

Sławomir Studniarz

Katedra Filologii Angielskiej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

PIĘĆ ŻYWOTÓW *KRUKA*,
CZYLI O POLSKICH PRZEKŁADACH
WIERSZA *THE RAVEN* EDGARA ALLANA POEGO

Key words: Młoda Polska, strategy of domestication, ennoblement, clarification, literary translation, Edgar Allan Poe

Tłumaczenie literackie odgrywa nieocenioną rolę w dialogu między kulturami jako proces, który pozwala uczestniczącym w nim kulturom przezwyciężyć oddzielającą je barierę językową i umożliwia im przyswojenie sobie dzieł innych narodów. Często i zasadnie wyróżnia się w obrębie tłumaczenia literackiego przekład poezji jako szczególnie jego przypadek, stanowiący o wiele poważniejsze wyzwanie niż przekład utworu napisanego prozą. Natrafić można nawet na skrajny pogląd, wyrażany zarówno przez teoretyków przekładu, jak i samych poetów, że przekład poetycki to „sztuka tego, co niemożliwe”, a „poezja jest tym, co ginie w tłumaczeniu”¹. Co więcej, w poglądach rozmaitych teoretyków przekładu zaznacza się wyraźny brak zgodności na temat tego, co w poetyckim tekście stanowi podstawową jednostkę ekwiwalencji i który z wyróżnianych poziomów wiersza – wersyfikacyjny, brzmieniowy, leksykalno-składniowy czy pragmatyczny (oddziaływanie na odbiorcę) – uznać za najważniejszy. Rozbieżność zarówno poglądów, jak i praktyk translatorskich w tej dziedzinie świetnie ilustrują wyniki badań nad angielskimi przekładami wiersza Katullusa, przeprowadzonych przez Andre Lefevere’a². Ten amerykański translator wyróżnił aż siedem różnych strategii przyjętych przez angielskich tłumaczy, wynikających z nadmiernego uprzywilejowania jednego aspektu wiersza kosztem pozostałych: przekład „fonematyczny”, przekład dosłowny, przekład metryczny, przekład metryczny z zachowaniem rymów, przekład z zachowaniem podziału na wersy bez zachowania rymów,

¹ D. Connolly, „Poetry translation”, hasło w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, red. M. Baker, London, Routledge 2005, s. 170.

² Zob. S. Bassnett, *Translation Studies*, New York, Routledge 2002, s. 87.

przekład wiersza na prozę i przekład-interpretację. Trudno zatem odmówić słuszności Connolly'emu, który uważa, że jednoczesne osiągnięcie ekwiwalencji na wszystkich poziomach tekstu jest po prostu niemożliwe, w związku z tym proces tłumaczenia poetyckiego nieuchronnie pociąga za sobą pewną stratę w stosunku do oryginału³.

Porównanie pięciu przekładów tego samego utworu poetyckiego, w tym przypadku słynnej ballady Poego *The Raven*, dokonanych w różnych epokach, prowadzić może do pouczających wniosków na temat przyjętych strategii translatorskich i kształtujących je czynników, a także na temat przemian dokonujących się w dziedzinie literackiego przekładu. Najwcześniejszym z omawianych przekładów jest tłumaczenie Zenona Przesmyckiego, po raz pierwszy opublikowane na łamach czasopisma *Bluszc* w 1886 roku. W 1910 roku ukazał się przekład Barbary Beaupré. Ustalenie natomiast dokładnej daty powstania przekładu Władysława Jerzego Kasińskiego wymagałoby dotarcia do oryginalnego jego wydania, co jest rzeczą bardzo trudną – można jednak zauważyć, że przekład Kasińskiego wykazuje silne podobieństwa do tłumaczeń Przesmyckiego i Beaupré. Pozwala to przyjąć, że powstał on również w okresie Młodej Polski lub w okresie międzywojennym, lecz pod silnym wpływem młodopolskiej estetyki. Z kolei przekłady Stanisława Barańczaka i Jolanty Kozak dokonane zostały stosunkowo niedawno, są zatem tłumaczeniami współczesnymi.

Na procesie przekładu i jego ostatecznym efekcie mogą zaciążyć rozmaite czynniki, niemniej decydującą rolę odgrywa tu usankcjonowany w danej epoce czy przez daną kulturę określony model tłumaczenia poetyckiego. Model taki może niejako z góry narzucać tłumaczowi dążenie do „udomowienia” tekstu literackiego, dostosowania go do obowiązującej poetyki. Świetne omówienie różnorodnych „deformacji” wynikłych ze strategii „udomowiania” tekstów literackich w procesie przekładu przynosi esej francuskiego translatora Antoine'a Bermiana *Translation and the Trials of the Foreign*⁴. Inny model, przyjęty w innej epoce, wręcz przeciwnie, może nakazywać zachowanie „obcości” czy też lepiej „inności” tekstu wyjściowego i jego niepowtarzalną strukturę jako wartości same w sobie. Nie sposób jednak nie wspomnieć o czynniku „indywidualnym”, o mniej lub bardziej zasadnej decyzji konkretnego tłumacza nierepektującego istniejących w tej dziedzinie norm czy nakazów, jednym słowem, o przyjętej przez niego własnej, podyktowanej osobistymi pobudkami strategii przekładu.

Omówienie polskich przekładów słynnej ballady Poego wypada zacząć od dokonania wcześniejszych, czyli przekładów Przesmyckiego, Beaupré i Kasińskiego, które mimo dzielących je pewnych różnic tworzą dość jednorodny zbiór. Punktem wyjścia będzie za każdym razem przegląd rozwiązań zastosowanych przez poszczególnych tłumaczy na poziomie wersyfikacji i organizacji dźwiękowej. W przypadku *Kruka* sytuacja jest pod tym względem wyjątkowa, jako że sam autor, Edgar Allan Poe, odsłonił artystyczne zamierzenia i cele, jakie postawił sobie, pisząc tę balladę, w eseju *The Philosophy of Composition*, poświęcając też sporo miejsca budowie wiersza.

³ D. Connolly, op. cit., s. 175.

⁴ A. Berman, *Translation and the Trials of the Foreign*, tłum. L. Venuti, w: *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, London, Routledge 2000, s. 285–297.

Wedle słów autora, ośmiostopowiec akatalektyczny, czyli pełny, przeplata się w zwrotce z siedmiostopowcem katalektycznym, czyli zawierającym dodatkowo ósmą, skróconą stopę akcentową; ten krótszy wers powtórzony jest w przedostatniej, piątej linijce, będącej zarazem echem linijki poprzedniej, czwartej, a zwrotkę zamyka trójstopowiec katalektyczny. W wierszu dominuje metrum trocheiczne, czyli układ dwóch sylab z akcentem na pierwszą sylabę. Nowością jest tu, jak dowodzi Poe, połączenie tak zbudowanych wersów w jedną całość. Ponadto poeta wskazuje na szeroko zakrojone zabiegi rymowe i aliteracyjne w wierszu⁵. Rzeczywiście, oprócz stałego rymu w klauzuli w wersie drugim, czwartym, piątym i szóstym, słynnego /ɔ:r/ występującego we wszystkich szesnastu zwrotkach, zwraca uwagę bogactwo rymów wewnętrznych w wersie pierwszym, trzecim i czwartym każdej zwrotki, dodatkowo podkreślanych za każdym razem przez wyraźną średniówkę, z reguły pokrywającą się z przedziałem składniowym. Dla urozmaicenia, drugi wers w zwrotce pozbawiony jest rymu wewnętrznego i silnej średniówki, tworzy on bowiem dość spójną składniowo i metrycznie całość.

Analiza płaszczyzny dźwiękowej ballady pokazuje, że występują w niej wyraźne współbrzmienia, daleko wykraczające poza klasyczną aliterację, czyli zgodność spółgłosek inicjalnych w sąsiadujących wyrazach, czy asonansowe echa samogłoskowe. W obrębie kilku kolejnych wersów, a niekiedy na przestrzeni całej zwrotki, widać dążenie do budowania szeregów opartych na spółgłoskach i samogłoskach powtarzających się w zmiennych zestawieniach, szczególnie nasycenie powtarzającymi się układami dźwiękowymi. Takie nagromadzenie zbliżonych zestawów fonematycznych nie tylko decyduje o powstawaniu układów o wyrafinowanej orkiestracji głoskowej, opartych na wariacjach i współbrzmieniach, ale pełni ważną funkcję semantyczną, budując związki znaczeniowe między słowami o podobnym brzmieniu. Zabieg taki Roman Jakobson nazywa paronomazją⁶. Paronomazja wykorzystuje podobieństwo brzmieniowe, aby zasugerować podobieństwo sensu. Wiąże ona s e m a n t y c z n i e słowa czy wyrażenia, które są do siebie zbliżone f o n e t y c z n i e. Powtarzające się grupy fonemów użyte są do ustanawiania nowych, właściwych tylko danemu utworowi poetyckiemu relacji między morfemami i wyrazami, relacji opartych na zasadzie ekwiwalencji, czyli podobieństwa oraz przeciwieństwa, dzięki czemu te „figury dźwiękowe” nabierają charakteru semantycznego. Na znaczenie paronomazji w wierszu *The Raven* pierwszy zwrócił uwagę R. Jakobson w oryginalnej, anglojęzycznej wersji swego artykułu, opublikowanego jako *Linguistics and Poetics*, analizując ostatnią zwrotkę tego wiersza:

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,

⁵ E.A. Poe, *The Philosophy of Composition*, w: *The Norton Anthology of American Literature*, red. N. Baym et al., New York, Norton & Company 1993, vol. 1, s. 1464.

⁶ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 2, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1976, s. 57.

And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted — nevermore!⁷

Jakobson zauważa, że miejsce, na którym usadowił się Kruk, czyli „pallid bust of Pallas”, stapia się dzięki wyrazistej paronomazji /'pælid – 'pælis/ w jedną organiczną całość, a zestawione tu wyrazy wcześniej zbiegły się w epitecie „placid” ('plæsid), odnoszącym się do tego popiersia. A z kolei więź między popiersiem („bust”) a siedzącym na nim ptakiem („bird”) umocniona została za pomocą wcześniejszego szeregu paronomastycznego: „bird or beast upon the . . . bust” /bɜ:d ɔ:r bi:st ə'pɒn ðə bʌst/. Mimo że w zwrotce poprzedniej narrator każe Krukowi odfrunąć – „take thy form from off my door” – ten tkwi na miejscu, przygożdżony słowami „just above” /dʒʌst ə'bʌv/, które stapiają się w „bust” /bʌst/. W pierwszym wersie tej ostatniej zwrotki „raven” /'reɪvn/, bezpośrednio przylegający do „never” /'nevər/, ukazuje się jako ucieleśnione odbicie lustrzane „never”, co jest szczególnie widoczne po usunięciu samogłosek: „r*vn”, „n*vr”.

Za pomocą paronomazji umocniona zostaje zatem warstwa metaforyczna ballady, w której, według słów samego autora, Kruk jest wyobrażeniem „Żałobnej i Nigdy Niekończącej się Pamięci” narratora o utraconej Lenore⁸. Co więcej, istotne paronomazje wiążą ze sobą dwa wyobrażenia wiecznej rozpaczki narratora, czyli Kruka oraz jego cienia, w którym to cieniu na zawsze będzie pogrążona dusza narratora: „the Raven, never flitting” /'reɪvn'nevər 'flɪtɪŋ/ z początku zwrotki oraz końcowe wyrażenia: „from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted – nevermore!”. Widać to w powtórzeniach z wariacjami następujących grup fonematycznych: /nevər flɪtɪŋ/ ... /fləʊtɪŋ/ ... /flɔ:r/ ... /lɪftəd nevər/. Powtarzane grupy fonematyczne są podobne pod względem zestawu, lecz różnią się układem fonemów – FL.T, FL.T, FL ... L.FT, dodatkowo otoczone z obu stron przez „never”, pełniące rolę klamry.

Przytoczona powyżej analiza Jakobsona wskazuje na kluczową wręcz rolę paronomazji w kształtowaniu warstwy znaczeniowej ballady, przy czym zjawisko paronomazji nie ogranicza się bynajmniej do tej jednej, końcowej zwrotki. Jeśli pójść dalej w kierunku wytyczonym przez Jakobsona, a właściwie cofnąć się do strof wcześniejszych, okazuje się, że w tekście występuje wiele sygnałów zapowiadających końcowe paronomastyczne równanie i umacniających metaforyczny wymiar samego Kruka jako tego mrocznego wspomnienia, które po wsze czasy więzić będzie umysł narratora. Sygnały te należy jednak odróżnić od takich zabiegów dźwiękowych, jak onomatopeja – której znakomitym przykładem jest układ syczących i płynnych głosek we frazie „silken, sad, uncertain rustling” z początku trzeciej zwrotki, oddający szelest jedwabistych kotar – czy powszechna w wierszu aliteracja – jak choćby ta spinająca sąsiadujące słowa w wersie początkowym zwrotki piątej „Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before”.

⁷ Wszystkie cytaty z wiersza *The Raven* pochodzą ze zbioru *Edgar Allan Poe. Complete Poems*, red. T.O. Mabbot, Chicago, University of Illinois Press 2000.

⁸ E.A. Poe, op. cit., s. 1446.

Odmiennej funkcji pełni, na przykład, orkiestracja głoskowa występująca w wersach początkowych drugiej zwrotki: „Ah, distinctly I remember it was in the bleak December; / And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor”. Zauważyć tu można, że szeregi okalające, czyli „distinctly I remember” i „separate dying ember”, swoim zestawem fonemów generują umiejscowioną pomiędzy nimi nazwę zimowego miesiąca „December” /diˈsembər/, odpowiednio: /disˈtɪŋkli aɪ rɪˈmembər/ i /seprət daɪŋ embər/. Następstwem podobieństwa brzmieniowego między „separate dying ember” a angielską nazwą grudnia jest zbliżenie semantyczne, na mocy którego można uznać obraz dogasającego w kominku ognia, stygnących popiołów, za celną metaforę grudnia, zimowego miesiąca skojarzonego z mrokiem, zimnem i zamieraniem życia. użytą tu metodę można zatem uznać za antycypację, bynajmniej nieodosobnioną, omówionej wcześniej paronomazji z ostatniej zwrotki, wiążącej ze sobą dwa wyobrażenia wiecznej rozpaczki narratora.

Z kolei to, że Kruk nigdy nie opuści pokoju narratora, zapowiadane jest przez stopniowe budowanie ekwiwalencji między ptakiem („bird”), popiersiem Pallas, na którym przysiadł („bust”), oraz miejscem, które zajmuje – nad samymi drzwiami („just above my chamber door”). Pierwsza wzmianka o miejscu, w którym usadowił się Kruk, pojawia się w wersie 41: „Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door”. Druga wzmianka, omawiana przez Jakobsona, występuje w wersie 53: „Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door”. Wyrażona paronomazja ustala tu relację tożsamości pomiędzy ptakiem („bird or beast”), popiersiem Pallas („bust”) i miejscem („just above my chamber door”). Tożsamość ta, zapowiadająca niekończący się pobyt ponurego gościa (tak dobitnie wyrażony w ostatniej zwrotce słowami „never flitting, still is sitting”), jest uporczywie podkreślana przez następujące wyrażenia: „raven, sitting lonely on the placid bust” (wers 55) i wreszcie „Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door” (wers 68).

Wynikiem tego zabiegu jest zrównanie Kruka z popiersiem i miejscem, które zajmuje, czyli „tuż nad drzwiami”. Z racji swego położenia Kruk przyjmuje rolę strażnika, który więzi narratora w pokoju, odcinając mu drogę wyjścia. Ponadto utożsamienie go z popiersiem sprawia, że Kruk przejmuje jego cechy i upodabnia się do nieruchomego posągu, co tym dobitniej podkreśla, że pozostanie on w życiu narratora na zawsze. Znamienne jest to, że narrator, domagając się, aby Kruk opuścił jego pokój, zwraca się do niego w przedostatniej zwrotce: „quit the bust above my door”, próbując rozerwać tę jedność między ptakiem, rzeźbą i miejscem. Ponadto, jeśli przyjąć, że popiersie Pallas, greckiej bogini mądrości, to w wierszu wyobrażenie rozumu narratora, to wówczas Kruk, stanowiący z racji swej czerni przeciwieństwo jasnego popiersia, uosabiałby jakąś irracjonalną, mroczną siłę w umyśle narratora, siłę każącą mu rozpamiętywać utraconą miłość, zadrećzać się i czerpać z tego osobliwą przyjemność. Sam Poe opisuje stan narratora jako ogarnięcie przez „ten rodzaj rozpaczki, która rozkoszuje się własną udręką”⁹. Od tego zgubnego zapamiętania narrator na koniec próbuje się

⁹ W oryginale: „that species of despair which delights in self-torture” (E.A. Poe, op. cit., s. 1463; tłum. S. S.).

uwolnić, lecz daremnie – jego umysł na zawsze będzie spętany bolesnym wspomnieniem utraconej Lenore.

Zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią pora przedstawić próby oddania struktury brzmieniowo-semantycznej wiersza podjęte przez Przesmyckiego, Beaupré i Kasińskiego. Rozpatrywany tu jako pierwszy, przekład Przesmyckiego¹⁰ zachowuje układ pełnych i niepełnych wersów oryginału – pierwszy i trzeci wers zawierają szesnaście sylab, czyli osiem pełnych stóp, drugi, czwarty i piąty – piętnaście sylab, czyli siedem i pół stopy, a ostatni – siedem sylab i odpowiednio trzy i pół stopy. Widać też dążenie do oddania trocheicznego metrum, rządzącego oryginałem. Układ rymów końcowych oparty jest we wszystkich zwrotkach na tej samej sylabie, zawartej w ostatnim członie refrenu, jakim jest tutaj „nigdy już”. Występują też rymy wewnętrzne w wersach pierwszym, trzecim i czwartym. Uderza natomiast brak aliteracji w całym przekładzie, a także pominięcie tak istotnego paralelizmu w konstrukcji zwrotki ostatniej, a szczególnie jej pierwszego wersu: „And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting”, który przez Przesmyckiego został oddany w następujący sposób: „I Kruk wcale nie odlata, jakby myślał siedzieć lata”.

Wybór słowa „już” jako podstawy rymu skutkuje w przekładzie Przesmyckiego sztucznym nagromadzeniem w klauzuli partykuł, zaimków i przyimków, takich jak: „nuż”, „tuż”, „cóż” i „wzdłuż”. Można się zatem spodziewać, że wydarzenia dzieją się „gdzieś tuż, tuż”, coś stuka „jakby gdzieś przy ścianie wzdłuż”, Kruk zajmuje miejsce „na popiersiu przy drzwiach tuż”, „pośród dwóch kamiennych kruż”; zaś w ostatniej zwrotce lampa „rzuca z góry jego cień na pokój wzdłuż”, podobnie: cień Kruka „komnatę zaległ wzdłuż”. Użycie wyrazu „kruża”, oznaczającego „rodzaj dzbana, naczynie z szyjką, uchwytem i rozszerzonym wlewem, wykonywane z różnych materiałów, niekiedy zdobione, znane od czasów przedhistorycznych”¹¹, a więc silnie nacechowanej jednostki leksykalnej i niezmiernie rzadkiej w użyciu, stanowi nieuzasadnioną amplifikację i podyktowane jest wyłącznie jego podobieństwem brzmieniowym do „już”.

Na poziomie leksykalnym można zaobserwować też inne przykłady amplifikacji, tym razem rozumianej jako „wzbogacenie” oryginalnego tekstu o wyrażenia poetyckie lub za takie uchodzące, na przykład „blask jakichś krwawych zórz” w drugim wersie drugiej zwrotki. W podobny sposób, jako dodatkowe „upoetycznienie”, można też rozumieć stosowanie ciężkiego szyku przestawnego, wielokrotnie pojawiającego się w przekładzie Przesmyckiego (doskonałym przykładem jest pytanie, które kieruje narrator do Kruka w zwrotce ósmej, pytanie rozbite na trzy wersy), czy archaiczną formę narzędnika w wyrażeniu „szumiąc skrzydły”. Narrator „roi mary”, zamiast po prostu marzyć, ponadto „roi on mary, jakich dotąd głąb nie znała ludzkich dusz”, co jest zupełnie niezrozumiałe dla zwykłego użytkownika języka polskiego. Trudno się też domyśleć, co może oznaczać kwieciste porównanie z ostatniej zwrotki – „jak u diabła spod rzęs chmury”. Niejasności w przekładzie Przesmyckiego jest sporo; nie wiadomo,

¹⁰ E.A. Poe, *Kruk*, tłum. Z. Przesmycki, w: idem, *Poezje*, Toruń, Wydawnictwo C&T 1999.

¹¹ *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa, PWN 1978, s. 1060.

dłaczego Kruk ma zamglony wzrok, co wynikałoby z wyrażenia „okiem powiódł w krąg zamglonym”, później zaś, w końcówce wiersza, dowiadujemy się, że „krwawo lśni mu wzrok ponury”, co jest wynikiem skonkretyzowania przez tłumacza sugestii zawartej w oryginale, że „wzrok Kruka ma wszelkie znamiona wzroku śniącego czy też marzącego demona” („And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming”). Tłumacz wypełnia więc lukę, uzupełnia to, co w wierszu Poego pozostaje niedopowiedziane. Rażąco wręcz amplifikacją jest przypisanie przez Przesmyckiego narratorowi obcych mu intencji, a mianowicie szukania u tytułowego Kruka współczucia, wręcz błagania go, aby wzruszył się ludzkim nieszczęściem, co widać w dwukrotnie powtórzonym przez narratora apelu w zwrotce piętnastej: „powiedz, błagam, wzrusz się, wzrusz!”.

W tłumaczeniu Przesmyckiego można zaobserwować też zwykłe potknięcia logiczne i językowe. W pierwszej linijce mowa jest o „północnej, głuchej dobie”, a więc takiej, w której nie rozlega się żaden dźwięk, czyli noc jest spokojna, później zaś narrator pyta Kruka: „Czy cię szatan przysłał tutaj, czy pęd wściekły zagnał burz”. W żaden sposób nie można usprawiedliwić takiego związku frazeologicznego, jak „szepc nieśmiało drgnął” ani przypisać pluszowi właściwości wydawania szelestu, wbrew temu, co sugeruje wers „Kiedy u drzwi zaszeleścił purpurowy kotar plusz”. Wyrażenie „wzleciał ciężko Kruk wspaniały” współczesnemu czytelnikowi nasuwa raczej skojarzenie z ogromnym odrzutowcem odrywającym się od ziemi niż z ptakiem, który zwyczajnie wlatuje do pokoju. Kruk wykazuje dziwne, perwersyjne skłonności, gdyż siada „na Pallady biuście”. Lecz nawet te błędy i potknięcia błędą wobec dwóch translatorskich wykroczeń popełnionych przez Przesmyckiego, istotnie wypaczających sens oryginału. Otóż w jego przekładzie już w zwrotce trzynastej narrator oświadcza, że Kruk „swe płonące oczy w serce wbiął [mu] jak nóż”. Następuje tu więc przedwczesne ujawnienie metaforycznego charakteru ptaka, który to charakter w oryginale zostaje odsłonięty dopiero w zwrotce piętnastej, przedostatniej, w wyrażeniu „take thy beak from out my heart” (u Przesmyckiego „wyjmij dziób z mojego serca”). Ujawnienie to dokonuje się wbrew zamysłowi autora, który pisze wszak w *The Philosophy of Composition*:

Trzeba zaznaczyć, że słowa „z mojego serca” stanowią p i e r w s z e metaforyczne wyrażenie w całym wierszu. One to, wraz z odpowiedzią „nigdy więcej”, skłaniają do poszukiwania morału w przedstawionej dotąd historii. Czytelnik zaczyna teraz dopatrywać się w Kruku przenośni – ale dopiero ostatni wers ostatniej zwrotki wyraźnie uwidacznia zamysł uczynienia zeń wyobrażenia *Żalobnej i Nigdy Niekończącej się Pamięci*¹².

¹² „It will be observed that the words, ‘from out my heart’, involve the first metaphorical expression in the poem. They, with the answer, ‘Nevermore’, dispose the mind to seek a moral in all that has been previously narrated. The reader begins now to regard the Raven as emblematical — but it is not until the very last line of the very last stanza, that the intention of making him emblematical of *Mournful and Never-ending Remembrance* is permitted distinctly to be seen” (E.A. Poe, op. cit., s. 1466; tłum. S. S.).

Zatem w przekładzie Przesmyckiego Kruk najpierw „wbija jak nóż płonące oczy w serce narratora”, później zaś, aby dopełnić dzieła, zatapia w jego sercu dziób. Zastanawia skądinąd zupełny brak reakcji narratora na tę pierwszą wymyślną torturę:

Myśląc, czego to oznaka, nie mówiłem nic do ptaka,
Który swe płonące oczy w serce wbijał mi jak nóż.
Tak siedziałem, wsparłszy głowę o poduszki fioletowe,
A blask lampy światło płowe lał na ich matowy plusz.

Drugim poważnym przeinaczeniem sensu całego wiersza, nie tylko konkretnego wyrażenia czy zdania, jest całkowite zagubienie kluczowej idei połączenia się w raj duszy narratora z Lenorą, a właściwie marzenia narratora o spotkaniu się z ukochaną w zaświatach. W szesnastej zwrotce zwraca się on przecież do Kruka z pytaniem: „Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn, / It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore”. Określenie „this soul with sorrow laden” odnosi się do narratora, rzecz idzie zatem o to, czy dane mu będzie zaznać szczęścia po śmierci, kiedy to połączy się ze swą Lenore. Natomiast w przekładzie Przesmyckiego narrator altruistycznie troszczy się wyłącznie o szczęście swej zmarłej ukochanej, pyta on bowiem Kruka: „czy w Edenie szczęścia chwały / Znajdzie dziewczę, które biały zwie Lenorą anioł-stróż”.

Powstałe nieco ponad dwie dekady później tłumaczenie Barbary Beaupré¹³ ze wszystkich tu omawianych najdalej odchodzi od oryginału pod każdym względem, w najwidoczniejszy sposób pod względem wersyfikacji. Wers jest tu rozbity na dwa krótsze, ponadto zwrotka ulega bądź to wydłużeniu, bądź skróceniu, w wyniku czego jej długość waha się od dziesięciu wersów (zwrotka trzecia) do siedemnastu (zwrotka czternasta czy osiemnasta).

Podstawowym wersem jest wers zawierający osiem lub siedem sylab, lecz począwszy od zwrotki czternastej w pozycji końcowej niezmiennie występują dwa króciutkie wersy, czterosylabowy i trzysylabowy:

A Kruk rzecze:
– Nigdy już!

Skutkiem takiego podziału jest też inny układ rymowy, w którym obok wersów opartych na parzystych rymach występują dwuwiersze bez rymu, zaś w kilku zwrotkach pojawia się nawet ciąg trzech wersów opartych na tym samym rymie:

Z jakich burz niezłękłych gromem
Nad tym smętnym zwiśleś domem
Jakby nocnych wichrów złomem.

¹³ E.A. Poe, *Kruk*, tłum. B. Beaupré, w: idem, *Poezje*, Toruń, Wydawnictwo C&T 1999.

Ten przykład, zaczerpnięty ze zwrotki piętnastej, zawierający pytanie, w którym próżno by szukać sensu, pokazuje też skłonność tłumaczki do stosowania szyku przestawnego, zapewne w celu „upoetycznienia” języka wiersza. Inwersja ta jest widoczna w wielu innych górnolotnych frazach, na przykład „Grudzień to był wichrem śpiewny” czy „Jakby miękko, cicho ręką / Ktoś wonności rozlał kruż”.

Zapewne pod wpływem przekładu Przesmyckiego, tłumaczka postanowiła oddać refrenowe „nevermore” jako „nigdy już”, co skutkuje nie tylko obowiązkową obecnością „kruż”, ale również mnogością płonących bądź zgasłych „zórz” – „Za promienną, rzadką dziewą / Gdzieś zniknioną w blaskach zórz” (zwrotka druga), „Niosąc tylko jedno imię smętne, / Tej, co zgasła w blaskach zórz” (zwrotka piąta), „Jak nadziei jasne gońce, / W zmierzch wieczornych zgasły zórz” (zwrotka dziesiąta), „Jak pożarnych ogniem zórz” (zwrotka trzynasta) i „Balsamicznych lek nektarów / Gdzieś z niebiańskich zsyłasz zórz” (zwrotka czternasta) – jak również obfitością „gasnących” lub „opadłych płatków róż” (zwrotka druga i trzynasta). Lenore uparcie przedstawiana jest tu jako ta, która znikła lub zgasła w blaskach zórz, co budzi podejrzenia, że być może zaginęła na Biegunie Północnym podczas zorzy polarnej albo zmarła w promieniach jutrzeńki.

Za wyjątkowo poetyckie tłumaczka uznała słowo „mara”, które występuje niemal w każdej zwrotce w najrozmaitszych frazeologicznych związkach i znaczeniach, w liczbie mnogiej lub pojedynczej. Narrator, „smętne snując mary” (skądinąd widać w tym fragmencie aliterację), słyszy „szum purpurowej kotary”. Nie tylko on jeden posiadał zdolność „snucia mar”, zadaje sobie bowiem pytanie: „Jakie mógł złowróżbne mary / Snuć upiorny Kruk prastary?”. Mary, tym razem piekielne, przywołane są przez narratora w wypowiedzi skierowanej wprost do Kruka: „Tyś wędrowny Kruk prastary, / Co piekielne rzucił mary”. Nie rozpamiętuje on w bólu ukochanej, lecz draży go „żału piętno / Za Lenory marą smętną”; nie pragnie uwolnić się od wspomnień o Lenorze, lecz zwraca się do Boga, by „przychylił ustom wonnej czary”, / [by] przepomniał smętnej mary”, wcześniej zaś „w dziwnych mar osnowie” wspiera czoło o węgłowie. Ostatnie dwa przykłady to „mara krucza” cieni u stóp narratora i „echa dalekie [...] / Myśli smętnych, mar natrętnych”.

Tłumaczka często zmienia sens oryginału, na przykład żar dogasający w kominku zastąpiony został w tłumaczeniu Beaupré, nie wiedzieć czemu, przez „lampy [...] blask niepewny”. Ta sama lampa pojawia się w zakończeniu wiersza:

Lampy mojej światłość blada
Na twór ptasi cicho pada
Czarnopióre cienie drżące
U stóp moich kładąc tuż.

Następuje tu też cudowne rozmnożenie cienia, widzimy bowiem „czarnopióre cienie”, które na dodatek „włóczą się marą kruczą” u stóp narratora, czyli groźnie ożywają.

Zatracona zostaje także opozycja znaczeniowa między końcowymi wersami zwrotki drugiej, opozycja dodatkowo podkreślona przez podobieństwo brzmieniowe między „name Lenore” i „nameless here”:

For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless *here* for evermore

Wersy te w przekładzie Beaupré przedstawiają się bowiem następująco:

Dziś Lenorą w Niebie zwaną
Co w dal senną, bezimienną
Poszła i nie wróci już.

Wątpliwy sens mają niektóre użyte przez tłumaczkę polskie wyrażenia językowe. W zwrotce czwartej narrator, idąc do własnych drzwi, aby je otworzyć, stwierdza „Bez wahania szedłem w progi”. Użyte tu wyrażenie „wejść w (czyjeś) progi” ma przecież znaczenie odwrotne – „złożyć komuś wizytę”; wchodzi się w progi (czyjeś) jako gość w cudzym domu, a nie jako gospodarz we własnym domu. Brak logiki widać też w następującym opisie sytuacji po otwarciu drzwi: „A przede mną ciemność głucha, / Wicher tylko jeno z jękiem dmucha”, gdzie jedno wyklucza drugie, gdyż jeśli wicher z jękiem dmucha, to ciemność nie jest głucha.

Beaupré wprowadza też rozmaite inne innowacje i nieuzasadnione amplifikacje. Innowacją jest, na przykład, „wzbogacenie” tekstu o wielokropki, graficzne znaki nie-dopowiedzenia, które zapewne mają budować nastrój tajemniczości i grozy:

Nie śmiać wejść w te pustki ciemne
Stałem długo... Sny tajemne...
Marząc jakich nikt śmiertelny...
W taką noc nie wyśni już.

Rażącym naruszeniem tak istotnej w tym wierszu zasady stopniowania napięcia i tworzenia wokół Kruka aury tajemniczości jest zasygnalizowanie już w pierwszej linijce nadprzyrodzonego lub iluzorycznego charakteru Kruka. Przekład Beaupré rozpoczyna się bowiem następująco: „Raz w godzinie widm północnej”. Wyrażenie „godzina widm” buduje określony horyzont oczekiwań, każąc spodziewać się inwazji duchów i nadprzyrodzonych stworów, na wzór *Wesela* Wyspiańskiego. Tłumaczka już przy pierwszym pojawieniu się Kruka, dokładnie w zwrotce siódmej, nazywa go wprost „czarnopióрым demonem burz”, tym samym skutecznie niszcząc w zarodku wszelką aurę tajemniczości, starannie budowaną wokół ptaka w oryginale.

Beaupré nie stroni także w swym przekładzie od perwersji i wyrafinowanej erotyki. Narrator bowiem, w zwrotce szóstej, słysząc w nocnej ciszy „Kołatanie, bliżej, tuż!”, czuje „żar płonący w łonie”. Ta fraza o wyraźnym erotycznym zabarwieniu ujawnia androginiczną naturę narratora, który płonie jak kobieta w oczekiwaniu namiętej miłosnej schadzki. Warto też podkreślić, że łączy go z Krukiem wyjątkowo perwersyjny

związek. Oto bowiem Kruk, „Co nad biustem siedząc tuż”, oczy w niego „wpił błyszczące, / Jako żagwie dwie płonące, / Pałac serce [jego] łona”.

Wiele można by jeszcze napisać o translatorskich grzechach Barbary Beaupré, których łącznym skutkiem jest powstanie tekstu mającego dużo mniej wspólnego z balladą Poe'go niż wcześniejsze tłumaczenie Przesmyckiego, odbiegając od oryginału na poziomie wersyfikacyjnym, brzmieniowym, leksykalno-składniowym i semantycznym. W trzecim „młodopolskim” tłumaczeniu, którego autorem jest Kasiński¹⁴, w przeciwieństwie do przekładu Beaupré widać dążenie do zachowania oryginalnej organizacji metrycznej i wersyfikacji, nie do końca jednak konsekwentne. Owszem, słychać w wierszu rytm trocheiczny, ale niekiedy pojawiają się w pozycji inicjalnej wersu wyrazy czterosylabowe, przez co zachowanie metrum wymaga sztucznie brzmiącego w języku polskim akcentowania również początkowej sylaby, na przykład w „bezimiennej” czy „zaskoczony”. Zwrotka zbudowana jest, jak w oryginale, z sześciu wersów, z których ostatni jest wyraźnie krótszy. Ale nie ma w przekładzie Kasińskiego rozróżnienia pełnych wersów i niepełnych; wszystkie liczą sobie szesnaście sylab i kończą się sylabą nieakcentowaną, w wyniku czego w tekście występują wyłącznie końcowe rymy żeńskie. Zachowane są jednak rymy wewnętrzne i regularna średniówka, która dzieli dłuższe wersy na dwie równe połowy. Aliteracja pojawia się rzadko, niemniej jej obecność jest zauważalna, na przykład we frazie „posępna północ” czy w wersie „Chcąc więc stłumić serca bicie, powtarzałem sobie skrycie”. Udana jest pod tym względem orkiestracja głoskowa wersu „Sny śniąc, jakich nikt z śmiertelnych nie śmiał śnić”, która zachowuje tak istotną dla tego wersu aliterację, zupełnie pominiętą we wcześniejszych dwóch przekładach. W przeciwieństwie do tłumaczeń Przesmyckiego i Beaupré zachowane jest w przekładzie Kasińskiego tak ważne w konstrukcji ostatniej zwrotki powtórzenie: „I Kruk nie drgnie nawet wcale: siedzi stale, siedzi stale”; echowe współbrzmienia wzbogacają też wers „Jego wzrok nieporuszony snem łśni, jaki śnią demony”.

Zamiast wcześniejszego „nigdy już” w przekładzie Kasińskiego odpowiednikiem „nevermore” jest „nigdy więcej”. Ta decyzja, jak można się spodziewać, pociągnęła za sobą, niestety, niefortunne następstwa, jeśli chodzi o rymy. Skutkiem obecności słowa „więcej” w kluczowej pozycji rymowej jest „konanie w męce” odbłasku tłących się węgla w kominku, bohater zaś „prosi w udęce” o wybaczenie gościa stukającego do drzwi, później dwukrotnie „błaga w męce” Kruka, aby powiedział mu, „Zali jest w Gilead balsam”. Nie tylko narrator wije się w męce i w udęce; również domniemany właściciel Kruka, od którego ptak ten miał nauczyć się ponurego refrenu „nigdy więcej”, „poniósł brzemie swe w udęce, / Swoim snom Requiescat śpiewał, refren – w melancholii męce”. Na inną, dość humorystyczną nutę rozpisana jest seria rymów do „więcej”, w ramach których narrator „dziwny skurcz [uczuł] w szczęce”, po tym, jak „wzniósł ręce”, badając tajemnicę w zwrotce szóstej.

¹⁴ E.A. Poe, *Kruk*, tłum. W. Kasiński, [online] <<http://krypta.whad.pl/html/rozne/Kruk.htm>>, dostęp: 10.10.2009.

W przekładzie Kasińskiego ręce okazują się być niezwykle ważną częścią ciała narratora – to „drżą [mu] ręce”, to znów stwierdza, że nie dotkną jego „ręce bezimiennej mgły dziewczęcej”, Kruk jakby oddaje mu swą duszę w ręce, wreszcie, na koniec, narrator stwierdza, że jego duszy z cienia na podłodze nie podniosą żadne ręce – lecz prawdziwy translatorski wyczyn to utworzona w tajemniczy sposób wnęka, a właściwie dwie wnęki. Pierwsza wnęka pojawia się w sieni, o czym narrator informuje w zwrotce czwartej: „Drzwi otwieram: w sieni wnęce / Ciemność była i nic więcej”. W tej samej wnęce rozbrzmiewa szept „Lenoro” i „nic więcej”, a po powrocie do pokoju bohater znów słyszy pukanie, „lecz głośniejsze niż we wnęce”. O tej wnęce dalej w tekście nie ma mowy, lecz pojawia się nowa wnęka, tym razem nad drzwiami. Wnęka ta jest ważna, ponieważ stoi w niej popiersie Pallady, na którym siada Kruk. Podobnie jak w przekładzie Beaupré, również w tłumaczeniu Kasińskiego Krukiem powodują wyrafinowane perwersyjne skłonności, o nieco sadystycznym zabarwieniu, albowiem wlatując do pokoju, „nie zatrzymał się choć chwilę, [...] jeno wprost w wejściowej wnęce / Wczepił szpony w biust Pallady, co nad drzwiami stał we wnęce”.

W przekładzie Kasińskiego występują też potknięcia logiczne i stylistyczne. Podobnie jak u Przesmyckiego i Beaupré, najpierw „było to w noc głuchą grudnia”, potem zaś Kruk – nieskutecznie – przeganiany jest z powrotem „w jądro burzy”. Zgrzytem stylistycznym jest używanie, na tle dominującej młodopolskiej kwiecistości, wyrażeń potocznych, na przykład „wysiłek robiąc duży” czy wspomniany „skurcz w szczęce”. Kasiński zmienia też sens oryginału – zamiast studiować „osobliwe księgi zawierające zapomnianą już wiedzę”, narrator w pierwszej zwrotce „duma nad dziwnością obyczajów”, i to „tych sprzed lat tysięcy”. W oryginale w czternastej zwrotce narrator, rojąc, iż Bóg zsyła mu przez aniołów niebiański nektar zapomnienia, który ukoi w nim ból po stracie Lenore, zwraca się do siebie w drugiej osobie:

Wretch', I cried, 'thy God hath lent thee – by these angels he hath sent thee
Respite – respite and nepenthe, from thy memories of Lenore;
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!'

Natomiast w przekładzie Kasińskiego kieruje on swą przemowę do Kruka, każąc jemu wypić napój zapomnienia, ptak ten jednak stanowczo odmawia, zarzekając się, że nigdy więcej nie skosztuje tego trunku:

Nędzny! – krzyknę. – Przecz Bóg ciebie zesłał? na aniołów niebie!
woda z Lety niech pogrzebie pamięć o niej, którą święcę!
Pij! Zapomnij o Lenorze i mnie daj nepenthes w ręce!
Kruk odrzecz: „Nigdy więcej”.

Pora teraz bliżej przyjrzeć się przekładom dokonany przez dwoje wytrawnych tłumaczy w czasach nam współczesnych. Barańczak opublikował swoje tłumaczenie *Kruka* z własnym komentarzem na temat tekstu Poego i przyjętej przez siebie strategii translatorskiej w tomie *Ocalone w tłumaczeniu*, wydanym w 1992 roku¹⁵. Warto pod-

¹⁵ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań, Wydawnictwo a5 1992.

kreślić, że na okładce tej książki widnieje portret Poego na tle kruka, co albo jest chwytem reklamowym, albo świadczy o wadze, jaką Barańczak przywiązywał do swojego przekładu *Kruka*.

Przekład Barańczaka ściśle zachowuje układ wersyfikacyjny oryginału, lecz metrum trocheiczne niekiedy bywa zachwiane. Zwrotka składa się sześciu linijek dokładnie o takiej samej liczbie sylab jak w wierszu Poego. Drugi, czwarty, piąty i szósty wers kończą się tym samym rymem męskim, którym w tłumaczeniu Barańczaka jest „ach”. Istotnym novum jest tu bowiem zastąpienie dotychczasowych „nigdy już” i „nigdy więcej” przez „kres i krach”. Decyzję tę Barańczak uzasadnia wymogami prawdopodobieństwa; w jego przekonaniu wyrażenia przyjęte przez wcześniejszych tłumaczy były „wszystkim, tylko nie dźwiękami, które mogły się wydostać z dzioba Kruka”¹⁶. Jego przekład dokładnie oddaje też układ wewnętrznych rymów żeńskich oraz średniówkę, lecz nie zawsze podział wersu wyznaczany przez rym wewnętrzny zgadza się z podziałem wyznaczanym przez pauzę w połowie wersu, co widać w następującej linijce: „Oślupiałem; czy to wszystko | sen? jak mogło się ptaszysko”. Przykład ten pokazuje też skłonność Barańczaka do nadużywania przerzutni, która w oryginale występuje bardzo rzadko, a sytuacja, w której podmiot zostaje w klauzuli wersu, a orzeczenie jest przesunięte do następnej linijki, nie zdarza się nigdy.

Przy całej swej spostrzegawczości na temat dźwiękowej organizacji oryginalnego tekstu Barańczak pominął kluczowe dla wiersza Poego zjawisko aliteracji (występuje ona w przekładzie Barańczaka bardzo rzadko i podporządkowana jest onomatopei, jak w następującym wyrażeniu: „jak szachista, gdy szyderczo syczy: »Szach!«”). Konsekwencją tego zaniedbania jest, na przykład, uproszczenie i zubożenie bogatej konstrukcji i orkiestracji głoskowej pierwszego wersu ostatniej zwrotki, który w przekładzie Barańczaka przedstawia się następująco – kończąc się, na domiar złego, gwałtowną przerzutnią:

I wciąż jego czerń skrzydlata nie drgnie, jakby chciała lata
Spędzić nad Pallady bladym czołem, w niszy tuż przy drzwiach.

Barańczak skupił się natomiast, oprócz pedantycznego odtworzenia układu rymów, na onomatopei, która z refrenowego „kres i krach” rozprzestrzenia się na inne partie utworu. Ilustruje to znakomicie następująca amplifikacja, porównanie, które nie występuje w oryginale, natomiast świetnie przystaje do kruczego krakania: „Parę słów wykrakał, jakby skakał w nich po kruchych krach”. Jedyne względami dźwiękonaśladowczymi można chyba wytłumaczyć obecność w przekładzie Barańczaka „zgrzytu obluźowanych blach jakiejś rynny” czy „chrobotu przerdzewiałych blach”. Nie dość, że wprowadzają obce oryginałowi szorstkie, chropawe brzmienia, to jako określenia mocno techniczne i zdecydowanie współczesne klóćą się z romantyczną nastrojowością ballady Poego. Podobnym „zgrzytem” jest techniczny opis stanu skórzanego obi-

¹⁶ Ibidem, s. 298.

cia kanapy, na której spoczął narrator – „skóra, pękająca w szwach / Lecz wciąż gładka, odbijała światło świec” – oraz wyjątkowo niezręczne wyrażenie „w czaszki szwach / Huczał pogłos”.

Z jednej strony Barańczak, w dołączonej nocie, odżegnuje się od wcześniejszych tłumaczeń, stwierdzając, że mnóstwo w nich „wypłowiących »róż«, »burz«, »dusz« i »zórz«” czy „bytującego jedynie w sferze młodopolskiej koturnowej sztuczności słowa »kruż«”, a w przekładzie Kasińskiego „wielokrotnie wznosi się lub opuszcza »ręce« oraz trwa w bezustannej »męce« i »udręce«”¹⁷, z drugiej jednak strony jego przekład wykazuje w części swej warstwy leksykalnej wyraźne wpływy młodopolskiej estetyki. To „poetyzowanie” nie współgra jednak z nieuzasadnionymi technicznymi współczesnymi wtętami, zatem trudno uznać przekład Barańczaka za utwór spójny stylistycznie. Silne „młodopolskie echa”, nie tylko leksykalne, ale i syntaktyczne (charakterystyczny szyk przestawny), słyszalne są w wyrażeniach, które opisują w zwrotce drugiej narratora „myśl zbłąkaną w niebios mgłach”, czy w obrazie „śpiewającego w mgłach chóru aniołów w [jego] snach”. Niebiosą tonące w mgłach, rzecz jasna, nie występują w oryginale i stanowią oczywistą amplifikację. Zresztą pojawiają się one po raz drugi w zwrotce szesnastej:

O, gdybyśmy się spotkali z mą Lenorą w nieba mgłach!
Co mnie czeka, co ocali – czy Lenora w rajskich mgłach?

Młodopolską skłonnością do egzaltacji można jedynie wytłumaczyć pełne przesady następujące opisy uczuć narratora: „By nad tętnem rozszalałem zapanować” (w oryginale: „to still the beating of my heart”) czy „czując, jaka mi pożoga / Duszę niszczy, jak się iskrzy głównia serca w gniewnych skrach” (w oryginale: „all my soul within me burning”). Podobnie też chyba tylko wymogami tej samej estetyki można wyjaśnić frazę w końcowej zwrotce wiersza, przypisującą blaskowi świec demoniczny charakter, blask, który w niezrozumiały sposób odbija się w oczach Kruka: „I wciąż w oczach mu się żarzy demoniczny blask lichtarzy”. Idąc śladem swych młodopolskich poprzedników, Barańczak opisuje czas wydarzeń jako „głuchą północ”, później zaś, tak jak Przesmycki, Beaupré i Kasiński przed nim, każe Krukowi „lecieć w zamieć” (śnieżną?).

Nie można jednak inaczej jak tylko nonszalancją – sam Barańczak wyznał, że jego zdaniem *The Raven* Poe’go to tylko „bardzo misterny, ale bardzo staromodny bibelot”¹⁸ – wytłumaczyć tego, jak potraktował on zwrotkę trzynastą i czternastą, naruszył bowiem ich integralność. Zwrotka każdego wiersza stanowi spójną semantyczną, składniową i kompozycyjną całość i wszelkie ingerencje w jej strukturę są nieuprawnione, nie mogą być usprawiedliwione żadnymi względami. Otóż Barańczak włączył ostatni dwuwiersz zwrotki trzynastej – „But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o’er, *She* shall press, ah, nevermore!” – do zwrotki czternastej,

¹⁷ S. Barańczak, op. cit., s. 298.

¹⁸ Ibidem, s. 297.

która w jego przekładzie zaczyna się tak: „I pojąłem w owej chwili: już się nigdy nie odchyli / Na poduszki droga głowa, z iskrą światła w złotych brwiach”. Pociągnęło to za sobą konieczność dokonania skrótów w tejże zwrotce po to, aby te dodane wersy pomieścić. Zatem Barańczak po prostu usunął te wersy, w których narrator roi o aniołach niosących mu od Boga niebiański nektar zapomnienia, skosztowanie którego ukoji w nim ból po stracie Lenore, wstawiając na to miejsce zupełnie niezrozumiały wers: „I załkałem: »Tak, niestety! Bóg cię skrapia wodą z Lety«”. Nie wiadomo, skąd nagle wzięła się ta woda zapomnienia i w jaki sposób Bóg skrapia nią narratora, poza tym można by zachodzić w głowę, jakie ma znaczenie użyte tu „niestety”. Czy chodzi o to, że Bóg wbrew woli narratora zamierza odebrać mu pamięć o Lenore? A jeśli tak, to dlaczego? Z drugiej zaś strony, czyż nie jest właśnie pragnieniem narratora uwolnienie się od wspomnień o ukochanej, wspomnień ucieleśnionych wszak w Kruku, który według samego autora ma być rozumiany jako wyobrażenie „Żalobnej i Nigdy Niekończącej się Pamięci”? Jeśli tak, to translatorski grzech popełniony przez Barańczaka jest niewybaczalny.

Jeszcze więcej można zarzucić przekładowi dokonанemu przez Jolantę Kozak¹⁹; w jego przypadku nad wszelkie zarzuty wybija się brak konsekwencji. Omówienie wypada zacząć od niezdecydowania w kwestii refrenu, odgrywającego tak istotną rolę w konstrukcji ballady, na co zwraca uwagę sam Poe w *The Philosophy of Composition*. Odsłaniając tajniki procesu twórczego, który doprowadził do powstania wiersza *The Raven*, Poe podkreśla kluczową funkcję refrenu jako „sworznia, na którym cała konstrukcja mogła się obracać”²⁰. W przekładzie Kozak refrenowe słowo żywcem przeniesione z oryginału, czyli „nevermore”, występuje tylko w niektórych zwrotkach, co więcej, pozycja tego słowa nie jest stała: wędruje ono od końca wersu (w zwrotce drugiej, jedenastej i czternastej) do początku wersu (w zwrotce siódmej, dziesiątej, piętnastej i siedemnastej). W pozycji refrenowej pojawiają się również „nocne mgły” oraz „noc i mgły”. Niektóre zwrotki pozbawione są w ogóle wyrażenia przypominającego refren, na przykład zwrotka szósta: „Wiatr kołacze do mych wrót”, czy siódma: „Przyszędł, wzleciał, siadł i tkwi”.

Na tle wszystkich dotychczas omawianych polskich tłumaczeń przekład Kozak wykazuje największą swobodę w operowaniu rymami i pod tym względem chyba najbardziej odbiega od oryginału. Stały rym /ɔ:r/, w oryginale pojawiający się w wersie drugim, czwartym, piątym i szóstym każdej zwrotki, tu występuje w zwrotce drugiej, gdzie zapożyczone z oryginału imię Lenore rymuje się z polskim „zmor” i angielskim „nevermore”. Co ciekawe, te dwa angielskie słowa powracają w pozycji rymowej w zwrotce czternastej, lecz tam ich partnerem rymowym usiłuje być wieńczący wers drugi czasownik „niósł”. Z kolei „nevermore” w zwrotce jedenastej występuje w zestawieniu z „to”. Zupełnie pozbawiona rymu jest zwrotka przedostatnia, gdzie w klauzuli

¹⁹ E.A. Poe, *Kruk*, tłum. J. Kozak, [online] <<http://krypta.whad.pl/html/rozne/Kruk.htm>>, dostęp: 10.10.2009.

²⁰ W oryginale: „some pivot upon which the whole structure might turn” (E.A. Poe, op. cit., s. 1462; tłum. S. S.).

wersów drugiego, czwartego, piątego i szóstego pojawiają się kolejno „brzeg”, „mnie”, „biust” i „już”. Rymy w pierwszej zwrotce oparte są na dość odległym podobieństwie między „ksiąg”, „dom” i „on”, podobieństwie przywołanym również w zwrotce ósmej: „skłon”, „zwa” i „on”. W zwrotce trzynastej wrażenie rymu starają się wywołać występujące w klauzulach wersów „mnie”, „się” (dwukrotnie) i „nie”. W pozostałych zwrotkach dochodzą do głosu dwa różne układy. Zwrotki trzecia, czwarta, piąta, siódma i dziewiąta oparte są z grubsza na rymowych słowach „mi”, „drzwi”, „mgły”, „śni”, „nikt”, „znikł” i „brzmi”, natomiast zwrotki dziesiąta, piętnasta i szesnasta – na następujących układach: „próg”, „Kruk” i „mógł”. Nieoczekiwanie w ostatniej zwrotce pojawiają się zupełnie nowe rymy: „kruż”, „stróż” i „już”.

Nieuzasadniona jest obecność w przekładzie Kozak angielskich wtretów. „Nevermore” występuje w zwrotce drugiej jako wykrzyknienie narratora, co budzi zdziwienie, gdyż posługuje się on językiem polskim, zaś pięciokrotnie jako odpowiedź Kruka. Wypowiedane przez Kruka „nevermore” jest jednak zestawiane wprost w jednym wersie z polskim wyrażeniem „już nigdy” (zwrotka druga) i „nigdy więcej” (zwrotka dziewiąta i jedenasta). Imię ukochanej narratora w zwrotce drugiej brzmi „Lenore”, lecz w zwrotce piątej zmienia się w spolszczone imię „Lenora”.

Rażą też liczne niekonsekwencje stylistyczne. Zwroty używane na co dzień występują obok wyrażenń wyszukanych, co widać już na samym początku wiersza, gdzie górnolotne „zgoła” zestawione jest z „w pocie czoła”. Z jednej strony występują w tłumaczeniu rzadkie słowa, na przykład „dosyt”, z drugiej zaś takie czasowniki, jak „ślizgać się” w zwrotce trzynastej; czasownik ten, dwukrotnie powtórzony w końcówce wersu, brzmi szczególnie rażąco w kontekście wspomnienia o ukochanej:

Na obiciu aksamitnym, gdzie blask lampy ślizgał się;
Tam, gdzie ona swojej głowy, gdzie blask lampy ślizga się,
Nie położy już – o nie!

Archaizmem jest słynna „kruża”, wskrzeszona w ostatniej zwrotce tłumaczenia w wymyślnej przenośni „lampy złota kruż”. Przekład Kozak obfituje w wyrażenia, które egzaltacją i przesadą przypominają młodopolską estetykę wcześniejszych tłumaczeń *Kruka*. Dobitnie ilustruje to drugi wers zwrotki drugiej: „Ogień, co dogasał w mękach, słał na ziemię legion zmor”. Zsyłane na ziemię legiony zmor kojarzą się raczej z apokaliptyczną wizją zagłady świata niż z cieniem rzucanym przez dogasające węgle w kominku. Z drugiej jednak strony, tłumaczenie to naszpikowane jest wyrażeniami żartobliwymi, kłócącymi się z wyraźną przeciwieństwem nutą młodopolskiej udręki. Humor w oryginale ogranicza się tylko do dwóch zwrotek, w których narrator przyznaje wprost, że mimo dręczącego go smutku rozbawiła go poważna i surowa mina Kruka:

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore.

Autorka polskiego przekładu – czego nie da się nie zauważyć – często sięga po dowcip, widać to choćby na przykładzie przemowy skierowanej przez narratora do Kruka w zwrotce ósmej: „Chociaż łeb twój łysy nieco, widać, żeś jest nie byle co”. Określenie „crest”, czyli „czub”, zastąpione zostało przez dosadne „łeb”, i zagubiony został zupełnie górnołotny, uroczysty ton oryginalnej wypowiedzi, osiągnięty przez zastosowanie archaicznych zaimków „thy” i „thou” (kojarzących się ze staropolskim „waćpan”), przestawnego szyku i trybu przypuszczającego: „‘Though thy crest be shorn and shaven, thou,’ I said, ‘art sure no craven’”. Na poparcie tezy o nadmiernej krotocwilności przekładu Kozak można przytoczyć wiele przykładów. Świetnie ilustruje ową przesadną żartobliwość opis przybycia Kruka na końcu zwrotki siódmej: „Przyszedł, wzleciał, siadł i tkwi”. Nastęstwo czasowników i lakoniczność wypowiedzi czynią z tego zdania (niezamierzoną?) parodię słynnego „Veni, vidi, vici” Juliusza Cezara. Efekt humorystyczny wywołuje również wyrażenie „Stoję w cieniu, z biedną duszą na ramieniu” czy „Czarne pióro niech, mój panie, nawet tutaj nie zostanie / Na pamiątkę tego kłamstwa, którym uraczyłeś mnie!”, oddające dramatyczny w oryginale apel narratora skierowany do Kruka w zwrotce siedemnastej. Ten chwilami tak lekki, swawolny ton budzi podejrzenia, że tekst Jolanty Kozak adresowany jest przede wszystkim do młodszych czytelników, z mrocznej gotyckiej ballady zmieniając się w żartobliwą baśń.

Nie sposób również przemilczeć różnorodnych błędów składniowych i frazeologicznych, od których nie ustrzegła się polska tłumaczka. Oto dowiadujemy się już na samym początku, że narrator rozmyślał w pocie czoła, jednocześnie przysypiając, „nad trwożliwą tajemnicą z dawna zapomnianych ksiąg”. Trudno zrozumieć, jak można pogodzić wyteżoną pracę umysłu z przysypianiem. Nie są zgodne z prawdami polskiej składni wyrażenia „chrobotanie w dom” czy „uśmiechając się wbrew sobie kruczczarnej tej osobie”. Chrobotać można gdzieś, ale nie w coś, uśmiechnąć się można na czyjś widok, ale nie komuś; poza tym peryfraza „kruczczarzna osoba” przywodzi na myśl Murzyna, a nie ptaka o czarnym upierzeniu. Nie wiadomo, co znaczy wyrażenie „wzleciał bez pardonu”, podobnie niezrozumiałe są zestawienia występujące w tyradzie narratora w zwrotce piętnastej: „– O! Sterany, lecz nietknięty! – na bezładny ład zaklęty”. Imiesłów „zaklęty” wymaga przyimka „w”, na przykład „zaklęty w sokoła”, i w żaden sposób nie można go stosować do umiejscowienia kogoś lub czegoś w przestrzeni. Próżno też by dociekać sensu w określeniu „sterany, lecz nietknięty”, gdyż „sterany” znaczy „wyniszczony”, „nadwreżony”, zatem jedno wyklucza drugie. Na początku zwrotki dziewiątej narrator dziwi się, że Kruk „przemawia tak misternie”, lecz rodzi się pytanie, cóż misternego może być w odpowiedzi, która zawiera tylko jedno słowo – „nevermore”. Nijak też nie można usprawiedliwić takiego językowego potworka jak „na Pallady biustu scenie” czy związku czasownika „wzniecić” z rzeczownikiem „słowo”, występującego w wyrażeniu „Ani słowa już nie wznieci”.

Na korzyść przekładu Kozak przemawia wierność pod względem wersyfikacyjnym i – w przeciwieństwie do Barańczaka – respektowanie zasady nienaruszalności zwrotki. Widać też tu dążenie do stosowania aliteracji i echowych współbrzmień, o czym świadczą takie szeregi, jak: „samotny, senny dom”, „groźny, górny i złowrogi”,

„posepny srogi stróż” czy „bólem zdjęty, błędny, biedny”. Niemniej dość często odbywa się to, niestety, kosztem sensu i precyzji wypowiedzi, czego dowodem jest, na przykład, zestawienie w pierwszym wersie zwrotki trzeciej nic niemających ze sobą wspólnego przymiotników „smętny” i „skrzętny” (notabene przymiotnik „skrzętny” nigdy nie może być użyty w odniesieniu do szelestu) i nieuzasadnione wprowadzenie określenia „płomienistych” tylko po to, aby zachować rym wewnętrzny: „Skrzętny, smętny, jedwabisty szelest zasłon płomienistych”. Tłumaczka zadbała też o zachowanie zestawienia będącego podstawą ekwiwalencji między Krukiem, popiersiem oraz miejscem („drzwi”), i zastosowała powtórzenia i paralelne konstrukcje, odgrywające tak ważną rolę w kształtowaniu znaczeń w balladzie Poego *The Raven*. Widać to, na przykład, w budowie pierwszego wersu ostatniej zwrotki: „Zamilkł po tej odpowiedzi i wciąż siedzi, i wciąż siedzi”, jak również w wersie trzecim zwrotki piątej: „Ciemność była niewzruszona Ciska była niezgłębiona”.

Na zakończenie należałoby uogólnić przedstawione powyżej spostrzeżenia i spróbować ustalić, do jakiego stopnia omawiane polskie przekłady oddają niepowtarzalną strukturę brzmieniowo-semantyczną wiersza *The Raven*. O wyjątkowym charakterze tego utworu decyduje przede wszystkim jego warstwa językowa, kształtująca ją powtórzenia i paralelizmy, a także wyrafinowana orkiestracja głoskowa, istotne współbrzmienia dźwiękowe i zasada paronomazji, której ukoronowaniem jest semantyczne i brzmieniowe pokrewieństwo między Krukiem i jego znaczeniem, kulminujące w ostatniej zwrotce w zestawieniu „Raven, never”.

Przekład najwcześniejszy, dokonany przez Zenona Przesmyckiego, zachowuje konstrukcję zwrotki i układ rymów, niemniej uderza w nim brak aliteracji, a także pominięcie tak ważnego paralelizmu w konstrukcji pierwszego wersu ostatniej zwrotki. Ponadto skutkiem wyboru „nigdy już” jako tłumaczenia „nevermore” jest nagromadzenie w końcówce wersów partykuł, zaimków i przyimków, takich jak: „nuż”, „tuż”, „cóż” czy „wzdłuż”. Widać w przekładzie Przesmyckiego dążenie do „uwznioślenia” („ennoblement”) oryginału, co według Bermana stanowi wypaczenie, które niesie ze sobą strategia „udomowiania”²¹. Przesmycki starał się osiągnąć efekt „uwznioślenia” przez wzbogacenie oryginalnego tekstu o wyrażenia poetyckie lub za takie w młodopolskiej estetyce uchodzące, a także przez stosowanie ciężkiego szyku przestawnego. Z kolei, na płaszczyźnie sensów, za całkowite nieporozumienie trzeba uznać szukanie przez narratora u tytułowego Kruka współczucia, wręcz błagania go, aby wzruszył się jego nieszczęściem. W przekładzie Przesmyckiego zagubiła się kluczowa idea połączenia się duszy narratora z Lenorą w raju, idea, w której daremnie usiłuje znaleźć pociechę narrator *Kruka*. Za przejaw „wyjaśnienia” („clarification”), czyli innej wypaczającej tendencji wynikającej ze strategii „udomowiania”²², uznać trzeba przedwcześnie ujawnienie metaforycznego charakteru ptaka, bowiem w tłumaczeniu Przesmyckiego już w zwrotce trzynastej Kruk wbija jak nóż swe płonące oczy w serce narratora.

²¹ A. Berman, op. cit., s. 290.

²² Ibidem, s. 289.

Kolejny przekład, autorstwa Barbary Beaupré, najdalej ze wszystkich pięciu odbiega od oryginału, w najwidoczniejszy zaś sposób różni się od wiersza *The Raven* Poego pod względem wersyfikacji. Wers jest tu rozbity na dwa krótsze, ponadto zwrotka ulega bądź to wydłużeniu, bądź skróceniu, a wynikający z tych zabiegów układ rymowy niewiele ma wspólnego z oryginałem. Innowacją jest też „wzbogacenie” tekstu o wielokropki, graficzne znaki niedopowiedzenia. Skłonność tłumaczki do stosowania szyku przestawnego, zapewne w celu „upoetycznienia” wiersza, podobnie jak w przypadku Przesmyckiego można wyjaśnić dążeniem do „uwznioślenia” tekstu. Na poziomie słownictwa przejawia się to nie tylko obowiązkową obecnością „kruz”, ale również mnogością „zorz” i „róz”, a także wszechobecnością słowa „mara”, które występuje niemal w każdej zwrotce w najrozmaitszych frazeologicznych związkach i znaczeniach. Na dużo szerszą skalę niż Przesmycki stosuje tłumaczka zabieg „wyjaśniania”, nazywania wprost tego, co pozostaje niedopowiedziane, naruszając tak istotną w tym wierszu zasadę stopniowania napięcia i tworzenia wokół Kruka aury tajemniczości, bowiem już w pierwszej linijce ballady pora określona jest jako „godzina widm północna”, a sam Kruk już w chwili swego przybycia nazwany jest „czarnopiórym demonem burz”. Nasuwa się więc oczywisty wniosek, że powstały w ten sposób tekst dużo mniej ma wspólnego z tekstem Poego niż wcześniejsze tłumaczenie Przesmyckiego.

Pochodzący z nieco późniejszego okresu przekład Władysława Jerzego Kasińskiego wykazuje wiele cech wspólnych z wcześniejszym tłumaczeniem Przesmyckiego. Widać w nim dążenie do zachowania oryginalnej organizacji metrycznej i wersyfikacji, nie do końca jednak konsekwentne. Zanika bowiem w przekładzie Kasińskiego rozróżnienie pełnych wersów i niepełnych; wszystkie liczą szesnaście sylab i kończą się sylabą nieakcentowaną, w wyniku czego w tekście występują wyłącznie końcowe rymy żeńskie. Choć, odmiennie niż Przesmycki, Kasiński postanowił przełożyć „nevermore” jako „nigdy więcej”, to decyzja ta, podobnie jak w przypadku przekładu Przesmyckiego, pociągnęła za sobą niefortunne następstwa, jeśli chodzi o rymy, wśród których występują „męce” i „udręce”, dziwnie kontrastujące z prozaicznymi wyrazami „szczęce” i „wnęce”. Zgrzytem stylistycznym jest też używanie na tle dominującej młodopolskiej kwiecistości wyrażen potocznych, na przykład „wysiłek robiąc duży” czy „skurcz w szczęce”. Jednakże trzeba wyraźnie zaznaczyć, że w przeciwieństwie do tłumaczeń Przesmyckiego i Beaupré w przekładzie Kasińskiego zauważyć można obecność aliteracji; zachowane jest także tak ważne w konstrukcji pierwszego wersu ostatniej zwrotki powtórzenie.

W przekładach *Kruka* dokonanych przez Przesmyckiego, Beaupré i – w dużej mierze – Kasińskiego silnie zaznacza się strategia „udomowienia”. W wymienionych tłumaczeniach przejawia się ona dostosowaniem tekstu do panującego w młodopolskich kręgach literackich wyobrażenia o tym, które czynniki decydują o poetyckości tekstu i o jego wartości. Niemniej wśród tych trzech przekładów, tworzących dość jednorodny zbiór, tłumaczenie Beaupré tak dalece przeinacza zarówno warstwę językową, jak i semantykę wiersza, że raczej nie spełnia podstawowego warunku ekwiwalencji, trudno bowiem rozpoznać w nim balladę Poego. Natomiast na korzyść pozostałych

dwóch przekładów, mimo wszystkich potknięć i wypaczeń – których zdecydowanie mniej jest w tekście Kasińskiego – przemawia to, że można uznać je za spójne stylistycznie.

Niestety, nie da się tego samego powiedzieć o przeanalizowanych współczesnych tłumaczeniach – o przekładzie Stanisława Barańczaka, a szczególnie o tłumaczeniu dokonany przez Jolanę Kozak. Niewątpliwą zaletą przekładu Barańczaka jest to, że tłumacz ściśle zachował układ wersyfikacyjny oryginału: drugi, czwarty, piąty i szósty wers kończą się tym samym rymem męskim. Niemniej razi skłonność Barańczaka do nadużywania przerzutni, która w oryginale występuje bardzo rzadko, a sytuacja, w której podmiot zostaje w klauzuli wersu, a orzeczenie jest przesunięte do następnej linijki, nie zdarza się nigdy. Istotnym novum jest śmiało zastąpienie przez Barańczaka dotychczasowych „nigdy już” i „nigdy więcej” przez „kres i krach”. Można jednak uznać podobieństwo brzmieniowe między katastroficznym przesłaniem Kruka, czyli „kres i krach”, a samym słowem „kruk”, za przejaw paronomazji, w oryginale również wiążącej ptaka, „raven”, i wypowiedane przez niego słowo, czyli „nevermore”. Przekład Barańczaka pomija natomiast kluczowe dla wiersza Poego zjawiska współbrzmień dźwiękowych, paralelizmu i powtórzenia. Wynika stąd uproszczenie i zubożenie tak bogatej orkiestracji głoskowej oryginału, czego jaskrawym przykładem jest pierwszy wers ostatniej zwrotki, który w przekładzie Barańczaka kończy się, co gorsza, gwałtowną przerzutnią. Kompensowane jest to w pewien sposób rozbudowaniem na ogromną skalę onomatopei, która z refrenowego „kres i krach” rozprzestrzenia się na inne partie utworu, wprowadzając do niego obce oryginałowi szorstkie, chropawe brzmienia, na dodatek często występujące w określeniach technicznych i zdecydowanie współczesnych, które nie przystają do romantycznej nastrojowości ballady Poego. W warstwie językowej widać jednak wyraźne wpływy młodopolskiej estetyki, lecz to „poetyzowanie” kłóci się z nieuzasadnionymi technicznymi współczesnymi wtętami. Najpoważniejszym zarzutem, jaki można postawić tekstowi Barańczaka, jest nierepektowanie integralności semantycznej i kompozycyjnej zwrotki i wynikłe stąd wypaczenie sensu. Usunięcie wersów, w których narrator roi o aniołach niosących mu od Boga niebiański nektar zapomnienia, i niezrozumiałe użycie wykrzyknienia „niestety” w wersie: „I załkałem: »Tak, niestety! Bóg cię skrapia wodą z Lety«” zaciemnia warstwę metaforyczną ballady. Z przekładu Barańczaka wynika bowiem, że Bóg, najwyraźniej wbrew woli narratora („niestety”), zamierza odebrać mu pamięć o Lenore, czego nie da się w żaden sposób pogodzić z pragnieniem narratora, by od wspomnień o ukochanej doznać uwolnienia: przecież uosobieniem bolesnych wspomnień jest właśnie Kruk, a pragnienia narratora dowodzi dramatyczny apel skierowany do nocnego przybysza w zwrotce przedostatniej, przełożony przez Barańczaka w następujący sposób: „nie chcę widzieć cię w tych drzwiach / Nigdy więcej! Wyrwij z serca dziób – i precz ...”.

Najbardziej uderzającą cechą ostatniego omawianego przekładu, autorstwa Jolanty Kozak, jest brak konsekwencji na różnych poziomach organizacji tekstu. Niezdecydowanie widać już w potraktowaniu samego refrenu, który w przekładzie Kozak wędruje od końca do początku wersu i z powrotem, zmienia postać, a niekiedy znika

zupełnie. Operowanie rymami przez polską tłumaczkę graniczy wręcz z beztrząską; pod tym względem tak dalece nie odbiega od oryginału żadne z omawianych wcześniej tłumaczeń. Rażą w polskim tekście angielskie wtręty językowe i niekonsekwencje brzmieniowe, jak choćby to, że „nevermore” raz rymuje się ze „zmor”, a innym razem z „to”. Przekład Kozak jest niejednorodny pod względem stylistycznym. Zwroty używane na co dzień stosowane są obok wyrażen wyszukanych. Jawny archaizm stanowi zapożyczona z przekładu Przesmyckiego młodopolska „kruża”, a nie jest to jedyny przypadek odwoływania się do pełnej egzaltacji i przesady młodopolskiej estetyki, co z kolei kłóci się z powszechnymi w tekście wyrażeniami zabawnymi. Skala efektów humorystycznych świadczy wręcz o tym, że dochodzi tu do zmiany konwencji gatunkowej i polski odbiorca otrzymuje zamiast posępnej romantycznej ballady żartobliwą baśń. Zdumiewa w przekładzie Kozak mnogość różnorodnych błędów składniowych i frazeologicznych, które po prostu są niedopuszczalne. Z kolei dążenie do stosowania aliteracji i echowych współbrzmień często daje w rezultacie wyrażenia o wątpliwym sensie. Niewątpliwą natomiast zaletą tego tłumaczenia jest tekstowe odwzorowywanie zestawienia, które stanowi podstawę ekwiwalencji między Krukiem, popiersiem oraz miejscem, a także stosowanie powtórzeń i konstrukcji paralelnych.

Z powyższych rozważań wynika, że z poddanych analizie przekładów żaden nie oddaje w dostatecznym stopniu kunsztowności i bogactwa struktury dźwiękowo-znaczeniowej ballady Poego *The Raven*. Przekłady wcześniejsze zostały dokonane w duchu młodopolskiego upoetyczniania tekstu i dostosowania go do oczekiwań odbiorcy, co tłumaczyć może nadmierną egzaltację, wybujałość językową i koturnowość wypowiedzi, szczególnie w przypadku tłumaczeń Przesmyckiego i Beaupré. Lecz nawet przekłady późniejsze nie ustrzegły się przed wpływami młodopolskiej estetyki, co w zestawieniu z wyrażeniami współczesnymi i zaczerpniętymi z zupełnie innych sfer i rejestrów językowych wywołuje rozmaite napięcia i dysonanse. O ile w odniesieniu do przekładów Przesmyckiego czy Kasińskiego można mówić o pewnej konsekwencji, o dążeniu do „uwznioślenia” tekstu, trudno dopatrzeć się zamysłu, jasnej, czytelnej strategii w dokonaniach Barańczaka i Kozak. Nasuwa się podejrzenie, że u podstaw przekładów tych dwojga wytrawnych współczesnych tłumaczy legły strategie podyktowane jakimiś subiektywnymi względami, a nie dążeniem do osiągnięcia jak najdalej posuniętej ekwiwalencji. Wypada więc poczekać na powrót *Kruka* w kolejnym wcieleniu, które być może w większym stopniu przypominać będzie swój słynny pierwowzór.

SummaryFive Lives of *Raven*, or about Polish Translations of
The Raven by Edgar Allan Poe

The article examines five Polish translations of the famous ballad *The Raven* written by Edgar Allan Poe. The translations come from different periods; the efforts by Przesmycki and Beaupré belong to the period of “Młoda Polska”, and date roughly from the turn of the nineteenth and twentieth century. The translation by Kasiński, although it was created a few decades later, still shows a clear influence of the specific aesthetics of the “Młoda Polska” movement. These three translations, in spite of numerous differences, form quite a uniform set, with the dominant underlying strategy of domestication, which manifests itself in “ennoblement” and “clarification”. By contrast, the two contemporary translations, by Barańczak and by Kozak, lack the stylistic homogeneity of their predecessors. They are also characterized by the various departures from the original, motivated by the different subjective approaches taken by each translator. None of the five examined Polish translations has attained the satisfactory degree of equivalence with respect to the original text.