
O PRZEKŁADANIU STEVENSА (I NIE TYLKO)

1.

Wiersze Wallace'a Stevensa to dla tłumacza trudny orzech do zgryzienia. Zasadniczym powodem kłopotów jest to, że jednym z podstawowych tematów poety była nieprzekładalność idiomu i towarzyszący temu językowy charakter naszego poznania. Odnajdujemy się w świecie dzięki słowom – te jednak wcale nie są przezroczyste. Idiomatyczność języka, którym mówimy, jest efektem zakorzenienia w konkretnym miejscu i czasie, a więc w określonym kontekście, który jest w wierszach niejako zakładany (choćby podświadomie), a którego w ramach wiersza nie sposób przełożyć. Problem ten dotyczy oczywiście większości (jeśli nie wszystkich) poetów, jednak u Stevensa stanowi nieledwie poetycką dominantę. W odróżnieniu na przykład od T.S. Eliota, który poszukiwał wspólnego mianownika kultury europejskiej (i odnajdywał go już to w chrześcijaństwie, już to w specyficznym, po Arnoldowsku rozumianej „kulturze”), Stevens wskazywał w swych wierszach na wyjątkowość i nieprzekładalność każdej indywidualnej wypowiedzi i na niemożność sprowadzenia jej do jakiegokolwiek wzorca czy jakiegokolwiek tradycji. Poeta ten uwielbiał grę z tradycją. Choć jednak często czerpał z jej wzorców, zawsze czynił to z zastrzeżeniem: indywidualne doświadczenie może zostać wyrażone jedynie za pomocą indywidualnego języka i jako takie jest nieprzekładalne.

I drugie źródło problemów: znajdujące odzwierciedlenie w wielu wierszach przekonanie o ciągłej zmienności świata i pojmującej go świadomości. Stevens to poeta, dla którego nic nie jest stałe, a każdy moment egzystencji, każda jej jakość, podlegają ciągłym przewartościowaniom i przeformułowaniom. Dobry wiersz jest więc dla niego zapisem możliwie jak najbardziej niejednoznacznym i niezakończonym. W poetyckiej praktyce oznacza to mnożenie zastrzeżeń i tropów, wywracanie na nice własnych

sformułowań, niedopuszczanie do pojawienia się konstatacji ostatecznych. Każdy, kto choć trochę włąbił się w poezję Stevensa, wie, że postulaty te przybierają u poety postać nierzadko fantastyczną – wiele wierszy jest tak rozrzedzonych i wieloznacznych, tak naszpikowanych słówkami na pozór niewinnymi, a w istocie raz po raz zmieniającymi tok wywodu, że łatwo dojść do wniosku, iż nic konkretnego tak naprawdę się tu nie mówi.

Nie byłby to jednak wniosek trafny. Podobnie jak inni wielcy moderniści – choćby Joyce, Stein czy Beckett – Stevens pragnie oddać kontradycje i antynomie świadomości, która usiłuje zgłębić świat, ale natyka się na niezliczone języki i wieloznaczności. W tym sensie jest to poezja nieomal realistyczna. I choć niewątpliwie sam poeta, wielokrotnie opowiadający się za prymatem wyobraźni i fantazji, skrzywiłby się, słysząc ten przymiotnik, trudno jednak nie zauważyć, że w kontekście całej drogi twórczej Stevensa ma on sens. Stevens wielokrotnie podkreślał, że przede wszystkim zależy mu na dotarciu do rzeczywistości – do „rzeczy takimi, jakie są” (*things as they are* – fraza wzięta z poematu *The Man with the Blue Guitar*). Cały kłopot polega na tym, że w tym dążeniu do „rzeczy samych” nie możemy abstrahować od języka. Wręcz przeciwnie: musimy wyczerpać retoryczny potencjał tkwiący w naszym postrzeganiu przedmiotów i ludzi, aby na końcu pozwolić im zjawić się takimi, jacy są naprawdę. Poezja ma tu zadanie szczególne – jest właśnie sceną i inscenizacją wyczerpywania się języków.

I tu właśnie pojawia się kwestia przekładu. Nie tylko tego najbardziej oczywistego – przekładu z jednego języka na inny – ale również, a może przede wszystkim, przekładu rozumianego jako wszelkiego rodzaju odkształcenie pierwotnej intencji. Stevens zapewne zgodziłby się z tezą Waltera Benjamina mówiącą, że tekst oryginalny jest już swego rodzaju przekładem: choćby intencji autora lub rzeczywistości¹. W wierszu *The Idea of Order At Key West* (*Idea porządku w Key West*), będącym fascynującą medytacją nad niedocieczonymi źródłami inspiracji poetyckiej, Stevens pisze:

She was the single artificer of the world
In which she sang. And when she sang, the sea,
Whatever self it had, became the self
That was her song...

¹ Por. *Zadanie tłumacza. Wstęp do przekładu Tableaux parisiens Baudelaire'a*. W dalszej części odwołuję się właśnie do tez zaproponowanych w tym tekście (korzystam z angielskiego przekładu Harry'ego Zohna znajdującego się w zbiorze szkiców Benjamina *Illuminations*, 69–82).

there never was a world for her
Except the one she sang and, singing, made.

Była jedyną stwórczynią świata,
W którym śpiewała. A kiedy śpiewała, morze,
Choćby było już jaźnią, stawało się jaźnią
W jej śpiewie...

miała tylko ten jeden świat,
O którym śpiewała i śpiewem stwarzała.
(przeł. J. Gutorow)

Rzeczywistość zawsze już jakoś zapośredniczona przez słowo i obecna tylko w języku i jako język (na przykład śpiew albo mowa poetycka, które rekonstruuja i powołują świat do istnienia) – taka intuicja jest niewątpliwie bliska Stevensowi. Mówi też wiele o sposobie, w jaki powinniśmy czytać jego wiersze. Wymaga się tu bowiem lektury skoncentrowanej na momentach przejścia, różnicy i przeskoku z jednego poziomu – estetycznego, epistemologicznego, ontologicznego – na poziom inny. A zatem już lektura tekstu źródłowego (w tym przypadku wiersza Stevensa w języku oryginalnym) powinna mieć charakter przekładu; dotyczy to w każdym razie najlepszych i najbardziej oryginalnych utworów tego poety. W odróżnieniu na przykład od T.S. Eliota (zwłaszcza Eliota po *Ziemi jałowej*), który jako poeta poruszał się w konkretnej tradycji filozoficznej i religijnej i nieodmiennie powoływał się na charakterystyczną dla tej tradycji retorykę, Stevens dość radykalnie kwestionował prawomocność jakiegokolwiek retoryki, zwracając się raczej ku czemuś, co dałoby się określić jako „retoryka retoryki”, a więc świadomość językowej natury własnych, i nie tylko własnych, konstatacji. Oczywiście odnajdziemy u tego poety ślady pewnych tradycji (powiedzmy, imażynistycznej i kubistycznej w pierwszym tomie, romantycznej w tomach następnych), ale bardziej charakterystyczna dla Stevensa strategia polega na mnożeniu tropów i podważaniu przyjętej przez siebie retoryki. Na przykład, jeśli w wierszu *Idea porządku w Key West* pojawia się romantyczna koncepcja ducha i inspiracji ucieleśnianej w postaci głosu kobiety, to natychmiast ulega ona zakwestionowaniu – poeta wskazuje na dwuznaczność i niejasność inspiracji, której zewnętrzny status (głos kobiety) może być w istocie projekcją świadomości (choćby głosem płynącym z podświadomości). Taka poezja zaczyna mówić o własnej retoryce – dokonuje więc w punkcie wyjścia ważnego przekładu pierwotnej intuicji na

świadomą siebie mowę poetycką. Przekład ten powinien być uobecniony w naszej lekturze wiersza, to znaczy czytanie musi brać pod uwagę to, że sam wiersz jest już swego rodzaju tłumaczeniem.

Ma to oczywiście duże znaczenie dla tłumacza, który powinien pamiętać o dekonstruktywnym potencjale Stevensowskiego wiersza. Stąd być może najważniejszy imperatyw przy tłumaczeniu tej poezji: należy respektować wieloznaczności i otwarty charakter poetyckiego języka Stevensa i z podejrzliwością podchodzić do gestów zamknięcia, finalizacji, wyrażania zdecydowanych sądów i przesłań. Jest w tym coś paradoksalnego, bo przecież główną troską tłumacza jest akuratność, a wszelkie dwuznaczności postrzegane są jako przekładowe niepowodzenia. Wydaje mi się jednak, że w przypadku Stevensa jest inaczej. Charakterystyczny dla niego tryb poetycki to mówienie, które samo sobie wchodzi w paradę, mnoży zastrzeżenia, odwraca argumenty i pozwala się czytać na kilka sposobów, nierzadko prowadzących do odczytań sprzecznych. Taka poetyka uprzywilejowuje czytelnika, który współtworzy wiersz, a także tłumacza, który nie tylko może, ale chyba nawet powinien dać przekład możliwie wieloznaczny, otwarty na wielorakie rekonstrukcje i rekonfiguracje.

Stevens czy John Ashbery to przypadki skrajne – w ich wiersze wpisana jest bowiem możliwość odejścia od litery tekstu; a jeśli nawet nie odejścia, to przynajmniej translologicznej niewierności, która jest już przecież, jak przed chwilą wspomniałem, obecna w tekstach oryginalnych. Trudno chyba o lepszą egzemplifikację radykalnej tezy Benjamina, że im dokładniej staramy się przełożyć tekst, tym bardziej oddalamy się od jego ducha. Nie chodzi oczywiście o przekładową dowolność. Faktem jest jednak, że dla Stevensa równie ważne co jednostki leksykalne są momenty retoryczne – tych zaś nie da się dosłownie przełożyć, bo są właśnie zakwestionowaniem dosłowności. W przekładzie mogą się one pojawić tylko jako efekty retoryczne, a więc niezupełnie zgodne z duchem przekładowej celności i akuratności. Oczywiście wniosek ten nie kończy dyskusji nad problemami przekładania poezji Stevensa – jest ich znacznie więcej i często dotyczą właśnie wierności przekładu (o czym za chwilę). Wydaje mi się jednak, że powinien on być punktem wyjścia dla każdego tłumacza tego poety. Trzeba po prostu pamiętać o skrajnym i świadomym zretoryzowaniu tej poezji i brać na nią w przekładzie poprawkę. Inna sprawa, czy taką poprawkę da się konsekwentnie i w pełni nanieść. Ale to już kwestia konkretnych przekładowych rozwiązań i propozycji.

2.

Nawiasem mówiąc, nie istnieje polska recepcja twórczości Stevensa. Nie ma też jakiejś szczególnej tradycji przekładowej – takiej, jaką na przykład mamy w odniesieniu do Eliota i Pounda, gdzie pojawiały się kolejne fale tłumaczeń i krytycznych rozpoznań. Poezja Stevensa z trudem przedostawała się do polskich czytelników. Zresztą nie tylko polskich. Dość powiedzieć, że w samych Stanach Zjednoczonych wielu krytyków zwróciło na te wiersze uwagę dopiero po ukazaniu się *Collected Poems*, a więc rok przed śmiercią poety (1955). Jeżeli chodzi o „polskiego” Stevensa, to – pomijając dziesiątki tłumaczy „dorywczych”, mających na koncie po kilka przekładów (np. Czesław Miłosz, Krzysztof Karasek, Julia Hartwig, Adam Szostkiewicz, Magda Heydel, Kuba Kozioł) – o translatorskim przedsięwzięciu na większą skalę można mówić chyba tylko w przypadku Jarosława Marka Rymkiewicza. Przedsięwzięciu wprawdzie niezbyt wielkim – PIW-owski tomik przekładów, opublikowany w 1969 roku, liczy ledwie pięćdziesiąt stron i zawiera przekłady dwudziestu dwóch wierszy i poematów – ale o cechach świadomie przeprowadzonego projektu: Rymkiewicz wprowadził poetę, zaproponował kontekst lektury i dał do ręki osobną książeczkę, która polskich czytelników, nieznających wcześniej amerykańskiego poety, a dość dobrze obeznanych z wyborami Rymkiewicza (choćby świetnymi przekładami Eliota), mogła wprowadzić w niejaką konsternację.

Skądinąd ważną rolę odgrywał u Rymkiewicza klimat tak estetyczny, jak kulturowy i filozoficzny. Podobnie jak Eliot, Stevens został przez polskiego tłumacza wpisany w kontekst klasycyzmu, a więc zwrotu ku ideom religijnym, ku poetyce ładu i harmonii, tudzież – to już Rymkiewiczowska *idée fixe* – ku barokowej obsesji turpizmem, śmiercią i rozkładem ludzkiego ciała. Kontekst ten pojawia się zwłaszcza na poziomie wyboru wierszy, wyboru na tyle charakterystycznego, że nie mogę oprzeć się bliższej jego analizie. Trzeba wszakże dodać dość oczywistą uwagę, że tego rodzaju autorskie wybory są nieuchronnie subiektywne – i że nie ma w tym nic nagannego. Wydany przez Rymkiewicza tomik przekładów jest po prostu znakomitą ilustracją tego, jak autorskie predylekcje i preferencje – tym mocniejsze, że polski poeta ma, jak wiadomo, zdecydowane poglądy – przekładają się na wybory translatorskie. Było nie było, chodzi tu o „ustawienie głosu” danego poety, o zlokalizowanie jego idiomu na mapie polskiej poezji, o wybór częstotliwości, na jakiej czytelnicy będą poetę odbierać.

Rzucmy zatem okiem za zawartość PIW-owskiego tomu. Z debiutanckiego tomu *Harmonium* Rymkiewicz wybrał trzy wiersze na pozór zupełnie przypadkowe: *The Emperor of Ice-Cream* (*Cesarz lodów śmietankowych*), *Sunday Morning* (*Poranek niedzielny*) i *Lunar Paraphrase* (*Parafraza księżycowa*). Piszę „na pozór”, gdyż z punktu widzenia estetycznych preferencji Rymkiewicza jest to wybór jak najbardziej logiczny. Znamienne, że są to trzy bodaj najbardziej eliotowskie wiersze w tomie Stevensa. Łączy je tematyka śmierci i melancholii, a o ich dynamice decyduje napięcie pomiędzy sferą religijną i współczesnym zeświecczeniem człowieka cywilizacji zachodniej. Jest to tym bardziej uderzające, że tom *Harmonium* ma w całości zupełnie inny wydźwięk: witalistyczny, hedonistyczny, mocno estetyzujący, przepełniony efektami imażynistycznymi i nieco podkolorowaną chińszczyzną. Stevens jawi się w nim przede wszystkim jako Nietzscheański „nowy człowiek”, który odrzuca swe poprzednie jaźnie w imię nowej tożsamości i swoistej „woli mocy”. Równie zaskakujący jest tu kontekst klasycystyczny (a z drugiej strony barokowy), zupełnie obcy amerykańskiemu poecie, wyrosłemu w tradycji anglosaskiego romantyzmu i francuskiego symbolizmu. Nawet w *Niedzielnym poranku*, najsłynniejszym poemacie tomu, ale też utworze niezbyt dla niego charakterystycznym – ba, wyjątkowym – Stevens tylko pozornie pisze jak klasycysta zmartwiony odejściem współczesnego człowieka od religii chrześcijańskiej. W istocie ta Whitmanowska medytacja mówi o odchodzeniu (porzuceniu?) starej religii i nadejściu religii nowej. Oto fragment przedostatniej (siódmej) części. Zwracam uwagę na pominięcie w przekładzie frazy *in orgy*:

Supple and turbulent, a ring of men
 Shall chant in orgy on a summer morn
 Their boisterous devotion to the sun,
 Not as a god, but as a god might be,
 Naked among them, like a savage source.

W letnie poranki będzie śpiewać
 Giętki, burzliwy krąg człowieczy,
 Na chwałę słońcu, gdy słońce nie jest
 Bogiem, a jest, jak bóg wśród ludzi
 Być mógłby, nagi, dzikim źródłem.

(przeł. J. M. Rymkiewicz)

Czytelnikowi nieznającemu w ogóle wierszy Stevensa wybór Rymkiewicza daje zniekształcony obraz tej poezji – i jest to zniekształcenie świadomie narzucane odbiorcy. Podobnie rzecz się ma z następnymi wierszami zamieszczonymi w książce. Z tomu *Ideas of Order* Rymkiewicz wybrał dwa wiersze: słynny *Evening without Angels* (*Wieczór bez aniołów*), ale i zupełnie przypadkowy *Taniec makabrycznych myszy* (*Dance of the Macabre Mice*) – ten drugi wybór należy chyba złożyć na karb Rymkiewiczowskich fascynacji makabrą właśnie. Z programowego poematu *The Man with the Blue Guitar* (*Człowiek z błękitną gitarą* – tytuł nawiązuje do abstrakcyjnego obrazu Picassa) tłumacz zaproponował tylko drobny wyjątek (część XXII), co prawda bardzo ważny, ale jednak stanowiący nieodłączną część większej całości.

To zresztą druga częstotliwość, jaką Rymkiewicz proponuje polskiemu czytelnikowi: wiersze programowe, stanowiące o miejscu i statusie poezji nowoczesnej. Mamy więc *Of Modern Poetry* (*O poezji nowoczesnej*) i fragmenty *Notes toward a Supreme Fiction* (*Uwagi o fikcji absolutnej*, jak przekłada ten tytuł Rymkiewicz); w tym drugim przypadku znowu niepokojąco krótkie wyjątki z większej całości. Obecność tych wierszy jest w polskim tomie ważna i szkoda tylko – ale też fakt ten wiele nam mówi o ówczesnej recepcji i krytyce poezji anglosaskiej – że przeszły one wśród krytyków, poetów i czytelników bez echa.

Gros wierszy pomieszczonych w PIW-owskiej książeczce pochodzi z tomów *Parts of a World* i *Transport to Summer* – wybór zrozumiały, bo należą one do najważniejszych tomów Stevensa. Prawdziwie zaskoczenie przychodzi jednak na końcu: Rymkiewicz pominął „wiersze ostatnie” (*Last Poems*), stanowiące odrębną i bardzo ważną, by nie powiedzieć: najważniejszą, część *Collected Poems*. Jest to tym dziwniejsze, że mówią one – w sposób zupełnie otwarty, bez charakterystycznego dla Stevensa zawołowania – o przemijaniu, zapomnieniu i śmierci, a więc tematach eksploatowanych również przez Rymkiewicza. Niewykluczone, że przyczyną pominięcia tych wierszy jest ich (złudna) prostota, kolokwialny język i odrzucenie poetyckiej rekwizytorni: polski poeta znany jest z poetyki gęstej, barokowej, obfitej, a i zawołowanej, i być może krótkie wierszyki pisane przez Stevensa w ostatnich latach życia wydały mu się błahe i niepotrzebne?

Tak czy inaczej, nieobecność ostatnich wierszy jest mocno zastanawiająca. A może jeszcze bardziej intrygujące jest to, że wybór Rymkiewicza kończy się dwoma wierszami „homeryckimi”: są to *The World as Medita-*

tion (*Świat jako medytacja* – wiersz o Penelopie) i *Ulisses*. Zakończenie tomu nosi wszelkie znamiona działania z premedytacją, jest też niewątpliwie efektowne (w jak najbardziej pozytywnym znaczeniu tego słowa), a choć nieprzypadkowe (fragmentów homeryckich jest u późnego Stevensa więcej i niewykluczone, że myślał on o większym cyklu), zupełnie zapoznaje jednak charakter i klimat późnej poezji tego autora. Nie jest to wcale poezja homerycka. Wręcz przeciwnie: wiersze ewokują klimat mglistej niejasności, niezdecydowania i słabości, obcy arystokratycznej atmosferze poematów Homera.

3.

Recepcja poezji Stevensa – ograniczona do dwóch, trzech ważnych głosów – miała zresztą w Polsce dziwny przebieg. Sam Rymkiewicz, umieszczający Stevensa – dość chyba nieszczęśliwie – w kontekście nowego zainteresowania klasycyzmem, potrafił we wstępie do swojego wyboru całkiem trafnie określić najważniejsze współrzędne tej poezji. Niewątpliwie słuszna jest konstatacja mówiąca, że zasadniczym tematem Stevensa jest wyobraźnia lub też, jak precyzuje tłumacz, „wyobraźnia i to, co wyobraźnią nie jest [...] to, co przez wyobraźnię, za sprawą poety, może zostać zaanektowane [...] to, co wyobraźnią stać się może” (Stevens 1969: 5). Celne jest też nawiązanie do filozofii George’a Santayany, myśliciela bardzo Stevensowi bliskiego – jeden z jego ostatnich wielkich poematów to niby-elegia napisana na okoliczność przewiezienia filozofa do szpitala w rzymskim konwencie („niby-elegia”, bo choć mowa jest w niej o śmierci, to powstała za życia Santayany). Dyskusyjne, ale jak najbardziej na miejscu, jest odwołanie się do wątków platońskich i neoplatońskich w piśarstwie tak Santayany, jak i Stevensa. Trafna wydaje mi się też następująca intuicja Rymkiewicza: że „królestwa bytów idealnych” (wykreślam tu dodane przez polskiego tłumacza słowo „etycznych”, zupełnie do autora *Harmonium* nieprzystające) trzeba szukać w rzeczywistości, a nie poza nią; że jest tylko jedna rzeczywistość, a różne sposoby jej postrzegania i pojmowania; że wyobraźnia poetycka to właśnie zdolność ujęcia różnych perspektyw i języków, dzięki którym można złamać monopol „twardej”, materialnej rzeczywistości i otworzyć się na doświadczenie rzeczywistości jako czegoś innego, inaczej dostrzeganego (Stevens 1969: 5).

Warto w tym miejscu przytoczyć komentarz Czesława Miłosza, który w *Wypisach z ksiąg użytecznych* umieścił przekłady dwóch wierszy Stevensa (*Wiersze z naszego klimatu* i *Studium dwóch gruszek*) i opatrzył je znamionnymi notami. Po pierwsze zatem:

Opisywanie rzeczy nie dla nich samych, ale po to, żeby posłużyć się nimi w jakimś własnym celu, jest nielojalne, to już jest abstrakcja czy teoria, której w malarstwie Cézanne nie znosił, bo wymagał uwagi skierowanej na sekret rzeczy samej. Nie myślę, że następujący wiersz Wallace Stevensa mówi o porcelanowej misie i goździkach, bo jego tematem jest twórczość, poezja. Czyli z pozoru pisze o rzeczywistości, a naprawdę jest to wiersz autotematyczny. (85)

I po drugie:

Był to jak najbardziej poeta dwudziestego wieku, to znaczy uważał wszystkie wierzenia i religie ludzkości za wielkie złudzenie. Jedyne sztuka, dla niego poezja, pozostała jako wielka fantazja naszego gatunku, którą z siebie wysnuwamy, niby jedwabnik swoją nitkę. Jednak Stevens żył całkowicie pod władzą światopoglądu naukowego swoich czasów i jego badanie świata widzialnego jest naznaczone wpływem metody naukowej. (87)

Ostatnie zdanie dobrze ukazuje stopień niezrozumienia amerykańskiego poety, który w swojej poezji wyraźnie i niedwuznacznie zwracał się przeciw wszelkim projektom racjonalistycznym i, by użyć słownictwa Miłosza, naukowym (przyznam, że w bogatej literaturze krytycznej nie spotkałem się nigdy z podobnym porównaniem – jest za to sporo źródeł ukazujących związek wierszy Stevensa z amerykańskim transcendentalizmem, niemieckim idealizmem, myślą judaistyczną i chrześcijańskim mistycyzmem). Zupełnie chybiony jest też argument mówiący, że to poezja tylko z pozoru traktująca o rzeczywistości, a w istocie autotematyczna.

Trzeba tu chyba wziąć poprawkę na język Miłosza, nie dość że nieprecyzyjny, to jeszcze mocno związany z Lukácsowską tezą o „jedynie słusznym” realizmie wspartym na poetyce mimetycznej. Poezja Stevensa tymczasem wpisuje się w zupełnie inną tradycję (bynajmniej nie naukową): tradycję literatury antymimetycznej, poszukującej rzeczywistości nie w prostym odwzorowaniu (które zresztą, jak dobrze pokazuje przykład samego Miłosza, pozostaje tylko odwzorowaniem), lecz w zmienności, wielości perspektyw, a wreszcie w fenomenologicznej intencjonalności naszych spostrzeżeń. Tradycja ta znalazła wspaniałe rozwinięcie w dwudziestowiecznym modernizmie anglosaskim, ale również na przykład

w malarstwie postimpresjonistycznym i abstrakcyjnym (z ewidentnie niezrozumianym przez Miłosza Cézanne'em). Poezja Stevensa jest – powtórzmy raz jeszcze za Rymkiewiczem – jak najbardziej poezją rzeczywistości, tyle tylko że akcentuje ona nieuchronnie zmienną, językową naturę naszego poznania rzeczywistości.

Nie są to oczywiście konstatacje natury jedynie światopoglądowej lub filozoficznej. Mają one zasadnicze znaczenie dla kogoś, kto podejmuje trud przekładania poety na inny język – chodzi wszak o tłumaczenie nie tylko pojedynczych słów i fraz, ale także intencji przyświecających poecie i kontekstów niezbędnych do zrozumienia jego twórczości. Nie rozumiemy Stevensa, jeśli przyłożymy do niego miarę założeń estetycznych typowych dla, powiedzmy, estetyki tomistycznej lub dziewiętnastowiecznego realizmu. W gruncie rzeczy chodzi tu o sztukę przekładu rozumianą również jako swego rodzaju etyczny imperatyw – tłumacz powinien nie tylko przekładać wiersze, ale umieścić je we właściwym kontekście i klimacie intelektualnym, nawet jeśli my sami nie czujemy się w nim najlepiej. Można tu zresztą zapytać nieco przewrotnie, czy Miłosz w swoich komentarzach na temat Stevensa nie jest czasem autotematyczny i czy istotnie dociera do esencji pisarstwa amerykańskiego poety? Sądzę, że nie dociera – właśnie dlatego, że chociaż przełożył (wspaniale) wiersze, to nie zadał sobie trudu przełożenia, choćby na własny użytek, kategorii i założeń estetycznych stanowiących część Stevensowskiego projektu poetyckiego. Efektem jest niezrozumienie intencji i fałszywa perspektywa – błędy, których dobry tłumacz powinien unikać.

4.

Powyższe stwierdzenia wiążą się z jeszcze jedną praktyką translatologiczną, która zdaniem wielu nie mieści się w kategorii przekładu literackiego. Myślę tu o poetyckiej parafrazie, instytucji dość starej, bo sięgającej czasów antycznych, a reaktywowanej na początku XX wieku przez anglosaskich modernistów – zwłaszcza Pounda jako autora *Homage to Sextus Propertius*, poematu będącego skrzyżowaniem przekładu i oryginalnego utworu poetyckiego. Nowatorstwo Poundowskiej próby polegało nie na samym pomysle sparafrazowania wierszy Propercjusza, lecz na umieszczeniu tego gestu w nowym kontekście i opatrzeniu go nowym znaczeniem: dokonana przez amerykańskiego poetę parafraza jest nie tylko wyrazem hołdu, ale

także, a może przede wszystkim, odzwierciedleniem procesu jałwienia języka i utraty przez literaturę potencjału mimetycznego. To intuicja bliska wszystkim modernistom: żyjemy otoczeni przez teksty i nie w głowie nam myśl o oryginalności; możemy jedynie mówić językami, w których jesteśmy zanurzeni, i próbować odnaleźć w nich własną prawdę. Tak właśnie nowoczesną poezję pojmował Stevens, który w znanym wierszu *Of Modern Poetry* pisał:

The poem of the mind in the act of finding
What will suffice. It has not always had
To find: the scene was set; it repeated what
Was in the script.

Then the theatre was changed
To something else. Its past was a souvenir.

It has to be living, to learn the speech of the place.
It has to face the men of the time and to meet
The women of the time. It has to think about war
And it has to find what will suffice. It has
To construct a new stage. It has to be on that stage,
And, like an insatiable actor, slowly and
With meditation, speak words that in the ear,
In the delicatest ear of the mind, repeat,
Exactly, that which it wants to hear, at the sound
Of which, an invisible audience listens,
Not to the play, but to itself, expressed
In an emotion as of two people, as of two
Emotions becoming one. The actor is
A metaphysician in the dark, twanging
An instrument, twanging a wiry string that gives
Sounds passing through sudden rightnesses, wholly
Containing the mind, below which it cannot descend,
Beyond which it has no will to rise.

It must

Be the finding of a satisfaction, and may
Be of a man skating, a woman dancing, a woman
Combing. The poem of the act of the mind.

Poemat umysłu w akcie odnajdywania
Tego, co będzie odpowiednie. Nie zawsze musiał
Szukać: scena była przygotowana; poemat powtarzał
Wcześniej napisany scenariusz.

Potem cały teatr zamieniono
Na coś innego. Jego przeszłość stała się pamiętką.

Musi być żywy, musi opanować mowę konkretnego miejsca.
Musi stawić czoło mężczyznom tego czasu i wyjść na spotkanie
Kobietom tego czasu. Musi myśleć o wojnie
I odnajdywać to, co będzie odpowiednie. Musi
Budować nową scenę. Musi stanąć na tej scenie
I, jak zdesperowany aktor, powoli
I z uwagą wypowiadać słowa, które już w uchu,
Najdelikatniejszym uchu umysłu, powtarzają
Dokładnie to, co chce ono usłyszeć. Na ten dźwięk
Niewidoczna publiczność zaczyna słuchać,
Nie sztuki, ale samej siebie, wyrażonej
W uczuciu jakby dwojga ludzi, jakby dwóch
Uczuć zlewających się w jedno. Aktor jest
Metafizykiem w ciemności, szarpie
Instrument, szarpie obojętną strunę, która wydaje
Dźwięki przechodzące czasem w niespodziewanie czyste tony,
Obejmujące cały umysł, poniżej którego zejść nie potrafi,
Poza który nie chce wykroczyć.

Musi

Być odnajdywaniem zadowolenia, może
Być o mężczyźnie na łyżwach, tańczącej kobiecie, kobiecie
Która czesze włosy. Poemat jako akt umysłu.

(tłum. J. Gutorow)

Wydaje mi się, że poetycka parafraza jest dobrym sposobem zadośćuczynienia imperatywowi „odnajdywania tego, co odpowiednie” – chodzi w niej wszak nie tyle o dosłowny przekład jednostek leksykalnych, ile o przekład całych kontekstów ewokowanych przez wiersz, a wymagających odmiennego rejestru językowego, odmiennych skojarzeń, a nawet odmiennej scenerii. Różnice te muszą oczywiście służyć podkreśleniu oryginalnych sensów – najlepsze parafrazy wynikają z umiejętności zachowania równowagi między wymaganiami oryginału i poczuciem, że jego oryginalność zyskuje na zmianie dekoracji i języka. Sądzę, że tego rodzaju prób nie należy traktować tylko jako postmodernistycznych gier gatunkowych i intertekstualnych. Wręcz przeciwnie: chodzi tu o poważne wyzwanie dla dobrze w naszej kulturze zakorzenionej instytucji przekładu literackiego. Nie jest to, jak wiadomo, tradycja jedyna – warto tu choćby wspomnieć o renesansowej modzie na grę z klasycznymi toposami i kon-

wencjami. W XX wieku jednak złapała ona drugi oddech, między innymi za sprawą ożywienia studiów filologicznych i pogłębionego zainteresowania retoryką i sposobem istnienia dzieła literackiego. Dodać do tego można pojawienie się teorii recepcji dzieła, skąd już tylko krok do nowatorskich analiz instytucji i retoryki przekładu literackiego, postrzeganego jako niezwykle złożony i wieloaspektowy proces zachodzący w przestrzeni między tekstem wyjściowym (bo już raczej nie „oryginalnym” – kategoria oryginalności została w XX wieku wyjątkowo skutecznie zakwestionowana) i jego ujęciem w innym języku. Parafraza jawi się w tym kontekście jako strategia wyjątkowo nowoczesna i czyniąca zadość nowym sposobom odbioru dzieła.

W Polsce parafraza poetycka zyskała szczególne znaczenie w ostatnich kilkunastu latach. Dotyczy to zwłaszcza dwudziestowiecznej poezji amerykańskiej, która już pod koniec lat osiemdziesiątych stała się ważnym katalizatorem zmian w nowej polskiej poezji. Debiutanckie książki takich poetów jak Marcin Świetlicki, Marcin Sendecki i Andrzej Sosnowski (wydane w latach 1991–1992) pokazały, że lekcja amerykańska została już w dużym stopniu przerobiona i przyswojona – tak poetyka „bruLionu”, jak i ta z kręgu „warszawskiego” odwołują się do idiomów charakterystycznych dla amerykańskich poetów drugiej połowy XX wieku: Franka O’Hary, Allena Ginsberga, Roberta Creeleya i Johna Ashbery’ego. Odwołania te nie są zawsze bezpośrednie, nieraz jednak przybierały one postać „przełożenia” typowej dla danego poety strategii poetyckiej, i to na tyle wiernie, że można chyba mówić o retoryce parafrastycznej. Dzieje się tak choćby w niektórych wczesnych wierszach Zbigniewa Macheja, odwołujących się wprost do minimalistycznej techniki Roberta Creeleya, i w wierszach Andrzeja Sosnowskiego zawierających nawiązania do konkretnych utworów Ashbery’ego.

Wyjątkowo często parafrazowanym poetą okazał się w latach dziewięćdziesiątych Frank O’Hara. W wierszu *Dupa Margaret Tischner* Darek Foks dokonuje zabawnej transpozycji *Mary Desti’s Ass* – jego tekst dokładnie oddaje formalny kształt oryginału, dostosowuje jednak wiele szczegółów do realiów Polski lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Oto pierwszych kilka zwrotek (parafrazę wplątałem w wiersz oryginalny, aby ułatwić dostrzeżenie podobieństw i różnic):

In Bayreuth once
we were very good friends of the Wagners
and I stepped in once

for Isadora so perfectly
she would never allow me to dance again
that's the way it was in Bayreuth

Kiedyś w Opolu
wypiliśmy parę piw z Krawczykiem
a ja tak ładnie
śpiewałam jego przeboje
że już nigdy nie podpisał mi nowej płyty
tak było w Opolu

the way it was in Hackensack
was different
there one never did anything
and everyone hated you anyway
it was fun, it was clear
you knew where you stood

z kolei w Kołobrzegu
było głośniej
nikt tam nigdy nic nie śpiewał
a i tak było głośno
to była szafa grająca, jasna sprawa
człowiek wiedział za co płaci

in Boston you were never really standing
I was usually lying
it was amusing to be lying all
the time for everybody
it was like exercise

w Sopocie płaciło się właściwie bez przerwy
ja przeważnie płaciłam za dużo
zabawnie było płacić wszystkim
za wszystko
to było jak zapasy

it means something to exercise
in Norfolk Virginia
it means you've been to bed with a Nigra
well it is exercise
the only difference is it's better than Boston

of my colleagues, the mountains. Manfred climbs to my nape,
speaks, but I do not hear him,

I'm too blue.

An elephant takes up his trumpet,
money flutters from the window of cries, silk stretching its mirror
across shoulder blades. A gun is „fired”.

Mój niepokój ma przy sobie broń, ona nie jest biała
i towarzyszy mi w spokojne dni jak lotniskowiec.
Ona jest funkcjonalna, jak eskadra i eskorta, jako desant.

Mój niepokój ma niekonwencjonalny teatr wojny,
kameralną scenę dla operowych pantomim
w miniaturze, jak zarośnięta sadzawka dla konwoju
który wiezie kruszec!

choć w lukach

znajdziesz tylko szlam, fusy róż
na dnie zbiornikowca.

Czasami bez tlenu

schodzę w lazuruowy odmęt
i patrzę na świat przez panoramiczne owadzie okno
śpiącego Nautilusa. Kapitan Nemo staje obok mnie
i coś tłumaczy, ale ja nie słyszę,

jestem niewytłumaczalny.

Burza przychodzi dziś z Berlina,
błyskawice szeleszczą w twoich włosach, prąd elektryzuje jezioro
i fala wyrzuca setki ryb na brzeg. To „sygnał” do startu.

W obu przypadkach nie chodzi rzecz jasna tylko o zabawę (choć o nią chodzi również). Stawką w grze parafrazy poetyckiej jest pytanie o status i prawomocność przekładu. Czy wierne przełożenie litery tekstu jest równie wiernym przekładem jego intencji? Czy osiągnięty efekt oddaje efekt towarzyszący lekturze oryginału? A może jest tak – raz jeszcze odwołuję się do analiz Benjamina – że wierne oddanie intencji autora wymaga odejścia od dosłowności i stworzenia kontekstów nieobecnych wprawdzie w wierszu oryginalnym, w sumie jednak dających efekt, o jaki chodziło autorowi wiersza? (Choć właściwie kto miałby decydować, o co chodziło autorowi? Jakie kryteria należałoby przyjąć? Kto miałby prawo ustanawiać takie kryteria? Pytania te nie mają na celu podważenia zasadności stosowania parafrazy poetyckiej – wprost przeciwnie, mogą dostarczyć nam kolejnych argumentów „za” parafrazą). Dokonane przez Foksa i Sosnowskiego pa-

rafrazy wierszy O'Hary skłaniają do dyskusji nad przekładem poetyckim rozumianym jako przedsięwzięcie na poły autorskie, wymagające oddania w przekładzie również tego, co nieprzetłumaczalne na poziomie tekstu. W obu przypadkach autorski charakter przyjętej strategii przybrał formę radykalną: poeci „przepisują” wiersz i nadają mu pozór tekstu w pełni autonomicznego i niezależnego. Ale poniekąd jest to gest w pełni zrozumiały, bo czyż podobnie nie jest z wierszami O'Hary?

Pytania te nabierają wyrazistości w odniesieniu do wierszy Stevensa, który jak niewielu poetów był wyczulony na wszelakie „przełożenia” sensów, intencji i kontekstów; w swoim dorobku Stevens ma zresztą wiersze traktujące prawie wyłącznie o tej kwestii, choćby *Metaphors of a Magnifico*, tekst o niemożności jednoznacznego ujęcia świata i ucieczce znaczenia. Dość dobrze wyczuł to Tadeusz Pióro, który w poemacie *Zwyczajny wieczór na Mokotowie* dał własną parafrazę fragmentów *An Ordinary Evening In New Haven* Stevensa (zresztą wiersz Pióry dookreślony jest w tytule, a właściwie podtytule, jako „fragment naśladownictwa”; warto pamiętać o tej frazie, dwuznacznej i wcale nieoczywistej). Strategia przyjęta przez Pióre przypomina działania Foksa i Sosnowskiego. Jej najbardziej charakterystyczną cechą jest umieszczenie wiersza Stevensa w lokalnych polskich realiach. Ciekawe w tym wszystkim jest również to, że poemat Stevensa podejmuje między innymi kwestię „przełożenia” rzeczywistości. Oto charakterystyczny fragment, będący u Pióry w miarę dokładnym przekładem oryginału:

These houses, these difficult objects, dilapidate
Appearances of what appearances,
Words, lines, not meanings, not communications,

Dark things without a double, after all,
Unless a second giant kills the first –
A recent imagining of reality

Te domy, zdezelowane, trudne przedmioty,
obrazy innych obrazów,
słów, wersów, nie znaczeń, komunikatów,

Rzeczy ciemne i niepowtarzalne – chyba
że pierwszego zgładzi olbrzym numer dwa –
nowe wyobrażenie realiów

Warto zwrócić uwagę na ostatni wers. Zawarty jest w nim jeden z ważniejszych imperatywów poetyckich Stevensa: poezja powinna zrekonstruować rzeczywistość i w tym sensie jest już nieuchronnie przekładem. Tekst Pióry pokazuje i dowodzi jeszcze czegoś innego: że przekład poetycki powinien być nie tyle odwzorowaniem, ile rekonstrukcją oryginału. Ilustrują to dalsze partie *Zwyczajnego wieczoru na Mokotowie*, który przy bliższym wejrzeniu i porównaniu z tekstem Stevensa okazuje się parafrazą nader luźną, niezobowiązującą, raczej improwizacją niż próbą przekształcenia tematu. Wspólne są punkty wyjścia i dojścia; przekład raz po raz gubi z oczu tekst oryginalny. Mówiąc jeszcze inaczej, poemat Pióry waha się pomiędzy imperatywem oddania sprawiedliwości poematowi Stevensa a dążeniem do stworzenia tekstu oryginalnego. Mistrzostwo podjętej próby polega zaś moim zdaniem na umiejętności pozostania w tym „pomiędzy”, sądzą bowiem, że w takiej przestrzeni rozgrywa się też akcja *An Ordinary Evening In New Haven*.

Szczególnie dramatycznie brzmią w tym kontekście te fragmenty, w których mowa jest o widzeniu bezpośrednim i bezrefleksyjnym, niezapośredniczonym przez żaden język. Oto moment bodaj najważniejszy (z pieśni IX):

A view of New Haven, say, through the certain eye,
The eye made clear of uncertainty, with the sight
Of simple seeing, without reflection.

Wersy te zostały przez polskiego poetę przełożone wyjątkowo wiernie – z jednym oczywistym odstępstwem (i nieco innym złożeniem – w jedną zwrotkę):

Mokotów, widziany pewnym spojrzeniem,
okiem wyzbytym niepewności, wzrokiem
zwyczajnym, wolnym od refleksji.

Dużo w obu poematach mówi się o przezroczystości i przejrzystości (ang. *transparencies*) – sęk w tym, że takie proste widzenie, dla którego świat jest przejrzysty, pozostaje w sferze marzeń; w rzeczywistości, na przykład w tych konkretnych utworach poetyckich, wszystkie doświadczenia są zapośredniczone i zretoryzowane przez język, który tak czy inaczej zdradza – przekłada – nawet najbardziej oczywistą intencję. *Pewne spojrzenie [...] wolne od refleksji (the certain eye [...] without reflection)* to niedający się zrealizować postulat estetyczny i egzystencjalny – i obaj

poeci doskonale o tym wiedzą. Stevens pisze: *We seek / The poem of pure reality* („Szukamy / Wiersza nieskalanej rzeczywistości”). Pióro parafrazuje tę kwestię następująco: *W wierszu szukamy rzeczywistości / nieskalanej tropem ani zboczeniem / wyprostowanej postawy prostych słów*. Poematy pokazują, że poszukiwanie to nigdy się nie kończy: prosta rzeczywistość jest horyzontem, który ciągle się oddala, a kolejne poetyckie przybliżenia to nic innego jak coraz doskonalsze – przekłady.

Jaka lekcja płynie z translatorskich potyczek Foksa, Sosnowskiego i Pióry? Sądzę, że jest to przede wszystkim lekcja wierności wobec poetyckich inspiracji i zamierzeń. Paradoksalnie, wierność ta zakłada spory margines niewierności – i można by to potraktować jako zarzut skierowany przeciw instytucji parafrazy. Pamiętajmy jednak, że w gruncie rzeczy każdy przekład jest zdradą. Rzecz polega więc raczej na przyjęciu wstępnego założenia przyświecającego pracy translatorskiej. Czy będzie to praca mająca na celu przybliżenie samego tekstu poetyckiego czy też raczej usiłująca oddać efekt, jaki wywołuje wiersz? I czy w tym drugim przypadku dopuszczamy odejście od wiersza oryginalnego – w imię przyświecającej mu intencji? Niewątpliwie tego rodzaju strategia może budzić opór, tak wśród czytelników, jak i tłumaczy. Wydaje mi się wszakże, że w żadnym stopniu nie jest mniej zdradliwa od innych strategii. A w przypadku takich poetów jak O’Hara i Stevens może się okazać nader płodna.

5.

Tłumaczenie Stevensa to zajęcie wyjątkowo inspirujące i fascynujące. Zwłaszcza dzisiaj, kiedy z jednej strony mamy do dyspozycji kilka strategii translatorskich, z drugiej zaś tak wiele wierszy i poematów tego poety wciąż czeka na tłumacza. Same teksty nie stają się przez to, rzecz jasna, łatwiejsze. Ale może łatwiej jest nam je zrozumieć, a co za tym idzie, łatwiej dotrzeć z nimi do polszczyzny.

Warto zresztą zauważyć, że w polskiej poezji ostatnich kilkunastu lat zaszło wiele zmian, tak w języku poetyckim, jak i w odbiorze poezji, znacznie ułatwiających lekturę takich poetów jak Wallace Stevens lub choćby John Ashbery. Zmiana podstawowa polega chyba na uświadomieniu sobie, że wiersz to tekst nie tylko wieloznaczny, ale i zdolny do zakwestionowania własnej retoryczności. Innymi słowy, znaczenie wiersza nigdy lub prawie nigdy nie jest do końca sprecyzowane i ustalone. Wręcz

przeciwnie: ulega ono stałemu rozproszeniu na styku autora i czytelnika, języka i rzeczywistości, intencji i formy wypowiedzi. Oczywiście momenty te nie u wszystkich poetów są ważne. U Stevensa mają one znaczenie zasadnicze. I o tym powinien pamiętać tłumacz jego wierszy.

Bibliografia

- Benjamin W. 1973. *Illuminations*, przeł. Harry Zohn, London: Collins/Fontana Books.
Foks D. 2000. *Sonet drogi*, Legnica: Biuro Literackie.
Miłosz Cz. 1994. *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków: Znak.
O'Hara F. 1995. *The Collected Poems*, Berkeley–Los Angeles–London: U of California P.
Pióro T. 2000. *Wola i Ochota*, Legnica: Biuro Literackie.
Sosnowski A. 2006. *Dożynki. 1987–2003*, Wrocław: Biuro Literackie.
Stevens W. 1969. *Wiersze*, wybór, przeł. Jarosław Marek Rymkiewicz, Warszawa: PIW.
— 1990. *The Collected Poems*, New York: Vintage Books (Random House).

On translating Stevens (and more)

One of the major themes of Wallace Stevens's poetry is untranslatability. Moreover, his work thrives on ambiguity which can never be resolved. Therefore, translating this poetry becomes an inspiring challenge: Stevens's translators need to respect multifariousness and openness; they need to distrust closure. The fact that Polish reception of the American poet is almost non-existent (apart from versions by J.M. Rymkiewicz, who feels affinity with the 'classical' Stevens, and by Cz. Miłosz) makes the task for Polish translators even more demanding. However, the changes in the Polish poetry of the last two decades – both when it comes to poetic language and poetry reception – may assist Stevens's translators in Poland. Especially promising looks poetic paraphrase (Ezra Pound's favourite mode of translation), as practised by Dariusz Foks, Andrzej Sosnowski and Tadeusz Pióro.