

JAKUB KORNHAUSER
Uniwersytet Jagielloński

Zadania tłumacza poezji konkretnej. Prolegomena metodologiczne (I)

Abstract

Concrete Poetry Translator's Tasks. Methodological Prolegomena

The paper focuses on the methodological approach to the problem of translating experimental poetry. The presented analysis is based on three texts: Julian Kornhauser's *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)* from 1983, Jerzy Jarniewicz's *Tłumacze na urlop!* and Leszek Engelking's *Konkretne decyzje tłumacza*, both from 2006. Each of these three articles includes a translative strategy towards the concrete poetry. The term, in narrow meaning, can be used to describe the worldwide movement founded simultaneously in Switzerland/Germany (by Eugen Gomringer), Sweden (by Öyvind Fahlström) and in Brazil (by the Noigandres group – Haroldo and Augusto de Campos and Décio Pignatari) in the early 1950s. The movement itself represents a form consisting of both verbal and visual elements and, in consequence, unites the distinctive marks of poetry and painting. With a vague status of a hybrid, as well as the experimental character, this specific genre is situated beyond the traditional categories of analysis and interpretation. Despite the confusion in terminology, though, there is fundamental requirement which the various kinds of concrete poetry meet: concentration upon the physical material from which the poem or text is made.

Considered as an object, the concrete poem causes a fundamental problem in the frames of the translatology. The concrete poetry interpreters and researchers are disunited on the question of its translatability. Julian Kornhauser distinguishes the two major kinds of the concrete poem – a “poster-poem” and the “non-poster” one, the latter allowing or even requiring a translator's intervention. The “poster-poem”, owing the complicated visual structure, cannot be translated. Jerzy Jarniewicz defines the entire concrete poetry as untranslatable, classifying it in the terms of the visual arts. Leszek Engleking presents a contrary view, which considers a translator as an interpreter who promotes the experimental forms of poetry in the new literary context. The author of this paper attempts to put these methodological concepts into translation practice, examining the concrete poems of Eugen Gomringer, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Hansjörg Mayr and Jirí Kolář among others. While the most significant component of the concrete poem is language itself, treated predominantly as a graphic structure, the translation strategies can differ significantly. The analysis evokes its internal status, which appears to be miscellaneous from different perspectives, as it initiated an interdisciplinary genre by searching for new artistic horizons.

Key words: concrete poetry, visual poetry, translation of the experimental forms of literature, text as an object.

Niniejszy artykuł stanowi pierwszą część rozważań poświęconych zagadnieniu przekładu poezji konkretnej. Chciałbym poruszyć w nim kilka wstępnych problemów, których prezentacja jest nieodzowna dla właściwego zrozumienia tego – wciąż niedostatecznie opracowanego – fenomenu, a następnie szczegółowo przeanalizować trzy istotne propozycje z pogranicza teorii i praktyki przekładu wysunięte przez polskich literaturoznawców i tłumaczy. W kolejnych artykułach spektrum zainteresowań zostanie poszerzone – przyjrzymy się wiodącym teoriom badawczym w przekładoznawstwie europejskim oraz amerykańskim i zderzymy je z wypowiedziami programowymi poetów konkretnych. Rozważania systematyzujące dotychczasowy stan badań i analizujące ich praktyczne zastosowanie zakończy prezentacja własnej propozycji metodologicznej.

Tekst jako przedmiot

„Poezja nie ma celu – albo ma ich nieskończenie wiele. Toteż wyłania się w niespodziewanych miejscach i występuje w stanach skupienia, na jakie nikt nie jest przygotowany”¹. Fenomen poezji konkretnej², w której szczególnie akcentowane są „aspekty graficzne i wizualne drukowanego tekstu (lub wokalnie-brzmieniowe), stanowiące strukturalną całość ze świadomie ograniczoną semantyką i składnią konwencjonalnych użyć tworzywa językowego”³, czy też – słowami Willarda Bohna – charakteryzującej się „szerokim zakresem wymiaru ikonicznego oraz stopniem samoświadomości”⁴, stanowi dla badacza wielopłaszczyznowe, niejednoznaczne zadanie do rozwiązania. Wiersz konkretny sytuuje się bowiem gdzieś pomiędzy dziełem literackim a dziełem sztuki. Tekst stanowi element obrazu, obraz – fragment tekstu, a bardziej precyzyjnie – tekst **jest** obrazem, a obraz **jest** tekstem. W poezji konkretnej słowo nie ukrywa swojej materialności, chce się pozbyć balastu znaczenia i odsyłać również do swojego wymiaru graficznego/fonicznego. W oczywisty sposób stanowi gwałt na przyzwyczajeniach czytelnika, który zwykle nie zwraca uwagi na kompozycję słów na stronie, omija ich fizyczną obecność, próbując w jak najefektywniejszy sposób dotrzeć do znaczenia. Istotą wiersza konkretnego jest więc organizacja wypowiedzi na poziomie słowa, które, pozbawione pierwotnego kontekstu, zwolnione ze swych syntaktycznych powin-

¹ F. Mon, *Pędy języka rosną i rosną*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 249.

² Przez poezję konkretną rozumiemy szczególnie etap w rozwoju poezji wizualnej, począwszy od lat 50. XX w. i działalności Öyvinda Fahlströma (propagator pojęcia „poezja konkretna”) w Sztokholmie, braci Harolda i Augusta de Campos w Brazylii oraz Eugena Gomringera, „papieża poezji konkretnej”, i innych twórców niemieckojęzycznych (Ernst Jandl, Franz Mon, Gerhard Rühm, Helmut Heißenbüttel, Heinz Gappmayr), a także, w szerszym sensie, wywodzące się z jej odkryć praktyki eksperymentalne w latach 60., 70. i kolejnych, jak choćby twórczość Czecha Jiříego Kolářa, we Francji nurt spacjiżmu reprezentowany przez Pierre’a Garniera i Jean-François Bory’ego, sygnalizm Serba Mirosljuba Todrovicia, włoską poezję wizualną Luciana Oriego. Na polski grunt idee konkretyzmu z powodzeniem przeszczepiał zmarły w 2009 r. Stanisław Dróżdż. Zob. m.in.: P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989; T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.

³ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 463.

⁴ W. Bohn, *Kryzys znaku*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 5–6.

ności i poddane zabiegom demontażowym, uzyskuje autonomię w ramach przestrzeni utworu. Słowo poza językiem nabiera cech samodzielnego bytu, przy czym aspekt semantyczny ustępuje pierwszeństwa aspektowi wizualnemu.

Naczelnym zadaniem poezji konkretnej jest więc nadanie słowu (elementowi tekstowemu) tożsamości przedmiotu materialnego. Jednocześnie cech przedmiotu, „przedmiotu wizualnego”, wedle definicji Bohna⁵, nabiera każdy utwór konkretny, powstając w procesie budowy – konstrukcji, aranżacji – elementów składowych o charakterze werbalnym i wizualnym. Możemy zatem powtórzyć za braćmi Haraldem i Augustem de Campos i Deciem Pignatarim, że „wiersz konkretny jest obiektem w sobie i dla siebie, strukturą zamkniętą i samowystarczającą”⁶. Idąc krok dalej, zaczynamy mieć wątpliwości, czy tego typu obiekt ma prawo być nazywany dziełem literackim, wszak język – jak to określił Franz Mon – „znika zakopany pod pismem”⁷. W konsekwencji pismo wyrzeka się „elementarnej jakości językowej”, staje się tylko i wyłącznie „wehikułem języka”⁸; znaki istnieją już tylko na poziomie pisma. Kwestią nadrzędną zdaje się z tej perspektywy nie naruszalność znaków, funkcjonujących w wierszu konkretnym jako materialne symbole i decydujących tym samym o jego wewnętrznej, oryginalnej i unikatowej strukturze. Öyvind Fahlström podkreśla w założycielskim dla konkretyzmu manifestie z 1953 roku, że „poezję można nie tylko analizować: daje się ona także konstruować jako struktura – i to nie jako struktura umożliwiająca przede wszystkim wyrażenie pewnych idei, ale również jako struktura konkretna”⁹, a więc przynależna przedmiotom materialnym.

Z tego punktu widzenia zasadne wydaje się zatem pytanie, na ile (jeżeli w ogóle) możliwy jest przekład wiersza konkretnego, skoro jego dystynktywną cechą stanowi szczególny układ przestrzenny czy kształt znaków graficznych. Problematyka przekładalności¹⁰ poezji eksperymentalnej (w tym konkretnej) nie doczekała się jak dotychczas szczegółowej analizy. Fakt ten nie pozostaje oczywiście bez związku ze strukturą wewnętrzną i konstytutywnymi właściwościami utworu konkretnego, którego status, co spróbuję wykazać w niniejszych rozważaniach, oscyluje między literackością tekstu a przedmiotowością artefaktu (przedmiotu

⁵ Ibidem, s. 6.

⁶ Por. A. de Campos, H. de Campos, D. Pignatari, *Plano – Pilôto para poesia concreta* (1958), [w:] idem, *Teoria da poesia concreta, Textos críticos e manifestos 1950–1960*, São Paulo 1975, s. 65. Augusto i Haraldo de Campos są również twórcami kanibalistycznej teorii przekładu, w której postulują unicestwienie oryginałów poprzez „przepisywanie na nowo” tekstów źródłowych, por. np. A. de Campos, *Poesia, antipoesia, atropofagia*, São Paulo 1978. Więcej o kanibalistycznej teorii przekładu w: S. Bassnett, *Od komparatyki literackiej do translatoologii*, przeł. A. Pokojska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy współczesnej komparatyki. Antologia*, T. Bilczewski (red.), Kraków, s. 481–509.

⁷ F. Mon, op. cit., s. 130.

⁸ Ibidem.

⁹ Ö. Fahlström, *Zpqwieszqzowaniem urorurodziurodzin. Manifest poezji konkretnej*, przeł. A. Topczewska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 91.

¹⁰ Więcej o koncepcji przekładalności, wyrażalności i ekwiwalencji w odniesieniu do językoznawstwa i studiów translatoologicznych zob.: W. Koller, *Przekład literacki z perspektywy językoznawstwa* (1988), przeł. P. Zarychta, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, P. Bukowski, M. Heydel (red.), Kraków 2009, s. 143–172.

sztuki lub zwykłego obiektu o określonej fizyczności). Problemem tym od strony metodologicznej zajmują się w omawianych tutaj szkicach trzej polscy autorzy, z których każdy jest zarówno teoretykiem, jak i praktykiem, literaturoznawcą, tłumaczem i poetą. Julian Kornhauser w swoim artykule *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)*¹¹ ustawia teoretyczne rusztowania dla zagadnienia przekładalności poezji konkretnej, próbując znaleźć wady i zalety proponowanych rozwiązań. Jerzy Jarniewicz w manifestie *Tłumacze na urlop!*¹² stara się w sposób radykalny zerwać z przyzwyczajeniami tłumacza, sygnalizując jego (własną) bezradność wobec materii konkretnej, natomiast Leszek Engelking sugeruje *Konkretne decyzje tłumacza*¹³, zdecydowanie przeciwstawiając się poglądom Jarniewicza. Wyznacza on tłumaczowi istotną rolę w budowaniu przestrzeni dla upowszechniania oraz rozwoju poezji konkretnej. Pierwsze dwa teksty mają charakter teoretyczny, porządkujący rozważania na temat potencjalności tłumaczenia poezji konkretnej, kolejny zaś proponuje także analizę reprezentatywnej grupy wierszy jednego autora, czeskiego poety i grafika Jiříego Kolářa. W artykule przyjrzymy się tym strategiom translatorskim nieco bliżej, by na reprezentatywnych dla nurtu tekstach wykazać miarę ich operatywności.

Wiersz plakatowy i nieplakatowy (Kornhauser)

W klasycznym eseju *Zadanie tłumacza*¹⁴ Walter Benjamin stawia fundamentalne – z punktu widzenia naszych rozważań – pytanie: co to znaczy, że dzieło jest przekładalne? Według Benjamina, istota dzieła dopuszcza możliwość przekładu lub wręcz się go domaga; co więcej, przekładalność jest immanentną cechą znakomitej większości dzieł literackich, wynika bowiem wprost z właściwej oryginalności kategorii znaczenia. Innymi słowy: im dzieło klarowniejsze, czytelniejsze pod względem zarówno struktury, jak i treści, tym stopień jego potencjalnej przekładalności wyższy. Przypadek poezji konkretnej wymyka się powyższej regule z zasadniczego powodu, który analizuje w swym szkicu Julian Kornhauser: „[Poezja konkretna] odrzuca tradycyjną funkcję przedstawieniową języka na rzecz wyolbrzymionej funkcji estetycznej, w której celem samym w sobie staje się komunikat”¹⁵, w dodatku komunikat szczególnego rodzaju, oparty na pozajęzykowych, często wizualnych kodach przedstawiania rzeczywistości. Zauważyliśmy wcześniej, że elementy tekstowe stanowią właściwą i nienaruszalną tkanę utworów konkretnych, ponieważ na pierwszy plan wysunięte zostają ich cechy fizyczne, wizualne czy typograficzne, takie jak kształt, wielkość czcionki oraz rozmieszczenie znaków w obrębie wyznaczonej przestrzeni. Skoro słowo jest takim „organicznym” elementem struktury wiersza konkretnego, przekład byłby

¹¹ J. Kornhauser, *Przekład jako objaśnienie (O tłumaczeniu poezji konkretnej)*, [w:] idem, *Wspólny język (Jugoslawica)*, Katowice 1983, s. 159–170.

¹² J. Jarniewicz, *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 54–58.

¹³ L. Engelking, *Konkretne decyzje tłumacza*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 215–218.

¹⁴ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 27–41.

¹⁵ J. Kornhauser, op. cit., s. 159.

tej struktury zniszczeniem, jeśli nie wręcz zaprzeczeniem, ponieważ oddawałby (a raczej próbowałby oddać) w dużej mierze tylko znaczenie oryginału, pomijając aspekt wizualny, lub odwrotnie, imitowałby materialność ze szkodą dla hipotetycznego aspektu semantycznego. Kornhauser stwierdza zatem:

Wiersz konkretny nie może dopuszczać możliwości przekładu swojej struktury, bowiem zakłada *a priori*, że jest ona – poprzez określoną poetycką organizację – zrozumiała dla każdego, bez względu na jego reprezentację językową¹⁶.

Tym sposobem wiersz konkretny zostaje zestawiony z dziełem plastycznym, a więc innym przedmiotem sztuki, który posiada jednostkowy charakter. Wspólną cechą obydwu jest celowe zapobieganie „efektowi seryjności”, nieodłącznie związanemu z aktem translatorskim. Przywołując opinie Eugena Gomringera¹⁷, głównego teoretyka i praktyka konkretyzmu, Kornhauser przeprowadza analogię pomiędzy oddziaływaniem wiersza konkretnego i plakatu. Zauważa, że w obu przypadkach system znaków powinien być zrozumiały dla wszystkich odbiorców, posługiwać się ograniczoną liczbą kombinacji formalnych i, oprócz przekazywania znaczenia, przedstawiać wartości plastyczne (wizualne).

Poeta konkretysta wybiera ze swojego języka do utworu takie segmenty, które posiadają jednakowe denotacje w każdym języku, lub które powinny je posiadać. Słowo lub słowa, które w wierszu konkretnym ulegają specyficznemu demontażowi, mają znaczyć dla każdego to samo. Dlatego tak często sięga się po słowa tzw. międzynarodowe, jak: tekst, film, system, man, amor, singular, person itd.¹⁸

Według Kornhausera, w tym miejscu musi się pojawić istotne zastrzeżenie – co prawda poezji konkretnej w pewnych aspektach na pewno bliżej do sztuk plastycznych, ale to jednak nadal produkt literatury, ponieważ pierwotnym elementem jej struktury jest język, zaś obraz stanowi komponent wtórny (inaczej niż w poezji wizualnej w rozumieniu Gomringera¹⁹). Innymi słowy, tekst podlega porównywalnym procesom co dzieło sztuki i może być z nim zestawiany, natomiast różni się wyraźnie pod względem genezy i wewnętrznej struktury.

Czyżby zatem główny fundament poezji konkretnej stanowiła nieprzekładalność? Z prezentowanej strategii translatorskiej rzeczywiście można wyciągnąć takie wnioski, choć praktyka tłumacza wskazuje na pewne wyjątki od normy. Autor wyróżnia grupę utworów, które opierają się reżimowi nieprzekładalności. Podążając tym tropem, dokonuje podziału wierszy konkretnych na plakatowe (nieprzekładalne) oraz nieplakatowe (częściowo przekładalne).

Wiersze plakatowe posługują się ograniczoną liczbą słów (najczęściej jednym lub dwoma), które zostają umieszczone w jakimś swoistym (nie)porządku i są często zdeformowane w swym materialnym aspekcie. Struktura takiego utworu

¹⁶ Ibidem, s. 160.

¹⁷ Zob. E. Gomringer, *vom vers zum konstellation* (1954), [w:] *konkrete poesie*, E. Gomringer (red.), Stuttgart 1972, s. 153–158.

¹⁸ J. Kornhauser, op. cit., s. 161–162.

¹⁹ Eugen Gomringer wyróżnia sześć typów poezji wizualnej: ideogramy, konstelacje, dialektowiersze, palindromy, typogramy i piktoqramy. Zob. E. Gomringer, *Definitionen zur visuellen Poesie* (1972), [w:] *konkrete poesie...*, op. cit., s. 163.

albo zawiesza konieczność przekładu (kiedy budujące strukturę utworu słowo jest mniej lub bardziej zrozumiałe dla czytelnika), albo całkowicie wyklucza jego możliwość (kiedy jego kompozycja nierozzerwalnie wiąże się z językową materią oryginału). Krakowski literaturoznawca zauważa, że „naruszenie tego układu poprzez wymianę słów nie jest aktem translatorskim, ale wariacją na temat utworu”²⁰. Wiersz plakatowy dopuszcza w pewnych sytuacjach przypis jako formę objaśnienia poszczególnych słów, zwłaszcza gdyby zaistniała obawa, że mogą nie być one zrozumiałe; w takim wypadku przekład może zachować jedynie zasadę, jaka rządzi utworem, z uszczerbkiem dla jego strony plastycznej i semantycznej.

Tymczasem wiersz nieplakatowy, a więc taki, „w którym organizacja stylistyczna odbywa się powyżej poziomu słowa”²¹, dopuszcza ograniczony przekład, choćby w sytuacji gdy występuje w nim językowy kod semantyczny i/lub linearna struktura, które zachowują swoje właściwości także w przekładzie. Tym sposobem znaczenie jest oddane, choć jednocześnie kosztem materialnej konsystencji słów. W takim wypadku, postuluje Kornhauser, przekład powinien funkcjonować jako aneks do wspólnie z nim eksponowanego utworu oryginalnego. Warto raz jeszcze podkreślić, że wiersze nieplakatowe w znacznej mierze różnią się od plakatowych nie tylko pod względem struktury, lecz także koncepcji, według której są zbudowane. O ile te ostatnie opierają się w dużym stopniu na specyficznym układzie przestrzennym, w którym wiodącą rolę odgrywa słowo, zespół liter, pojedyncza litera lub inny znak graficzny (często znak interpunkcyjny, diakrytyczny, figura geometryczna czy wręcz rysunek), o tyle wiersz nieplakatowy składa się z jednostek bardziej rozbudowanych, przybierając formę sieci zależności (czy też gomringerowskich konstelacji) między poszczególnymi, występującymi w niezmienionej postaci, słowami.

Rozwijając nieco myśl Kornhausera, można zauważyć, że główną różnicą zdaje się stan deformacji języka, który w wypadku wierszy nieplakatowych ogranicza się do zawieszenia pierwotnych relacji semantycznych między słowami bez ingerowania w ich fizyczny wymiar. W konsekwencji można przyjąć, że skoro zarówno ich wartość znaczeniowa, jak i graficzna lokują się pomiędzy poezją „tradycyjną” a plakatową, przekład nastawiony na oddanie sensu utworu nie „psuje” kompozycji wierszy nieplakatowych w stopniu dyskredytującym ideę stojącą u jego podstaw.

Spróbujmy zatem zastosować ten teoretyczny model w odniesieniu do kilku charakterystycznych przejawów poezji konkretnej. Po pierwsze, znajdujemy stosunkowo nieliczną grupę wierszy plakatowych, które są zbudowane ze słów o charakterze uniwersalnym, jak określa to Kornhauser, „międzynarodowym”, jak choćby niektóre teksty Eugena Gomringera, na przykład [*ping pong*]²²:

ping pong
 ping pong
 pong ping pong
 ping pong

²⁰ J. Kornhauser, op. cit., s. 163.

²¹ Ibidem, s. 166.

²² E. Gomringer, [*ping pong*], [w:] idem, *worte sind schatten*, Stuttgart 1969, s. 23.

Wiersz Gomringera złożony jest z jednostek o dwojakim znaczeniu. Są one zarówno członami nazwy dyscypliny sportowej o uniwersalnej nazwie oraz ogólnosiwiatowym zasięgu, jak i wyrazami dźwiękonaśladowczymi, imitującymi odgłos odbijanej przez tenisistów stołowych piłeczki. W tego typu utwór wpisana zostaje zrozumiałość, która znosi konieczność przekładu. Podobnymi realizacjami są choćby [*film*], *perfektion* oraz inne teksty²³ Ernsta Jandla, *beba coca cola*²⁴ Decia Pignatariego czy *the missing poem is the poem* Maurizia Nannucciego²⁵. Wszystkie operują „ponadjęzykowym” zasobem leksykalnym, który nie wymaga komentarza w formie przypisu bądź objaśnienia. Znacznie szerszą i bardziej skomplikowaną wewnątrznie grupę stanowią wiersze plakatowe, których struktura, kompozycja przestrzenna i/lub użycie jednostek semantycznych zakorzenionych w danym języku narodowym uniemożliwiają dokonanie przekładu. W takich przypadkach Kornhauser postuluje pozostawienie tekstu w oryginalnej formie oraz dołączenie objaśnienia. Zabiegu takiego można dokonać zarówno wobec utworów o dominancie językowej, jak choćby [*tau taub taube*]²⁶ Friedricha Achleitnera, który skonstruowany jest na zasadzie palindromu – lektura może przebiegać „z góry na dół” lub „z dołu na górę”:

tau
taub
taube
taub
tau
taub
taube
taub
tau
taub
taube
taub
tau

Utwór Achleitnera wymaga jedynie komentarza odnośnie do aspektu semantycznego (*Tau* – z niem. „rosa”, *taub* – z niem. „głuchy”, *Taube* – z niem. „gołąb”), jego przekład jest niemożliwy bez uszczerbku albo dla strony plastycznej, albo znaczeniowej. Oczywiście, można sobie wyobrazić stworzenie analogicznej wersji w innym języku, oddającej zasadę, jaka rządzi tekstem, chociażby [*lis, list, lista*]. Nie miałyby ona jednak statusu przekładu, a tylko wariacji na temat oryginału. W identyczny sposób zbudowane są teksty Gerharda Rühma, na przykład [*zart*], [*wand bild wild hand wund*]²⁷, wykorzystujące odpowiednie własności brzmieniowe języka niemieckiego, lub *Patria*²⁸ urugwajskiego poety Jorgego

²³ Zob. E. Jandl, *sprechblasen*, Berlin 1968.

²⁴ Zob. D. Pignatari, *beba coca cola*, [w:] *antologija konkretne in vizualne poezije*, D. Poniž (red.), Ljubljana 1978, s. 103.

²⁵ Zob. M. Nannucci, *the missing poem is the poem*, [w:] *ibidem*, s. 100.

²⁶ F. Achleitner, [*tau taub taube*], [w:] *konkrete poesie...*, op. cit., s. 11.

²⁷ Zob. G. Rühm, *gesammelte gedichte und visuelle texte*, Reinbek 1970.

²⁸ Zob. J. Caraballo, *Patria*, [w:] *antologija konkretne...*, op. cit., s. 93.

Caraballa. Sprawa komplikuje się w odniesieniu do utworów plakatowych o dominancie wizualnej czy przestrzennej, jak na przykład Gerharda Rühma [*alles*], [*jetzt*] lub [*du*]²⁹:

UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU
 UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU

Według Kornhausera, tego rodzaju utwór jest niemożliwy do przełożenia ze względu na skomplikowaną relację między strukturą językową a kompozycją przestrzenną. W tym akurat przypadku możemy stwierdzić, że reguła ta okazuje się nie dość elastyczna. Utwór Rühma nie traci zbyt wiele ze swej struktury podczas operacji translatorskiej, o czym zaświadcza próba Krzysztofa Tkaczyka³⁰:

YYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY
 YYYYYYYYYYYYYYYYYYYYY

Zachowany w przekładzie zostaje zarówno aspekt semantyczny (du – „ty”), jak i podstawowa zasada kompozycyjna (dzięki identycznej „objętości” ekwiwalentów słownych). Utracony w pewnym stopniu zostaje tylko aspekt przestrzenny, choć jest on zależny od rodzaju i wielkości czcionki. Co więcej, wydaje się, że w omawianym przypadku ta ostatnia kategoria nie odgrywa wiodącej roli. Należy zatem przyjąć, że przekład jest uzasadniony, i tym samym zakwestionować niemożność przekładu wiersza plakatowego.

Przypadek wierszy nieplakatowych jest znacznie mniej kontrowersyjny. Wiersze posiadające tradycyjnie pojmowany kod semantyczny i linearną strukturę mogą być tłumaczone bez obaw o utracenie ich pierwotnego wymiaru przestrzennego, tak jak to się dzieje z utworami serbskiego poety Vujicy Rešina Tucicia, na przykład *Mikser voćnjak, grejalica san*³¹:

²⁹ G. Rühm, op. cit., s. 46–48.

³⁰ Idem, [*ty*], przeł. K. Tkaczyk, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 238.

³¹ V.R. Tucić, *Mikser voćnjak, grejalica san*, [w:] idem, *San i kritika. Pesme*, Novi Sad 1997, s. 43.

Bojler potok. Česma sneg. Telefon rosa. Kupatilo pupoljak. Stabilizator suza. Tranzistor breg. Mikser voćnjak. Grejalica san. Šporet izvor. Televizor mraz. Automobil kruška. Frižider smeh,

który w przekładzie Juliana Kornhausera, *Mikser sad, grzałka sen*³², brzmi następująco:

Bojler strumień. Kran śnieg. Telefon rosa. Łazienka pączek. Stabilizator łąza. Tranzystor pagórek. Mikser sad. Grzałka sen. Piec źródło. Televizor mróz. Samochód gruszka. Lodówka śmiech.

Widać wyraźnie, że przekład w całkowicie wystarczającym stopniu oddaje konstrukcję i znaczenie utworu oryginalnego, którego nadrzędna cecha, a więc zestawianie ze sobą w parach rzeczowników oznaczających, w dużym uproszczeniu, obiekty nieorganiczne i organiczne, jest wyraźnie wyeksplikowana i nie wymaga żadnego dodatkowego komentarza. Utracona zostaje w sposób nieunikniony materialność pierwotnych słów, która w wypadku wierszy nieplakatowych nie ma pierwszorzędno znaczenia. Zasada ta obowiązuje również w przypadku innych utworów Rešina Tucicia oraz wielu tekstów Gomringera, Jandla oraz Helmuta Heißenbüttla³³ czy Timma Ulrichsa³⁴.

Rozbrojenie tłumaczy i pusczenie ich w skarpetkach (Jarniewicz)

„Wiersz konkretny znosi konieczność przekładu. Wierszy tych nie trzeba przekładać. Tłumacze mogą iść na urlop”³⁵. Teza, jasno i klarownie postawiona przez Jerzego Jarniewicza, wywodzi się z nieco wyostrzonego, aczkolwiek w gruncie rzeczy podobnego jak w tekście Juliana Kornhausera przekonania o nieprzekładalności poezji konkretnej jako celu samym w sobie. W tej perspektywie jawi się ona jako idea sztuki transgranicznej, międzynarodowej, wreszcie, co najistotniejsze – ponadjęzykowej. Autonomia i samowystarczalność sztuki podbudowane są zbędnością pośredników – tłumaczy. W koncepcji Jarniewicza poezji konkretnej znacznie bliżej do sztuk plastycznych, autor nawiązuje bezpośrednio do założeń malarstwa konkretnego, a więc teorii zapoczątkowanych przez Malewiczowskie prace *Czarny kwadrat na białym tle* oraz *Biały kwadrat na białym tle* (1914–1916), znajdujących następnie uściślenie w *Manifeście sztuki konkretnej* Thea van Doesburga z 1930 roku i esejach Kandinskiego³⁶. Wedle tej teorii, sztuka konkretna, mająca swój wyraz także w poezji, jest całkowicie antymimetyczna

³² Idem, *Mikser sad, grzałka sen*, przeł. J. Kornhauser, [w:] *Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej*, J. Kornhauser (red.), Kraków 1983, s. 67.

³³ Zob. H. Heißenbüttel, *das textbuch*, Berlin 1970.

³⁴ Zob. T. Ulrichs, *rot 33*, Stuttgart 1968.

³⁵ J. Jarniewicz, op. cit., s. 56.

³⁶ Kandinsky, który przejął od van Doesburga pojęcie sztuki konkretnej, daje przykład z dziedziny języka: litera pełni w normalnym użyciu funkcję celową, to znaczy jako oznaczona głoska jest fonemem i w połączeniu z innymi literami tworzy wyrazy, które odsyłają do sfery pozajęzykowej. Ta sama litera, wyizolowana i wystawiona na odbiór w ramach dzieła sztuki, ukazuje się jako konstrukt złożony z linii, jako forma samodzielna i w pełni niezależna. Zob. W. Wende, *Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, przeł. M. Siwik, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 235–236.

i autoteliczna. Skoro tak, to różnica między poezją konkretną a wizualną jest czyisto nomenklaturowa, granice między obrazem i słowem, słowem i obrazem są w oczywisty sposób zatarte. Nie ma zatem znaczenia, czy będziemy na wiersz patrzeć, czy raczej go czytać. Poezja niczym malarstwo: „*Ut pictura poesis* jako formuła wyznaczająca relację tych dwóch sztuk zdezaktualizowała się: poezja nie jest jak malarstwo, ona stała się malarstwem”³⁷. W konsekwencji argument o tożsamości poezji i malarstwa wyklucza jakąkolwiek ingerencję translatorską. „Nieprzekładalność staje się probierzem suwerennej sztuki”³⁸, a taką suwerennością cieszy się właśnie poezja konkretna, która wytworzyła swój specyficzny język, język niebędący w istocie językiem. Litery i słowa można traktować jak czystą formę, odsyłającą do siebie samych w fonicznym i/lub graficznym wymiarze.

Jeśli język – pisze Jarniewicz – porównywano do szyby, dzielącej nas od świata rzeczy, to język poezji konkretnej chce być szybą nieprzezroczystą – zamiast pokazywać, co za nią jest, ujawnia tej szyby grubość i nierówności, barwę i chropowatość, zwraca uwagę na osiadły na niej kurz, na jej zadrapania, na mieniające się na niej refleksy³⁹.

Poezja konkretna żywi się materią, z której została utkana. Jej głównym zadaniem jest istnienie w jednej, jasno określonej formie i poprzez tę formę – znaczenie. Jarniewicz stwierdza, że szczególnie w wypadku poezji konkretnej „znaczyć” i „być” to terminy tożsame. Znaczenia są jednak przemycane mimochodem, często rodzą się same z siebie, przy okazji permutacyjnej zabawy słowami. Przekonanie, że wiersz konkretny istnieje tylko i wyłącznie w niepowtarzalnej formie, jako niefalsyfikowalny oryginał, i nawet zmiana kroju czcionki stanowi niedopuszczalną, bo naruszającą pierwotny kształt, modyfikację, skutecznie krępuje tłumaczom ruchy. „Jeśli przekład uznać za transformację, czyli nadawanie tekstom nowej (bo w innym języku stworzonej) formy, to poezja konkretna doprowadza do rozbrojenia tłumaczy i puszczenia ich w skarpetkach”⁴⁰. W konsekwencji każda próba przekładu będzie równoznaczna z napisaniem nowego wiersza, jedynie przybliżającego zasadę konstrukcji lub znaczenie oryginału, ewentualnie wariacji na jego temat lub formy nim inspirowanej. Problemy natury ontologicznej sygnalizowane przez łódzkiego badacza wydają się wpisane w projekt przekładu jako zjawiska. W podobnym rozumieniu tłumaczenie jest obarczone ryzykiem powołania do życia odrębnego bytu i uwaga ta nie dotyczy wyłącznie poezji konkretnej czy innych eksperymentalnych form wypowiedzi literackiej. Wywód Jarniewicza opiera się jednak na przeświadczeniu o materialności utworu konkretnego, będącego fizycznym przedmiotem, rodzajem instalacji czy artefaktu. Nie chodzi tutaj o próbę nowej klasyfikacji poezji konkretnej, co rozważaliśmy wcześniej, lecz raczej o próbę nadania tekstowi literackiemu statusu obiektu o charakterze użytkowym i/lub estetycznym. Nie do końca jest jednak jasne, czy jako taki miałby on podlegać procesom umasowienia i upowszechniania, czy byłby przedmiotem niere-

³⁷ J. Jarniewicz, op.cit., s. 58.

³⁸ Ibidem, s. 56.

³⁹ Ibidem, s. 55.

⁴⁰ Ibidem, s. 56.

produkowalnym, co tym samym uniemożliwiłoby jakiegokolwiek przedruki lub wznowienia. W konsekwencji prowadziłoby to do uznania Derridańskiej, Bau-drillardowskiej, czy szerzej: poststrukturalistycznej tezy o wielości oryginałów, a *de facto* o jego nieistnieniu.

Model proponowany przez Jarniewicza, z oczywistych względów mniej operatywny niż analizowana wcześniej metoda Kornhausera, opiera się przede wszystkim na przykładach poezji konkretnej *sensu stricto*, a więc choćby utworach Augusta de Camposa, np. *LUXO*⁴¹, którego nieprzekładalność wiąże się w bezpośredni sposób z fizycznością liter tworzących tytułowe słowo, czy też wierszu Hansjörga Mayra [*sau aus usa*]⁴², skonstruowanym na zasadzie tak zwanego kwadratu magicznego:

s	a	u
a	u	s
u	s	a

Operowanie anagramami przypomina konstrukcję zadania szaradziarskiego, natomiast efekt ten jest wzmocniony przez wymiar semantyczny („świnia z USA”). Moglibyśmy powtórzyć za Jarniewiczem, że przez ten utwór przebijają wszystkie „barwy i refleksy” języka. Staje się on nieomal idealnym przykładem na bezsilność tłumacza w odniesieniu do poezji konkretnej. Założenia łódzkiego literaturoznawcy sięgają jednak znacznie dalej. Wydaje się, że najbliższe takiemu rozumieniu nieprzekładalności są utwory z pogranicza poezji konkretnej i wizualnej (autor posługuje się zresztą pojęciami poezji konkretnej i wizualnej synonimicznie), przypominające w istocie kolaże graficzne, w których dominantą jest element rysunkowy, figury geometryczne, wycinanki, zdjęcia i ryciny. Litera alfabetu przeobrażają się ze znaków języka w ornamenty, tracąc swój semantyczny wymiar. W przypadku spacialistycznych utworów Pierre’a i Ilse Garnier, chociażby *Poèmes mécaniques*⁴³ lub *Poèmes géométriques*⁴⁴, czy też sygnalizmu Miroljuba Todorovicia⁴⁵, mamy do czynienia z postulowanym przez Jarniewicza zrównaniem i utożsamieniem poezji ze sztukami plastycznymi. Niektóre utwory przenoszą się z przestrzeni książki na plakat, grafikę, a nawet płótno. Dobrym przykładem uprawomocniającym bezzasadność przekładu jest praca Maurizia Ostiego z 1972 roku⁴⁶, przedstawiająca jedynie czarną linię łamaną na białym tle, biegnącą od lewej krawędzi strony, by, niczym wykres giełdowy, wznosząc się i opadając, dotrzeć do krawędzi prawej. W przestrzeni nie znajduje się żaden inny element (łącznie z tytułem i jakąkolwiek literą), który mógłby odciągać uwagę czytelnika, a może już raczej widza, od linii łamanej: „Poezja wizualna [...] za-

⁴¹ A. de Campos, *LUXO*, [w:] *antologija konkretne...*, op. cit., s. 88–92.

⁴² H. Mayr, [*sau aus usa*], [w:] *ibidem*, s. 110.

⁴³ Zob. P. i I. Garnier, *Poésie spatiale. Raumpoesie*, Bamberg 2001.

⁴⁴ Zob. P. Garnier, *Poèmes géométriques*, Paris 1986.

⁴⁵ Zob. M. Todorović, *Poetika signalizma*, Beograd 2003. Zarówno spacializm, jak i sygnalizm często nie są uważane za nurty poezji konkretnej; mówi się o nich raczej w kontekście sztuk wizualnych (J.F. Bory) czy zjawisk post- lub neoawangardowych (J. Kornhauser). Podobny charakter ma także włoska *poesia visiva* (U. Carrega, E. Miccini).

⁴⁶ M. Osti, *bez tytułu*, [w:] *antologija konkretne...*, op. cit., s. 139.

ciera granice między wierszem a obrazem (grafiką). Jeśli na wiersz mamy patrzeć raczej niż go czytać, to różnica między wierszem wizualnym a grafiką jest czysto nomenklaturowa”⁴⁷.

Konkretne rozwiązania, konkretne problemy, konkretne decyzje (Engelking a Kolář)

Strategie przekładowe znanego tłumacza z języka czeskiego tylko w pewnym stopniu wypełniają ramy teoretycznych rozważań Kornhausera, i, nawiązując do tytułu eseju Jarniewicza, bezceremonialnie wzywają tłumaczy z urlopów. Nieprzekładalność nie jest w tej koncepcji immanentną właściwością poezji konkretnej, lecz całkowicie naturalną cechą niektórych jej przejawów. Co ważne, nie stanowi ona trudnego do uniesienia mitu, który paraliżuje działalność tłumacza. Owszem, jak zauważa Engelking, istnieją całe obszary poezji konkretnej, gdzie rola tłumacza jest minimalna czy drugorzędna, ogranicza się do przełożenia tytułu utworu (oczywiście w przypadku, gdy utwór takowy tytuł posiada i nie jest on liczbą bądź nazwą własną), a nawet jedynie „do przedstawienia utworów oryginalnych czytelnikom swojego języka i umieszczenie przekładów w innym otoczeniu językowym niż to, w jakim znajdowały się oryginały”⁴⁸. Engelking podaje tutaj przykład cyklu wierszy Jiříego Kolářa, pochodzący z jego tomu *Basně ticha*⁴⁹ (*Wiersze ciszy*), mających w tytule nazwiska lub pseudonimy twórców (plastyków, pisarzy, muzyków, np. Arpa, Apollinaire’a, Pollocka, Stockhausena). Utwór przypomina kompozycję złożoną z liter (wybitych pismem maszynowym), które występują w nazwisku, imieniu lub zarówno imieniu, jak i nazwisku artysty. Litery potraktowane są przez czeskiego poetę jako materia, dzięki której możliwe jest przeniesienie dystynktywnych cech twórczości każdego z osobna w świat poezji konkretnej. Kolář odbiera literom walor językowy, układając za ich pomocą mozaikę, która ma w założeniu odzwierciedlać gęstość i teksturę obrazu olejnego u Jacksona Pollocka, geometryczne plamy barw u Pieta Mondriana czy dynamiczną kolażowość prac Kurta Schwittersa. Rola tłumacza ogranicza się, według Engelkinga, do pozbawienia utworów pierwotnego i nadania im nowego kontekstu⁵⁰. W wielu innych wypadkach tłumacz ma jednak naturalne prawo ingerować w tkankę oryginału i dostosowywać go wymaganą czytelności, jak choćby w wierszach skomponowanych z wykorzystaniem wszystkich liter alfabetu (jako pojedynczych, autonomicznych znaków). Rolą tłumacza ma być kontrola ich rozmieszczenia i specyficznego układu. Jeżeli w utworze nie zostały użyte litery charakterystyczne dla języka oryginału, tłumacz nie ma prawa włączyć do kompozycji ich ewentualnych odpowiedników pochodzących z języka przekładu.

⁴⁷ J. Jarniewicz, op. cit., s. 57.

⁴⁸ L. Engelking, op. cit., s. 216.

⁴⁹ J. Kolář, *Basně ticha*, 1970. Utwory wchodzące w skład tomu ukazały się drukiem dopiero w szóstym tomie dzieł zebranych autora, wydawanych w Pradze w latach 1992–2002, zob. J. Kolář, *Dílo*, t. VI: *Basně ticha*, Praha 1994.

⁵⁰ Idem, *Rothko, Pollock, Schwitters (2)*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 196–198.

Engelking analizuje również bardziej skomplikowane przypadki. Poddaje analizie wiersz Kolářa *Kalvârie (Kalwaria)*⁵¹, będący w istocie kompozycją przestrzenną zbudowaną ze znaków interpunkcyjnych oraz liter właściwych językowi czeskiemu, które są uformowane w trzy krzyże – największy ze spółgłosek, dwa mniejsze z samogłosek i pozostałych znaków. Jednym z konstytutywnych elementów wiersza jest „CH”, będące odrębną częścią alfabetu czeskiego.

To „CH” w przekładzie znaleźć się nie może, gdyż inaczej polski czytelnik będzie się zastanawiał, dlaczego w utworze występują dwukrotnie litery „c” i „h” i dlaczego akurat one. Nie można zastąpić owego „CH” polskim „CZ” albo „SZ”, bo nie są to *literary*. Nasuwa się więc jako najprostsze rozwiązanie pominięcie tej części kompozycji⁵².

Jeśli rzeczywiście taki zabieg zostanie dokonany, kompozycja przekładu będzie uboższa o jeden element. Engelking uchyla się od odpowiedzi na pytanie, czy w takim przypadku będzie można wciąż mówić o przekładzie, czy raczej o wariacji na temat oryginalnego utworu. Dodatkowe zamieszanie wprowadza uwaga tłumacza: zamiast części „CH” w eksponowanym miejscu można umieścić jakąś jedną literę specyficzną dla polszczyzny. Taka interwencja musi jednak budzić poważne wątpliwości. Co prawda liczba elementów w wierszu będzie się zgadzać z oryginałem, ale, po pierwsze, wymiana jednego z nich na inny podlega arbitralnej decyzji tłumacza, nie istnieje bowiem żadna reguła, która określa, jaka charakterystyczna dla języka polskiego litera jest najwłaściwsza jako element zastępujący czeskie „CH” – Engelking w swym przekładzie⁵³ wybiera „Ž” – po drugie natomiast, wyjątkowo trudno znaleźć przyczynę, dla której miałyby zmieniać miejsce położenia tego elementu. W oryginale „CH” umieszczone zostało u podstawy krzyża, tłumacz natomiast postanawia dodać zastępcze „Ž” na jego wierzchołek, zaburzając w ten sposób kompozycję tekstu. Korzystając z terminologii stosowanej przez Kornhausera, można uznać, że tłumacz nadużywa swojej roli, ponieważ dokonuje przekładu wiersza plakatowego, który w swej istocie jest nieprzekładalny.

Inaczej rzecz się ma w przypadku wiersza czeskiego konkretysty *Zpěv hoře (Pieśń zgryzoty)*⁵⁴, w którym elementem organizującym kompozycję są właściwe językowi czeskiemu wykrzykniki wyrażające cierpienie, ból i smutek. Wiersz powinniśmy uznać za nieplakatowy. W konsekwencji przekład – poprzez zastąpienie czeskich wykrzykników polskimi odpowiednikami – jest w dużym stopniu uzasadniony ograniczoną dowolnością wyboru językowych ekwiwalentów. Z innego nieco rodzaju grą wiąże się problem obecny w wierszu Kolářa *Co znamená písmeno (Co znaczy litera)*⁵⁵, składającym się z siedemdziesięciu dwóch słów pogrupowanych po sześć w dwunastu wersach. W każdym ze słów (terminologicznie związanych z ciałem ludzkim) jedna litera jest wstawiona „omyłkowo” w charakterze językowego „intruza”. Zamiana ta powoduje powstanie bądź słowa o innym znaczeniu, bądź tworu takiego znaczenia pozbawionego. Engelking,

⁵¹ Ibidem, s. 45.

⁵² L. Engelking, op. cit., s. 217.

⁵³ J. Kolář, *Kalwaria*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 204.

⁵⁴ Idem, *Zpěv hoře*, [w:] idem, *Basně...*, op. cit., s. 46.

⁵⁵ Ibidem, s. 44.

decydując się na przekład⁵⁶, próbuje oddać zasadę kompozycji utworu. Wybiera ekwiwalenty czeskich rzeczowników, natomiast częściowo zmienia litery o charakterze intruzów w taki sposób, by zachować ten sam, co w oryginale, stosunek słów znaczących do „bezsensownych”. W wypadku wierszy, w których występują pojedyncze litery niebędące elementami charakterystycznymi wyłącznie dla języka czeskiego (czy niektórych języków słowiańskich) lub w ogóle nie występują litery, a jedynie znaki przestankowe i diakrytyczne, tłumacz ma ułatwione zadanie i słusznie decyduje się przełożyć wyłącznie tytuł, jak choćby w wierszu *Zrození jazyka (Narodiny jazyka)*⁵⁷:

**aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa**

Reasumując, propozycja Leszka Engelkinga nie nosi znamion metodologii przekładoznawczej, stanowi raczej zapis praktycznych uwag odnoszących się bezpośrednio do warsztatu tłumacza. Choć odwołują się one do osobistych doświadczeń autora, mogą mieć charakter nieco bardziej ogólny. W konfrontacji z założeniami teorii Kornhausera i Jarniewicza widać jednak niedostatek szerszej perspektywy oraz konsekwencji w stosowaniu przyjętych kategorii i reguł, co starałem się wykazać na powyższych przykładach.

Przedmiot jako tekst: rubieżę przekładu

W konkluzji moich badań wyłania się wizja poezji jako obiektu, o której to kategorii wspomina w swym tekście Jarniewicz – „słowo jako przedmiot spełnia się w poezji konkretnej na wiele sposobów [...], słowo, które stało się ciałem, może wyjść poza książkę”⁵⁸. Słowa zostają wyzute z oryginalnej funkcji, stanowią byty powtórnie skontekstualizowane, można je dowolnie przedstawiać, poddawać permutacjom, odkrywając na nowo ich zapomniany status. Tożsamość słowa jako przedmiotu jest, co staraliśmy się udowodnić, największą bolączką tłumacza, bo wiem nie da się jej ująć stępienymi szczypcami języka. Tadeusz Sławek w jednym ze swoich szkiców zauważa:

Przedmioty są czymś, co zostało właściwie z gruntu źle nazwane: przedmioty nie są bowiem ostoją stabilności, lecz przeciwnie: nieustannie migoczą i zmieniają położenie. Czytnięc to, wyprzedzają jakby nasze o nich sądy, raz uformowane przestają być sobą, prze-

⁵⁶ Idem, *Co znaczy litera*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 214.

⁵⁷ Ibidem, s. 210.

⁵⁸ J. Jarniewicz, op. cit., s. 57–58.

mieszczają się gdzie indziej. Przedmioty są PRZED-miotami, przed tym czymś, czym je uczyniliśmy za pomocą strategii językowych⁵⁹.

Przekładając poezję konkretną, tłumacz w konsekwencji tworzy kolejne autonomiczne byty, bierze udział w nieustannej grze kombinacji, metamorfoz i multiplikacji. Wszystkie głosy na temat trudności z translatologicznym ujarzmieniem wiersza konkretnego, jakkolwiek różnią się między sobą, są dowodem bezradności podmiotu – czy to poety, czy tłumacza, czy w końcu odbiorcy – w starciu z wyzwolonym i pewnym siebie słowem. Sławek zauważa w innym miejscu:

Musimy znaleźć się wewnątrz słowa po to, by mogło nam ono ukazać rządzące nim mechanizmy. Wszelako ośrodkiem tych mechanizmów, jakby celem ich działania jest powstrzymanie nas na krok przed ostatecznym uformowaniem całości, na moment przed pełną artykulacją brzmienia słowa⁶⁰.

Zamykając ten etap naszych rozważań, warto podkreślić, że zarówno uwagi metodologiczne Juliana Kornhausera, jak i praktyczne analizy Leszka Engelkinga przyznają pierwszeństwo tekstowi pisanemu i właściwie nie wychodzą poza ramy poezji tworzonej i rozpowszechnianej „na papierze”. Tymczasem Jerzy Jarniewicz bierze pod uwagę także alternatywne emanacje literatury eksperymentalnej, wspominając dzieła szkockiego artysty Iana Hamiltona Finlaya, tworzącego swoje utwory w drewnie, kamieniu i ceramice, czy Jenny Holzer, amerykańskiej artystki multimedialnej, która przenosi poezję w sferę publiczną, wykorzystując do tego celu tablice świetlne i neony. Granice ingerencji tłumacza poezji konkretnej w tkankę oryginału nie są jednak ściśle ustalone, a jego rola z pewnością wykracza poza dylematy tłumacza „tradycyjnej” poezji, ujęte chociażby przez Eugene’a A. Nidę w klasycznym tekście z 1964 roku: „Nie chodzi o to, żeby w przekładzie wiersza poświęcić treść, niemniej treść jest z konieczności ograniczona pewnymi wymogami formalnymi. Rzadko można w tłumaczeniu oddać zarówno treść, jak i formę, zwykle więc poświęca się formę na rzecz treści”⁶¹.

⁵⁹ T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989, s. 126.

⁶⁰ Ibidem, s. 128.

⁶¹ E.A. Nida, *Zasady odpowiedniości*, przeł. A. Skucińska, [w:] *Współczesne teorie przekładu...*, op. cit., s. 54.