Nevermore* nie ma takiego naturalnego waloru dźwiękonaśladowczego. Nie mają go też czeskie „*Nikdy*”, *havran krakoral*, francuskie *Jamais plus* czy hiszpańskie *Nunca mais*. Jednak głosy ptaków

stuprocentową rację, mówiąc o oczekiwaniu na „lepszy przekład wierszowany”? Forma przekładu prozatorskiego ma nie tylko wady, ale i zalety, m.in. łatwiej tu o ekwiwalencję w warstwie leksykalnej, w zakresie pojęć. Daje też większe możliwości adekwatnego przetłumaczenia tych fraz, które zawierają odniesienia do kontekstów macierzystej kultury tekstu wyjściowego. Wiersz z racji warstwy wersyfikacyjnej jest formą mniej elastyczną, toteż różne przejawy intertekstowości zawarte w oryginale słabną lub są zastępowane w tekście docelowym formułami, których znaczenie kontekstowe bywa odległe od oryginału. U Poeo czytamy:

*Wondering at the stillness broken by reply so aptly spoken,
 "Doubtless", said I, what in utters is its only stock and store,
 Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
 Followed fast and followed faster till his songs one burden bore-
 Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
 Of "Never-nevermore".²⁷*

Motyw nadziei jest przeniesiony z poprzedniej strofy (*as my hopes have flown before*). Kluczowe jest wyrażenie mówiące o funeralnym hymnie kościelnym,

są też inaczej naśladowane w różnych kulturach. Według Petera Haymana i Roba Huma, *Rozpoznanie ptaków*, tłum. A. Kruszewicz i Z. Lisiewicz, wyd. 2, Warszawa 2006, kawka odzywa się: *dżek, cziek, kije*, wrona – *krarr, krarr*, gawron – *Kayah Kayah Kayah*, a kruk – „głębokim *prruk krruk*, donośnym *tonk tonk*” (s. 240-242). Barańczak kategorycznie zakłada, iż cały przekład *Kruka* musi się koncentrować na pytaniu „co ma krakać Kruk?” (S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przykładów-problemów*, wyd. trzecie, popr. i rozszerz., Kraków 2004, s. 368). Froński rozwiązuje sprawę refrenu podobnie do Barańczaka (*Kruk zakrakal: „Próżny trud!”*). K. A. Jaworski łączył instrumentację z tłumaczeniem dosłownym „Nevermore” (*Kruk mi kraknął: „Nigdy już!”*). Niektóre polskie wersje jednak rezygnują z eksponowania warstwy dźwiękonaśladowczej w refrenie. Miriam: *Nigdy już*; Okręt: *Nigdy*; Beaupré: *Nigdy już*; Kasiński: *Nigdy więcej*; Kreczmar: *Więcej nic*; Kozaczuk tworzy kombinację *nigdy-przenigdy*. Mostwin i Kozak przeplatają angielski wyraz *nevermore* z polskim: *nigdy już*. Być może obie tłumaczki zakładały albo niemożność osiągnięcia ekwiwalentu, albo wystarczającą znajomość języka angielskiego wśród Polaków. Zdecydowana większość przekładów w tym miejscu, centralnym dla kompozycji *The Raven*, unika rozwiązania kwestii fonetyki, przez co osłabia tonację melancholii i stopniowanie nastroju dojmującego pesymizmu. Barańczak proponując *Kres i krach* zaznacza znaczenie absolutnego końca, granicy i załamania się oczekiwań. Jest to konsekwentne spojrzenie wstecz i sumowanie biegu czasu; *nevermore* zawiera odcień *futurum*, spoglądania na niemożliwą do osiągnięcia przyszłość (nigdy coś nie nastąpi, zaistnieje). „W zasadzie można powiedzieć, że Barańczak był bardziej anglosaski od Poeo – cały wers *Kruk zakrakal: „Kres i krach”* jest dużo bardziej krzącący niż miękkie *Quoth the Raven, Nevermore! [...]*” – *Komerski o słowach. Kruk zakrakal: „Kres i krach”*; <http://komerski.pl/2008/10/kruk-zakrakal-kres-i-krach/>. Jeden z internautów komentujących tę opinię sprzeciwił się wersji Barańczaka używając argumentu kulturowego: „Poza tym wiadomo z *Amerykańskich Bogów* Gaimana, że kruki nie mówią *Nevermore*, tylko *spierdalaj [...]*” – jw. odczyt: 01.07.2010. Chodzi o powieść Neila Gaimana *American Gods* (2001; polskie tłumaczenie: *Amerykańscy bogowie*), w której w jednej ze scen główny bohater prosi kruka, by powiedział „Nevermore”, na co ten odpowiada zwrotem powszechnie uznanym za obraźliwy.

²⁷ E. A. Poe, *The Raven*, w: *The Norton Anthology of American Literature*, W. Norton & Company 1989, s. 595-598. Wszystkie cytaty z *The Raven* pochodzą z tej edycji, z przytoczeniem strony bezpośrednio po cytacie w nawiasie.

pieśni żałobnej, która wnosi znaczenie ostatecznego końca (śmierci, pogrzebu), utrzymując zarazem tonację poważną, podniosłą, uroczystą czy sakralną. Prozatorskie przekłady w tym miejscu mają następujące frazy:

„aż póki de profundis jego nadziei zredukowało się w tym melancholijnym zdaniu” [Przyborowski]

„że pieśń pogrzebowa jego nadziei brzmiała jedną melancholiczną zwrotką” [Okręt]

„aż trenowi o jego nadziei melancholijny ten refren został” [Żurowski].

Przekłady wierszowane nieraz wprowadzają tu frazy odległe od kontekstu pogrzebowo-religijnego:

„Aż pieśń każda w smętnej zwrotce brzmiała niby echo burz” [Miriam]

„By w niezmiennej mu kolei / Nucić zgasłych pieśń nadziei” [Beaupré]

„Aż śpiew jego jęczał tylko tym refrenem smutnym już” [Kozłowski]

„Pokąd zgliszcza jego złudzeń tliły, zanim tknął go cios” [Kozaczuk]

„losom złym na przekór trąbić tobie kazał w złoty róg” [Jaworski]

„Lotnych plag ścigany sforą mówił w kółko tylko to” [Kozak]

„Z mistrza, który swoją lutnię stroił smutnie, cały w łzach” [Barańczak]

„Swoim snom Requiescat śpiewał, refren – w melancholii męce – [Kasiński]

„Zamieniły w jęk podzwonny, w którym melancholia drży” [Kreczmar]

„A żałobny tren nadziei melancholii zaćmi jęk” [Mostwin].

Miriam i Jastrzębiec-Kozłowski zaprezentowali młodopolski nastrój powszechnego smętku świata. Wersje Kozaczuka, Jaworskiego i Kozak zawierają słownictwo raczej z kręgu tragizmu antycznego, gdzie człowiek nie może uciec od fatum, a nie z chrześcijaństwa, jak jest w oryginale. Dla wykształconych Polaków czytających wersję Beaupré zwrot „zgasłych pieśń nadziei” mógł się kojarzyć z pieśnią z powstania styczniowego „Zgasły dla nas nadziei promienie” (poetycki dialog ze słowami cara Aleksandra II: „koniec z marzeniami, będę kontynuował politykę mego ojca”). Jaworski zastosował wyrażenie „złoty róg”, czym dopisał do lektury Poego kontekst *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Oryginał mówi, jak wiemy, o smutku osobistym; natomiast dwa ostatnie przykłady wprowadzają tonację pesymizmu historiozoficznego, odnoszonego do losów konkretnego narodu. Z kolei Barańczak rysuje obraz rzewnego sentymentalnego poety, może Franciszka Karpińskiego lub Franciszka D. Kniaźnina, wprawdzie swojskiego i o czułym sercu, ale chyba obcego duchowi ponurej grozy Poego.

Co ciekawe, przekłady pisane prozą poetycką są w podobnych „kłopotliwych” miejscach, które stwarza oryginał, narzędziem tłumacza nie gorszym od formy wierszowej. Mostwin w opowiadaniu *Ameryka Edgara Allana Poego* włącza do tekstu dwa fragmenty własnego przekładu *Kruka*. Jeden (strofa 1.) różni się od jej przekładu wierszem tylko nieznaczną zamianą interpunkcji. Drugi (część strofy 2. poematu) ma formę graficzną zupełnie odmienioną, skutkiem czego nieliczne w jej wersji rymy są niemal niedostrzegalne, rozmiar wersów kilkunastosylabowy

został zastąpiony krótkimi odcinkami wiersza wolnego²⁸. Rytm i melodia pierwszej zwrotki zostały poddane destrukcji w drugiej (opowiadanie, w którym ją zacytowano, ma tu zmianę nastroju, więc to zabieg funkcjonalny), co upodobniło tekst do prozy. Tłumaczka pokazała, że w określonej potrzebie artystycznej można sięgnąć po klasyczną formę wiersza lub po prozę wersowaną, a więc parafrazowanie w przekładzie może być elastyczne. Przekłady prozatorskie *Kruka* rzeczywiście różnią się od wierszowanych nieobecnością rymów i formą graficzną. Poemat ten jest jednak tekstem, w którym warstwa rymowa jest kategorią centralną: rym jest tu ściśle spleciony z refrenem. Wobec tego *The Raven* prozą ma chyba sens tylko wtedy, gdy proponuje się ciekawsze wybory w słownictwie czy metaforyce.

2. „Na Pallady biuście bladym”

Analizowany utwór przekazuje bardzo prostą opowieść. W pokoju młody uczony studiuje dawne księgi. Szuka w nich pocieszenia po śmierci ukochanej, której ślady obecności w tym miejscu jeszcze trwają. Jest grudzień, północ, zamieć na dworze. Słyszając pukanie, młodzieniec otwiera drzwi, potem okno, przez które wlatuje kruk i siada na popiersiu Pallas (Atena, uosobienie mądrości, Palladion – rzeźba bogini symbolizująca bezpieczeństwo). Ptak zdaje się być nieoczekiwanym przybyszem ze świata magii, fantazji, czy z dawnych wierzeń. Zaskoczony i rozbawiony nagłym kontrastem nieruchomego marmurowego popiersia i czarnego, nieuporządkowanego upierzenia młody kochanek zaczyna rozmowę z krukiem. Ma ona początkowo charakter towarzyskiej konwersacji. Na każde pytanie kruk odpowiada tylko jednym i tym samym słowem: *Nevermore*. Pytania mają nadać sytuacji racjonalny porządek. Każda odpowiedź ptaka jest nonsensowna, ale ustawicznie powtarzana wyraża pytającego z porządku rozumowego. Młodzieniec zaczyna wierzyć, że kruk, symbolizujący świat zmarłych jest wysłannikiem, który może mu wyjawić tajemnice przyszłości i połączenia się z ukochaną. Samoudręka bohatera dochodzi do finałowego wybuchu rozpacz i dojmującego smutku, gdy zdaje sobie sprawę, że nigdy nie wyzwoli się od poczucia straty.

²⁸ D. Mostwin, *Ameryka Edgara Allana Poe*, „Przegląd Polski on-line” 17 marca 2000:

Pamięć tego mnie nie ludzi.

Tak, to był ten wietrzny

Grudzień;

a w kominku zamierały

drobne węgle i rzucały wokół

cienie widm.

Niecierpliwie dnia czekałem;

w mądrych księgach

znaleźć chciałem żalu mego kres.

Efekty nastrojowe w wierszu wynikają z warstwy brzmieniowej. Poe stosuje rymy wewnętrzne (*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December*, s. 595) i zewnętrzne oraz aliteracje (*Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before*, s. 596) i częste powtórzenia leksykalne (*rapping, rapping at my chamber door*, s. 595). Pogłębia to wrażenie monotonii tonów, ustabilizowanego rytmu narracji, co kontrastuje z dynamiką zmieniających się emocji²⁹. Uderzające są repetycje rymów na *-ore* oraz *-ing*. Polskie przekłady najczęściej stosują naprzemiennie rym żeński oraz męski (poza Kasińskim, stosującym rym żeński). Pierwsza faza polskich tłumaczeń *Kruka*, między Przyborowskim a Kozłowskim, cechuje się stosunkowo częstymi odstępstwami od formy oryginału. Przyborowski i Okręt wybierają prozę, Beaupré wykorzystuje rymy wewnętrzne w ten sposób, że wysuwa je na koniec wersów, tworząc strofy o podwójnej liczbie wersów, ale o połowę krótsze niż w oryginale (efekt rytmizacji jest wtedy bardzo silny, tworzy się katarynkowy efekt rygorystycznego sylabotyzmu). Zastanawiający jest fakt, że w tym pierwszym okresie tłumacze jakby lekceważyli warstwę brzmieniową poematu, rzadko bowiem starali się o oddanie zabiegu aliteracji, który u Poego jest tak ważny. Podajmy przykład: początek trzeciej zwrotki to wers, będący przykładem aliteracji: *And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain* (s. 595).

Tylko u Beaupré dostrzegamy świadomą, funkcjonalną próbę zastosowania instrumentacji dźwiękowej dla oddania efektu szelestu zasłon („Słyszę smętne snując mary / Purpurowej szum kotary”). Estetyka modernistyczna zmierzała w kierunku odwrotnym, do łączenia poezji i muzyki, więc ta cecha przekładów *Kruka* może sugerować, że pierwsi polscy tłumacze tego utworu nie dokonywali przekładów wprost z oryginału angielskiego.

Po czterdziestu latach przerwy przekładów *Kruka* przybyło sporo. W większości cytowany wers miał bardzo pomysłowo rozwiązana kwestię aliteracji: *W jedwabistych szmer zasłonach, senny szelest stor czerwonych* (Jaworski); *Wtem leciutki, jedwabisty szelest kotar zawieszistych* (Kreczmar); *Lękiem się o serce otarł szelest purpurowych kotar* (Barańczak); *Skrzętny, smętny, jedwabisty szelest zasłon płomienistych* (Kozak); *Szelest straszny, rozszepłany tej szkarłatnej szmer firany* (Jokiel). Najnowsze próby przekładów chyba nawet przewyższają oryginał w zastosowaniu aliteracji. Można sądzić, że jest to faza mierzenia się tłumaczy z wirtuozerią formy Poego, odpowiadania na wymagania warsztatu poetyckiego, próba udowodnienia, iż język polski nie gorzej od angielskiego może oddać doskonałość arcydzieła.

Znaczącą różnicę między przekładami modernistycznymi a współczesnymi widać przy analizie scenografii przedstawionej w utworze. Poe kończy kilka strof

²⁹ Obliczono, że na 108 wersów utworu ten sam rym męski występuje w 102 wersach; na 792 stopy 776 to trocheje – zob. F. Lyra, *Edgar Allan Poe*, s. 116.

wyrażeniem „chamber door” (*chamber* – komnata, gabinet, sypialnia, wyraźniej niż *bedroom* konotuje ciemność i tajemniczość). Symbolika drzwi jest istotna. Pokój, w którym gasną głównie, ale jeszcze świeci lampa, jest wyposażony dostаточно. Ma purpurowe zasłony w oknach jedwabne (*silken*), fotel jest obity aksamitem (*velvet*) w kolorze fioletowym (*violet*). Są w nim książki (*curious volume* – ciekawe tomy, księgi). Nad drzwiami (*above my chamber door*) znajduje się rzeźba – popiersie Pallas. Oszczędnie szafując kolorystyką, Poe stworzył obraz spokoju, bezpieczeństwa, a także zaufania do rozumu. To życiowa oaza, bo pokój jest wypełniony efektami płomieni i ogniska, a na zewnątrz jest ciemność, zimno, wiatr, zimowa burza. Jest grudzień, okres sakralny, tzw. czas przejścia, kiedy następuje kontakt wegetatywno-mitycznego życia i śmierci. Jest też północ, symboliczna pora przesilenia, czas duchów i zjaw. Drzwi komnaty są bramą między tymi światami. Wiersz pokazuje opozycję bezpiecznego WNEŹTRZA i groźnego, tajemniczego ZEWNĘTRZA. Gość, który dostaje się do wnętrza oknem, a nie drzwiami, symbolicznie wywraca na opak porządek kosmosu. Gdyby wszedł drzwiami, mógłby też wyjść, porządek zostałby zachowany. Skoro się tu dostał przez okno a usadowił się nad drzwiami, symbolicznie przejął kontrolę nad bramą. Równie symbolicznie opanował sferę rozumu i poczucie bezpieczeństwa, gdyż usadowił się na popiersiu Ateny. Kruk w wierszu jest określony barwami dwukrotnie (*ebony bird, black plume*), popiersie – tylko raz (*pallid bust*). Czerń, część świata mroku, nocy, chłodu i śmierci, wdiera się do przytulnej oazy barw ciepłych i już tego przyczółka nie opuści.

Modernistyczne przekłady nie wprowadzają słowa „drzwi” do rymów wiersza. Pomijając ten element, osłabiają symbolikę grozy czy lęku przed ciemnością nocy. Scenografia ma cechy mieszczańskiego saloniku. U Miriama dodano dwie *kamienne kruże*, między którymi jest miejsce popiersia. Beupré usadowiła ptaka „nad biurkiem” i kazała bohaterowi usiąść na *krześle* (podobnie postąpił Okręt). Przekład Miriama ma wyrażenia, które wprowadzają dysonans w aurę pokoju (głównie rzucają *blask jakichś krwawych zórz*), ZEWNĘTRZE wypełniają bielą (*świt biały, wśród śnieżnych wzgórz; biały [...] anioł-stróż*), zaś elementy czerni są użyte częściej niż w oryginale: *jakby czarny piekiel stróż, brzeg czarnych nocy mórz* [obu użyto kilka razy], *czarne pióro*. Straszny jest wzrok ptaka (*krwawo lśni mu wzrok ponury*). Beupré dodaje kolor księgi (*pożółkłe karty owe*), posąg to *cicha biel*, jest *biały* oraz *blady* i świeci *jak domowy świeci stróż*, Lenora miała *czoło blade*.

W kręgu słów dotyczących kruka są określenia dotyczące pożaru (*Jako żagwie dwie płonące, / Paląc serce mego łona / Jak pożarnych ogniem zórz; błyskiem dziwnych skier migoce*). Jeszcze groźniej ptak wygląda u Kozłowskiego (*żar ślepi jego palił pierś mą jak ognisty nóż*). Miriam, Beupré, Kozłowski stale używają określeń: *brzask zórz, promień zórz, wieczornych zgasły zórz, ranny brzask, blaski zórz, krwawych zórz*. Poe mówi tylko o nocy i wyczekiwaniu

na ranek (*Eagerly I wished the morrow*). Ta wielofunkcyjność barw oraz częste używanie bieli i zórz w języku poetyckim to cechy wyobraźni modernistycznej³⁰. W podobnym tonie są niektóre wyrażenia: *rozsmętnienie* (Miriam), *smętnej mary* (Beaupré) oraz *izbica, dola niezblagana* (Kozłowski). Modernistyczne przekłady poprzez wystrój wnętrza, kolorystykę i język poetycki tworzą nastrój dziwny, smętny, nostalgiczny, tajemniczy, ale nie ma tu niedopowiedzeń i niesamowitości. Estetyzacja przestrzeni przedstawionej czasem nawet tłumi wrażenie obcowania ze światem śmierci (*And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor*, s. 595 – *Każdy płomyk, gasnąc cudnie, cień na ścianę rzucał wzdłuż*, Kozłowski).

Przekłady późniejsze oszczędniej operują kolorystyką. Jaworski, który najpierw pisze o *fotelu*, a za chwilę używa synonimicznie archaizmu *karło*, jedynie przy lampie mówi o kolorach, niezbyt zgodnie z oryginałem (*lampa umbrą swą liliową kładła pasma ciemnych smug. / Ach nie siądę już niestety w blasku lampy jasných [!] smug; On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er, / But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er, / She shall press, ah, nevermore!*, s. 597). Całość obrazu to czarno-biały kontrast. Czerń dotyczy świata nocy i kruka (*mrok bezdenny; nocy czarnej bóg; siadł [...] czarny; czarnych skrzydeł jego huk; ponure czarne skrzydła; ciemną noc*). Barwy jasne to popiersie (*biały biust*), przestrzeń związana z Lenorą (blask lampy, pod którą siadała, Raj, gdzie przebywa (*mej Pani jasnej, czystej wśród anielskich białych róż*)).

Kozaczuk robi odwrotnie – ogień kominka to rudziel, zasłony są purpurowe, bohater spoczywa *na welwecie* [1], w kręgu barw świetlistych (*Rozświetlonych lila blaskiem lamp sączących światel spleen*). Czerń jest maskowana (*czarny znak zamierzchłych dni; ptak ów hebanowy; ptaszycło hebanowe*), a *biust Pallady* tylko raz jest określony jako *blady*. Symbolika kontrastujących kolorów została tu odrzucona lub zminimalizowana. Podobnie jest u Kreczmar: kotara nie ma barw, kruk tylko raz jest określony kolorystycznie (*czarne pióro*), podobnie jak popiersie (*Na Pallady biuście bladym*). Lampa oświetla poduszkę, *której biały jedwab w świetle lampy lśni [...] co w złocistym świetle lśni*). Kasiński trochę przemeblowuje pokój i unowocześnia jego wystrój: okna mają *okiennice*, drzwi zamyka się na *klucz*, posąg stoi *we wnęce* (tą drogą pójdzie Barańczak lokując Pallas w niszy tuż przy drzwiach i łącząc stukanie z dźwiękiem *przerdzewiałych* oraz *obluzowanych blach / Jakiejś rynny*). U Kasińskiego barwy czarnej nie ma (wspomniany jest tylko *ptak z hebanu*), poduszka jest *fioletowa*, a lampa *rzuca blask przyćmiony*. W przekładzie Kozak czerni trzeba się domyślać: słowo

³⁰ Ciekawe uwagi przynosi studium Edwarda Kasperskiego, dotyczące modernizmu *zabłakanego wśród epok* autora *Czarnego kota* (zob. E. Kasperski, *Czy Poe był modernistą?*, w: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko*, red. E. Kasperski i Ż. Nalewajk, Warszawa 2009, s. 305-335).

ebonitowy, będące kalką z angielskiego, wprowadza chaos znaczeniowy, gdyż współczesny język polski określa tym słowem tworzywo sztuczne stosowane m.in. w radiotechnice, różnie barwione. U Frońskiego mamy podobną oszczędność barw: *hebanowy*. Kozak wprowadziła jednak tonację ciemną, używając słów *ciemność, ciemno, nocne mgły* (ZEWNEŹTRZE), z czym kontrastują efekty ognia i bledności (*ogień, co dogasał w mękach; szelest zasłon płomienistych; blask lampy ślizgał się; biuście bladym; lampy złota kruż*).

Możemy mówić o kolejnej różnicy między przekładami modernistycznymi a współczesnymi: zmniejszenie stopnia sensualności w obrazowaniu. Barwy w modernizmie korespondowały z nastrojem smutku i niepokoju. Czy zredukowanie skali barw w przekładach współczesnych pozbawiło polskie wersje *Kruka* tego nastroju? Wydaje się, że nie. Tłumacze zastępują dawny sensualizm i konkretność pojęciami, które nie wyrażają nastroju i przeżyć, ale je nazywają. Obrazuje to częstość używania następujących słów: *strach; nerwy; boję się; przeraźliwy; demon; dręczy strach; dna piekieł; dziecinny strach; trwożna moc wzroku; a mnie ogarnął strach; wróżba; trumna; czart; widmowe smugi; dreszczem przejął mnie i trwoga; grobowe cienie; powaga groźna; groźna bestia; smutne jest to; jęk podzwonny; ponury i niezdarne [...] upiorny; zmrożon grozą jej tajemną; drżałem cały z niepokoju; Uwolniły we mnie lęki, co krew w żyłach tną na lód; Płoszył, groził, budził jakiś lęk nieznany dotąd mi; serce oszalałe; Ciebie, co duszę mą nieszczęsną, jak posepny srogi stróż, / Więzić będzie; ból uparty; dziwnym dreszczem mnie przeniknął, zdjął mnie nagle jakiś strach; lęk ogromny; w sercu trwoga; pustka, cisza pogrzebowa; drzę ja; mroczna tajemnica; smutku mego wierny stróż. / I już duszy mej posepnej ten posepny anioł stróż / nie opuści nigdy już. To znacząca różnica – Miriam jeszcze pisał *biały* [...] *anioł-stróż*. Jaworski reprezentuje pokolenie, którego pesymizm jest głębszy, a poczucie stabilnych idei czy wartości chyba słabsze, skoro kończy wiersz obrazem *posepnej duszy*, przy której stoi *posepny anioł-stróż*. Smutek dotarł więc aż do nieba?*

Pewne różnice w przekładach dotyczą też kontekstu kulturowego i gier intertekstowych. Zawiera się w nich projektowany odbiorca poematu. Poe odwołuje się do antyku i do chrześcijaństwa. Na równych prawach występuje w jego utworze antyk grecki (*Pallas*) oraz rzymski (*Pluton*). Chrześcijaństwo to: *angel, dirges, censer, Seraphim, God, Gilead, Heaven, Aideen*. U Przyborowskiego pojawia się zwrot *de profundis*³¹, co w języku polskim nie dziwi, gdyż w naszej kulturze łacina kościelna głęboko się zadomowiła. Jednocześnie Przyborowski zamiast

³¹ *De Profundis* to także tytuł znanego utworu-listu Oscara Wilde'a, który poeta napisał w więzieniu (1895-1897) do swego partnera, Lorda Alfreda Douglasa. Wilde trafił tam skazany za homoseksualizm. Utwór ma postać długiego i emocjonalnego monologu, pełnego cierpienia. W Polsce przełożyli go m.in. Róża Centnerszwerowa, Maria Markowska (1922), Maria Feldmanowa (1923), Bronisław J. Korzeniowski (jako *De Profundis, czyli krzyk z otchłani*, 1992).

*is the balm in Gilead?*³² napisał *balsam Judei*. Trochę później Kozłowski przełożył to jako *balsam w Galilei*. Przekłady późniejsze mają tu *Gilead* (Jokiel, Kozaczuk, Kasiński, Kreczmar, Mostwin, Kozak) albo *Galaad* (Barańczak, Froński). Współczesne przekłady idą wiernie za oryginałem. Nie starają się spolszczyć wyrażenia, używają tu archaizmów gramatycznych (*Jestże balsam?*). Ten fragment tekstu wyróżnia się w przekładach jako obcy językowo i kulturowo. Łatwo to wyjaśnić: kultura angielska częściej odwołuje się do Starego Testamentu. Polscy tłumacze chyba mieli kłopoty z rozszyfrowaniem aluzji, skoro nie zrobili nic, aby czytelnika nie zostawiać w niepewności co do znaczenia i kontekstu balsamu z Gilead. Jest to parafraza Księgi Jeremiasza VIII. 22³³.

Inny przykład dotyczy Plutona. Przekłady z pierwszego okresu stale operują przymiotnikiem *plutońska noc*, *plutońskie wzgórza*. Tłumacze zakładali zatem powszechną znajomość mitologii rzymskiej, dzięki której przymiotnik od nazwy własnej będzie rozpoznany bez trudu. Przekłady nowsze sporadycznie używają tej formy (Kozak, u której łatwo odnaleźć ślady korzystania z wersji modernistycznych). Spotykamy tu całkowitą rezygnację z aluzji mitologicznej (Barańczak, Froński) albo użycie imienia własnego. Można podejrzewać, iż tłumacze nie mieli przekonania, czy mitologia rzymska jeszcze należy do kanonu znaków kultury, bezbłędnie rozpoznawanych przez współczesnego Polaka, toteż woleli użyć nazwy własnej pisanej dużą literą (*ciemnych stron Plutona* – Kozaczuk; *krainie Plutona, Plutona piekło* – Kreczmar; *Plutona nocy brzeg* – Mostwin). Jaworski, Kasiński i Barańczak wybrali inną drogę. Zastąpili dialog mitologii greckiej i rzymskiej z oryginału jednolitym wzorem kultury – greckim. Zakładając widocznie, że współczesny Polak lepiej zna mity greckie, określili świat nocy i śmierci symbolami *kraina Styksu* (Jaworski) oraz *Hadesu mroki, mrok Hadesu*,

³² J. Gerald Kennedy interpretuje to wyrażenie jako *spiritual salvation*, duchowe zbawienie, ocalenie. Według badacza, ta i inne podobne semantycznie frazy w poemacie Poego wskazują na jego silne związki z atmosferą i problemami jego epoki (J. Gerald Kennedy, *Introduction*, w: *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, op. cit., s. 11; por. C. Griffith, *Poe's 'Ligeia' and the English Romantics*, w: *Modern Critics Views. Edgar Allan Poe*, red. H. Bloom, New York 1985, s. 71-80).

³³ Jokiel stosuje tu rodzaj męski: „To nepentu napój święty”. W przekładzie Jakuba Wujka, z którego przez kilkadziesiąt lat korzystano w Polsce, ów fragment brzmi: „Izali żywice nie masz w Galaad? Albo tam nie masz lekarza?” (*Biblia to jest księgi Starego i Nowego Testamentu*, z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. D.J. Wujka [reprint edycji z roku 1599], Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa, b.d., s. 695). Tzw. Biblia tysiąclecia (*Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich, wyd. trzecie popr., Poznań – Warszawa 1990, s. 919) podaje: „Czy nie ma już balsamu w Gileadzie, czy nie ma tam lekarza?”. Formy *Galaad* i *Gilead* odzwierciedlają różne przekłady Biblii. Nie ma powodu, aby przekłady nowsze, powstające po Biblii Tysiąclecia, utrzymywały dawną pisownię, gdyż takie użycie nie zmniejsza egzotyizmu, natomiast ingeruje w proporcje znaków kultury judeo-chrześcijańskiej oraz helleńskiej. „GILEAD – (greckie – *Galaad*), wyżyna w Zajordaniu między dopływami Jordanu: Jarmukiem a Jabbokiem, dobrze nawodniona, urodzajna, znana z pastwisk i lasów” – *Pismo święte...*, s. 1423.

woda z Lety³⁴). Zastąpienie balsamu z Gilead wyrażeniem woda z Lety jest decyzją ciekawą, ponieważ funkcją tej frazy jest szukanie środka pozwalającego zapomnieć przeszłość, a woda z Lety zadanie to pełni i jest łatwo deszyfrowana. Z drugiej strony taka decyzja wprowadza istotne zmiany w nawiązaniach intertekstualnych, ponieważ tradycję judaistyczną zastępuje helleńską. *Kielich ukojenia*, który wybrał Jaworski, zachowuje wprawdzie potrzebną obrazowość i unika opozycji Biblia – pogański antyk, ale zupełnie likwiduje dialog kultur w tekście Poeego. Odbiorca wiersza w epoce modernizmu był kreowany na kogoś głęboko wpisanego w podstawy kultury antycznej i judaistycznej. Z kolei po stu latach od powstania utworu nasi tłumacze najpewniej zaczęli mieć wątpliwości co do kompetencji odbiorców.

Oslabianie wyrazistości związków intertekstualnych dotyczy też tradycji romantycznej. Barańczak lekceważąco określił *Kruka* jako „gotycko-melodramatyczną balladę”, którą dziś trzeba uznać za „bardzo misterny, ale bardzo staromodny bibelot”, gdyż „nastrój grozy jest tak bardzo literacki”³⁵. Tej ocenie przeczy filmowa kariera adaptacji *Kruka*, niemniej uwaga Barańczaka zawiera sąd wart rozszerzenia. Konwencje estetyczne są historycznie zmienne, wyznaczniki literackości i/lub grozy są związane z wieloma składnikami światopoglądu danej epoki. *Kruka* można odczytywać w ramach „lamentu Jeremiasza”, choć wydaje się, że tego rodzaju dziewiętnastowieczna interpretacja już się przeżyła. *Kruka* można też interpretować w kategoriach faustycznych. Wysłannik świata pozaziemskiego, identyfikowany przez bohatera jako demon lub diabeł, dostaje się do mieszkania zaproszony przez jego lokatora. Jak w *Fauście*. Występuje też pod postacią zwierzęcia. Atrybutem bohatera poematu są, znów jak w *Fauście*, stare księgi mające dać mądrość i siłę wewnętrzną. Przybysz zza świata wnosi (z) sobą wartości czy informacje, ważne dla bohatera. W trakcie rozmowy dochodzi do określenia dylematu, który można różnie definiować: mądrość a rozpacz, mądrość a miłość... „Literackość” takiego ujęcia raczej ożywia utwór i wpisuje go w aktualny paradygmat kultury nowożytnej.

Wyraźne, bo określone przez aluzję, jest wpisanie *Kruka* w nurt fantastyki grozy, krąg utworów powstałych pod wpływem ballady Gottfrieda Augusta Bürgera *Lenora*³⁶. Wątek Lenory dotyczy śmierci osoby kochanej, która z za grobu nie przestaje darzyć uczuciem kochanki i przy pomocy sił nadprzyrodzonych

³⁴ To chyba lepsze rozwiązanie, niż zupełnie nieczytelne w polskiej kulturze *nepenthe*, wprowadzone bezpośrednio z oryginału przez Kozłowskiego, a współcześnie przez Kozak (trzykrotnie w formie: *nepenthes*, w oryginale dwa razy *nepenthe*). *Nepenthe* jako środek kojący psychiczny ból (dziś określilibyśmy jego funkcję jako „antydepresant”), pojawia się już w *Odysei* Homera, a później w twórczości poetów brytyjskich (John Milton, Percy Bysshe Shelley) i francuskich (Charles Baudelaire).

³⁵ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, s. 367.

³⁶ Warto wspomnieć, że Poe jest także autorem osobnego poematu *Lenora*, wyraźnie nawiązującego do ballady Bürgera.

dąży do połączenia się z obiektem miłości³⁷. W Polsce od czasu wczesnego romantyzmu upowszechniła się forma imienia: *Lenora*. Deklinuje się ją jak inne rzeczowniki rodzaju żeńskiego. Poe, oczywiście, pisał *Lenore* i rymował ten wyraz jak inne słowa na *-ore* (*Nevermore, before, more, wore*)³⁸. Dopóki w polskiej kulturze, głównie dzięki Mickiewiczowi, wątek *Lenory* był żywy, przekłady używały formy: *Lenora* (-y). Współczesne przekłady zaczęły stosować albo nieodmienną formę angielską, albo kombinację angielsko-polską. Dotyczy to pisowni (*Lenore*) i wymowy (*Lenor*). U Kozaczuka w rymie do „duszny chór” mamy „brak Lenore”. Następnie „zwią Lenore”. Rytmika wiersza nie budzi wątpliwości, że w strofie 5 oraz 14 i 16 tłumacz oczekuje czytania: *Lenor*. Mostwin rymuje: *Lenore – Nevermore*, wprowadzając angielskie słowa oryginału do tekstu przekładu. Kozak używa w refrenie *Nevermore* (bardzo zrećnie unikając powtórzeń w rymie, wplata *nevermore* do narracji), jak Mostwin. Angielską formę imienia rymuje jednak z wyrazem polskim: „legion zmor” – „mej Lenore”. O dwie zwrotki dalej jest następujący wers: *Tylko cichy szept – „Lenora!” – zjawił się i zaraz znikł*. To staromodne, polskie: *Lenora*. Nie wiadomo, jak oceniać tę innowację i jaki mieć stosunek do użycia tzw. ponglish w przekładach arcydzieł literackich. Jolanta Kozak jest zbyt wytrawnym tłumaczem oraz teoretykiem przekładu, aby podejmowała takie decyzje przypadkowo. Można przypuszczać, że współcześni tłumacze kreuja odbiorcę inaczej – jako czytelnika słabiej wpisanego w kontekst kultury romantyzmu i nieźle posługującego się podstawową angielszczyzną. Jednak lektura *Kruka* bez świadomości nawiązań do Bürgera, bez upiornego sztafażu, bez rosnącego strachu i elementów gotycyzmu byłaby z pewnością niepełna.

Nastrój grozy, który Barańczakowi wydał się „bardzo literacki”, słabnie we współczesnych przekładach *Kruka*, o czym świadczy ich język. Ze względu na dużą liczbę przykładów i ich różnorodność zagadnienie archaizmów oraz języka potocznego wymaga specjalnego studium, dlatego ograniczam się do zasygnalizowania problemu. Stałą cechą języka przekładów *Kruka* jest duża ilość archaizmów. Atmosfera „dawności” wypływa z lektury starych ksiąg w pierwszej strofie utworu, a później podsycana jest określeniami dotyczącymi kruka jako przybysza z minionej przeszłości. Główną jednak przyczyną stosowania archaizmów przez tłumaczy jest potrzeba zastosowania rymów męskich oraz rytmu zbliżonego do toku krótkich słów angielskich. Podajmy garść przykładów: *wczora; tęsknom czekał; na wsze strony; tom ja szepnął; rozśmiać się; chociem; boć; przecie; jestże* (Miriam); *tum odemknął; długom stał; jest-li; spotka-li* (Kozłowski); *w księdzem się pograżył; pomnę* (Jaworski); *problemata; wszak;*

³⁷ Więcej o wpływie niemieckiej ballady na poemat Poego zob. O. Cargill, *A New Source for „The Raven”*, „American Literature”, Nov 1936, Vol. 8 Issue 3, s. 291-294.

³⁸ Różnych „słów na *-ore*” jest u Poe’go „jakiś 15-20” – S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, s. 368.

ażem; wielmoża; rzeknij; żec; człek; zdumion ciszą; jest-że; zła mi-s znakiem (Kozaczuk); *gdym; snadź; rozgorze; okiennice-m pchnął; ażem; jeno; przecz; piekła-ć gońcem; zali jest; odrzecz* (Kasiński); *reguł zwód; żem; tum; znać* [snadź], *gród, afront; był zadał; cną dziewczynę* (Froński); *zmrożon, zdumion, znajdę-ż* (Jokiel).

Inne nowsze tłumaczenia rzadziej stosują archaizmy. Można stąd wyciągnąć wniosek, iż najczęściej archaizacja dotyczy ruchomej końcówki czasownika. W efekcie język przekładów ma więcej wyrazów krótkich. Konsekwentnie też archaizuje się pytanie: *czy?* (*jestże, jest-li, spotka-li, zali jest*). Ponieważ chodzi o pytanie o Lenorę w Raju, możemy widzieć w przekładach próbkę stylu biblijnego, który uwzniośla temat miłości i postać Lenory. Przekłady modernistyczne są zindywidualizowane pod względem stopnia archaizacji. Najsilniejszą archaizację widać w tekstach z lat 50. i 60. wieku XX, natomiast odmienną tendencją charakteryzują się najnowsze utwory, z przełomu wieku XX i XXI. Zanikają archaizmy gramatyczne w narracji, zaś pojawiają się w wypowiedziach bohatera. Kochanek z poematu przemawia do kruka językiem stylizowanym i pełnym staropolskich form grzecznościowych. Dodajmy, że oryginał także zawiera formy uznane przez historyków za archaiczne (*quoth, methought, surcease*³⁹). Barańczak: „*A to z waści kawał mruka!*” – *rzekłem kpiąco*. – „*Do kaduka*”; Froński: „*Choć nie nosisz waść grzebienia*” – *rzekłem* – „*Toś nie sługą cienia, [...] Mogę prosić, byś mi zdradził swoje imię, ziemię, gród?*”. W tym fragmencie wiersza Poe istotnie wprowadza element humoru (*Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling*). Najnowsze przekłady ujmują tę scenkę prawie jako fragment komedii kostiumowej (Kozak: *i tak mówię, czyniąc skłon*). Wyczuwamy tu ton żartu i wyraźne mrugnięcie okiem do czytelnika, aby nie brał tej sytuacji na serio. Taki rodzaj komizmu neutralizuje grozę⁴⁰. W dodatku niemal wszystkie przekłady mówią o *biuście Pallady*. W wieku XIX używanie słowa *biust* w znaczeniu: *popiersie* było powszechne. *Biust* Mickiewicza czy Napoleona zdobył biurka, nie budząc żadnych niejasności znaczeniowych. W przekładach modernistycznych słowo to jest użyte poprawnie pod względem stylistycznym. Współczesna polszczyzna zawęziła znaczenie *biustu* do anatomii kobiecej. Dziś kruk, który tkwi nieporuszenie *na Pallady biuście bladym*, nie wywołuje zdziwienia ani grozy, ale śmiech.

O tym, że kostiumowa teatralizacja rzeczywistości przedstawionej w *Kruku* jest faktem, przekonuje cytat z przekładu Kozak: *A kruk sterczał niewzruszenie na Pallady biustu scenie*. Wydaje się, że dawne przekłady utworu silniej

³⁹ K. Silverman, *Edgar A. Poe. Mournful and Never-Ending Remembrance*, New York 1991, s. 240.

⁴⁰ W amerykańskich studiach dotyczących poematu dostrzega się właśnie wyraźne i celowe łączenie przez Poe'go elementów tragedii i komedii (zob. D. Leverenz, *Spanking the Master. Mind-Body Crossings in Poe's Sensationalism*, w: *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, s. 121).

akcentowały jego narracyjność, a najnowsze – elementy dramatyczne. Tendencji do archaizacji dialogu odpowiada inna prawidłowość, dotycząca języka potocznego. Dawne przekłady używały języka uroczystego, który budował nastrój powagi wobec tematu śmierci i rozpaczy po stracie kochanej osoby. Inaczej dzieje się z przekładami najnowszymi, które sięgają po język potoczny. Już u Kozaczuka widać poszukiwania nowej dykcji, dające niestety niezaplanowany efekt kaskadofonii, kiedy w tłumaczeniu spotykają się wyrazy angielskie oraz staropolskie, np. *lamp sączących światła spleen; słów kłamiwych i kalo mnij*. Kozaczuk pisze też: *Zmykaj migiem stąd do ciemnych stron Plutona* [podkr. A. B.-B.]. Wyrażenie potoczne koliduje z mitologią rzymską, tworząc stylistyczną dysharmonię.

U Jokiela mamy wers: *że niechcący w drzemkę wpadłem, przed tym nudnym tkwiąc czytałem*. „Czytałem” jest współczesnym wyrazem potocznym, który w omawianym przekładzie wprowadzicie dobrze rymuje się z czasownikiem („wpadłem – czytałem”), ale chyba nie jest to adekwatny wybór tłumacza: w pierwszym obrazie bohater jest zaabsorbowany *przedziwną, starą księgą zapomnianych dawno sztuk*. „Czytałem” to określenie lekceważące treść książki; jak to pogodzić ze słowem *przedziwną*, które sugeruje zaciekawienie lekturą? Kozak pisze: *Stoję w cieniu z biedną duszą na ramieniu* oraz *Chociaż leb twój łysy nieco, widać, żeś jest nie byle co*. W tym przypadku elementy potoczności służą potrzebom rytmiki, więc są funkcjonalne. Ale czy *biedna dusza na ramieniu* nie zmniejsza uczucia nieokreślonego i rosnącego strachu bohatera? I czy koresponduje stylistycznie z romantycznym wątkiem Lenory, z ciemnością i echem, które występują w zakończeniu poprzedniej strofy?

Potoczność najczęściej się pojawia w przekładzie Frońskiego. Podajmy kilka przykładów: *W głowie miałem jeden mętlik; lecz głośniejsze teraz ciut; „Jasne” – rzekłem; zagadka prosta stanie się jak drut; Kto u licha; Lecz kruk, może i na siłę; W główkowaniu jestem słaby, więc nie rzekłem ni sylaby, zmrozon grozą jej tajemną, już bez trwogi*. Jeśli bohater jest „słaby w główkowaniu”, trudno przypuszczać, by brał się za czytanie kolejnej („z rzędu którąś”) książki „zapomnianej wiedzy”. Decyzja o łączeniu języka niedbałego, potocznego z wyrażeniami czasu zaprzeszłego (*co mi był zadał*), ze stylem urzędowym (*tenże*) i wyrażeniami typu *Cną dziewczynę* jest zaskakująca. Język potoczny wprowadza codzienność, powszedniość, zwyczajność do świata, w którym wydarzyło się coś niezwykłego, niepokojącego, tajemniczego, coś nie do zrozumienia i wytłumaczenia. Romantycy wiedzieli, że „w żyjących języku nie ma na to głosu” (*Sonety krymskie*). Romantyk Poe także zapewniał w wierszu, iż żaden śmiertelnik nie znał dotąd takich widzeń (*Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before*, s. 596). W konwencji fantastyki romantycznej codzienność skrywała tajemnice niepokojące i nie do wytłumaczenia. Wydaje się, że potoczność i stylizacja archaizująca w najnowszych przekładach *Kruka* osłabiają elementy gotycyzmu w poemacie. Pomniejszają uczucie lęku poprzez wprowadzanie

umowności i żartu. Najnowsze przekłady wyznaczają zapewne nową fazę polskiej recepcji *Kruka* – zabawę formą, szukanie nowego języka. Z zaobserwowanego kierunku ewolucji przekładów *Kruka* wynika, że z opinią Barańczaka o „staromodnym bibelocie” trzeba się zmierzyć. Byłoby jednak szkoda, gdyby z naszej kultury miałyby zniknąć tajemniczy nocny ptak, usadowiony na popiersiu Pallas Ateny.

Polish Translations of *The Raven*

Summary

The article is a comparative analysis of Polish translations of one of the most famous poems in world literature, Edgar Allan Poe's *The Raven* (1845). The author includes the earliest Polish translation (1869), commonly forgotten and underrated because of its prose form. Officially the history of Polish translations of *The Raven* begins with Miriam's translation (1886). The author compares and contrasts these translations with the 20th century translations (Jolanta Kozak, Władysław Kasiński, Maciej Froński, Stanisław Barańczak), rendered both in prose and in verse. In particular, the author focuses on various stylistic devices (the quality of rhymes, alliteration, archaisms), as well as the characteristics of Poe's text (the theme of hope and death, Gothic and Romantic elements). The modernist translations differ from the contemporary translations in terms of the usage of colours, references to senses, and intertextual allusions. The analysis is supported by a number of theoretical and critical studies by and about the translators mentioned in the article, as well as E.A. Poe's own essay *The Philosophy of Composition*, in which Poe offered a study explaining creation of his famous poem.