

Agnieszka Kotarba

Wiersz jako przekład polemiczny względem obrazu. *Plakat* Stanisława Barańczaka



Rys. 1. *Polski plakat polityczny*. 1980. Oprac. graf. A. Cetnarowski, red. techn. A. Bryl. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza  
Źródło: <http://zspu.republika.pl/plakatyideo.htm>. Odczyt: 1.02.2009



Rys. 2. *Polski plakat polityczny*. 1980. Oprac. graf. A. Cetnarowski, red. techn. A. Bryl. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza  
Źródło: <http://zspu.republika.pl/plakatyideo.htm>. Odczyt: 4.02.2009

Agnieszka Kotarba

## Wiersz jako przekład polemiczny względem obrazu. *Plakat* Stanisława Barańczaka

*Plakat*

Z głową  
lekką wzniesioną ze szczerym spojrzeniem utkwionym  
w przyszłość, która znajduje się (jak powszechnie  
wiadomo)  
zawsze o stopień wyżej na ruchomych schodach postępu,  
a jej świetlaność razi tylko skryte  
za szklami,  
przekrwione oczy krótkowidzów (sami sobie winni,  
za dużo czytają po nocach, noc  
jest po to, żeby spać);

Z głową lekko wzniesioną, więc  
widziany od dołu,  
potężny,  
choć streszczony od popiersia przez dolną krawędź papieru,  
domyślnymi nogami kroczy tylko naprzód, wyższy  
o głowę (lekką wzniesioną w dodatku)  
ponad przeciętną  
tłumu;  
w perspektywnym skrócie dostrzega się głównie  
planowy rozwój podbródka, który osiąga szerokość  
szynki wieprzowej (usta  
są po to, żeby jeść), natomiast czoło,  
proporcjonalnie węższe, ma rozmiar 23 cali  
i mieści się swobodnie w znormalizowanym  
hełmie;

z wyrazem twarzy  
myślącym,  
ale optymistycznym:  
głowa jest po to, żeby myśleć, tu  
trzeba z głową, panowie, z głową  
lekką wzniesioną.

(*Dziennik poranny*, 1972)

[O]d ćwierć wieku jestem tłumaczem poezji – dosłownie – nałogowym: nie ma takiej pilnej pracy, zobowiązania czy terminu, o których nie potrafiłbym natychmiast zapomnieć, przeczytawszy w języku obcym jakiś znakomity wiersz, który „domaga się” ode mnie – tak mi się w mojej zarozumiałości wydaje – przekładu na język polski. (...) Całkowicie (...) na jaw wychodzą brzydkie strony mojej natury w sytuacji (...), kiedy to wszystkie istniejące przekłady wiersza wydają mi się chybione: wtedy już nie da się ukryć, że tłumaczę poezję, obok paru innych celów, również, a może przede wszystkim po to, aby udowodnić czytelnikom i sobie, że **potrafię lepiej** (Barańczak 2004: 13–14).

Tak, na poły poważnie, na poły z przymrużeniem oka, przedstawia Stanisław Barańczak powody, dla których zajmuje się tłumaczeniem poezji. Czy jednak wyznanie to – opublikowane po raz pierwszy w roku 1990, a więc dwadzieścia trzy lata po debiucie poetyckim Barańczaka – nie pokazuje pewnego ogólniejszego sposobu reagowania na rzeczywistość, który leży u podstaw jego twórczości – nie tylko tłumaczeniowej? Czy nie zgadza się z postulatem, że poezja (zapewne również poezja tłumaczona) „powinna być nieufnością. Krytycyzmem. Demaskacją” (Barańczak 2007: 498), czyli formą niezgody na doświadczenie pozaliterackie, polemiką, którą jednostka podejmuje z otaczającym ją światem?

Ze względu na status ontologiczny przekładu, który z natury rzeczy pozostaje w pewnej relacji nie tylko do tekstu wyjściowego, ale nierzadko również do konkurencyjnych (wobec oryginału, ale też wobec siebie nawzajem) tłumaczeń, polemiczna skłonność Barańczaka ujawniła się najpełniej właśnie w jego twórczości przekładowej. Świadczą o tym nie tylko liczne tłumaczenia utworów, które już wcześniej były na język polski przekładane, ale również otwarte dyskusje, które Barańczak toczył z innymi tłumaczami, by wspomnieć chociażby polemikę z Grzegorzem Musiałem, która miała miejsce na łamach „Tygodnika Powszechnego” w 1994 roku<sup>1</sup>.

Warto jednak zauważyć, że również wiele oryginalnych wierszy Barańczaka powstało z bardzo podobnej motywacji – z potrzeby wyrażenia sprzeciwu wobec jakiegoś przejawu czy elementu rzeczywistości. Różnica w stosunku do jego przekładów poetyckich polega na tym, że w wypadku twórczości własnej poety zazwyczaj trudniej jasno nakreślić przedmiot i strony sporu. O ile w wypadku tłumaczeń dyskusji podlega najczęściej sama materia wiersza, a zatem również sprawność warsztatowa tłumacza (*ergo* jego kompetencja zawodowa), o tyle oryginalna poezja Barańczaka często przypomina próbę nawiązania kontaktu z kimś, kto nie chce (lub nie jest w stanie) podjąć zainicjowanej przez poetę dyskusji, w związku z czym i jej przedmiot bywa nakreślony dosyć nieprecyzyjnie. Dla przykładu, z tego typu relacją pomiędzy podmiotem lirycznym a adresatem

<sup>1</sup> Chodzi naturalnie o teksty: „«Wiatr porywisty na wysokości pupy» albo: Jak zarznąć tępym nożem poezję amerykańską” (Barańczak, „Tygodnik Powszechny”, 1994 nr 43, s. 14), „Zaczeplony przez Sybillę, śmiertelnik odpowiedział... (Norwid w odpowiedzi Deotymie)” (Musiał, „Tygodnik Powszechny”, 1994 nr 47, s. 13) oraz „Sam tego chciałeś, Grzegorzu Musiale” (Barańczak, „Tygodnik Powszechny”, 1994 nr 49, s. 16).

mamy do czynienia w wierszach: *Grażynie*, w którym podmiot liryczny zwraca się do zmarłej żony Jacka Kuronia:

Zgoda, wiem, nie odpowiesz na moją ostatnią pocztówkę. / Ale będę za to winić coś rzeczywistego, / listonosza, katastrofę lotniczą, cenzurę, / nie nieistnienie, które, zgódź się, nie istnieje)

czy *N.N.* próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy:

Ojciec nasz, który jesteś niemy, / który nie odpowiadasz na żadne wołanie, / a tylko rykiem syren co rano dajesz znać, że świat / ciągle jeszcze istnieje, / przemów (...).

W sytuacji kiedy strona przeciwna nie chce, czy nie jest w stanie podjąć polemiki, pożywką dla dyskusji może być wypowiedziany (lub napisany) kiedyś przez nią tekst. Zwykle nie jest to jednak konkretny, pojedynczy tekst, ale cały zbiór tekstów – czy to reprezentujących danego autora (por. *Pięć pocztówek od i do Emily Dickinson*), czy też pewną kategorię stylistyczną (jak w przypadku wiersza *Określona epoka*, który stanowi parodię oficjalnych przemówień z okresu PRL).

W niniejszym artykule chciałabym jednak zająć się wierszem, w którym przedmiotem sporu staje się nie tyle tekst, ile obraz, czy raczej pewna kategoria obrazów, a więc utworem, który jest krytyczną transmutacją treści przekazywanych za pomocą znaków niewerbalnych. Innymi słowy, moim celem jest przedstawienie interpretacji wiersza *Plakat* jako przekładu polemicznego względem plakatów propagandowych z czasów PRL.

*Plakat* ukazał się w tomie *Dziennik poranny*, który był trzecią książką poetycką Barańczaka. W zbiorze tym zamieszczono utwory z lat 1967–1971, więc interesujący nas tekst należy datować na ten okres. Był to czas, w którym – na skutek doświadczenia, jakim stały się protesty studenckie w marcu 1968, jak również zapewne pod wpływem wydarzeń na Wybrzeżu w grudniu 1970 – kryształizował się krytyczny stosunek Barańczaka wobec peerelowskiej rzeczywistości, szczególnie zaś wobec wszelkich przejawów komunistycznej propagandy, któremu poeta niejednokrotnie dawał wyraz.

Wyczerpującą analizę wierszy Barańczaka z pierwszych kilkunastu lat działalności poetyckiej (pomiędzy 1967 a 1985 rokiem), a więc również z okresu, w którym powstał *Plakat*, przeprowadził Włodzimierz Bolecki w szkicu *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*. W pracy tej Bolecki stwierdza między innymi, że w niektórych utworach poety „elementami przedstawianymi są wyrażenia językowe i mechanizmy ich społecznego funkcjonowania” (Bolecki 1985: 153), by w dalszej części wywodu pokazać, jak, za pomocą pewnych operacji stylistycznych, Barańczak manipuluje stereotypami językowymi, dokonując ich dekonstrukcji. Zgadza się z tą interpretacją, twierdząc jednocześnie, że warto badać również powiązania pomiędzy tekstową rzeczywistością utworów a ich pozajęzykowymi odniesieniami. W związku

z tym zamierzam posłużyć się przyjętymi przez Boleckiego kategoriami opisu stylistycznego (158 *et passim*), żeby pokazać, w jaki sposób Barańczak tłumaczy estetykę plakatów propagandowych z czasów PRL na język poetycki, i w jaki sposób – za pomocą opisanych przez Boleckiego chwytów stylistycznych – obnaża typowe mechanizmy, którymi posługiwała się propaganda komunistyczna.

W zaproponowanym przeze mnie ujęciu *Plakat* staje się intersemiotycznym przekładem polemicznym. Intersemiotyczna natura tego tekstu nie powinna wzbudzać wątpliwości – jak wykażę poniżej, interesujący mnie wiersz w zasadzie nosi wszelkie znamiona przekładu intersemiotycznego (transmutacji) w klasycznym ujęciu Jakobsonowskim, z tym że stanowi werbalną interpretację znaków niewerbalnych, podczas gdy Jakobson definiował przekład intersemiotyczny jako interpretację znaków werbalnych za pomocą znaków niewerbalnych (Jakobson 1959: 139), nie biorąc pod uwagę możliwości przeprowadzenia operacji odwrotnej. Prawdopodobnie można jednak przyjąć, że nie miałyby nic przeciwko rozwinięciu swojej definicji w sposób, w jaki to czynię. Pewne kontrowersje może natomiast wzbudzać określenie *Plakatu* mianem „przekładu polemicznego”, gdyż – jeśli odwołać się do wzorcowej definicji takiego przekładu, sformułowanej przez Antona Popoviča – za przekład polemiczny uważa się tłumaczenie (w najbardziej powszechnym znaczeniu tego słowa, czyli – by znów odwołać się do Jakobsona – przekładu międzyjęzykowego), którego autor świadomie podejmuje działania „skierowane przeciwko działaniom innego tłumacza, które reprezentują inną lub antagonistyczną koncepcję” (Popovič 1976)<sup>2</sup>. Skoro jednak możemy objąć pojęciem tłumaczenia interpretację znaków niewerbalnych za pomocą znaków werbalnych, na potrzeby niniejszego wywodu proponuję przyjąć, że *Plakat* jest szczególnym przykładem przekładu polemicznego – polemicznego wobec pewnego rodzaju stylistyki, będącej wyrazem (a więc znów swego rodzaju „przekładem”) oficjalnej ideologii na język plakatu. Biorąc pod uwagę zaangażowanie polityczne Barańczaka, wyrażające się m.in. w działalności opozycyjnej, można posunąć się też do stwierdzenia, że – będąc przekładem polemicznym wobec danej stylistyki, a więc wobec ideologii, którą owa stylistyka reprezentuje – *Plakat* jest przekładem wymierzonym w twórców i krzewicieli tej ideologii, a więc, w sensie metaforycznym, w autorów tekstu źródłowego.

Na polemiczno-intersemiotyczny charakter *Plakatu* składają się dwa czynniki. Po pierwsze, w wierszu tym Barańczak odwołuje się do najbardziej charakterystycznych cech pewnej kategorii plakatów propagandowych z czasów PRL (por. rys. 1, 2), wśród których należy wymienić:

- przedstawienie postaci w tzw. planie radzieckim (od połowy ud wzwyż): „choć streszczony od popiersia przez dolną krawędź papieru, / domyślnymi nogami kroczy tylko naprzód”;
- przedstawienie postaci w perspektywie żabiej: „widziany od dołu, potężny”;

<sup>2</sup> Cytat za Sin-wai 2004 (174), tłumaczenie autorki artykułu.

- przedstawienie postaci z uniesioną głową i spojrzeniem utkwionym w nieokreślonym punkcie w przestrzeni: „Z głową / lekko wzniesioną ze szczerym spojrzeniem utkwionym w / przyszłość”;
- umowny, schematyczny sposób przedstawienia postaci, który – moim zdaniem – stanowi wizualny odpowiednik wyrażen-gotowców charakterystycznych dla nowomowy.

Po drugie, Barańczak umieścił owe cechy charakterystyczne w nowym kontekście – w kontekście językowym, wykorzystując przede wszystkim wyrażenia potoczne („noc jest po to, żeby spać”, „tu trzeba z głową”) i elementy nowomowy („spojrzenie utkwione w przyszłość”, „planowy rozwój”), dokonując tym samym przekładu intersemiotycznego. Ponadto dokonał przekształceń owych wyrażen tak, aby wyjaskrawić ich stereotypowość i schematyczność, tworząc tym samym tekst polemiczny.

Aby pokazać, w jaki sposób Barańczak manipuluje elementami językowymi w omawianym wierszu, posłużę się kategoriami opisu stylistycznego, których używa Bolecki we wspomnianym wyżej artykule.

Bolecki stwierdza, że formułą inicjalną wielu wierszy Barańczaka jest stereotyp językowy (w przypadku *Plakatu* jest to klisza językowa „z głową lekko wzniesioną”). Zadaniem takiego wiersza jest „rozmontowanie językowych stereotypów na elementy niestandardowe” (Bolecki 1985: 157). Wynikające z tego przekształcenia semantyczne są główną techniką rozwijania wypowiedzi wierszowej.

Główną figurą retoryczną jest w przypadku takich wierszy zasada amplifikacji, a więc „rozszerzania, dopełniania i przekształcania inicjalnego tematu wypowiedzi”, które potęguje retorykę wieloznaczności (*ibid.* 158). W *Plakacie* stereotyp językowy, który stanowi podstawę wiersza, pojawia się cztery razy, w czterech różnych kontekstach:

- na początku utworu, gdzie od razu zostaje „rozmontowany” (by użyć metafory Boleckiego) za pomocą przerzutni: „Z głową / lekko wzniesioną...”;
- na początku drugiej „zwrotki,” gdzie zostaje przedstawiony w fałszywej zależności logicznej, wprowadzonej za pomocą spójnika „więc”: „Z głową lekko wzniesioną / więc widziany od dołu...”;
- w ósmej linijce drugiej „zwrotki”, gdzie przydawka imiesłowowa „lekko wzniesioną” pojawia się w nawiasie, co, w połączeniu z frazą „w dodatku”, daje wrażenie ironicznego dystansu: „...wyższy / o głowę (lekko wzniesioną w dodatku)...”;
- w zakończeniu utworu, gdzie następuje kontaminacja<sup>3</sup> dwóch stereotypów językowych: kliszy „z głową lekko wzniesioną” i potocznego „tu trzeba z głową”: „...tu / trzeba z głową, panowie, z głową / lekko wzniesioną”.

---

<sup>3</sup> Czyli „utworzenie nowego słowa lub wyrażenia przez skrzyżowanie różnych słów lub wyrażen skojarzonych na podstawie podobieństwa brzmieniowego, związku znaczeniowego lub czystej podległości kontekstowej” (Okopień-Sławińska, Kostkiewiczowa 2002: 259).

W każdym z wyżej wymienionych przypadków autor umieszcza wyrażenie stereotypowe w nietypowym kontekście, przyciągając w ten sposób uwagę czytelnika i prowokując go do refleksji, której następstwem może być odarcie wyrażenia z jego stereotypowości.

Warto zaznaczyć, że techniką kontaminacji posługuje się Barańczak w całym wierszu. Operacja ta może zostać przeprowadzona na rozmaite sposoby, co pozwala na uzyskanie różnorodnych efektów, do których zaliczają się<sup>4</sup>:

- spotęgowanie stereotypowości wyrażenia przez skrzyżowanie go z innym wyrażeniem stereotypowym: „...ze szczerym spojrzeniem utkwionym w / przyszłość...” (skrzyżowanie związków frazeologicznych „szczerze spojrzenie” i „utkwic w czymś spojrzenie”);
- metaforyzacja wyrażenia: „...na ruchomych schodach postępu...” (skrzyżowanie związku frazeologicznego „schody ruchome” z metaforą „schody postępu”);
- kontrast logiczny: „...z wyrazem twarzy / myślącym / ale optymistycznym...” (Skontrastowanie związków frazeologicznych „myślący wyraz twarzy” i „optymistyczny wyraz twarzy” za pomocą spójnika „ale”, który sugeruje, że istnieje sprzeczność pomiędzy myśleniem, a optymizmem);
- zmiana konotacji na negatywną: „...skryte za szklami / ... oczy” (zastąpienie przymiotnika „ukryte” podobnie brzmiącym, ale dosyć negatywnie nacechowanym<sup>5</sup>, przymiotnikiem „skryte”).

W każdym z opisanych powyżej fragmentów Barańczak dokonuje „rozmontowania” mowy standardowej na niestandardową, powodując wyobcowanie elementów schematycznych, czyli sprawiając, że występują w funkcji mowy obcej (Bolecki 1985: 159). W ten sposób podmiot mówiący „zaznacza swą niechęć, poczucie odrębności czy negatywnie wartościującego dystansu” (*ibid.*) wobec wyrażeń językowych, które – jak wcześniej pokazałam – stanowią werbalne odpowiedniki cech charakterystycznych dla estetyki plakatu propagandowego. Tym samym podmiot wiersza dystansuje się wobec owej estetyki. Na tej właśnie podstawie twierdzę, że *Plakat* można określić mianem intersemiotycznego przekładu polemicznego.

<sup>4</sup> Sporą część zamieszczonych w tym fragmencie obserwacji zawdzięczam dr. Bronisławowi Majowi. Wygłosił je podczas jednego z wykładów na temat ewolucji poezji polskiej po roku 1968, w których uczestniczyłam w roku akademickim 2002/2003 na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

<sup>5</sup> „Skryty” to według *Słownika języka polskiego* PWN „nielubiący mówić o sobie; też: świadczący o takim usposobieniu” lub „utrzymywany w tajemnicy”. Oczy „skryte” to oczy nieprzeniknione, może nawet nieszczerze. Co więcej, negatywny wydźwięk przymiotnika „skryty” zostaje spotęgowany przez związek syntaktyczny (i brzmieniowy: skryty – krótkowidz) z rzeczownikiem „krótkowidz”, który kojarzy się z krótkowzrocznością, która z kolei – na poziomie metaforycznym – oznacza brak umiejętności przewidywania czy zapobiegliwości.



## SUMMARY

The article presents Stanisław Barańczak's poem *Plakat* as a polemical intersemiotic translation of the early Polish Communist propaganda poster. The author extends the classic definitions of polemical and intersemiotic translation, as formulated by Popovič and Jakobson respectively, to highlight those verbal elements of the poem which correspond to characteristic visual features of propaganda posters. In the subsequent discussion, which adopts terminology introduced by Włodzimierz Bolecki in an article on the language of Barańczak's poems (1975), the author demonstrates how Barańczak deconstructs linguistic clichés, equivalent to the most conspicuous stylistic features of the posters, thus rendering them non-standard rather than standard. In so doing the poet ridicules the conventionality of both verbal and non-verbal propaganda and reveals its social and political implications.

## BIBLIOGRAFIA

- Barańczak Stanisław. 2004. *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Barańczak Stanisław. 2007. *Wiersze zebrane*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Bolecki Włodzimierz. 1985. *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka* [w:] „Pamiętnik Literacki” 2/1985: 149–174.
- Jakobson Roman. 1959. *On Linguistic Aspects of Translation* [w:] Venuti Lawrence, Baker Mora (red.). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge. 2000: 113–118.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, Kostkiewiczowa Teresa. 2002. *Kontaminacja* [w:] Sławiński Janusz (red.). *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 2002: 259–260.
- Sin-wai Chan. 2004. *A Dictionary of Translation Technology*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Sławiński Janusz (red.). 2002. *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Venuti Lawrence, Baker Mora (red.). 2000. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge.